JIŘÍ KRATOCHVÍL:

Dechové nástroje v klavírních koncertech W. A. Mozarta

Mozartovy klavírní koncerty jsou zajímavou kapitolou v tvorbě autorově i v dějinách instrumentální hudby vůbec. Stěží najdeme druhého velkého skladatele, jehož dílo by bylo od počátku až po závěrečné období tak bohaté na klavírní koncerty, představující vždy výraznou a často dokonce vrcholnou součást autorova odkazu.

Stručná historie a charakteristika Mozartových klavírních koncertů

Prvý pokus devítiletého W. A. Mozarta z roku 1765, stejně jako další čtyři díla z roku 1767, jsou úpravy vět jiných autorů do formy koncertů pro klavír (cembalo) a orchestr. V prvém případě, Köchel č. 107, Köchel-Einstein č. 21^{b}, doprovázejí pouze 2 housle a bas. Orchestr dalších koncertů tvoří již kompletní smyčce, psaný kvartet, znějící kvintet (cello a kontrabas v oktávě), doplněné v Koncertech K. 37 a K. 39 dvojicemi hobojí a lesních rohů, v Koncertu K. 40 navíc i párem trubek, v Koncertě K. 41 pak dvojicemi fléten a rohů. Tyto úpravy vznikly z praktické potřeby pro koncertní cesty mladého W. A. Mozarta. Autor sám je později nazýval „pasticci". Význam těchto děl pro skladatelův vývoj je právě pouze v instrumentaci, neboť ta je jeho vlastní prací.

Skutečně prvý Mozartův klavírní *Koncert D-dur, K. 175,* vznikl koncem roku 1773, tedy v necelých 18 letech. Hudebně představuje již standardní kvalitu doby svého vzniku a skladatel se k němu opětovně vracel. Jsou doložena provedení v letech 1774, 1782, 1783, přičemž v březnu 1782 pro Vídeň nahradil W. A. Mozart původní finále novým Rondem D-dur, K. 382. Orchestr má vedle 2 hobojí a 2 lesních rohů ještě v krajních větách pár trubek a tympány, Rondo K. 382 pak navíc i 1 flétnu.

Počátkem roku 1776 pokračuje Mozartova tvorba pro klavír a or-

chestr dalšími třemi díly. *(2.) Koncert B-dur, K. 238* psal autor pro sebe a hrál jej ještě dvakrát v následujícím roce. *Koncert pro 3 klavíry F-dur, K. 242* byl psán pro hraběnku Lodronovou a její dvě dcery. Třetí klavír, psaný pro méně pokročilou dcerušku, je snazší a to byl důvod, proč Mozart později sám provedl redakci sólových partů pro pouhé dva klavíry. Kdy k tomu došlo, není přesně známo. Předpokládá se, že asi v září 1779, v době vzniku Koncertu pro 2 klavíry K. 365. Jinak byl Koncert pro 3 klavíry hrán příležitostně na Mozartových cestách s různými sólisty, často i s takovými, kteří neměli klavír jako svůj „hlavní" obor. Tak 22. října 1777 v Augsburgu hrál 1. klavír varhaník Demmler, druhý autor a třetí Andreas Stein, výrobce kladívkových klavírů. Zde je příležitost připomenout a zdůraznit, že podle zjištění historiků jsou všechna Mozartova díla pro klavír, psaná po roce 1777 určena již novému, kladívkovému typu nástroje a nikoli cembalu! Při jiném provedení Koncertu pro 3 klavíry 12. března 1778 v Mannheimu hrála 1. Rosa Cannabichová, 2. zpěvačka Aloysie Weberová (Mozartova nešťastná láska, sestra Konstance, jeho pozdější manželky) a 3. Therese Pierron. Posledním dílem roku 1776 je *(3.) Koncert C-dur, K. 246,* psaný pro hraběnku Lützowovou (zvaný proto někdy „Lützow-Konzert"), hraný autorem 1777. Orchestr všech tří koncertů z roku 1776 tvoří opět smyčcový kvintet (psaný kvartet), 2 hoboje a 2 lesní rohy. V pomalé větě Koncertu B-dur, K. 238 vyměnili hobojisté, jak tehdy bývalo běžným zvykem, své nástroje za flétny.

V lednu 1777 byl dokončen *(4.) Koncert Es-dur, K. 271,* hraný v témže roce skladatelem, ale psaný pro proslulou francouzskou pianistku Jeunehomme-ovou (bývá také nazýván „Jeunehomme-Konzert"). Zvuk orchestru, složeného opět ze smyčců, 2 hobojů a 2 rohů, přináší mnoho nového a předznamenává již vrcholné období. Dílo má ještě další osobité rysy ve formě i obsahu. Tak např. sólový klavír se uplatní hned v začátku prvé věty před tutti, podobně jako je tomu později ve 4. a 5. Klavírním koncertu L. v. Beethovena. Základní výrazové ladění Andantina v c-moll, jehož hlavní téma začíná kánonem v primě v sordinovaných houslích, sahá již daleko za romantismus svou nervózní melancholií. Této atmosféře odpovídají též použité prostředky harmonické, rytmické i formální stavba věty.

Následuje delší přestávka, vyplněná pouze *Koncertem pro 2 klavíry Es-dur, K. 365, K.-E. 316*[a], ze září 1779. Orchestr vedle smyčců, 2 hobojů a 2 lesních rohů předepisuje ještě 2 fagoty. Nutno upozornit, že podle historických výzkumů (předmluva Ch. Wolffa ke 3. svazku nového souborného vydání[9])) hrály fagoty jako posílení basu ve všech orchestrálních skladbách, kde byly obsazeny dechové nástroje, a to i tehdy, když je

---

Seznam citované literatury je připojen na konci této studie.

autor jmenovitě neuvedl. Patřily by tedy fagoty, hrající „col basso", i do všech předcházejících klavírních koncertů W. A. Mozarta. Koncert pro 2 klavíry psal Mozart pro sebe a svou sestru „Nannerl". V dopisech otci ze září 1781 si potom autor stěžuje na slečnu Auerhammerovou, že ho „hrozně trápí kvůli dvojkoncertu". 23. listopadu 1781 došlo k provedení na soukromé akademii u Auerhammerů, pro něž Mozart doplnil instrumentaci krajních vět ještě o 2 klarinety, 2 trubky a tympány. Interpretační praxe se dnes však většinou vrací k původnímu, menšímu obsazení.

V březnu 1782 bylo napsáno již zmíněné *Rondo D-dur, K. 382,* jako nové finále Koncertu K. 175. V orchestru Ronda se poprvé objevuje 1 flétna vedle 2 hobojí a práce s dechovými nástroji je nápadně výrazná.

Od podzimu 1782 do prvých měsíců 1783 vzniká ve Vídni další skupina tří klavírních koncertů. Nejprve byl dokončen *(5.) Koncert A-dur, K. 414, K.-E. 386*[a] a jako alternativní finále k němu *Rondo A-dur, K. 386.* Následoval *(6.) Koncert F-dur, K. 413, K.-E. 387*[a] a potom *(7.) Koncert C-dur, K. 415, K.-E. 387*[b]. Koncerty byly psány především pro veřejnost a proto jsou, jak píše W. A. Mozart otci koncem roku 1782, „něco uprostřed mezi těžkým a příliš lehkým". Autorova charakteristika se týká jak pianistické náročnosti sólových partů, tak i hudebního obsahu, který je oproti Koncertu Es-dur, K. 271 většinou méně závažný, zábavnější a v dobrém slova smyslu líbivější. Nicméně zájem o opětovně inzerovanou subskripci byl nepatrný a ani jednání s pařížskou firmou Sieber nevedlo k úspěchu. S ohledem na prodejnost těchto tří koncertů volí Mozart doprovod. Vedle smyčců jsou pouze ad libitum 2 hoboje a 2 lesní rohy. Skladatel výslovně několikrát píše v dopisech otci i nakladateli, že mohou být hrány buď s orchestrem, nebo „á quattro" — pouze se smyčcovým kvartetem, tedy vlastně komorně. Naopak ovšem na premiéru Koncertu C-dur, K. 415 dne 23. března 1783 ve Vídni připsal ještě 2 trubky a tympány pro zvýšení lesku, neboť na koncert ohlásil návštěvu sám císař pán. Kdy byly dopsány samostatně vedené fagoty, není zcela vyjasněno. Rozšíření orchestru na premiéru bylo jistě výhodné, neboť trumpetisté a tympanista byli angažováni na současně hranou „Haffnerovu" Symfonii a klavírní Koncert D-dur, K. 175. Koncert C-dur, K. 415 se však hrál 1. října 1783 v Salzburgu opět v původním menším obsazení, bez trubek a tympánů.

Nastává období na klavírní koncery nejúrodnější. Mezi 2. únorem 1784 a 4. prosincem 1786 vzniklo 12 velkých klavírních koncertů, které podle názoru A. Einsteina patří k vrcholům instrumentální tvorby W. A. Mozarta vůbec. Je patrna vnitřní obsahová souvislost klavírních koncertů se smyčcovými kvartety, věnovanými J. Haydnovi. Jak upozorňují E. a P. Badurovi-Skodovi v předmluvě k 5. svazku nového souborného vydání,[9]) mají tyto klavírní koncerty charakter komorní hudby. K tomu jen nutno

dopis týká Koncertů K. 449, 450, 451, 453, vztahuje se připomínka podle Badurových-Skodových i na Koncerty K. 456 a 459.

Po těchto koncertech nastává obsahový zlom. V dalších dílech se objevují dramatické konflikty, virtuosita a elegance jsou jakoby závojem zastřeny, a místa zvláštní nervózní melancholie jsou neobyčejně blízká a pochopitelná posluchačům druhé poloviny 20. století. Rok 1784 znamenal pro W. A. Mozarta rychlý vzestup popularity a slávy. E. a P. Badurovi-Skodovi[9]) zdůrazňují zadostiučinění, s nímž píše Mozart otci, že je nejvyhledávanějším pianistou ve Vídni. Zároveň dokládají jeho zaměstnanost v tomto směru vyčíslením období, kdy během 46 dnů měl nejméně 23 koncertních vystoupení. Je skutečně neuvěřitelné, že v takovém shonu dokázal za necelý jeden rok napsat vedle drobnějších skladeb 6 velkých klavírních koncertů, Kvintet, Sonátu pro klavír a housle (K. 454), dvoje klavírní Variace (K. 455, 460), Sonátu pro klavír (c-moll, K. 457), a 3 velké smyčcové Kvartety (B-dur „Lovecký" K. 458, A-dur K. 464, C-dur „Dissonantní" K. 465). To vše vzniklo mezi 9. únorem 1784 až 14. lednem 1785, nehledě ke skladbám nedokončeným, z nichž například kvartetní věta A-dur K.—E. 464[a] má rozsah 170 taktů. Hudební obsah některých skladeb ze závěru tohoto období nasvědčuje tomu, že závratné oslnění úspěchy u vídeňské společnosti brzy pominulo. Objevují se prvky vnitřního neklidu, konfliktů a nervosity, dříve v dílech W. A. Mozarta slýchané jen výjimečně. Tímto určujícím novým výrazovým rysem je poznamenána především klavírní Sonáta c-moll K. 457, zaznívá i v Kvartetu C-dur K. 465 a nápadně se prosazuje také v další skladbě, jíž je opět klavírní koncert, prvý u Mozarta v mollové tónině.

(14.) Koncert d-moll, K. 466 byl dopsán 10. února 1785, tedy „do roka a do dne" po Koncertu Es-dur, K. 449. Orchestr má vedle smyčců 1 flétnu, 2 hoboje, 2 fagoty, 2 lesní rohy a v rychlých větách ještě 2 trubky a tympány. V ponuré a dramatické prvé větě mají podstatnou úlohu hluboké smyčcové nástroje. O finále Koncertu d-moll píše otec Leopold Mozart, který byl přítomen premiéře dne 11. února 1785, v dopise dceři, že Rondo neměl autor čas ani jednou přehrát (rozumí se zřejmě s orchestrem), protože musil přehlédnout rozepsané hlasy. Tedy podobná situace, jako s předehrou k opeře „Don Giovanni", která začíná také v d-moll.

Již 9. března byl dopsán a 12. března autorem hrán další *(15.) klavírní Koncert C-dur, K. 467*. Orchestr je stejný jako u koncertu předcházejícího: 1 flétna, 2 hoboje, 2 fagoty, 2 lesní rohy a v krajních větách ještě 2 trubky a tympány. Obsahově přináší Koncert C-dur vyjasnění, jakousi katharsi ve filosofické rovině, finále pak propukne v bujné veselí, místy spíše poněkud Beethovenovské, než Mozartovské.

Po přestávce devíti měsíců se objevuje další trojice klavírních koncertů. Je to v období práce na Figarově svatbě. *(16.) Koncert Es-dur,*

K. 482 byl dokončen 16. prosince 1785. Krajní věty upoutají nápadnou orchestrální virtuozitou s neobvykle často sólisticky exponovanými lesními rohy a množstvím rychlého pohybu v dřevěných dechových nástrojích. Poprvé se tu představí v klavírním koncertu W. A. Mozarta klarinety jako výrazově spoluurčující barva díla. (Dodatečně připsané klarinety v krajních větách Dvojkoncertu K. 365 jsou více jen výplní a zdvojením). Orchestr předepisuje 1 flétnu, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, v krajních větách také 2 trubky a tympány. Andante v c-moll s rozsáhlými mezihrami dechových nástrojů má opět onen zvláštní melancholický neklid, o němž bychom řekli, že je vlastní našemu věku. Je zajímavé, že věta zapůsobila již při premiéře hrané autorem tak, že musila být opakována. *(17.) Koncert A-dur, K. 488* má datum 2. března 1786. Orchestr je tentokrát bez trubek a tympánů: smyčce, 1 flétna, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy. V prvém náčrtu jsou stopy, že Mozart původně zamýšlel psát místo klarinetů hoboje. Pomalá věta ve fis-moll patří snad vůbec k nejoriginálnějším a nejpůsobivějším větám skladatelovým. E. a P. Badurovi-Skodovi[1]) upozorňují, že předpis Adagio neznamená příliš pomalé tempo, ale spíše jen prevenci, aby sicilianový rytmus nebyl hrán příliš lehce a plynule. Některá vydání dokonce opravují tempové označení na Andante. Skupinu tří koncertů uzavírá již 23. března 1786 dopsaný *(18.) Koncert c-moll, K. 491.* Zaujímá v kompletu Mozartových klavírních koncertů postavení zcela výjimečné. Dr. F. Blume[8]) zdůrazňuje souvislosti s výrazovými okruhy romantismu, především Weberova Čarostřelce. Oproti démoničnosti a vášnivosti krajních vět Koncertu d-moll, K. 466, slyší v Koncertu c-moll „děsivou bezvýchodnost zoufalého vzepětí". Nesporné je, že hudba celého Koncertu c-moll nejen v krajních větách, ale i ve zdánlivě klidnějším Larghettu, má již velmi blízko dramaticky osudové výrazové sféře L. v. Beethovena. Krátké rozjasnění ve druhé polovině finále, ono C-dur, kterého se skladatel po celou dobu dvou a půl vět díla nedotkl (upozorňují na to E. a P. Badurovi-Skodovi ve velmi podrobném interpretačním rozboru[1])) a pak opět neúprosný návrat do c-moll tvoří ovšem nebeethovenovský a neromantický závěr, z něhož v odpovídající interpretaci lze vycítit až skoro úzkost člověka meziplanetárního věku. Že tu šlo o něco neobvyklého, o tom svědčí i velký orchestr, barevně využitý skutečně až do krajnosti. Obsazení vedle smyčců je: 1 flétna, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 lesní rohy, 2 trubky a tympány. Duševní rozpoložení, v němž W. A. Mozart dílo psal lze označit dnešním názvoslovím za stresové. Svědčí o tom především rukopis. Oproti jiným partiturám, zvláště klavírních koncertů, je v Koncertu c-moll naprosto neobvykle mnoho změn, škrtů, přepisování, nedopatření a písařských omylů. Podle dr. Blumeho[8]) jsou např. ve 3. větě klavírní pasáže v taktech 41 a následujících a 57 a následujících až čtyřikrát škrtány a psány přes sebe, takže rozeznat, co platí jako konečné znění, je vyloučeno. Českého hudebníka

napadne, že rukopis Koncertu c-moll má ve své spěšnosti, nečitelnosti a víceznačnosti něco „janáčkovského".

Ojedinělost Koncertu c-moll vynikne i ve srovnání s dalšími dvěma klavírními koncerty, psanými po delších časových intervalech, jež jsou obsahově zcela odlišné. Poměrně málo slýchaný *(19.) Koncert C-dur, K. 503,* dokončený 4. 12. 1786, má zvláště v prvé větě něco beethovenovsky slavnostního a zároveň novoromanticky zasmušilého, například ve střídání stejnojmenné harmonie dur a moll. Orchestr vynechává opět klarinety a předepisuje smyčce, 1 flétnu, 2 hoboje, 2 fagoty, 2 lesní rohy, 2 trubky, tympány. Totéž obsazení orchestru zachovává i další, nejpopulárnější Mozartův klavírní koncert, tak zvaný „Korunovační" *(20.) Koncert D-dur, K. 537.* Výrazově se vrací k virtuóznímu lesku začátků vídeňského období. Zdá se, že po přestálých duševních bouřích a utrpeních se skladatel chtěl opět jednou zalíbit obecenstvu. Koncert D-dur, K. 537 byl dopsán 24. února 1788, poprvé proveden v Drážďanech až 14. dubna 1789 a hrán potom 15. října 1790 ve Frankfurtu nad Mohanem při korunovačních slavnostech Leopolda II. asi spolu s Koncertem F-dur, K. 459. Koncert D-dur byl psán ve spěchu a part sólového klavíru je v rukopise neúplný; především v doprovodných místech je osnova levé ruky často prázdná. Výčet uvádí dr. F. Blume[8]) v předmluvě k malé partituře — je to např. celá pomalá věta (!), v prvé větě přes 100 taktů a ve finále přes 180 taktů. Nejběžnější je doplněné znění podle Andrého starého tisku, jehož autorem byl snad C. André. E. a P. Badurovi-Skodovi[1]) pokládají Andrého znění za šťastné (na rozdíl od A. Eisteina), za ještě lepší mají však novější úpravu Friedricha Wührera. Poměrně menší obsahové závažnosti Koncertu D-dur, K. 537 i spěchu, s nímž byl psán, odpovídá tradičně konvenčnější instrumentace s menším sólistickým využitím dechových nástrojů.

Epilog řady klavírních koncertů W. A. Mozarta tvoří *(21.) Koncert B dur, K. 595,* psaný opět po delší přestávce, s datem dokončení 5. ledna 1791, tedy 11 měsíců před skladatelovou smrtí. Tehdy již doba slávy a vnějších úspěchů pominula. O cestě do Frankfurtu ke korunovačním slavnostem na podzim 1790 je známo, že skladateli přinesla sice uznání, ale finančně byla pasivní a perspektiva zajištěného postavení se rovněž rozplynula. Po líbivém „Korunovačním" Koncertu K. 537 je poslední Koncert B dur obratem do hloubky. Není tu již bouří obou mollových koncertů, svou filosofií tíhne k ovzduší Kvintetů se dvěma violami (K. 515, 516, 593, 614), nadhledem a vnitřní vyrovnaností předjímá již leccos z Kouzelné flétny a z Requiem. Oproti virtuózitě předcházejícího Koncertu D-dur K. 537 je v posledním Koncertu B-dur opět klavír pouze vedoucím hlasem komorně-symfonického hudebního proudu. Obsazení se zmenšilo, vedle smyčců jsou to: 1 flétna, 2 hoboje, 2 fagoty, 2 lesní rohy. Dechové nástroje jsou, podobně jako v Koncertech K. 450 — K. 488 využity sólisticky

i ansámblově s typicky Mozartovskou fantazií a zároveň s klasickou vyrovnaností. Téma finále Koncertu B-dur je velmi podobné písni „Touha po jaru“ K. 596 se začátkem textu Chr. Ad. Overbecka: Přijď milý máji a učiň stromy zase zelenými. Snad text písně skladateli přiléhavě vyjádřil obsah poslední věty posledního klavírního koncertu. Píseň nese datum 14. ledna, tedy 9 dní po dokončení Koncertu B-dur, K. 595. Svůj poslední klavírní koncert hrál W. A. Mozart poprvé na akademii pořádané českým klarinetistou Josefem Beerem (1744—1811) ve Vídni dne 4. března 1791. Na uspořádání vlastního koncertu si tehdy již netroufal. Podle Müllera von Asow[4]) to bylo poslední Mozartovo vystoupení v koncertním sále.

Zvuk orchestru v klavírních koncertech W. A. Mozarta

O zvukové problematice klasické hudby píší E. a P. Badurovi-Skodovi.[1]) Jejich názory, podložené dlouholetou praktickou uměleckou zkušeností, mohu na základě vlastních poznatků z umělecké a pedagogické práce, i jako posluchač plně potvrdit. Stručně shrnuto: zvukový ideál minulých staletí je nedosažitelný a nenapodobitelný. Celá zvuková atmosféra 18. století byla úplně odlišná. Akustika sálů a prostor, kde se hrálo, zvuky a hluky na ulicích, atd. Všude bylo podstatně méně decibelů, než o 200 let později. Lidé doby Mozartovy byli zvyklí sledovat a rozlišovat v hudbě odstíny, které dnešní i odborně vzdělaný posluchač často sotva zaznamená a rozezná. Podobně je tomu i s otázkou hry na staré, dobové nástroje. Je to v posledních několika desetiletích světová móda, a hlavně pro řadu lidí výnosný obchod. Nutno si však uvědomit, že na staré nástroje, nebo jejich kopie hrají hudebníci druhé poloviny 20. století, novodobě školení, s naprostou jinou, moderní technikou úhozu, smyku, nátisku, atd. Znovu musím vřele souhlasit s Evou a Paulem Badurovými-Skodovými[1]): Vyzkoušet si staré nástroje, ověřit si jejich možnosti a zvláštnosti prakticky, ale takto poučen, má umělec 20. století hrát klasickou hudbu dnešním posluchačům na dnešní typy nástrojů.

Podívejme se pod tímto zorným úhlem na Mozartovy koncerty pro klavír a orchestr. Většímu a poněkud hrubšímu zvuku moderních klavírů odpovídá i nynější zvuk nástrojů smyčcových, způsobený vývojem smyčce a techniky hry (i koneckonců v mnoha případech stavbou novodobých nástrojů) a větší, nosnější a robustnější tóny dechových nástrojů 20. století. Jelikož vývoj všech nástrojových skupin se ubíral zhruba stejným směrem, mělo by být zachováno poměrné obsazení Mozartova orchestru. Daleko vhodnější je komorní orchestr o asi 4—6 primech a 1—2 kontrabasech, než velké novoromantické obsazení smyčců. Zvuk komorního orchestru zaručí, že vyjdou všechny typické instrumentální obraty klasické doby, jako zdvo-

jování smyčců dechovými nástroji v unisonech i v oktávách, samostatné vedení a protihlasy jednotlivých nástrojů z různých skupin, atd.

Zvuk klasických klavírních koncertů byl dále ovlivněn generálbasem, který hrál sólista v orchestrálních tutti. V ranných koncertech W. A. Mozarta je bas očíslován, u pozdějších bývá pouze pokyn „col basso" ve spodní osnově klavíru. Akordickou výplní klavíru se zvuk předeher a meziher jistě poněkud pozměnil. Připočteme-li, že při koncertech, kde byly obsazeny dechové nástroje, hrály „col basso" ještě 2 fagoty, musilo jistě dojít ke znatelnému posílení basu. Generálbasová úloha klavíru se řídila basy smyčcovými, tam kde měly pomlky, generálbas se nehrál. Dnes, při větším zvukovém objemu hlubokých smyčcových nástrojů, lze generálbasovou funkci klavíru postrádat. Rozumné praktické stanovisko vyjadřuje M. Flothuis v předmluvě k 1. svazku nového souborného vydání.[9]) Zdůrazňuje rozdíl mezi varhanním continuem v církevní hudbě, kde je generálbas převážně nutný a klavírními koncerty, kde jej lze dnes v klasické hudbě ve většině případů pominout. Poukazuje na okolnost, že hra generálbasu sólistou, dirigujícím od klavíru, byla potřebným technickým prostředkem, napomáhajícím souhře. Podobně u koncertů pro housle, nebo pro sopránový dechový nástroj hrál v klasické době sólista všechna tutti „col primo", zatímco koncertující fagotista nebo cellista hrál zase v tutti „col basso".

Zvuk klasického orchestru byl také odstiňován rozlišováním počtu hrajících smyčců v tutti a v sólech. Je historicky doloženo, že při doprovodu sólisty bylo obsazení omezováno. Je zachována řada orchestrálních hlasů k různým koncertům, kde je od každého smyčcového nástroje jeden part úplný, zatímco další, někdy označený „ripieno", obsahuje pouze tutti a v sólových částech má pomlky. Mimo jiné jsou zachovány takové rukopisné hlasy Mozartova klavírního Koncertu D-dur, K. 175 v klášteře Melk v Horním Rakousku. Je tedy zřejmo, že pokyny „tutti" a „solo" neznamenaly formální označení hudby se sólistou a bez sólisty, nýbrž že to byl prakticky pokyn pro opisovače, nebo přímo pro hráče smyčcové skupiny. Při větším a nosnějším zvuku dnešních nástrojů, zvláště klavírů, ale i většiny dechových, není jistě zachování tohoto pokynu u komorního orchestru s ohledem na slyšitelnost sólisty nutné. (Při doprovodech klasických koncertů pro smyčcové nástroje by však i dnes toto opatření často prospělo větší srozumitelnosti sólového hlasu). V každém případě by se však prací s menším obsazením smyčců — ať již sólovým, či po jednom pultu — dalo docílit mnoha nových zvukových odstínů. Je zajímavé, že se o tento historicky doložený přístup — pokud je mi známo — zatím nikdo nepokoušel. V souvislosti s omezováním smyčců při doprovodu sólisty je také názor, že bas v sólech hrálo pouze violoncello, a kontrabasy hrály jen tutti. Tento způsob u Mozarta, alespoň v pozdějším období neplatí, jak ukazují například v 1. větě Koncertu C-dur, K. 467 pokyny „vcl"

v taktech 122 a 305 a potom „bassi" v taktech 128 a 313. Právě tak v 1. větě Koncertu c-moll, K. 491 je uvedeno v taktu 215 „vcl" a v taktu 217 „bassi".

Výhodnost zvuku komorního orchestru pro doprovody klasických koncertů potvrzuje též prostá posluchačská zkušenost. Značná umělecká přesvědčivost je dána i přípravou smyčcových skupin. Jak píší Badurovi-Skodovi,[1]) u komorních orchestrů je nutná vynikající kázeň a není možné, aby poslední pult pouze simuloval a nastupoval vždy až tři takty po koncertním mistrovi. Pokud jde přímo o interpretaci klavírních koncertů W. A. Mozarta, označil bych za jednu ze skutečných světových špiček živé koncertní výkony Pražského komorního orchestru bez dirigenta v létech 1956 až 1977. S různými sólisty, ať to byl E. Gilels, E. Leichner, I. Moravec, P. Štěpán, aj. byly vždy orchestrální party klavírních koncertů maximálně vypracovány a právě proto, že šlo o hru bez dirigenta, se každý hráč — zvláště dechové skupiny — snažil co nejvíce přiblížit pojetí sólisty. Je to z hlediska psychologického naprosto přirozené. Tím, že odpadá dirigent jako zprostředkující mezičlánek, cítí každý člen orchestru těsněji a bezprostředněji kontakt se sólistou. Mimoto nemůže také spoléhat na to, že mu dirigent ukáže (nástup, dynamiku, atd.) a pocit zvýšené odpovědnosti vede k dokonalejšímu soustředění a tím i k přesvědčivějšímu výkonu.

Nutno ovšem zdůraznit, že vlastní práce se živým zvukem je převážně v rukou interpretů, a že se zákonitě bude při každém provedení poněkud lišit. Je to dáno akustikou sálu, klavírem, na nějž sólista hraje (někdy bychom spíše, zvláště u nás, řekli: je nucen hrát) a u dechových nástrojů musíme vést v patrnosti vedle individualit hráčů také různé poměrně odlišné modely nástrojů a rozdíly školení.

Vývoj používání dechových nástrojů v klavírních koncertech W. A. Mozarta

Velmi zjednodušeně lze říci, že počet dechových nástrojů a míra jejich využití se postupem doby zvětšovaly. Tento vývoj ovšem nebyl zdaleka přímočarý od koncertu ke koncertu, ale byl ovlivňován řadou dalších okolností. Ve zralém období možno tvrdit, že určujícím hlediskem instrumentace byl obsah díla. Jednotlivé věty a někdy i celé koncerty mají často svou, zcela jedinečnou základní zvukovou barevnost, danou především způsobem využití dechových nástrojů. W. A. Mozart nebyl však z těch, kdo pouze uměli instrumentovat, či kdo se to postupem doby naučili až po jistý stupeň dokonalosti. Byl obdařen geniálním zvukovým talentem, podobně jako později Dvořák, Rimskij-Korsakov, Debussy nebo Prokofjev. Svědčí o tom originální instrumentační nápady, které často nečekaně problesknou, i skutečnost s jakou detailní znalostí ovládal problematiku jednotlivých

nástrojů. Jeho citlivost pro rozsahové možnosti, choulostivé tóny, obtížné spoje, pohyblivost v legatu i staccatu, atd. je opravdu ojedinělá. Mozart psal pro dechové nástroje náročněji v sólových a někdy i v komorních skladbách. Naproti tomu v orchestru jim dokázal leccos ulehčit a slevit, aby však v zápětí i těmito vědomě omezenými prostředky zvukově oslnil. Dechové party Mozartových vrcholných klavírních koncertů jsou — podobně jako dechové party vrcholných symfonií — místy náročné, ale vždy hratelné a výborně znějící. I v tom je předchůdcem geniů instrumentace pozdějších historických období.

U klavírních koncertů je dobré si uvědomit, že skladatel byl ve většině případů i prvým, či alespoň pozdějším interpretem, a že se proto jistě chtěl v této části své tvorby reprezentovat po všech stránkách co nejúčinněji. Podrobný rozbor instrumentace všech klavírních koncertů by si vyžádal neúměrně mnoho místa. Proto se pokusím pouze stručně charakterizovat práci s dechovými nástroji v jednotlivých dílech, především v tom ohledu, co je ve kterém koncertu nového. Větší pozornost bude věnována těm klavírním koncertům, kde jsou instrumentačně nové kvality, než těm, kde jsou objevy dále rozpracovávány a využívány. Výjimečně přijde zmínka i o některých osobitostech harmonie, formy, apod. Notové příklady jsou voleny ve větší míře z děl méně známých, v nichž se objevují nové instrumentační postupy, zatímco z koncertů repertoárně běžnějších a dostupných ve vydáních v malých partiturách[10]) jsou uváděny příklady v omezenější míře. Pokud se týká identifikace jednotlivých Mozartových klavírních koncertů, používám vždy označení tóninou a číslem podle Köchelova seznamu. Chronologické číslování není vžito, a vzhledem k mladým úpravám a koncertům pro více klavírů je nebezpečí omylů a víceznačnosti. V historické části je u každého koncertu pro jeden klavír uvedeno pořadové číslo v závorce, před prvým uvedením titulu díla. Pro snazší orientaci v materiálu následují dvě tabulky.

Tabulka klavírních koncertů W. A. Mozarta
podle tónin

pro 1 klavír:

C-dur, Köchel č. 246, 415, 467, 503,	celkem	4 koncerty
c-moll, K. 491	„	1 koncert
D-dur, K. 175, 451, 537, (Rondo K. 382),	„	3 koncerty a Rondo
d-moll, K. 466,	„	1 koncert
Es-dur, K. 271, 449, 482,	„	3 koncerty
F-dur, K. 413, 459,	„	2 koncerty
G-dur, K. 453,	„	1 koncert
A-dur, K. 414, 488, (Rondo K. 386),	„	2 koncerty a Rondo
B-dur, K. 238, 450, 456, 595,	„	4 koncerty

pro více klavírů:
Es-dur, K. 365, pro 2 klavíry,
F-dur, K. 242, původně pro 3, upraven též pro 2 klavíry.

Celkem napsal W. A. Mozart s orchestrem 21 koncertů pro 1 klavír, 2 Ronda pro 1 klavír, 1 koncert pro 2 klavíry, 1 koncert pro 3 klavíry. Upravil v mládí 7 koncertů pro 1 klavír ze skladeb jiných autorů, a vlastní Koncert pro 3 klavíry upravil později pro 2 klavíry.

Tabulka obsazení dechových nástrojů v jednotlivých větách klavírních koncertů W. A. Mozarta

Köchel-Einstein (Köchel) (poznámka)	tónina	den, měsíc a rok dokončení	věta, tempo, metrum, u II. věty tónina	počet dechových nástrojů: flétna hoboj	klarinet fagot	lesní roh a ladění	trubka a ladění	tympány ladění
21b (107) (J. C. Bach)	D G Es	1765		— — —	— — —	— — —	— — —	— — —
37 (Raupach, Honauer)	F	IV. 1767	I. Allegro, C II. Andante, 3/4, C-dur III. Rondo, 3/4	— 2 — — — 2	— — — — — —	2F 2F 2F	— — —	— — —
39 (Raupach, Schobert)	B	VI. 1767	I. Allegro spiritoso, C II. Andante, C, F-dur III. Molto Allegro, 2/4	— 2 — 2 — 2	— — — — — —	2B 2B 2B	— — —	— — —
40 (Honauer, Eckard, C. Ph. E. Bach)	D	VII. 1767	I. Allegro maestoso, C II. Andante, 2/4, A-dur III. Presto, 3/8	— 2 — 2 — 2	— — — — — —	2D 2D 2D	2D — 2D	— — —
41 (Honauer, Raupach)	G	VII. 1767	I. Allegro, 3/4 II. Andante, 2/4, g-moll III. Molto Allegro, 3/4	2 — 2 — 2 —	— — — — — —	2G 2G 2G	— — —	— — —
175	D	XII. 1773	I. Allegro, C II. Andante ma un poco Adagio, 3/4, G-dur III. Allegro, 2/2	— 2 — 2 — 2	— — — — — —	2D 2G 2D	2D — 2D	D-A — D-A
238	B	I. 1776	I. Allegro aperto, C II. Andante ma un poco Adagio, 3/4, Es-dur III. Rondo, Allegro, C	— 2 2 — — 2	— — — — — —	2B 2Es 2B	— — —	— — —
242 pro 3 (2) klavíry	F	II. 1776	I. Allegro, C II. Adagio, C, B-dur III. Rondo, Tempo di Menuetto, 3/4	— 2 — 2 — 2	— — — — — —	2F 2B 2F	— — —	— — —

Köchel-Einstein (Köchel) (poznámka)	tónina	den, měsíc a rok dokončení	věta, tempo, metrum, u II. věty tónina	počet dechových nástrojů: flétna	hoboj	klarinet	fagot	lesní roh a ladění	trubka a ladění	tympány ladění
246	C	IV. 1776	I. Allegro aperto, C	—	2	—	—	2C	—	—
			II. Andante, 2/4, F-dur	—	2	—	—	2F	—	—
			III. Tempo di Menuetto, 3/4	—	2	—	—	2C	—	—
271	Es	I. 1777	I. Allegro, C	—	2	—	—	2Es	—	—
			II. Andantino, 3/4, c-moll	—	2	—	—	2Es	—	—
			III. Rondo, Presto, 2/2	—	2	—	—	2Es	—	—
316a (365) pro 2 klavíry	Es	začátek 1779—1780	I. Allegro, C	—	2	(2)	2	2Es	(2Es)	(Es-B)
			II. Andante, 3/4, B-dur	—	2	—	2	2Es	—	—
			III. Rondo, Allegro, 2/4	—	2	(2)	2	2Es	(2Es)	(Es-B)
382 Rondo	D	III. 1782	Allegretto grazioso, 2/4, 3/8	1	2	—	—	2D	2D	D-A
386 Rondo	A	19. X. 1782	Allegretto, 2/4	—	2	—	—	2A	—	—
386a (414)	A	podzim 1782	I. Allegro, C	—	2	—	—	2A	—	—
			II. Andante, 3/4, D-dur	—	2	—	—	2D	—	—
			III. Allegretto, 2/4	—	2	—	—	2A	—	—
387a (413)	F	zima 1782/3	I. Allegro, 3/4	—	2	—	—	2F	—	—
			II. Larghetto, C, B-dur	—	2	—	2	2Bb	—	—
			III. Tempo di Menuetto, 3/4	—	2	—	—	2F	—	—
387b (415)	C	zima 1782/3	I. Allegro, C	—	2	—	2	2C	(2C)	(C-G)
			II. Andante, 3/4, F-dur	—	2	—	2	2F	—	—
			III. Allegro, 6/8	—	2	—	2	2C	(2C)	(C-G)
449	Es	9. II. 1784	I. Allegro vivace, 3/4	—	2	—	—	2Es	—	—
			II. Andantino, 2/4, B-dur (pod basem: Andante)	—	2	—	—	2Es	—	—
			III. Allegro ma non troppo, 2/2	—	2	—	—	2Es	—	—
450	B	15. III. 1784	I. Allegro, C	—	2	—	2	2B	—	—
			II. Andante, 3/8, Es-dur	—	2	—	2	2Es	—	—
			III. Allegro, 6/8	1	2	—	2	2B	—	—

Köchel-Einstein (Köchel) (poznámka)	tónina	den, měsíc a rok dokončení	věta, tempo, metrum, u II. věty tónina	počet dechových nástrojů: flétna hoboj	klarinet fagot	lesní roh a ladění	trubka a ladění	tympány ladění
451	D	22. III. 1784	I. Allegro assai, C	1 2	— 2	2D	2D	D-A
			II. Andante, C, G-dur	1 1	— 1	2G	—	—
			III. Allegro di molto, 2/4	1 2	— 2	2D	2D	D-A
452 Quintett	Es	30. III. 1784	I. Largo. Allegro moderato, C	— 1	1 1	1Es	—	—
			II. Larghetto, 3/8, B-dur	— 1	1 1	1Es	—	—
			III. Rondo, Allegretto, 2/2	— 1	1 1	1Es	—	—
453	G	12. IV. 1784	I. Allegro, C	1 2	— 2	2G	—	—
			II. Andante, 3/4, C-dur	1 2	— 2	2C	—	—
			III. Allegretto, 2/2, Finale Presto, 2/2	1 2	— 2	2G	—	—
456	B	30. IX. 1784	I. Allegro vivace, C	1 2	— 2	2B	—	—
			II. Andante un poco sostenuto, 2/4, g-moll	1 2	— 2	2G	—	—
			III. Allegro vivace, 6/8	1 2	— 2	2B	—	—
459	F	11. XII. 1784	I. Allegro, 2/2	1 2	— 2	2F	—	—
			II. Allegretto, 6/8, C-dur	1 2	— 2	2C	—	—
			III. Allegro assai, 2/4	1 2	— 2	2F	—	—
466	d-m	10. II. 1785	I. Allegro, C	1 2	— 2	2D	2D	D-A
			II. Romance, C, B-dur	1 2	— 2	2B	—	—
			III. Rondo, 2/2	1 2	— 2	2D	2D	D-A
467	C	9. III. 1785	I. Allegro maestoso, C	1 2	— 2	2C	2C	C-G
			II. Andante, C, F-dur	1 2	— 2	2F	—	—
			III. Allegro vivace assai, 2/4	1 2	— 2	2C	2C	C-G
482	Es	16. XII. 1785	I. Allegro, C	1 —	2 2	2Es	2Es	Es-B
			II. Andante, 3/8, c-moll	1 —	2 2	2Es	—	—
			III. Allegro, 6/8	1 —	2 2	2Es	2Es	Es-B
488	A	2. III. 1786	I. Allegro, C	1 —	2 2	2A	—	—
			II. Adagio, 6/8, fis-moll	1 —	2 2	2A	—	—
			III. Allegro assai, 2/2	1 —	2 2	2A	—	—

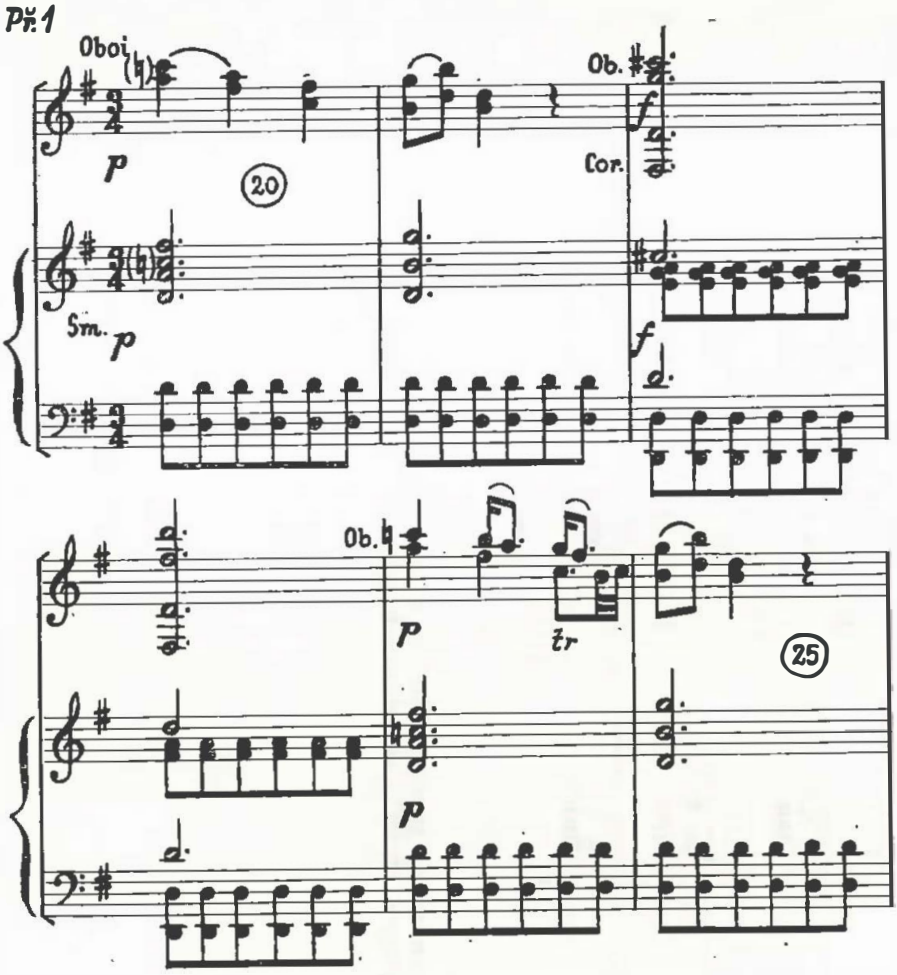
Köchel-Einstein	(Köchel) (poznámka)	tónina	den, měsíc a rok dokončení	věta, tempo, metrum u II. věty tónina	počet dechových nástrojů						
					flétna	hoboj	klarinet	fagot	lesní roh a ladění	trubka a ladění	tympány ladění
491		c-m	24. III. 1786	I. Allegro, 3/4	1	2	2	2	2Es	2C	C-G
				II. Larghetto, 2/2, Es-dur	1	2	2	2	2Es	—	—
				III. Allegretto, 2/2, 6/8	1	2	2	2	2Es	2C	C-G
503		C	4. XII. 1786	I. Allegro maestoso, C	1	2	—	2	2C	2C	C-G
				II. Andante, 3/4, F-dur	1	2	—	2	2F	—	—
				III. (Allegretto), 2/4 (rukopis nemá tempo)	1	2	—	2	2C	2C	C-G
537		D	24. II. 1788	I. Allegro, C	1	2	—	2	2D	2D	D-A
				II. Larghetto, 2/2, A-dur	1	2	—	2	2D	—	—
				III. Allegretto, 2/4	1	2	—	2	2D	2D	D-A
595		B	5. I. 1791	I. Allegro, C	1	2	—	2	2B	—	—
				II. Larghetto, 2/2, Es-dur	1	2	—	2	2Es	—	—
				III. Allegro, 6/8	1	2	—	2	2B	—	—

Poznámka:

Ladění lesních rohů „B“ znamená B-alto, „Bb“ značí B-basso.
Nástroje uvedené v závorkách () byly skladatelem připsány dodatečně.

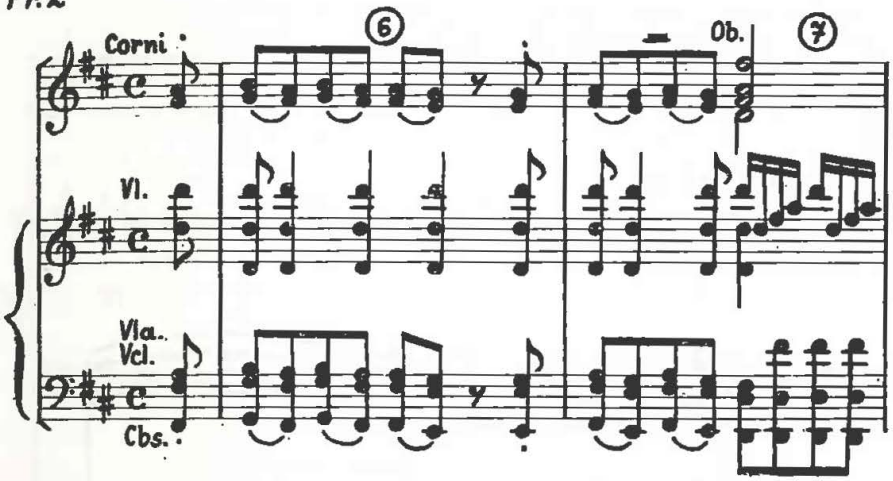
Přípravné období, 1765—67.

Adaptace vět klavírních skladeb různých autorů (podrobně o tom Köchel-Einstein[3]) vychází po stránce instrumentační z dobových konvencí ranného klasicismu. Dechové nástroje hrají většinou harmonickou výplň, v mezihrách často sopránové nástroje (hoboje, flétny) zdvojují housle v unisonu nebo v oktávě. Výjimečně se objeví i v tutti osamostatnění dechových hlasů, většinou jen na krátké ploše. Takové místo je na příklad v *Koncertu G-dur, K. 41, I. věta Allegro, takty 20—25,* sólové duo hobojí je při opakování zdobeno. Notový př. 1.



Lesní rohy zasahují občas krátkými motivky do tutti i do klavírních sól, jako například v Koncertu F-dur, K. 37. Jinde slyšitelně zdvojují v sólech klavír, nebo v tutti smyčce, jako například v Koncertu B-dur, K. 39 v 1. větě. Zdvojení bývá unisonové, nebo oktávové. Nápadné je sólo dvou lesních rohů, ve spodní oktávě podbarvené violami a basy, v úvodním tutti *Koncertu D-dur, K. 40, I. věta Allegro maestoso, takty 6—7.* Notový př. 2.

Př. 2

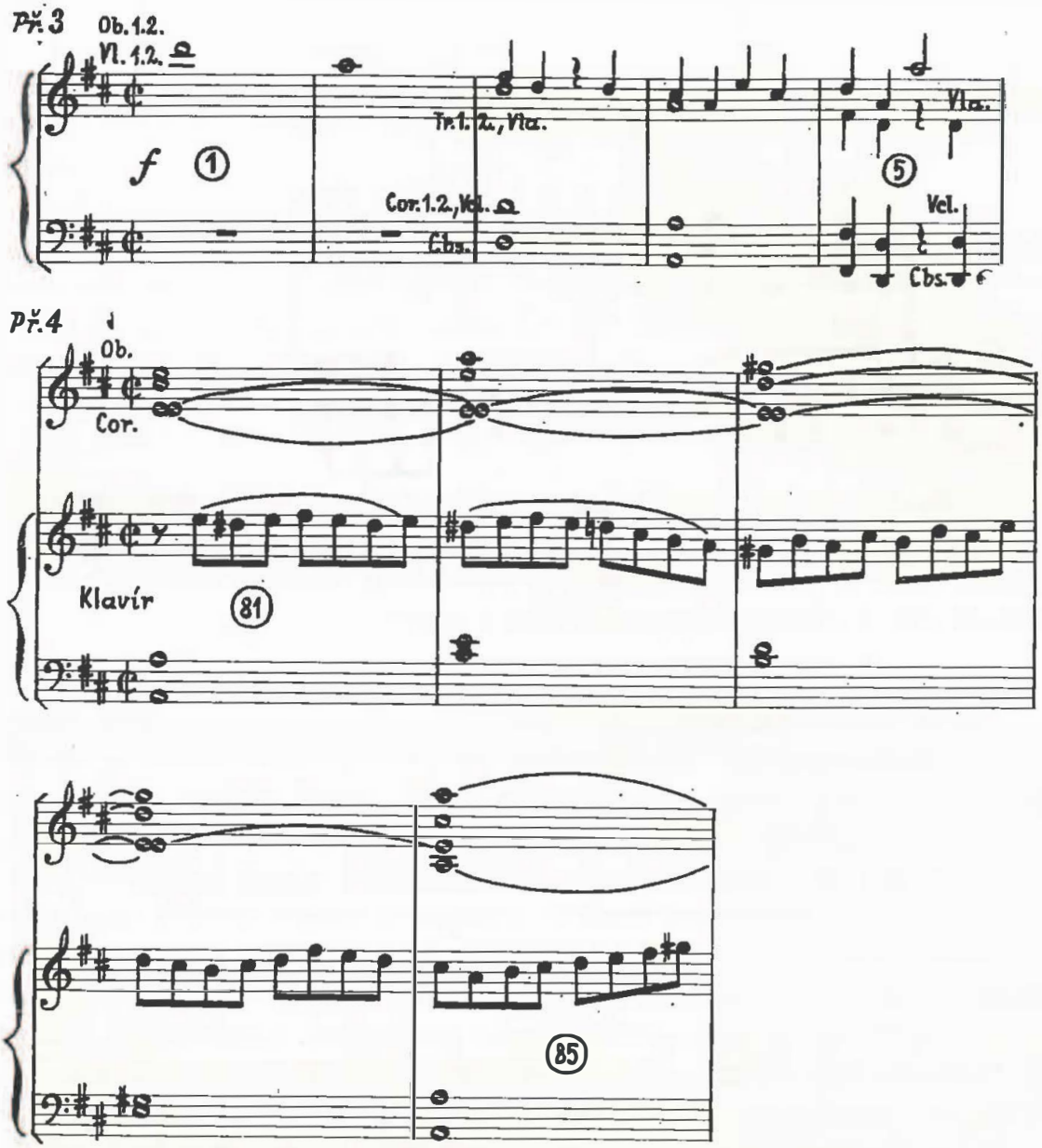


Zvláště u hlubších ladění lesních rohů se již v tomto období objevují charakteristické figury v akordických rozkladech v tenorové a basové poloze na koncích frází. V ranných koncertech-pasticciích obvykle unisono s hlubokými smyčci, v dalších koncertech pak i sólově.

Prvé vlastní klavírní koncerty.

V Koncertech K. 175, 238, 242, 246 jsou dechové nástroje slyšet častěji, není tu však kvalitativně nových prvků oproti období přípravnému. Hoboje bývají obvykle výraznější, lesní rohy jsou naopak poněkud potlačeny. Řekl bych, že v instrumentaci koncertů-pasticcií doznívalo ještě barokní zacházení s žesťovými nástroji, zatímco v období prvých vlastních koncertů psal Mozart lesní rohy již čistě klasicky — méně nápadně, méně pohyblivě a opatrněji. Hoboje se v tutti i v sólech ponejvíce uplatní v unisonech či v oktávách nad houslemi, nebo v podobných kombinacích s klavírem. V klavírních sólech hrají často dechové nástroje samostatně harmonické výplně, nejčastěji do akordických pasáží klavíru. Dále dechové nástroje často podtrhují akcenty, či tvoří vlastními akcenty rytmický protihlas klavíru. V pomalé větě Koncertu D-dur, K. 175 jsou na koncích frází obligátní akordické rozklady lesních rohů (takty 3, 22, 25, 73). Tento Koncert má také dvojí znění hobojí a lesních rohů. Autor pravděpodobně provedl opravy pro vídeňské vystoupení 3. března 1782. Lesní rohy jsou v původní verzi výraznější, často ve vyšší poloze (například znějící d^2 v pomalé větě, aj.). Možná, že Salzburg měl ještě hornisty s barokním školením, zatímco vídeňští již hráli klasicky a bylo tedy větší riziko kazů. *III. věta, Allegro, Koncertu D-dur, K. 175* začíná kánonickým motivem, kde je imitace nápadně zdvojena žesťovými nástroji. Notový př. 3.

V téže větě v *taktech 81—85* je obvyklá harmonická výplň dechových nástrojů, zde však zajímavě přibarvovaná levou rukou klavíru. Notový př. 4. Další ukázky z klavírního *Koncertu B-dur, K. 238, III. věta Rondeau, Allegro, takty 40—43, 48—49, 55—57,* obsahují řadu zvukových kombinací,



charakteristických pro toto období. Výrazově pozoruhodný je kontrast lyrického tématu s fanfárovými nárazy lesních rohů, a od taktu 48 také zahuštění prodlevy mezi klavírem a hlubokými smyčci. Sólo dvou lesních rohů v taktech 55—57 zazní ještě jako ozvěna barokních corni da caccia. Notový př. 5.

V *Koncertu pro 3 klavíry F-dur, K. 242* se častěji objevují unisona hobojí se smyčci v rychlém pohybu (šestnáctinové figurky v 1. větě) a opět několikrát slyšíme v tutti i v sólech zdvojení melodie lesními rohy, zde o oktávu níže. Jinak převládají již známé instrumentační obraty. Podobně i v *Koncertu C-dur, K. 246.* Zde se poprvé setkáváme s delší plochou fanfár celého dechového ansámblu do klavírního sóla a to ve *III. větě Tempo di menuetto například v taktech 62—64.* Smyčce hrají čtvrťové akordy na prvých dobách taktů. Notový př. 6.

Př.5

Ob.

Cor.1.2

Cor.

40

Klavír

Vl.1.2.

Sm.

Ob.

Cor.

43

48

tr

atd.

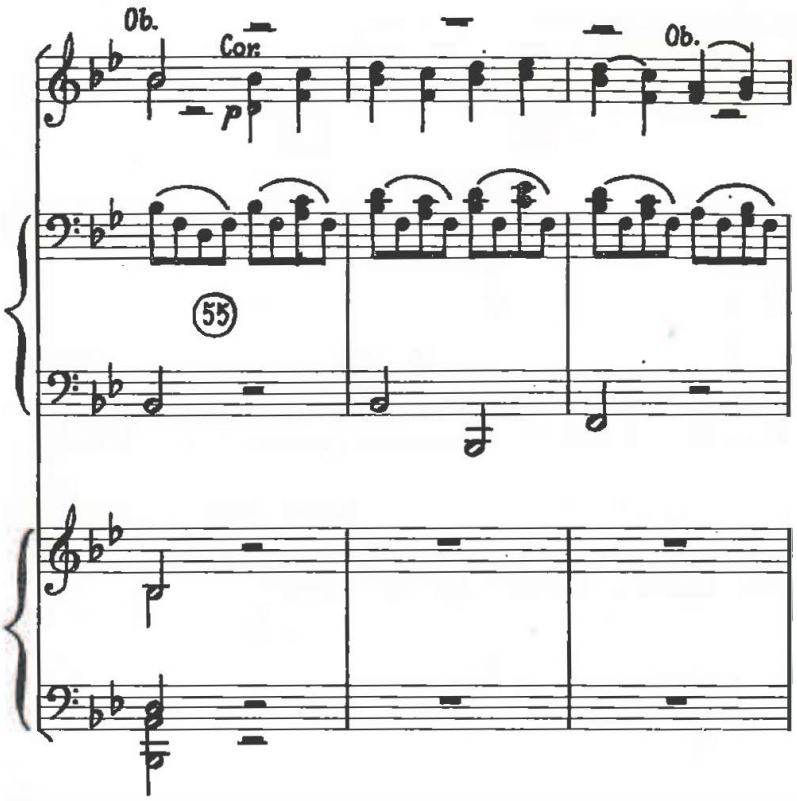
Klavír

atd.

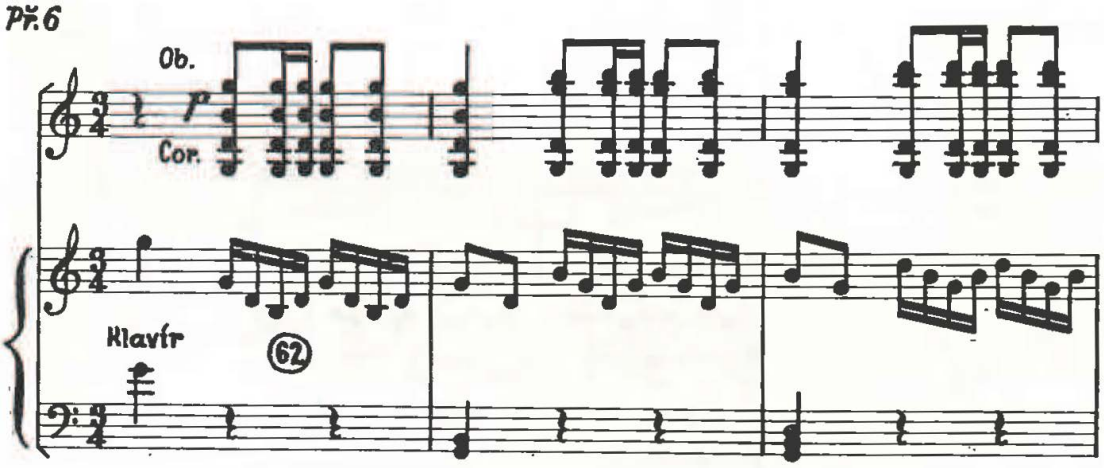
Vl.1.2.

Vla.-Vcl.

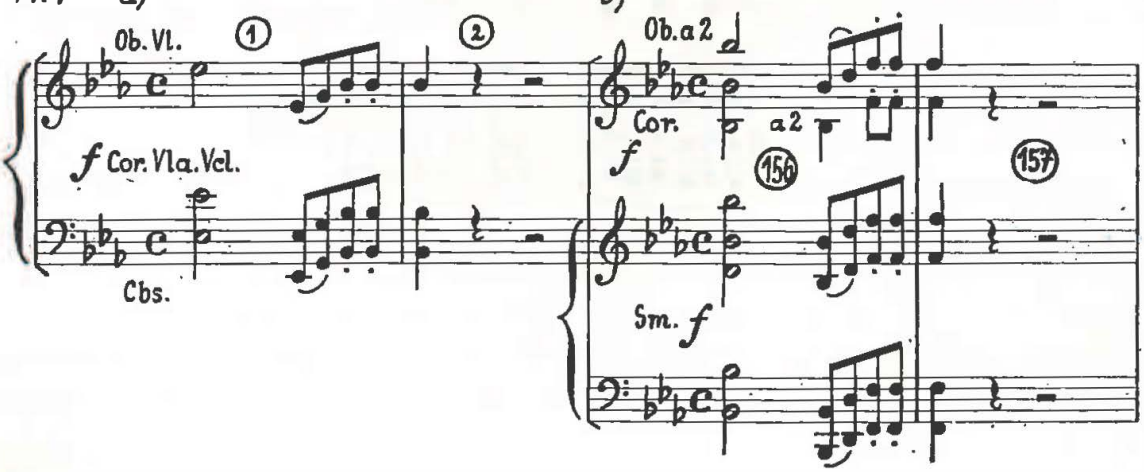
Cbs.


Ob.
Cor.
p
Ob.
55

Př. 6

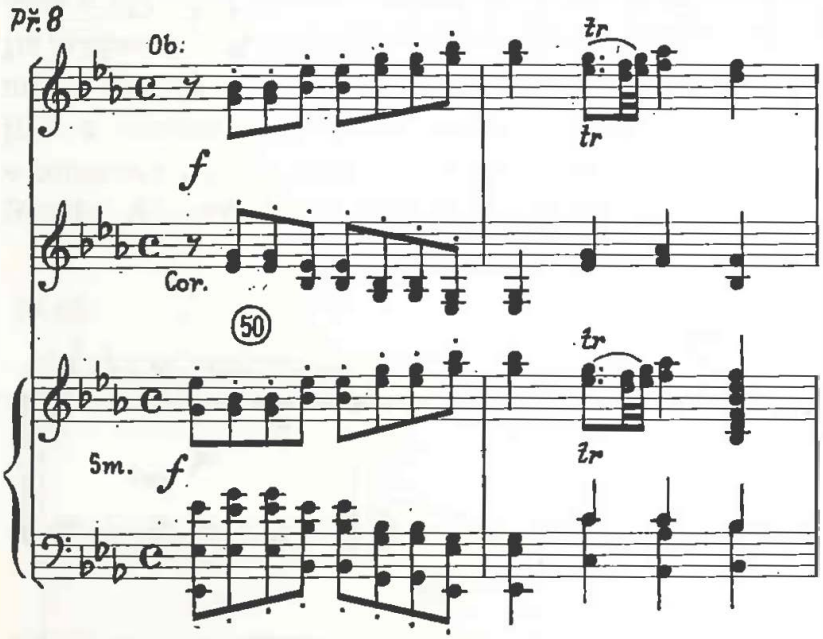

Ob.
p
Cor.
Klavír
62

Př. 7 a) b)


Ob. Vl.
1
2
f Cor. Vla. Vcl.
Cbs.
Ob. a 2
Cor.
f
a 2
156
157
Sm. f

Nové instrumentační nápady přináší ve větší míře *Koncert Es-dur, K. 271*. Pro *1. větu* je charakteristické unisono smyčců a dechů, poprvé hned v začátku hlavního tématu, *takty 1—2*. Notový př. 7a. Zvláště nápadný je tu sytější zvuk lesních rohů, neboť hlubší ladění (zde in Es) měla i na klasických nástrojích větší, romantičtější tón. Unisono je zachováno i v provedení v dominantní tónině, pouze s vypuštěním citlivého tónu na lehké osmině. Psané h^1 bylo na přirozených nástrojích tónem dušeným, méně průrazným a choulostivějším. Je tomu tak například v *I. větě Allegro v taktu 156*, aj. Notový př. 7b.

Lesní rohy často hrají s hlubšími smyčci. Ve forte závěrečného tématu expozice v tutti hrají hoboje s houslemi a lesní rohy s violami a violoncelly. *I. věta Allegro, takty 50—51*, notový př. 8.



Vedlejší téma v houslích je v závětí podbarvováno dechovými nástroji, které — ač pouze čtyři (2 hoboje, 2 lesní rohy), — tu vytvářejí dokonalou iluzi skutečného dechového ansámblu. *I. věta Allegro, takty 30—33*, notový př. 9.

V reprise vedlejšího tématu jsou lesní rohy hlavní, určující barvou a horní oktáva klavíru pouze barvou doplňující. *I. věta Allegro, takty 217—220*, notový př. 10.

Pomalá věta v c-moll zvukově kontrastuje. Dechové nástroje tu hrají vcelku nenápadně, hlavní složkou výrazu je spolu s melodií harmonie. Téma ronda je opět v tutti přibarveno lesními rohy, alespoň ve zjednodušené formě. Při reprise před závěrem hrají téma pouze dechové nástroje, klavír má 8 taktů trylek na b^2 a smyčce hrají pizzicato ve čtvrťových akordech. *III. věta Rondo, Presto, takty 424—428*, notový př. 11.

Př. 9

Ob.

Cor.

Vl. 1.

Vl. 2.

Vcl. (Vla 8va)

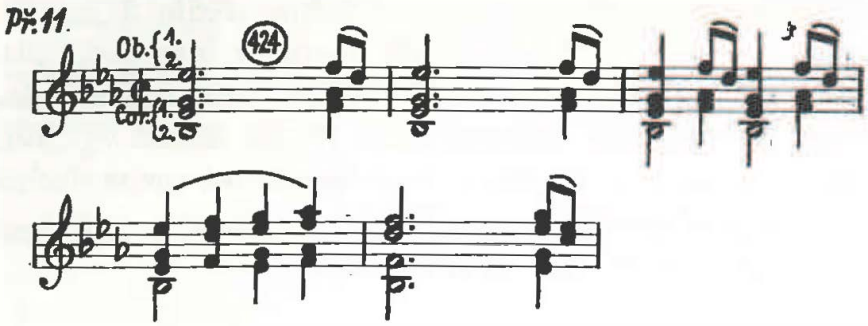
Cbs.

Př. 10

Cor.

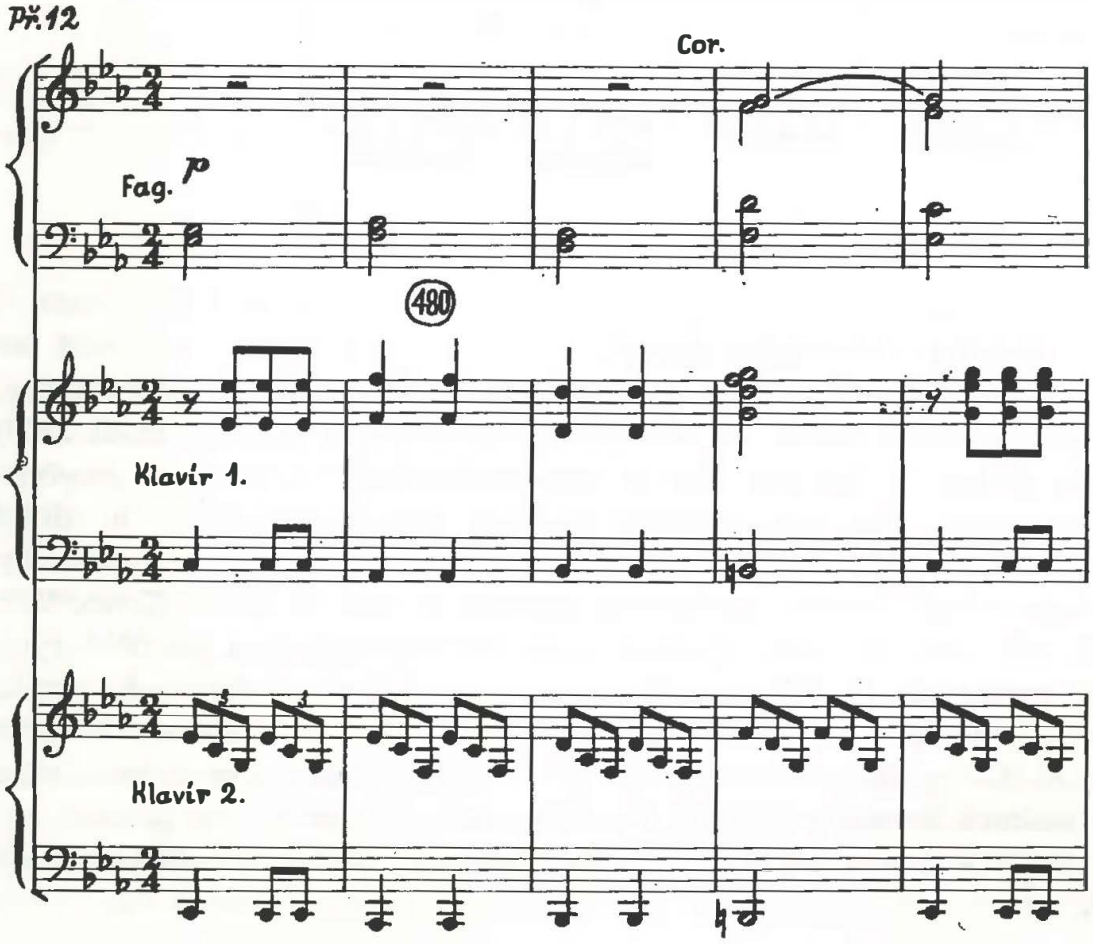
Klavír

(+ Smyčce)

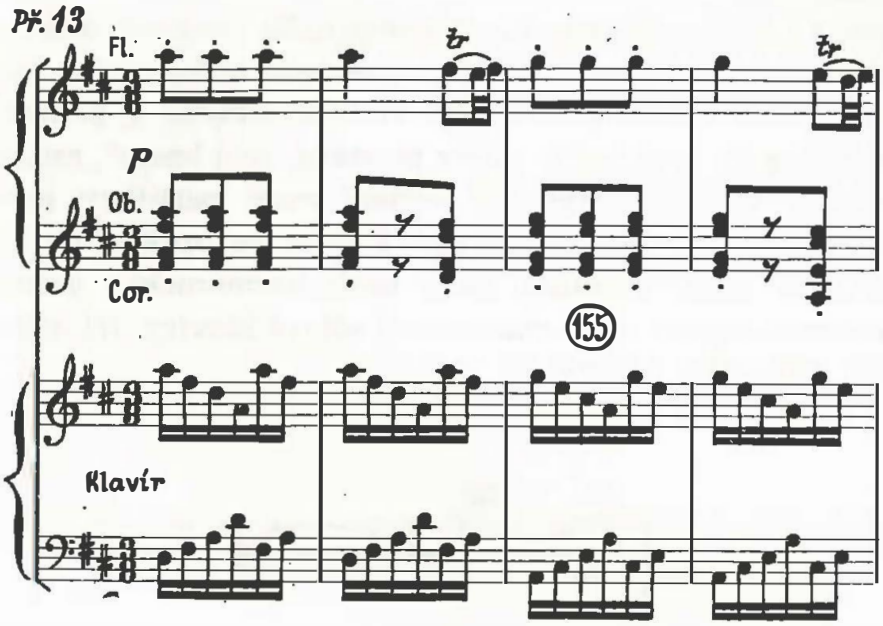


Střední období.

Koncert pro 2 klavíry Es-dur, K. 365 nepřináší zvukově mnoho nového. Jsou tu opět unisona dechů se smyčci s výrazným zabarvením lesními rohy in Es, jako hned v začátku 1. věty. Hoboje slyšíme v pomalé větě v kratších sólech. Fagoty jsou psány místy po staru, „col basso", místy již vypsány samostatně. V Eulenburgově[10]) vydání malé partitury jsou místa fagotů s basy tištěna menšími typy not. Fagoty se uplatní mimo jiné v závěru finále, kde spolu s lesními rohy tvoří harmonickou výplň v tenorové poloze, zatímco soprán a bas obstarávají sólové klavíry. *III. věta Rondo, Allegro, takty 479—483,* notový př. 12.



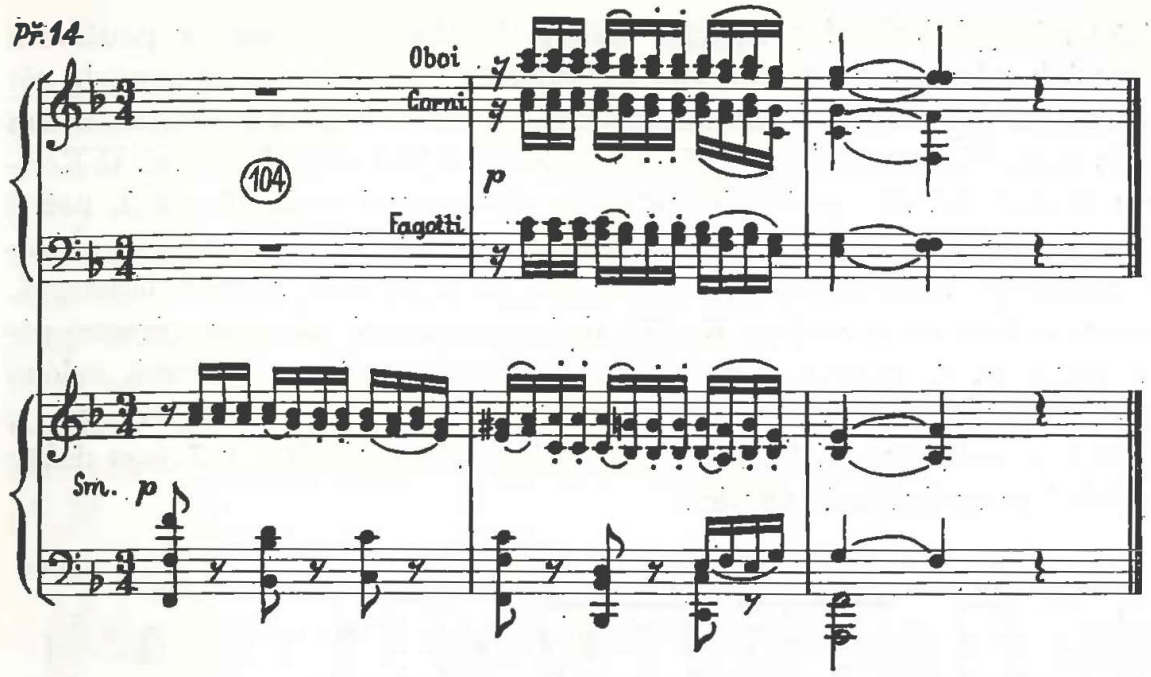
Rondo D-dur, K. 382 předepisuje poprvé navíc 1 flétnu vedle 2 hobojí. V dřívějších koncertech se objevily flétny pouze namísto hobojí (K. 41 a K. 238 II. věta). Flétna v Rondu D-dur je o něco pohyblivější než hoboje, a alespoň v maličkostech již odlišena. Instrumentace Ronda hodně využívá oktávových zdvojení klavíru dechovými nástroji. Ansámblová sazba dechů do klavírních figurací někdy připomíná zvuk hracích automatů, jako například v závěrečném *Allegru, takty 153—156*. Notový př. 13.



Počátek vídeňského období.

Ve snaze po úspěchu u publika píše W. A. Mozart Koncerty A-dur, K. 414 (K.-E. 386[a]), F-dur, K. 413 (K.-E. 387[a]), C-dur, K. 415 (K.-E. 387[b]) a Rondo A-dur, K. 386 tak, aby je bylo možno hrát i s pouhým smyčcovým kvartetem. Tím jsou dechové nástroje předem potlačeny do úlohy zdvojení a výplní a mohou být vypuštěny, aniž by se základní výraz hudby podstatně změnil. Funkce dechových nástrojů v tutti je oproti Koncertům K. 175, 238, 246, 271 opět zjednodušena. Slyšitelnější jsou na některých místech pomalých vět, jako například samostatné dechové figury do pomlk melodie Larghetta Koncertu F-dur, K. 413. V závěru Andante *Koncertu C-dur, K. 415* opakují dechové nástroje houslový motiv z předcházejícího taktu, zatímco housle pokračují o polohu níže. Při provedení „á quattro" tento imitační prvek odpadá. *II. věta Andante, takty 104—106,* notový př. 14.

Př. 14



V I. větě *Koncertu A-dur, K. 414* mají hoboje a rohy v tutti samostatně pochodový rytmus

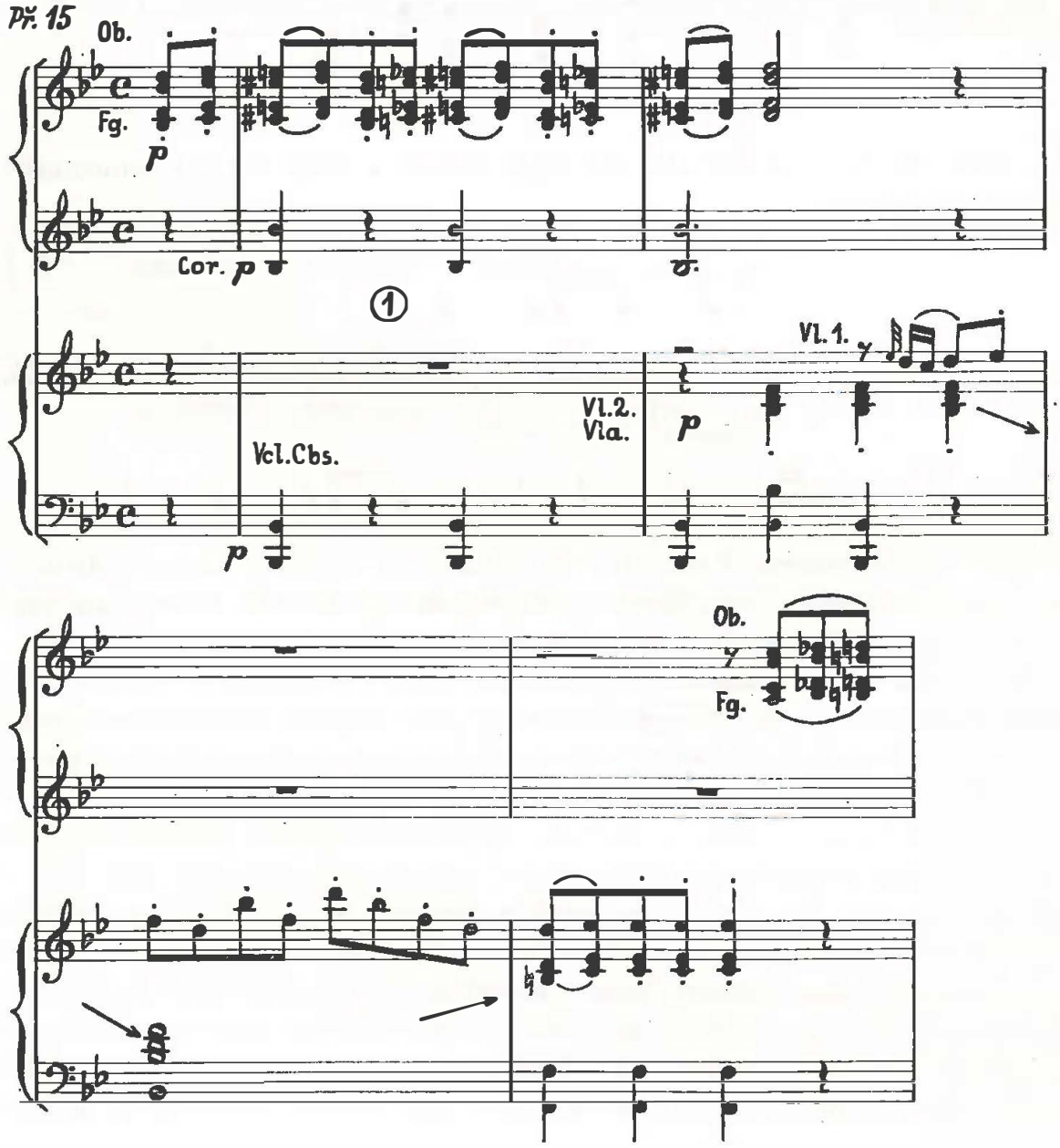
Podobně trubky a tympány, dodatečně připsané do *Koncertu C-dur, K. 415,* hrají v tutti I. věty samy rytmy:

Ve třetí větě *Koncertu F-dur, K. 413* přibarvují dechové nástroje druhou část hlavního tématu, například v sóle v taktech 99—102 hoboje unisono s pravou rukou klavíru a lesní rohy o oktávu níže. Na některých podobných místech také v oktávách s houslemi. *Koncert Es-dur, K. 449,* ač obsahovou závažností předcházející koncerty převyšuje, je po instrumentační stránce zaměřen natolik smyčcově, že slyšitelnost dechových nástrojů je minimální a jsou skutečně postradatelné.

Velké koncerty let 1784—86.

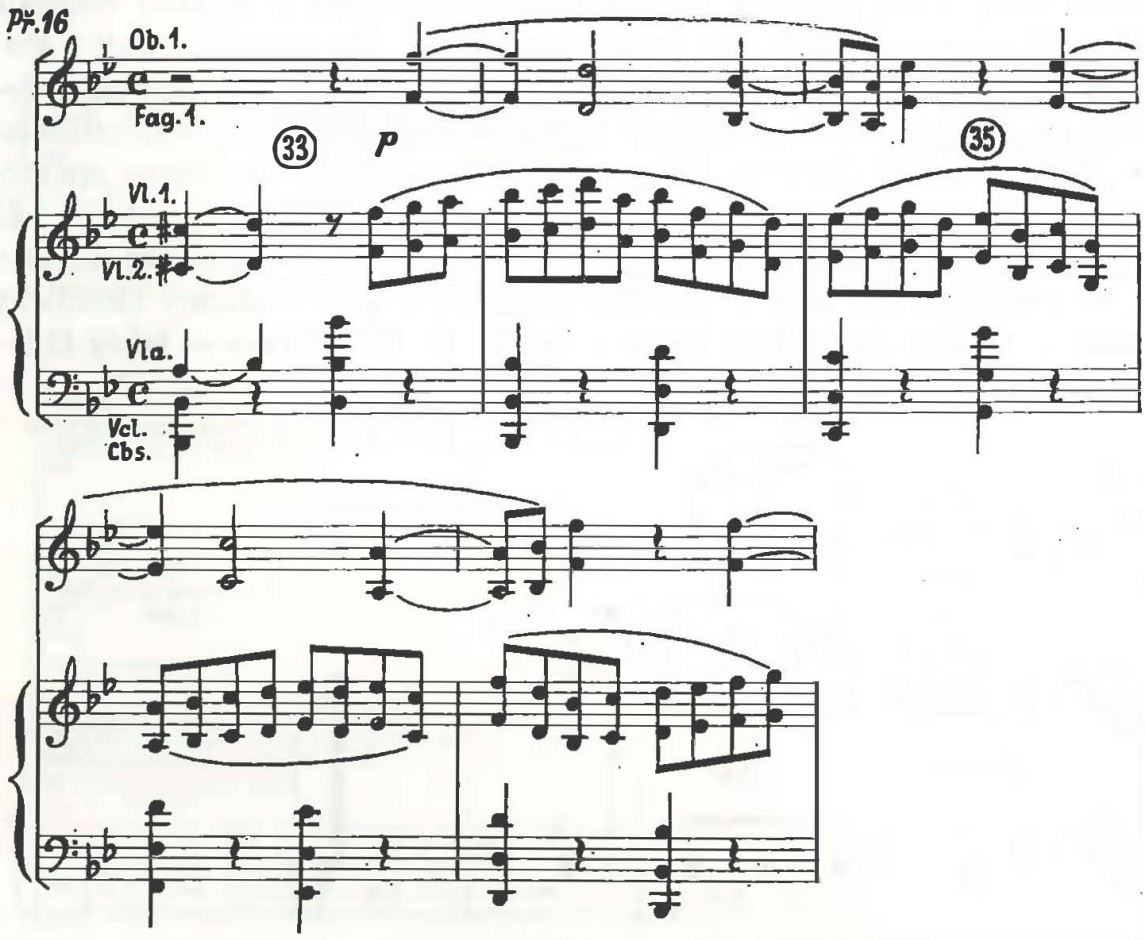
Jedenáct klavírních koncertů, napsaných W. A. Mozartem během necelých tří let, směřuje k syntéze koncertantního, symfonického a komorního hudebního myšlení. Téměř každá ze 33 vět řeší tyto dialektické vztahy alespoň v něčem nově a osobitě. Velké klavírní koncerty bych nazval komorními symfoniemi, kde titulní role je svěřena klavíru a další hlavní role dechovým nástrojům, které se tím stávají významově nejdů-

ležitějšími spoluhráči i protihráči sólisty. Kvalitativní rozdíl v používání dechových nástrojů je patrný již ze srovnání úvodních tutti prvých vět Koncertu B-dur, K. 450 s instrumentačně nejzajímavějším dřívějším dílem tohoto typu, Koncertu Es-dur, K. 271. Obě tutti jsou stejně dlouhá. U Koncertu Es-dur, K. 271 je to 55 taktů, ve skutečnosti však 58 taktů, neboť sólový klavír začíná třítaktovým trylkem, pod nímž orchestr dohrává závěr předehry. U Koncertu B-dur, K. 450 je prvé tutti rovněž 58taktové. Zatímco u Koncertu Es-dur, K. 271 slyšíme dechové nástroje výrazně sólově pouze ve 4 taktech a v dalších 14 znatelně přibarvují zvuk celého orchestru (hlavně zásluhou lesních rohů), u Koncertu B-dur, K. 450 je poměr více než opačný. Sólově hrají dechy v 16 taktech a v 7 jsou dobře slyšitelné za spoluúčasti smyčců.

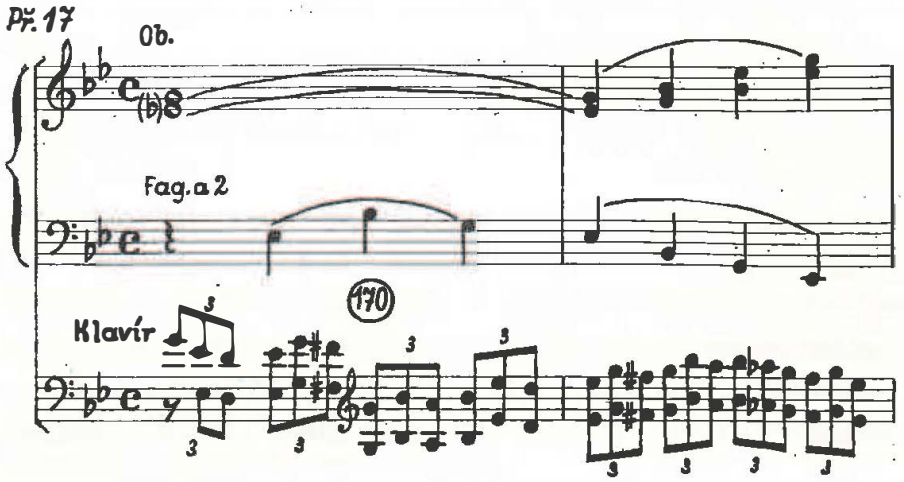


Koncert B-dur, K. 450 začíná dialogem dechů a smyčců. Hlava tématu, chromatické postupy v terciích hobojů a fagotů, je po celou větu uváděna vždy dřevěnými dechovými nástroji nebo klavírem. Ve smyčcích se objeví pouze jednou, na čtyři takty v závěru provedení. *I. věta Allegro, takty 1—4,* notový př. 15.

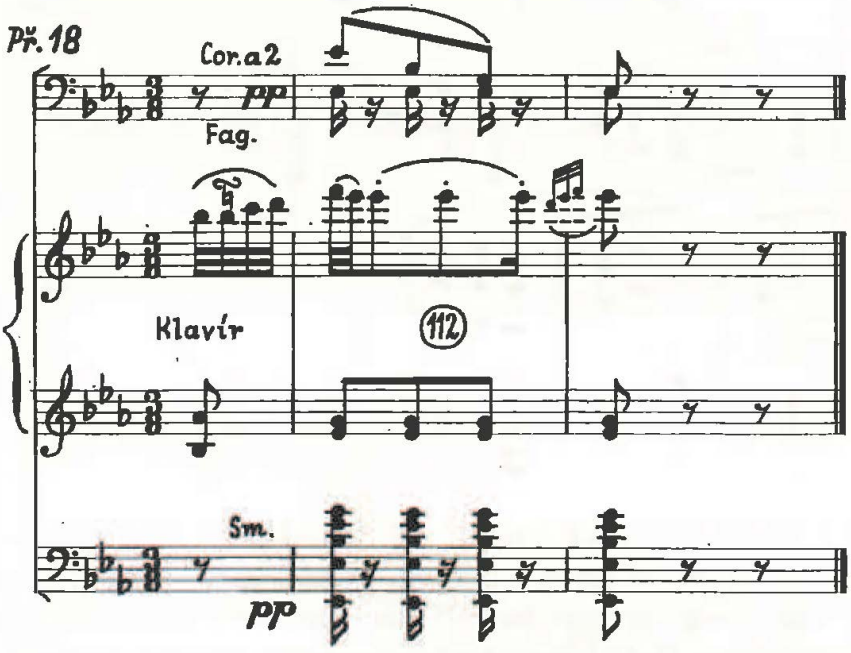
Proti elegantnímu graziosu hlavního tématu naznačí začátek vedlejšího vážnější atmosféru, charakteristickou pro Mozartovo pozdější tvůrčí období. Vedlejší téma uvedou nejprve housle v oktávách za doprovodu pouhých basů — celá váha výrazu spočívá jen na melodické linii. Opakují je v oktávě hoboj s fagotem do houslového kontrapunktu. V reprise kontrapunktuje v šestnáctinách klavír. *I. věta Allegro, takty 33—37,* notový př. 16.



Zatímco téma hlavní i závěrečné zachovávají střídání barev nástrojů po kratších plochách, což je běžný klasický obyčej, zazní téma vedlejší ve třech ze čtyř případů vždy celé v jedné barvě. Harmonické výplně dechových nástrojů, psané ve dřívějších koncertech převážně formou vydržovaných akordů, přecházejí od roku 1784 většinou do akordických rozkladů v mírném pohybu, často imitačně polyfonisovaných. *I. věta Allegro, takty 170—171,* (smyčce končí na prvé době taktu 170) notový př. 17.

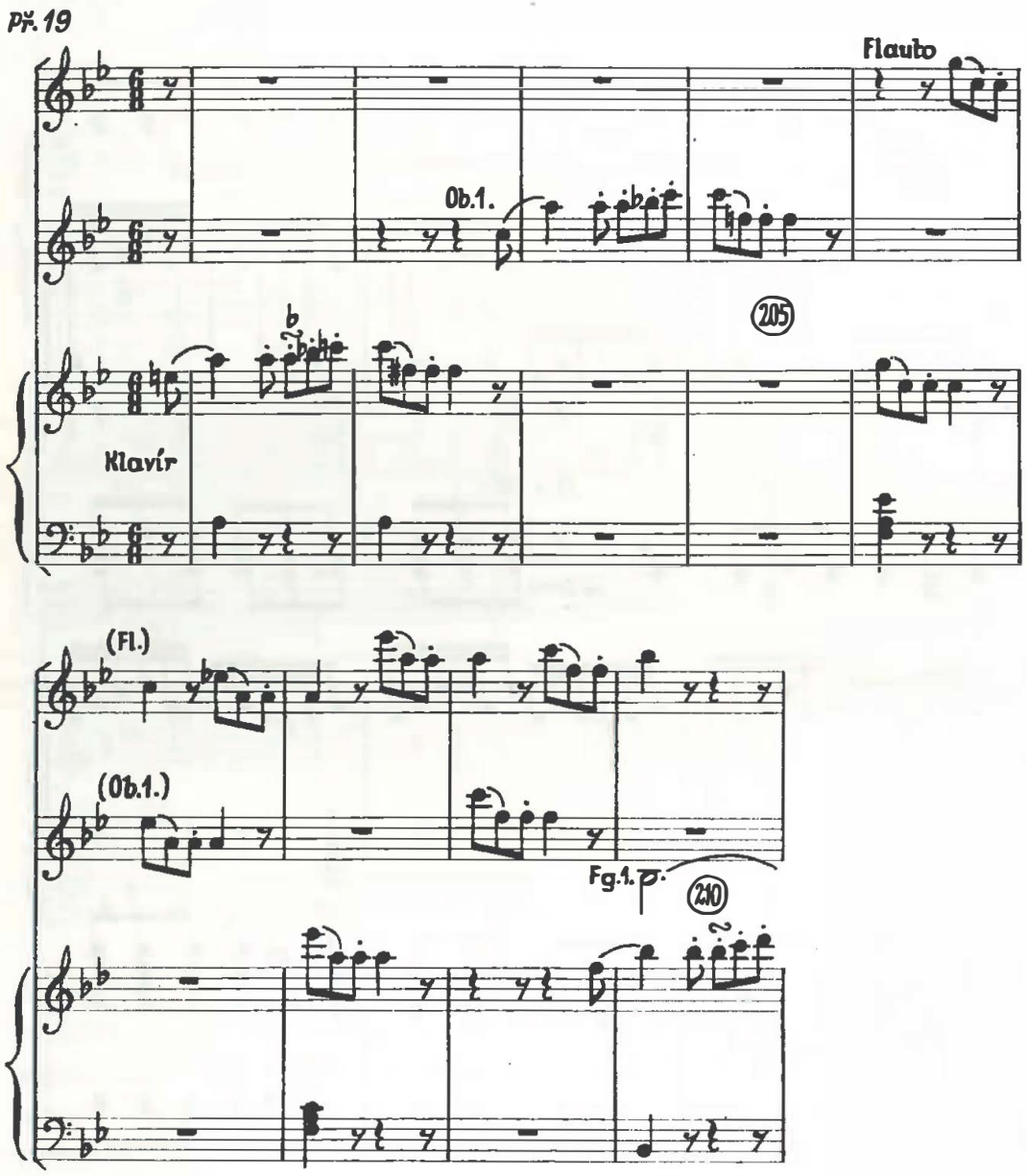


Pomalá věta, v níž klavír s výjimkou dvou osmitaktí v začátku neustále hraje, má instrumentačně dvě kontrastující části. Do taktu 72 hrají s klavírem současně, či střídavě pouze smyčce. Zbytek věty pak převážně dechový ansámbl, podstatné úseky za pizzicatového doprovodu smyčců. Klavír většinou zdobí dechové fráze pohyblivými pasážemi. Tento způsob, kdy nástrojová barva charakterizuje celé dlouhé úseky vět, nebo i celé věty, je pro vrcholné Mozartovo období příznačný. V závěru pomalé věty zní do oddělovaných akordů klavíru, smyčců a fagotů sestupný akordický rozklad v lesních rozích, tentokráte v legatu. *II. věta Andante, takty 112—113,* notový př. 18.



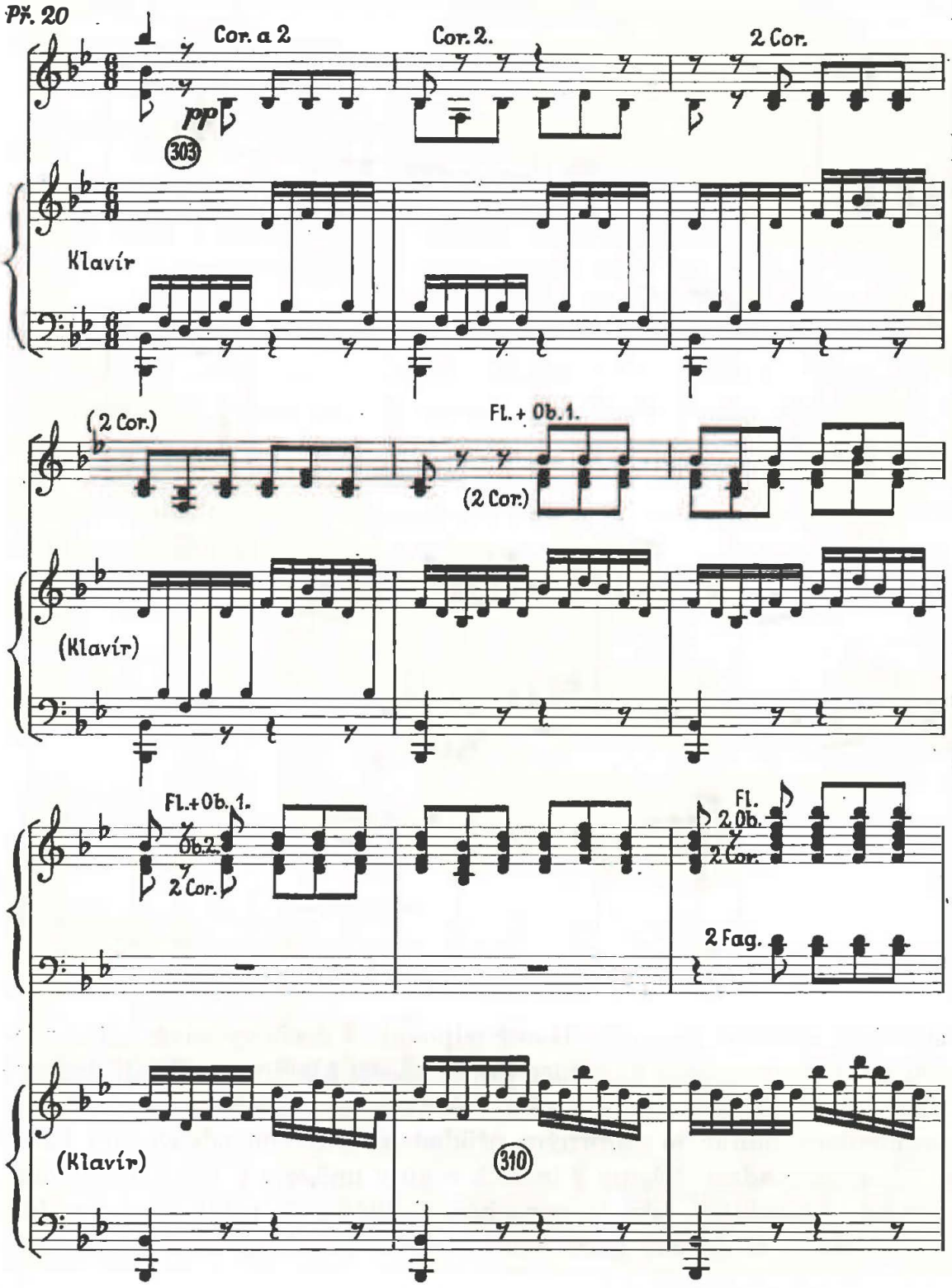
Hlavní téma finále je v tutti zakončeno fanfárovými unisony celého orchestru s výrazně převládajícím dechovým zabarvením. Vedle kratších míst ansámblových, zdůrazňování melodických tónů a zdvojení, hrají dechové nástroje s klavírem několik sólových míst formou dialogu. Zvláště

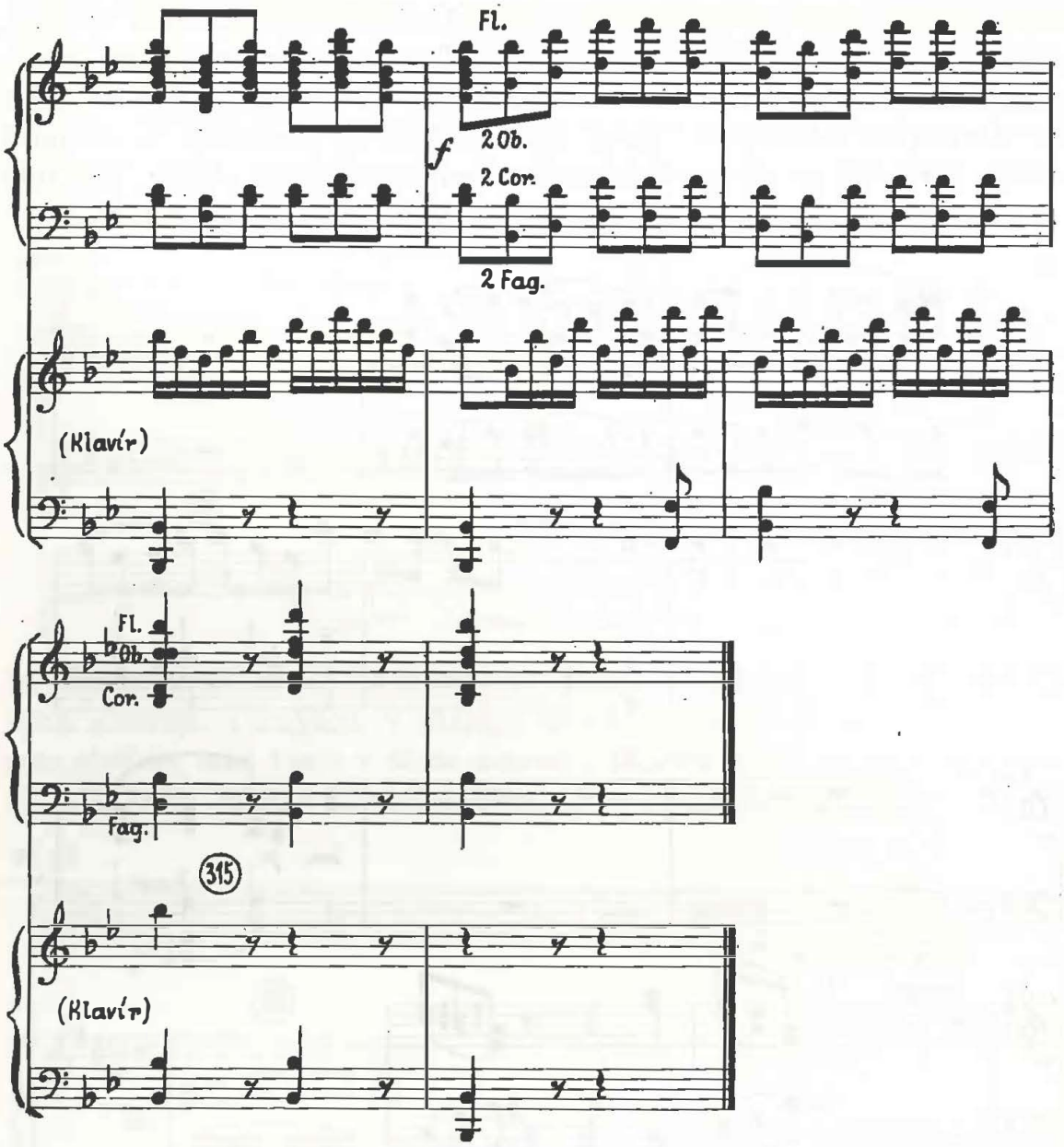
vtipný je přechod ke druhé reprise. Obvyklá virtuózní vložka sólisty je tu nahrazena instrumentačně efektním dialogem klavíru a dřevěných dechových nástrojů, který vyústí v jakési „hašteření". (Smyčce doprovázejí akordy v osminách, od taktu 206 drženým dominantním septakordem.) *III. věta Allegro, takty 202—210,* notový př. 19.



Dechovému začátku Koncertu B-dur odpovídá i dechový závěr. Nad zdobenou prodlevou smyčců na tonice *(b)* do pasáží klavíru narůstají dechové fanfáry „á la chasse", které vrcholí oktávovým unisonem všech dechů. Instrumentace fanfár je názorným příkladem citlivého odvažování barev s ohledem na gradaci. Nástup 2 lesních rohů v unisonu v taktu 303 upoutá pozornost. Následující takt je ponechán pouhému 2. rohu, čímž vznikne zvukové odlehčení (a také psané malé *g* nepatřilo „do úvazku" orchestrál-

ního prvního hornisty) po němž nový nástup prvého už začíná gradaci. V trojhlase (takty 307—8) se ujme sopránu 1. hoboj změkčený v unisonu flétnou. Od taktu 309 doplní na čtyřhlas druhý hoboj, přičemž lesní rohy zůstávají v téže poloze, jako v předešlé frázi. V taktech 311—312 nastupují fagoty a dojde k osamostatnění všech dechových nástrojů, každý



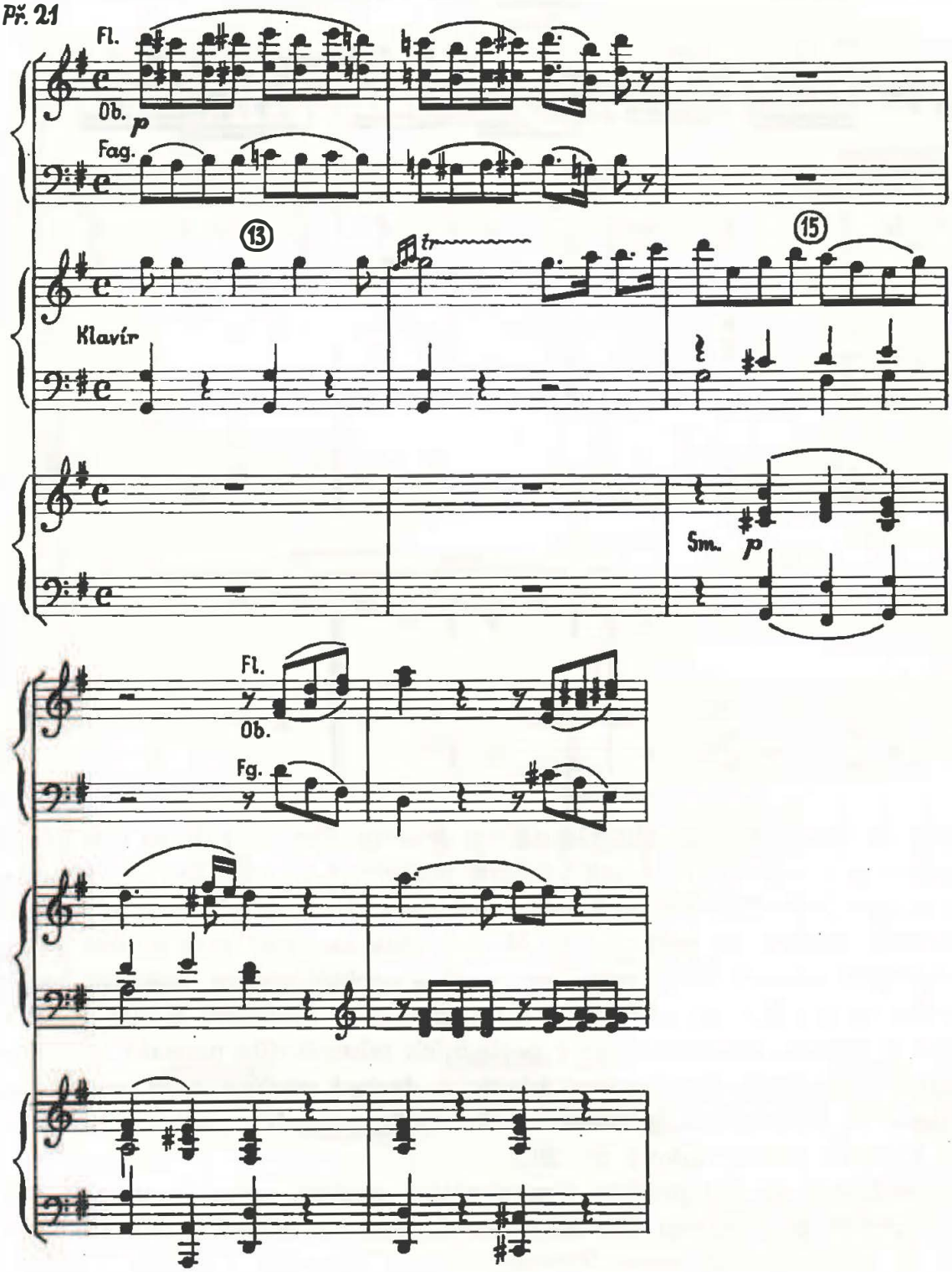


hraje jiný tón B-dur akordu. Gradace pokračuje tím, že 1. lesní roh hraje o oktávu níže než flétna, a tak výrazně podtrhuje soprán. Závěrečné unisono (takty 313—314) by jistě mělo větší lesk, kdyby byl autor ponechal lesní rohy nahoře, do znějícího f^2. Mozart však zacházel v této době s orchestrálními lesními rohy dosti obezřetně a nechtěl zřejmě riskovat kazy. (O sedm let později, ve svém posledním klavírním Koncertu B-dur, K. 595 znějící f^2 prvému lesnímu rohu v posledních taktech díla napsal.) *III. věta Allegro, takty 303—316,* (pouze klavír a dechy, smyčce mají zdobenou prodlevu na *b* a v taktech 313—314 akordy na prvých a posledních osminách každého taktu) notový př. 20.

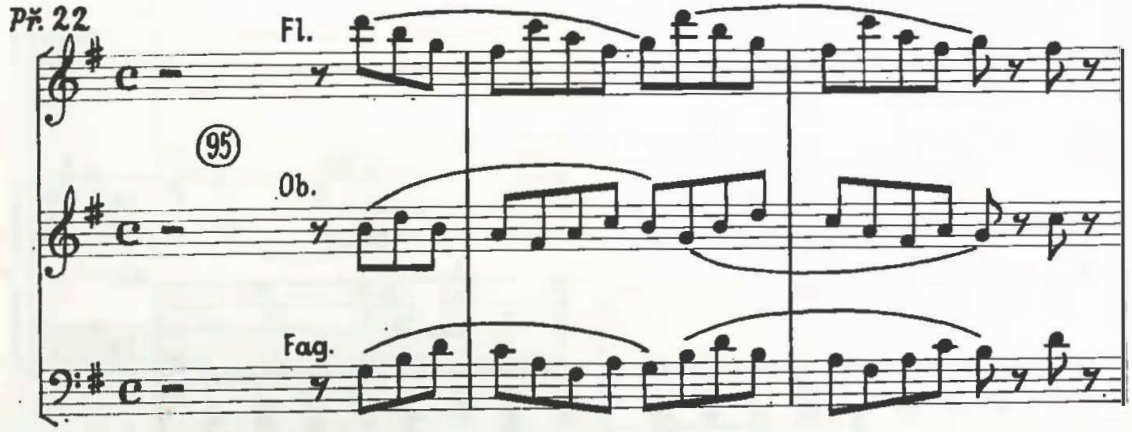
Koncert D-dur, K. 451 pracuje v prvé větě s ansámblovými kontrasty, což působí poněkud střízlivěji. Jde asi o úmysl, protože ve druhé větě se představí tři koncertantně psané dřevěné dechové nástroje: 1 flétna, 1 hoboj,

1 fagot. Hlavní téma Andante je při opakování počátečních taktů ve forte zvýrazněno tím, že horní oktávu nad 1. houslemi má flétna a spodní oktávu pod 1. houslemi fagot. Poslední dva takty tématu (takty 7—8) patří sólovým dřevěným nástrojům. Téma opakuje klavír, přejímají je dechové nástroje a rozvíjí se dialog klavíru se třemi dechovými sólisty, pro tuto větu charakteristický. *II. věta Andante, takty 13—17,* notový př. 21.

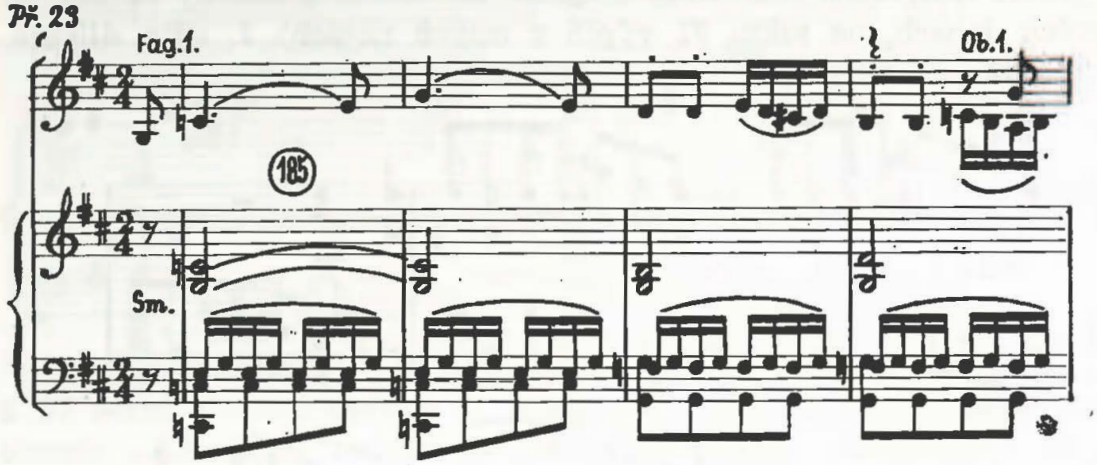
Př. 21



Z celkového počtu 99 taktů této věty mají tři dřevěné dechové nástroje koncertantní úlohu v 50 taktech a v dalších 6 (forte hlavního tématu) výrazně spoluvytvářejí celkovou barvu orchestrálního zvuku. Velmi často slyšíme vynalézavě polyfonizované výplně dechových nástrojů, mimo jiné v závěru věty. *II. věta Andante, takty 95—97* (pouze dřevěné dechové nástroje, hrají ještě smyčce a klavír), notový př. 22.



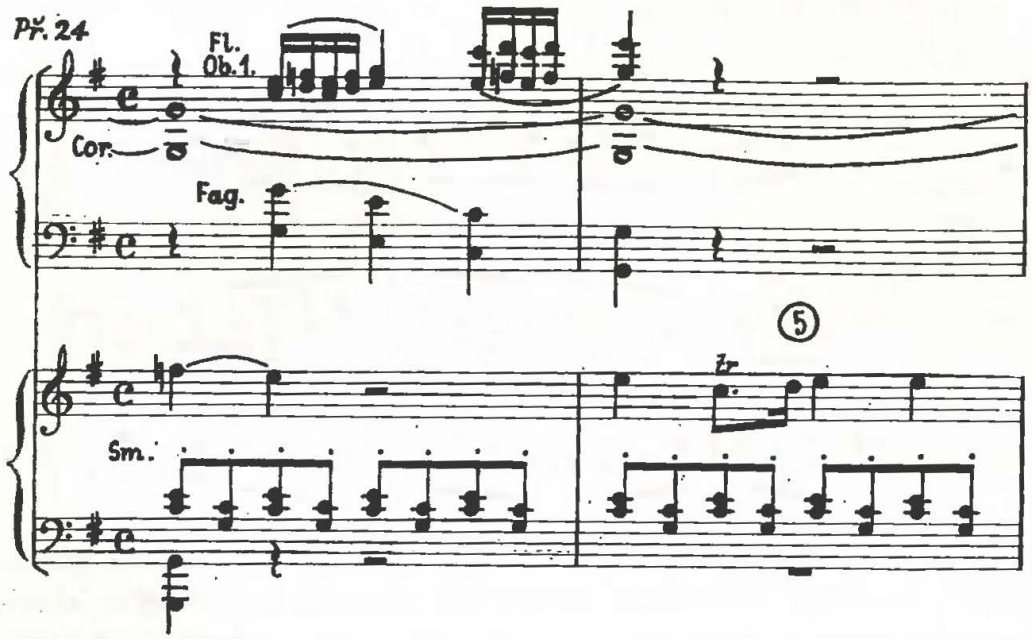
Ve finále se objevuje šestnáctinový pohyb v unisonu dřevěných dechových nástrojů a smyčců. V dialogu dřevěných nástrojů se sólovým klavírem slyšíme také fagot v úloze sopránu. (Klavír končí na prvé době taktu 185.) *III. věta Allegro di molto, takty 185—188,* notový př. 23.



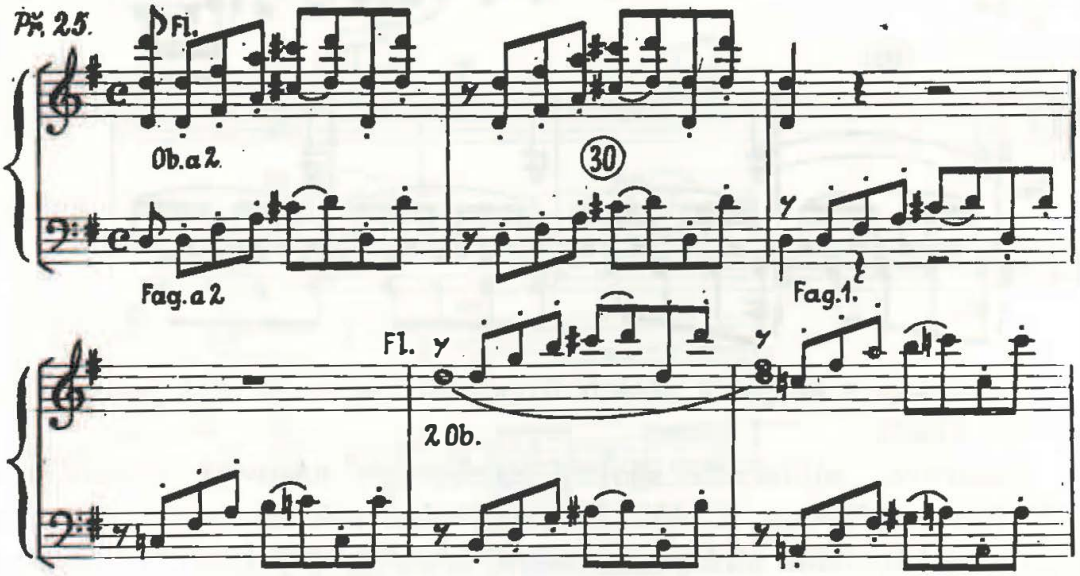
Trubky a tympány v krajních větách Koncertu D-dur, K. 451 jsou psány v mezích zvyklostí.

Mozartova záliba ve spojení dechových nástrojů s klavírem vrcholí Kvintetem Es-dur, K. 452. Bezprostředně pak následuje další, po instrumentační i hudební stránce nesmírně pozoruhodný klavírní *Koncert G-dur, K. 453.* Nápadně velká úloha fagotů v prvé větě nemá snad obdoby v žádné jiné orchestrální ani koncertní prvé větě W. A. Mozarta. Ze 349 taktů prvé věty Koncertu G-dur je ve více než 100 taktech slyšet fagot jako vedoucí melodii, nebo jako hlavní protihlas, nebo zdvojující v oktá-

vách. Velký je i podíl flétny a hobojí, které zasahují charakteristickou šestnáctinovou figurkou do hlavního tématu hned ve 4. a 8. taktu, samozřejmě za výrazného protihlasu fagotů. *I. věta Allegro, takty 4—5,* notový př. 24.

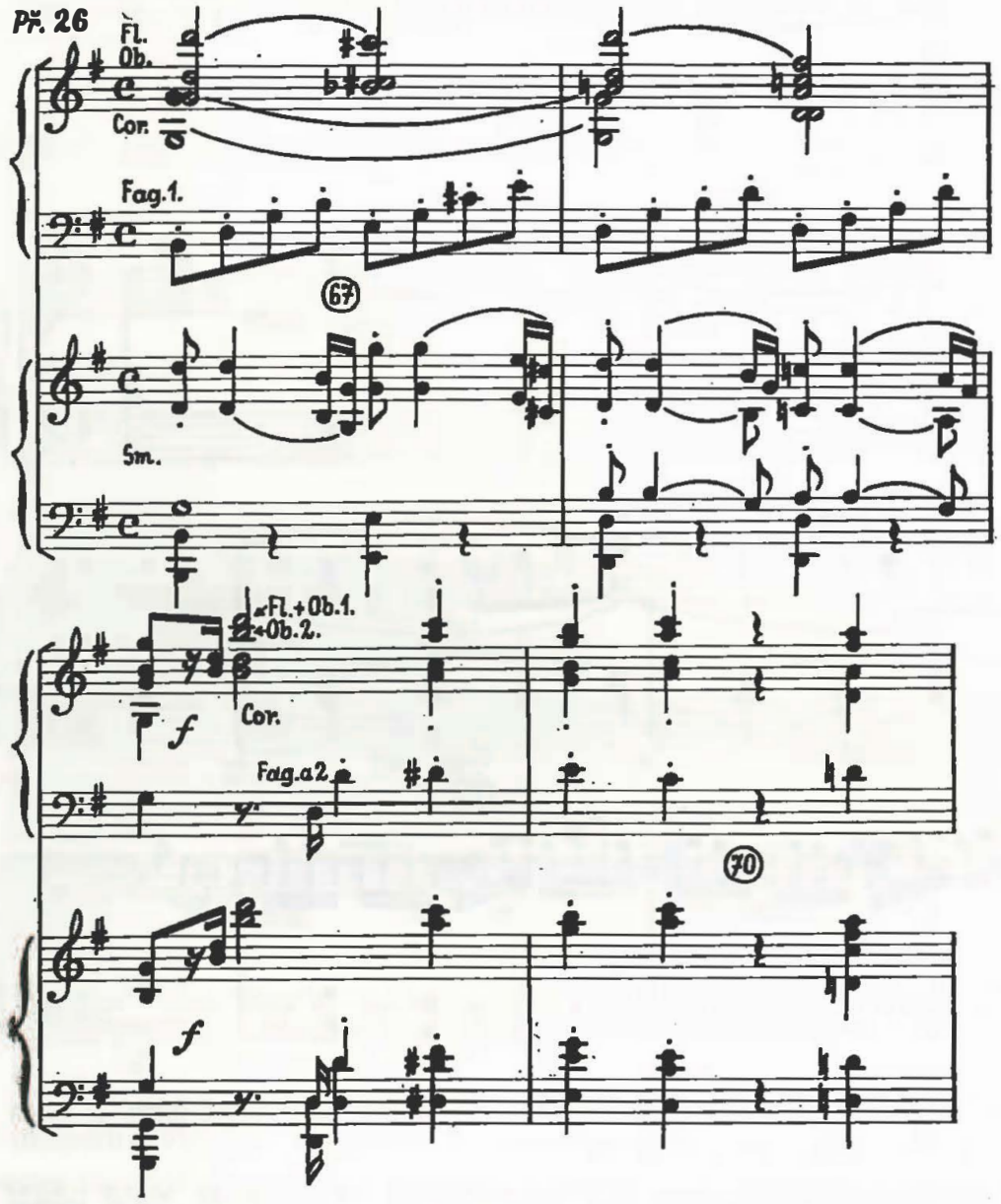


Jednotaktový motiv ve dřevech a sólovém fagotu tvoří přechod k vedlejšímu tématu (smyčce a lesní rohy hrají nejprv čtvrťové akordy na prvých a čtvrtých dobách, od taktu 31 výplň v celých notách). *I. věta Allegro, takty 29—34,* notový př. 25.

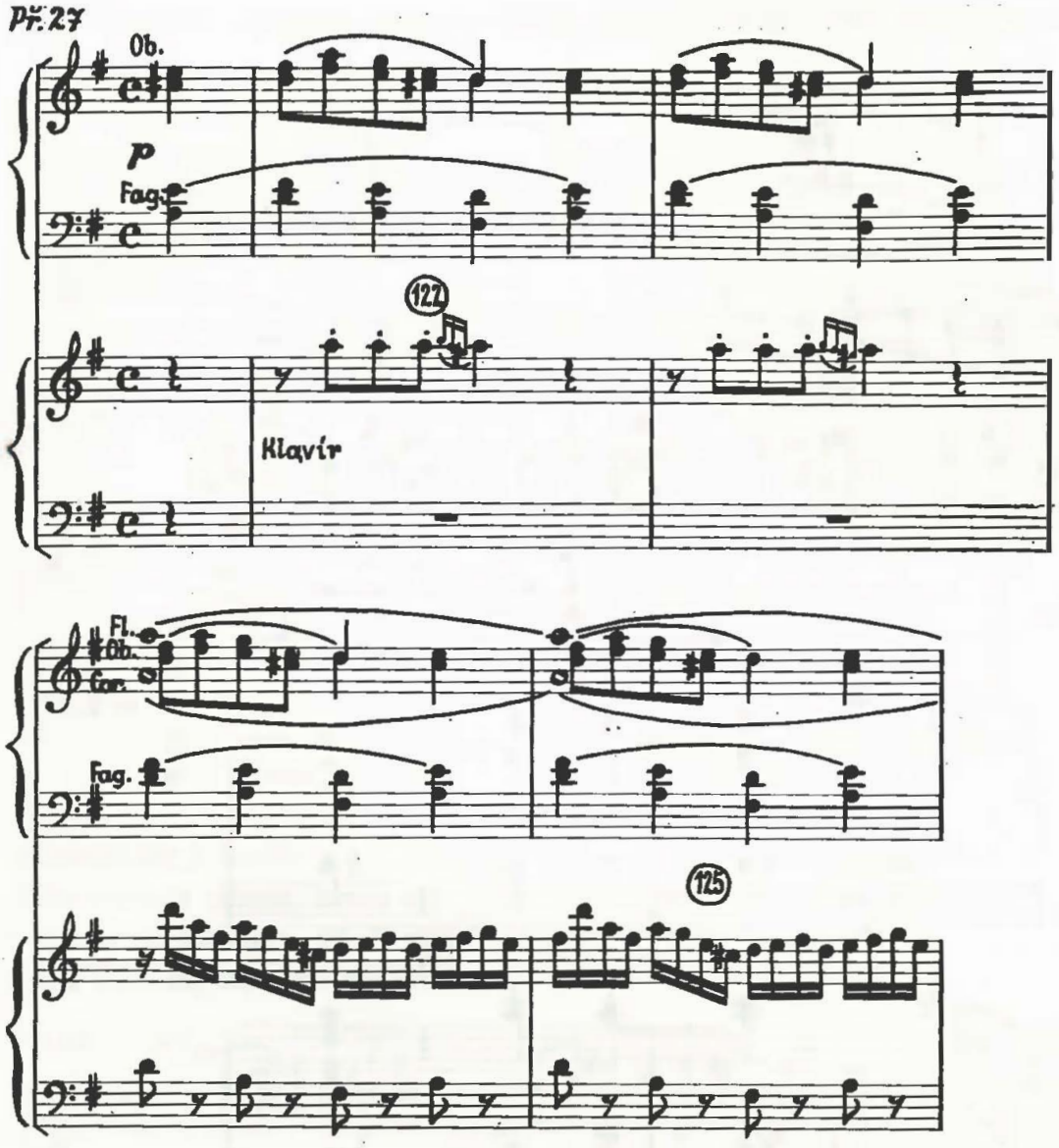


Vedlejší téma opakují po smyčcích dřeva ve třech oktávách nad sebou a v podobné sazbě zasáhnou i do tématu závěrečného. Před koncem orchestrální expozice se ještě objeví sólový fagot se staccatovým pohybem pod houslovou melodií a v následujícím forte zasvítí lesní rohy ve výš-

kách, zdvojujíce v oktávách housle a dřeva. *I. věta Allegro, takty 67—70,* notový př. 26.



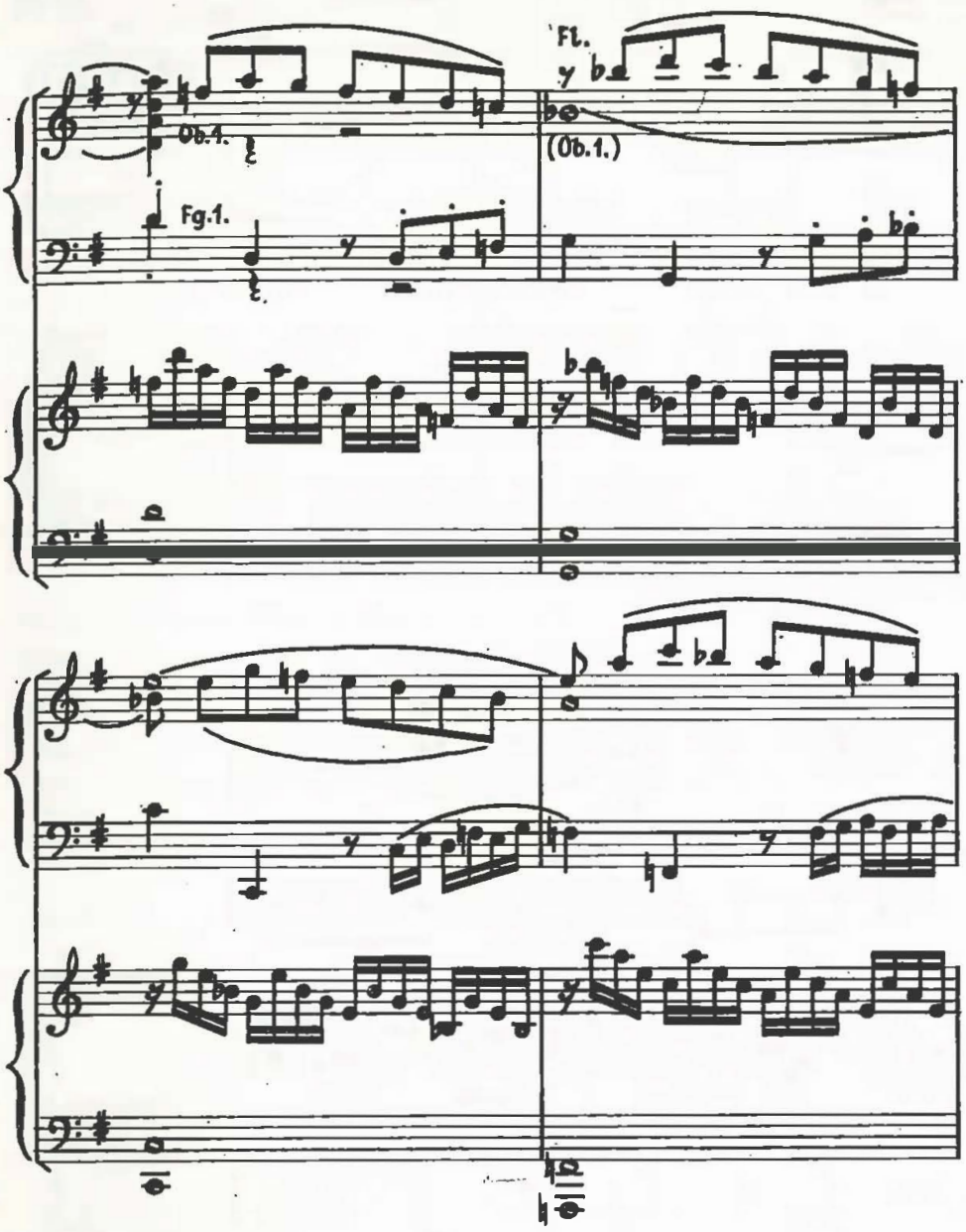
Z 97 taktů sólové expozice 1. věty hrají dechové nástroje ve 46 taktech témata a hlavní protihlasy, v dalších 10 taktech přibarvují v oktávách smyčce, nebo mají slyšitelné harmonické výplně do pasáží klavíru. Opět se často ozývá fagot: zdvojí melodii houslí ve spodní oktávě, upozorní na sebe sólovými akcenty v délce šesti taktů na druhých dobách, aj. Nová episoda vedlejšího tématu, která v orchestrální expozici nebyla, začíná prodlevovým motivem s kvintami lesních rohů ve fagotech a následuje harmonicky zajímavá plocha akordických rozkladů klavíru s melodicky vedenými protihlasy dřev. (Smyčce mají od taktu 126 harmonickou výplň ve čtvrťových a půlových hodnotách.) Fagot na sebe postupně upoutá pozornost šestnáctinovými figurkami, veselými skoky s trylky a po kla-



víru přejímá jednotaktový motivek, známý z orchestrální předehry. *I. věta Allegro, takty 122—136,* notový př. 27.

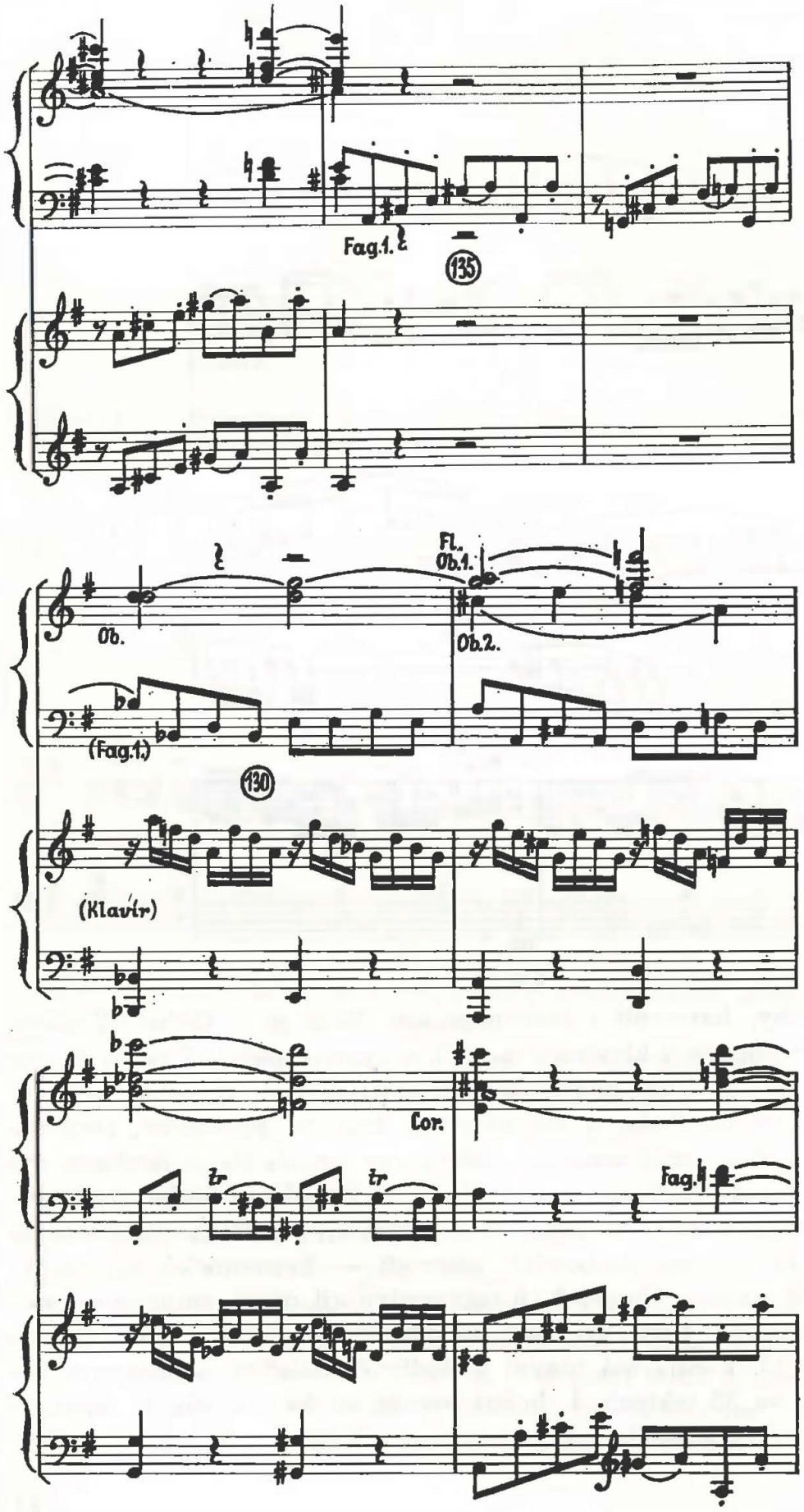
Dřeva opět opakují vedlejší téma a před závěrem expozice se ještě ukáží v polyfonisovaných harmonických výplních (smyčce tu končí na prvé době taktu 160). *I. věta Allegro, takty 160—163,* notový př. 28.

Akordické výplně s imitačními rozklady, hrané dřevěnými dechovými nástroji se ozvou i v provedení, v taktech 184—202. Repríza vcelku opakuje instrumentaci expozice, přičemž part 1. fagotu je ještě obohacen několika dalšími působivými oktávovými skoky v taktech 281—2 (obdoba taktů 130—1 v notovém příkladu 27). Jednotaktový motivek z přechodu k vedlejšímu tématu je v repríze zpracován imitačně mezi fagotem, klavírem a flétnou. Andante Koncertu G-dur, K. 453 patří mezi nejpodivuhodnější Mozartovy pomalé věty vůbec. Výrazová mnohotvárnost, kontrastnost a proměnlivost je vyjádřena osobitou sonátovou formou s neobvyklými

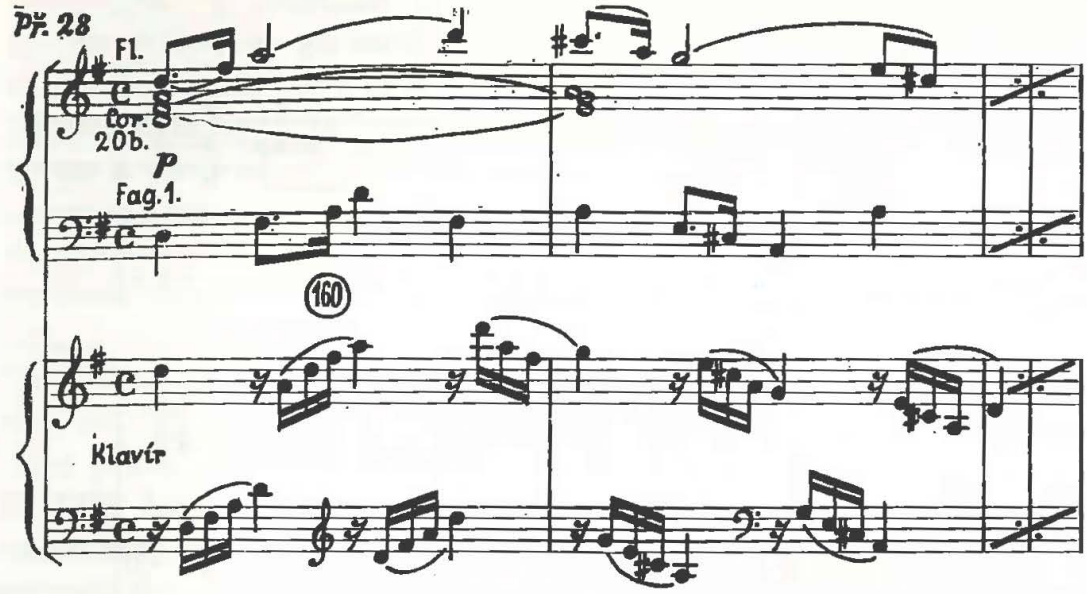


tonálními vztahy, harmonií i instrumentací. Věta je v C-dur. Vedlejší téma se objeví poprvé v klavíru v g-moll, v repríze pak v Es-dur. Konec provedení v Gis-dur tvoří monumentální vrchol věty. Rozsáhlá coda po kadenci moduluje do F-dur a má náznaky druhého provedení. Dechové nástroje jsou slyšet téměř neustále, jak o tom svědčí čísla: Andante má 135 taktů. V 80 taktech hraje klavír, dřeva mají vedoucí úlohu v 60 taktech, smyčce mají vedoucí melodii, nebo význačný protihlas pouze ve 25 taktech. Obvyklá funkce dechových nástrojů — harmonické výplně, se ozve pouze v 9 taktech. Pouhé 2 (!) takty zdvojují dřeva smyčcovou melodii. Pro zajímavost ještě vyčíslení melodického využití dřevěných dechových nástrojů. Flétna má hlavní melodii, či důležitý samostatně vedený protihlas ve 35 taktech, 1. hoboj rovněž ve 35 taktech, 1. fagot ve 24 taktech, dřevěný ansámbl má samostatnou úlohu rovněž ve 24 taktech.

(Př. 27 — pokračování)

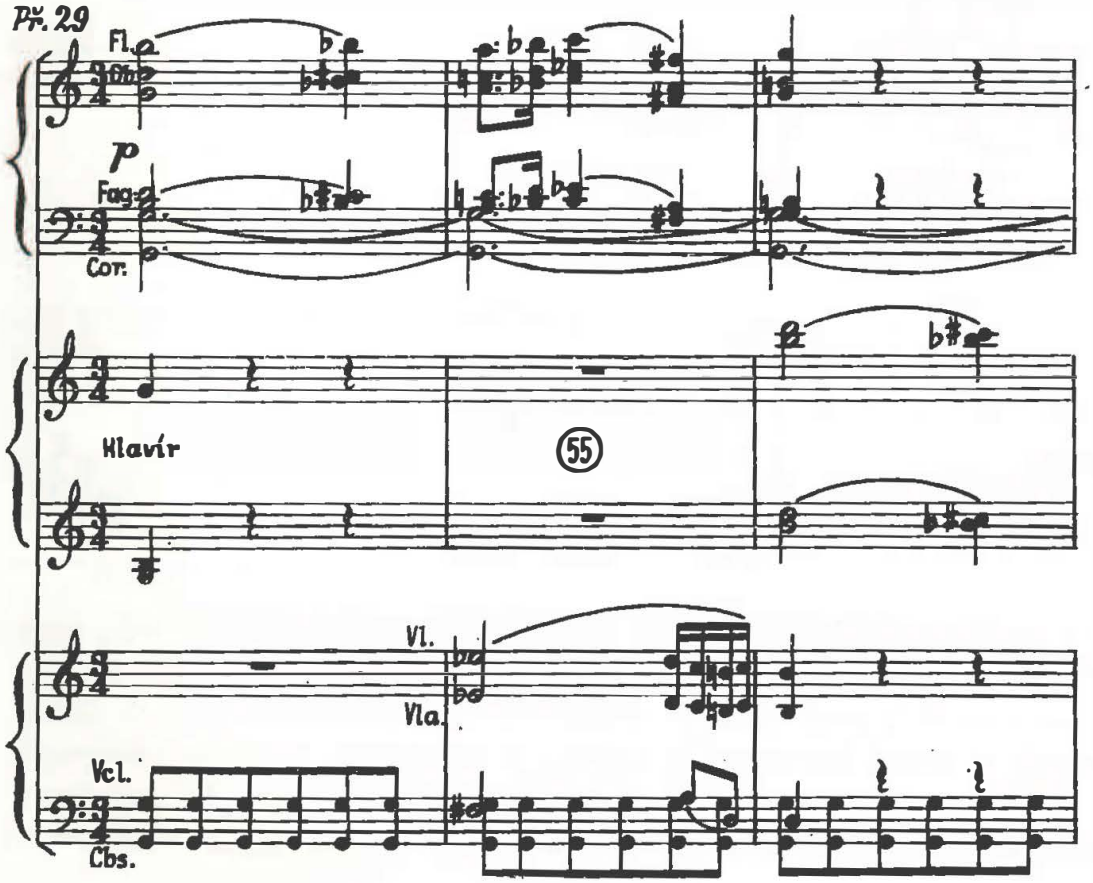


Př. 28

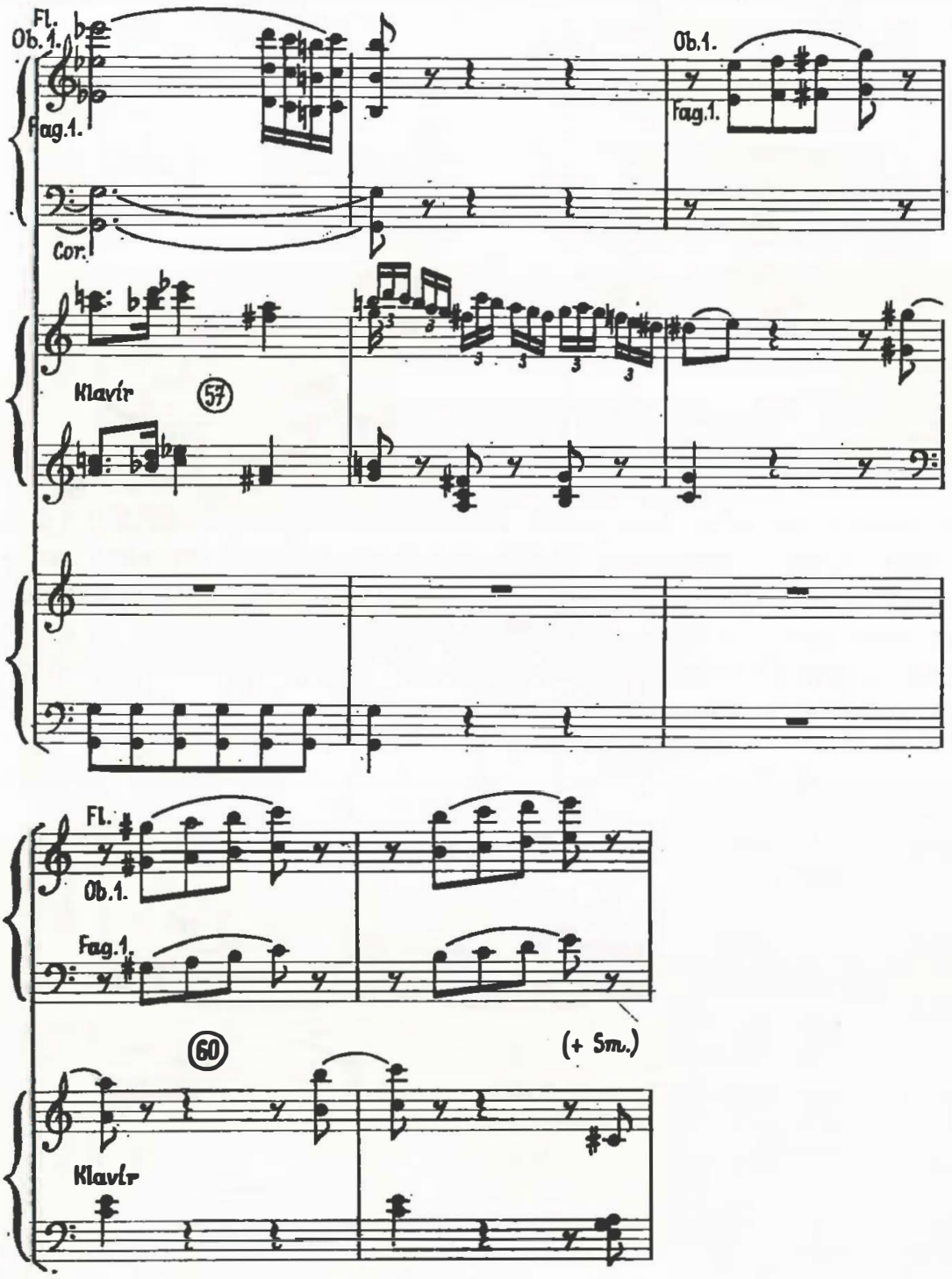


Naproti tomu lesní rohy jsou psány zdrženlivě a hrají převážně výplně. Hlavní téma začne ve smyčcích. Následuje plocha 13 taktů imitačně vedených dřevěných dechových nástrojů. Figurami dřev jsou prokládána i krátká forte celého orchestru. Závěrečné téma staví proti sobě v úvodním tutti skupinu smyčců a dřev. V sólové expozici je závěrečné téma uvedeno ve třech rejstřících: dřev, smyčců a klavíru. Navazuje na ně jednohlasý

Př. 29



(Př. 29 — pokračování)

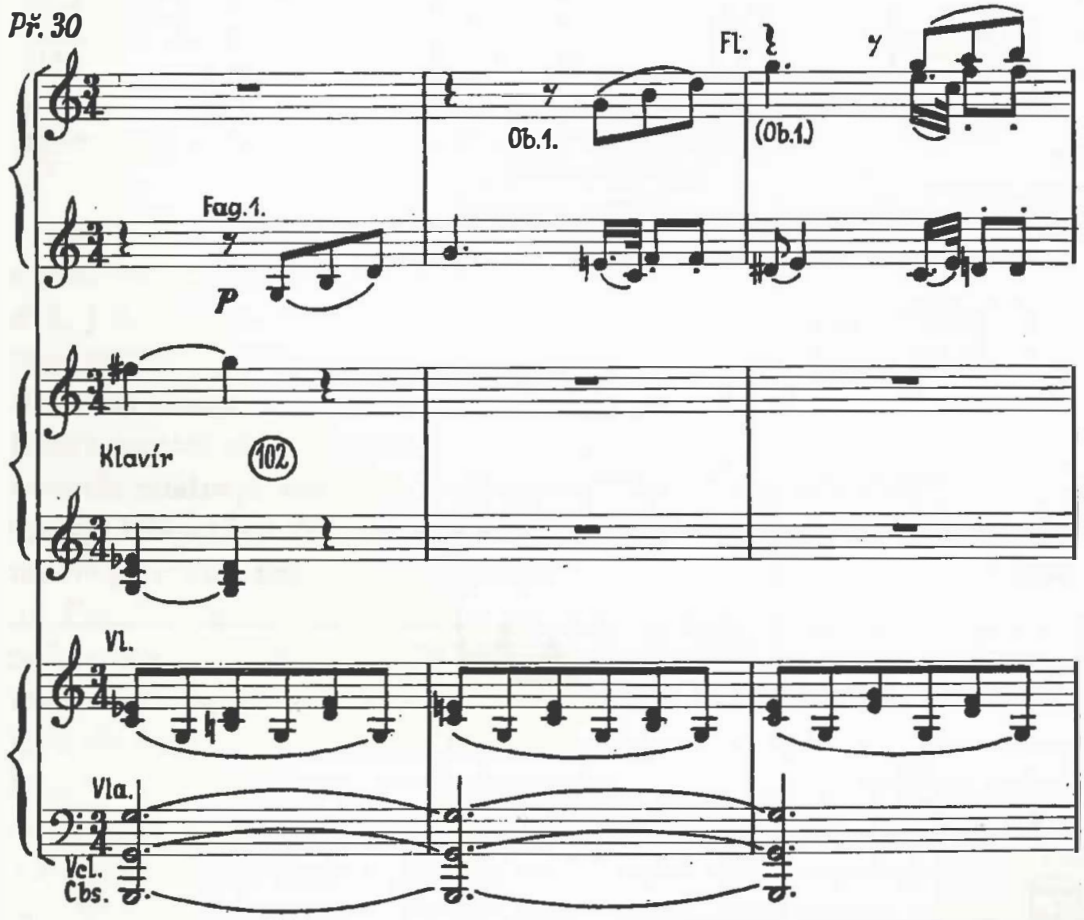


postup v osminových hodnotách ve dřevěných dechových nástrojích, jehož krátké úseky přejímá klavír. *II. Andante, takty 54—61,* notový př. 29.: Provedení otvírá hlavní téma v G-dur ve dvoučárkované oktávě flétny, doprovázejí v těsné harmonii 2 hoboje v osminách, 1. fagot ve vysoké poloze zadržuje basové tóny. Vedlejší téma v d-moll přejde do plochy modulací, kde zasahují dřeva krátkými motivky s obaly v oktávových

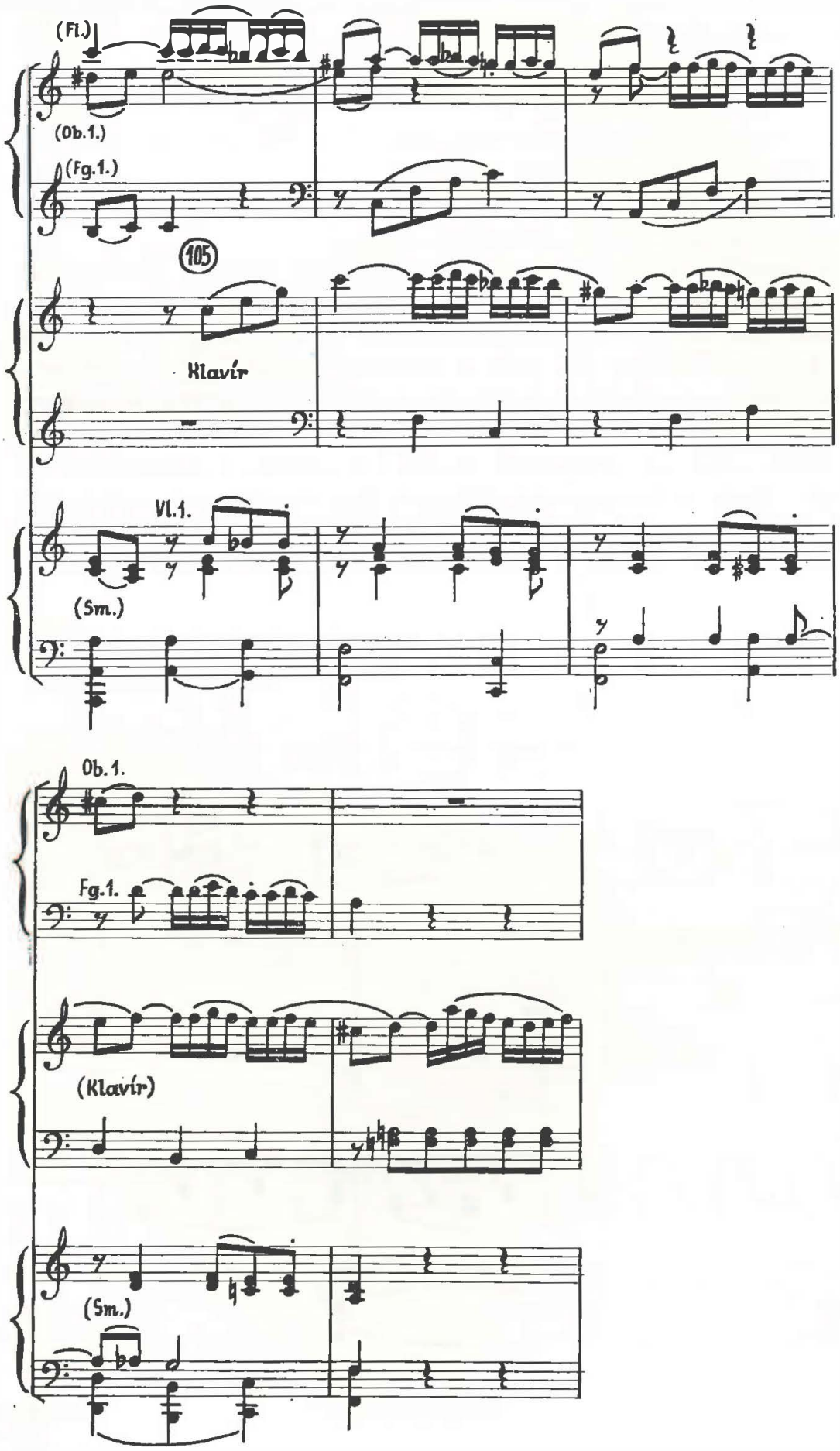
zdvojeních. V modulaci z Gis-dur do C-dur, provedené celotaktovými akordy (Gis-dur, gis-moll, gis-h-d-e, g-h-d-f, C-dur) mají dlouhé tóny dechových nástrojů s crescendem úlohu nejen výplňovou, ale přispívají podstatně ke gradaci na vrcholu věty. Reprízu zahájí sólový klavír. Na hlavní a vedlejší téma naváže plocha imitačního charakteru z orchestrální expozice, hraná dřevěnými dechovými nástroji a klavírem. *II. věta Andante, takty 102—109,* notový př. 30.

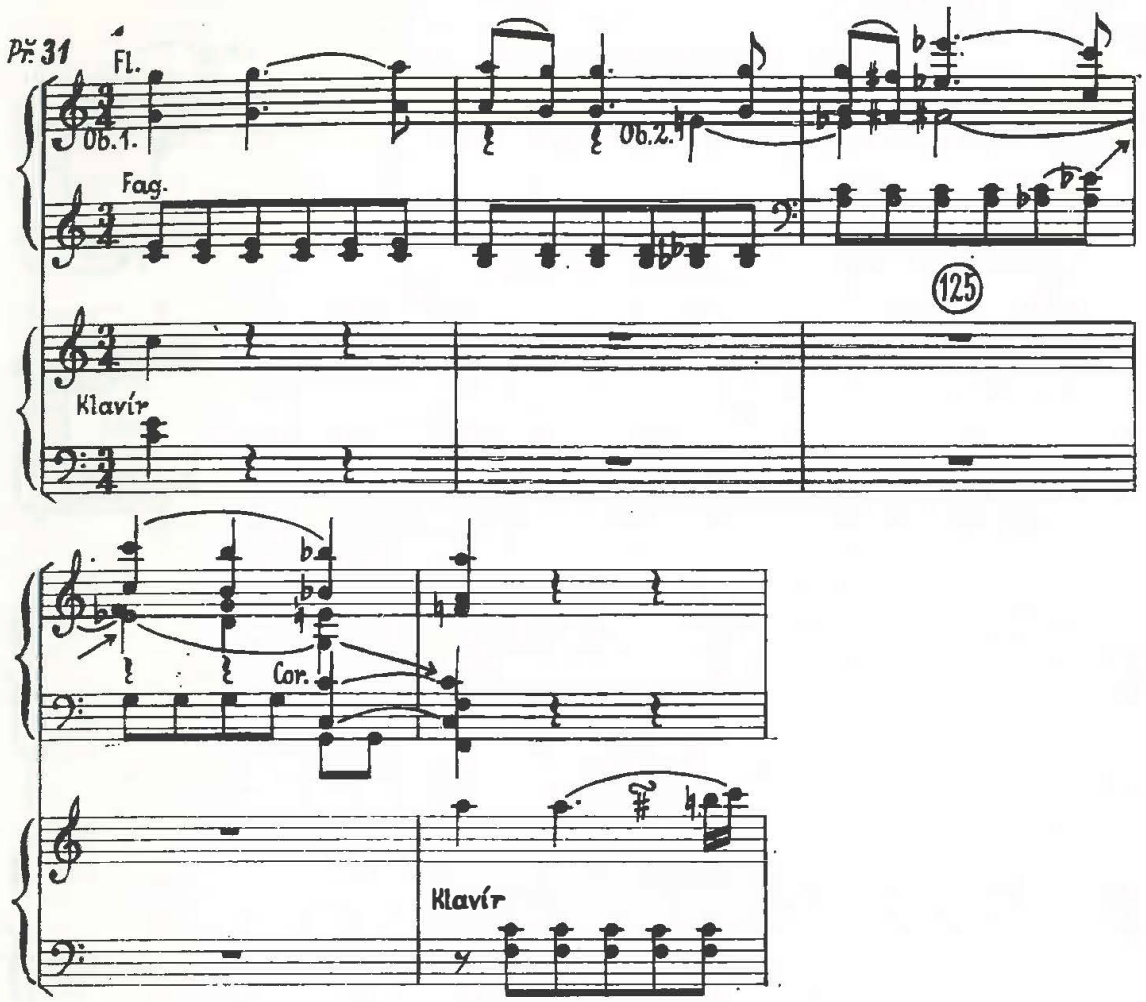
Po kadenci zahájí dřeva codu hlavním tématem s modulací do F-dur. *II. věta Andante, takty 123—127,* notový př. 31.

Ve finále zaostří dřevěné dechové nástroje svými staccaty závěry frází hlavního tématu. Téma ve flétně doprovází celý dechový ansámbl a klavírní pasáže (instrumentace připomene notový příklad 13 z Ronda D-dur, K. 382). Imitační nástupy při práci s tématem připadají opět dechovým nástrojům, ozvou se kratší dechová sóla i fanfárové motivy. V mollové epizodě jsou kontrapunkticky vedené smyčce s častými septimovými a nónovými skoky oktávově zdvojovány dechovými nástroji s neobvyklou vynalézavostí. Místo je harmonicky zajímavé tím, že během necelých pěti taktů (18 čtvrťových dob) se vystřídá všech 12 tónů chromatické stupnice. Směřování do tóniny g-moll je ovšem patrno z převahy tónů *a, g,* a *d.* Pro



(Př. 30 — pokračování)



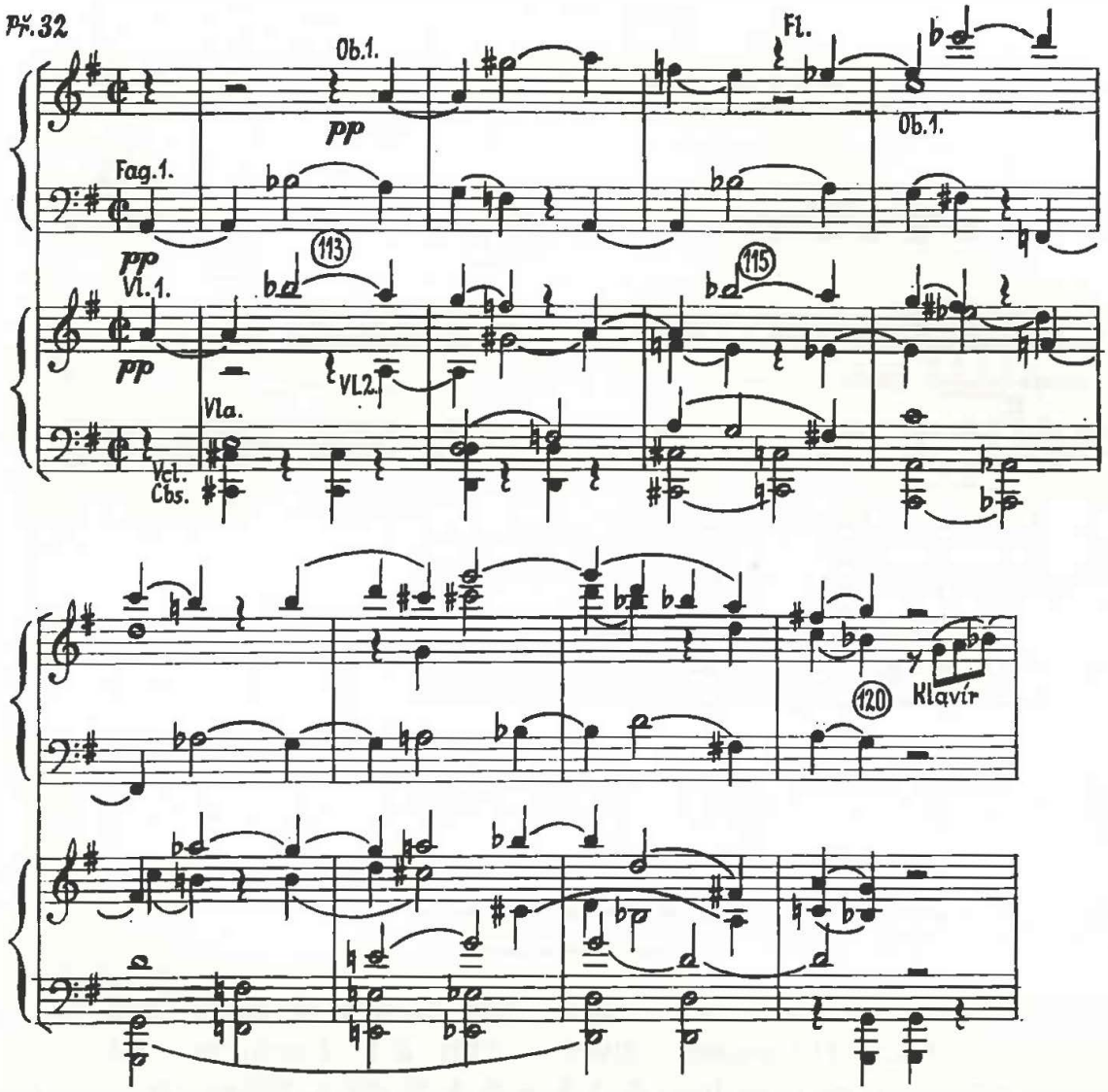


zajímavost součty délek trvání jednotlivých tónů v průběhu šesti taktů s předtaktím (takty 112 poslední čtvrť — 118): *a* 11 čtvrťových dob, *g* 10, *d* 9, *f* 8, *e* 7, *cis* 7, *es* 6, *as (gis)* 6, *b* 5, *c* 3, *h* 2, *fis* 2. Takty 119—120 do této statistiky nejsou počítány, protože tvoří již zřetelný závěr do g-moll. *III. věta Allegretto, takty 113—120,* notový př. 32.

Instrumentačně nové jsou samostatně vedené šestnáctinové figurky dřevěných nástrojů spolu se smyčcovými basy ve fortissimu celého orchestru (takty 128—134). Na řadě míst věty se pohyblivost dřevěných dechových nástrojů rovná pohyblivosti sólového klavíru. Zdůrazní to zvláště závěrečné Presto. Opakované osminy ve staccatu dřevěných dechových nástrojů připomenou takty 319—329 předehry k Prodané nevěstě B. Smetany. Toto místo podporuje domněnku, že roku 1784 hráli vídenští hobojisté a fagotisté dvojitým staccatem. *III. Finale, Presto, takty 213—217,* notový př. 33. Pasáže hrané předtím klavírem opakují dřevěné dechové nástroje. *III. Finale, Presto, takty 273—284,* notový př. 34.

Virtuózní pohyb dechových nástrojů také efektně uzavírá větu a tím i celý, poměrně méně známý, ale hudebně a instrumentačně neobyčejně originální koncert. *III. Finale, Presto, takty 340—346,* notový př. 35.

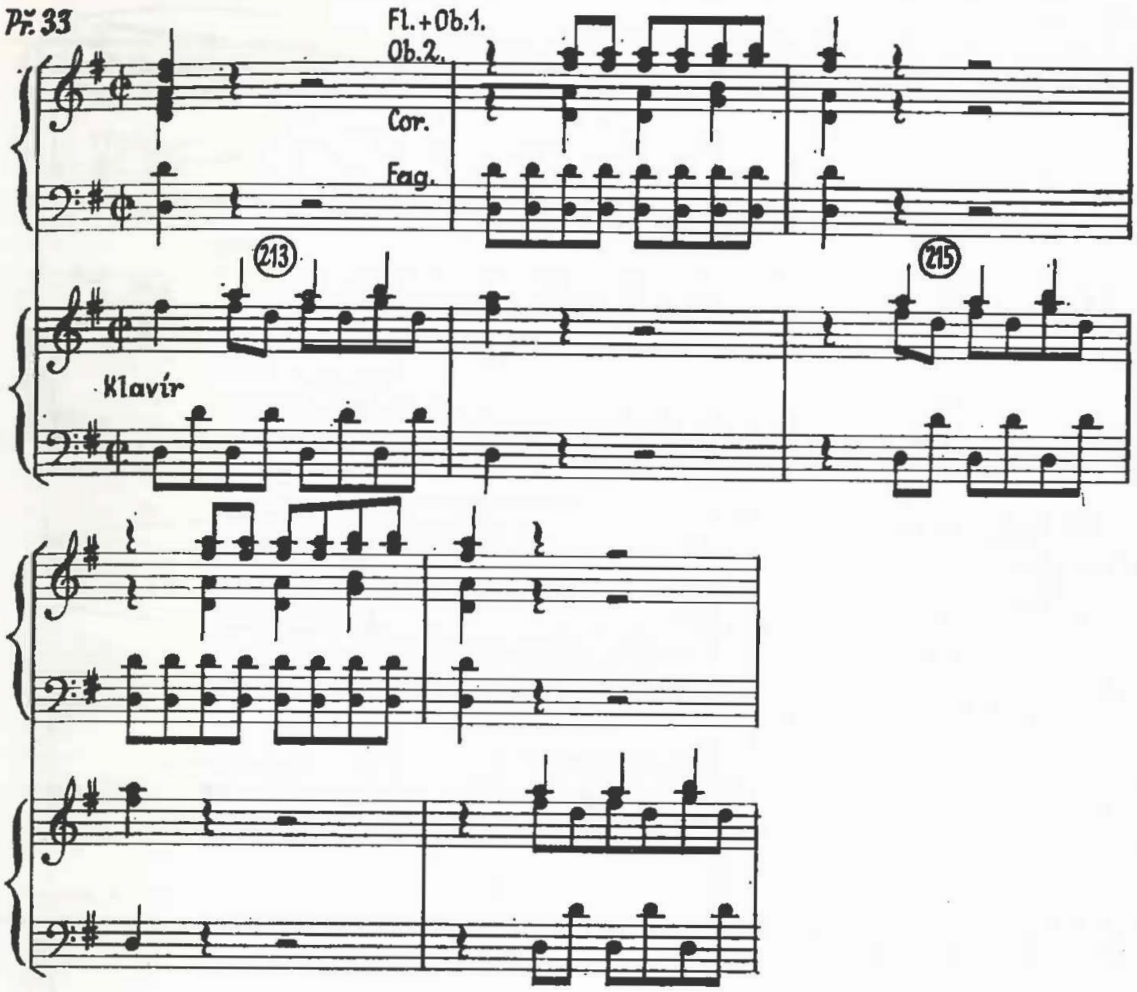
Př. 32



V *Koncertu B-dur, K. 456* pokračuje linie, nastoupená Koncertem K. 450, že většina témat má i vlastní příznačnou nástrojovou barvu. Opět je tu řada míst, svědčících o citlivosti autora a jeho přesné znalosti možností, rozsahů, choulostivých nasazení a spojů jednotlivých dechových nástrojů. Názorně to ukazuje fanfárová epizoda z prvé věty. *I. věta Allegro vivace, takty 331—334* (smyčce hrají akordy v celých notách a v taktech 334—335 krátce na prvé a třetí době), notový př. 36.

Druhá věta pracuje převážně s ansámblovou sazbou dechových nástrojů, oživenou občas šestnáctinovými staccaty fagotů po vzoru dechových serenád. Dechovým nástrojům je také svěřen durový úsek v mollové větě. Plným instrumentačním leskem zasvítí finále. Dechové nástroje mají opět často nejvyšší pohyblivost a některá místa jsou choulostivá na souhru. *III. Allegro vivace, takty 99—101,* notový př. 37.

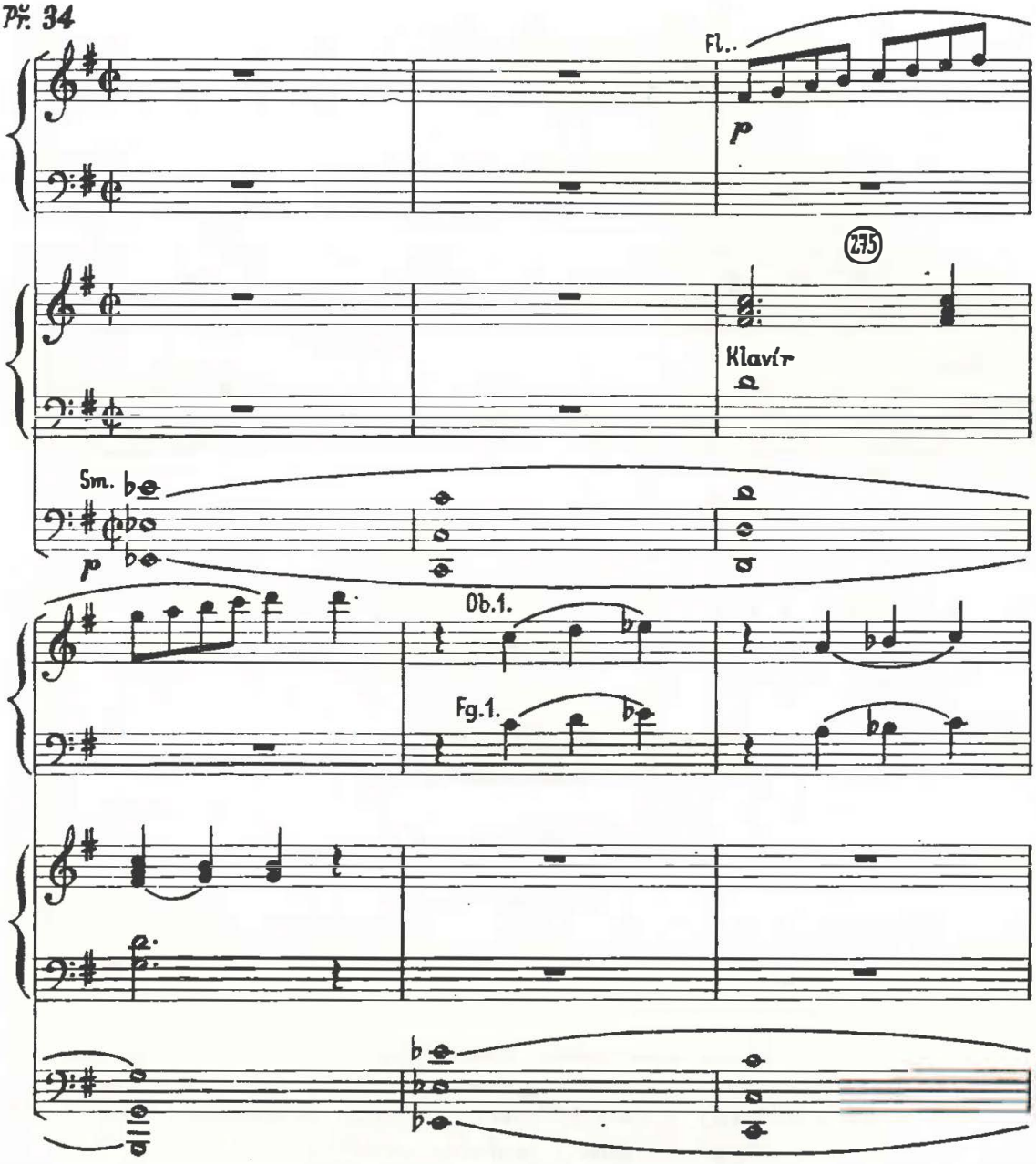
Koncert F-dur, K. 459 vyznačující se velmi rychlými tempy přináší, vedle již známých instrumentačních obratů a pohyblivosti dřev, jako nový prvek

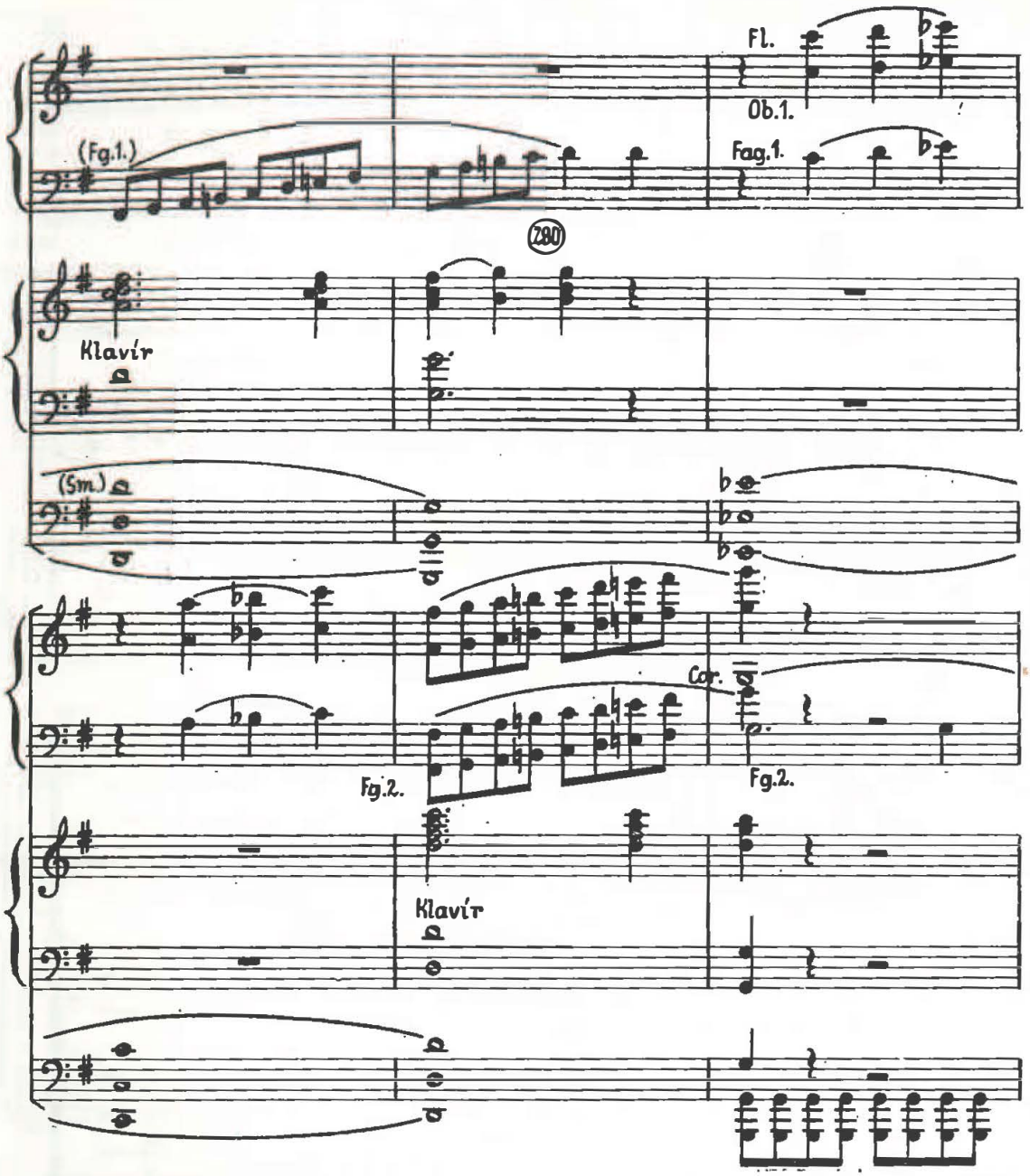


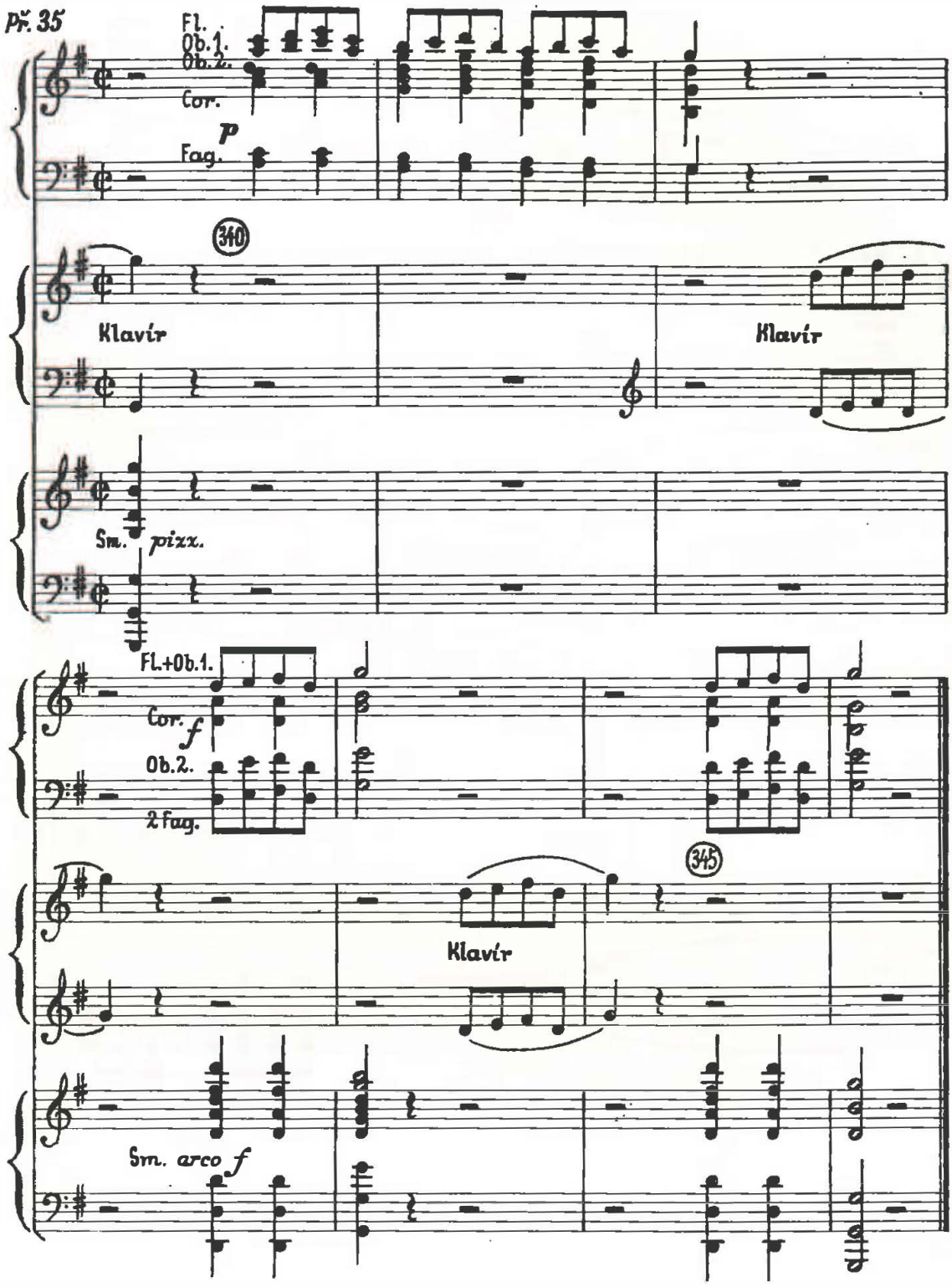
tematickou práci s akcenty v různých nástrojových skupinách. Následující příklad ukazuje tři různé zvukové podoby využívání akcentů. Prvá je z orchestrální expozice a přejde do rychlých figur dřevěných dechových nástrojů, „janáčkovsky" opakovaných, které jsou během věty tematicky využívány. Další dvě podoby práce s akcenty zapojují i sólový klavír. *I. věta Allegro, takty a) 32—39, b) 163—164, c) 173—174,* notový příklad 38a,b,c.

Druhá věta hodně využívá sól dřevěných nástrojů. Kanonické imitace připomenou Andante Koncertu K. 453, v Koncertu F-dur je navíc využito staccat v mírném pohybu. (Smyčce mají harmonický doprovod s šestnáctinovými figuracemi 1. houslí.) *II. věta Allegretto, takty 103—108,* notový př. 39.

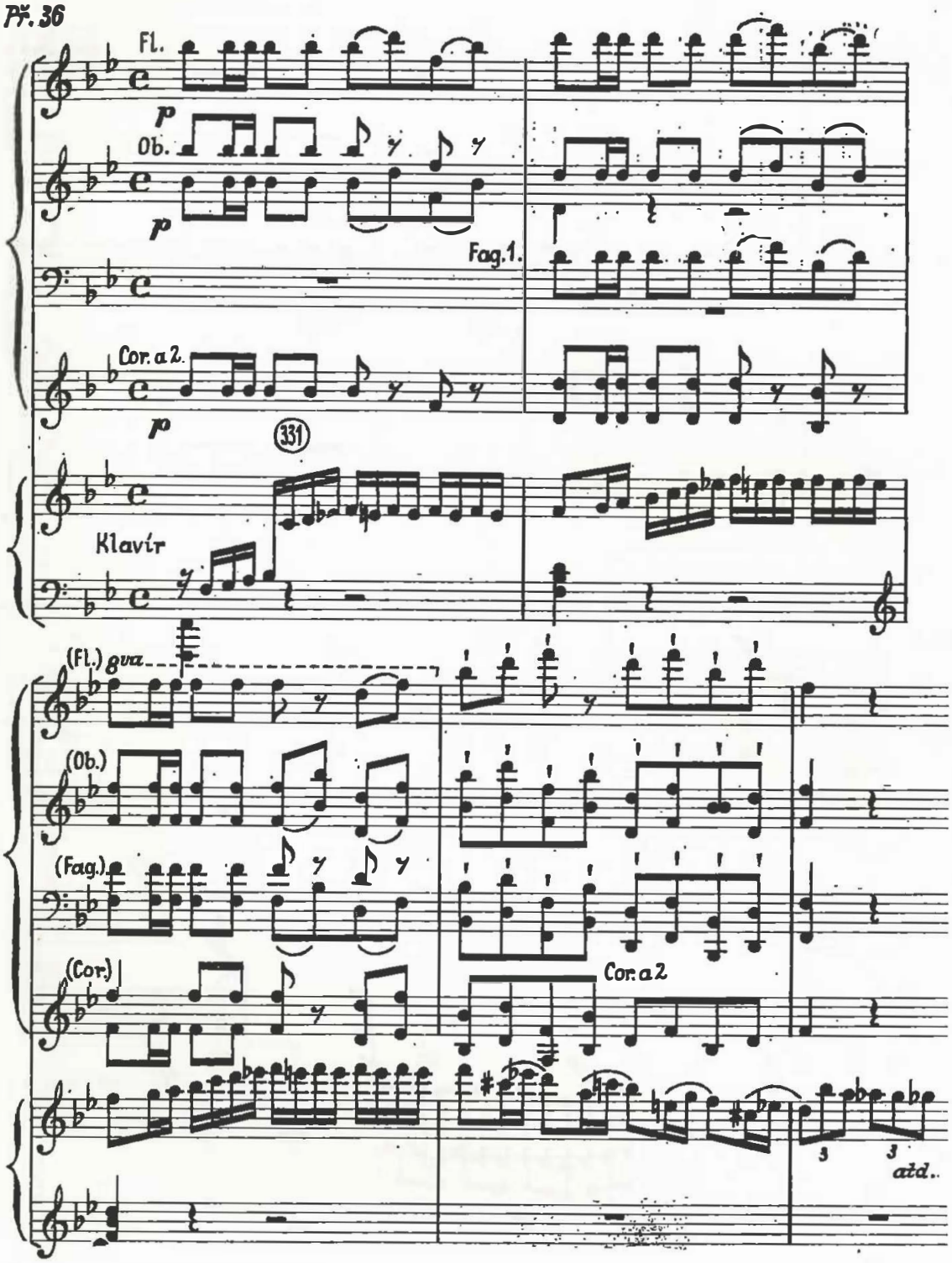
Téma finále je v tutti opakováno dechovými nástroji, které pak zasahují v průběhu věty často i do sólových míst klavíru.


Fl.
p
275
Klavír
Sm.
p
Ob.1.
Fg.1.

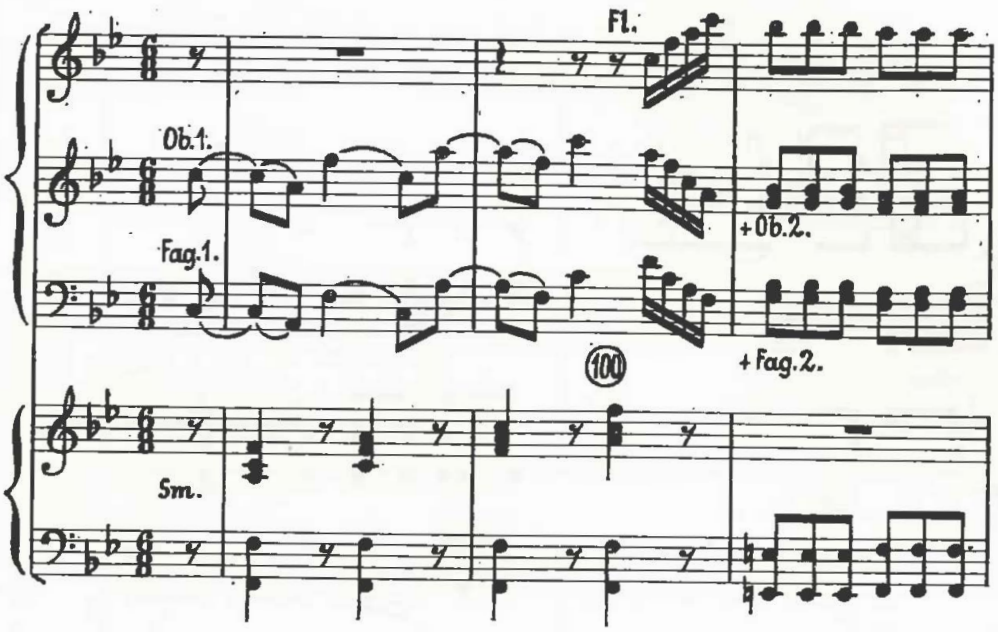

Fl.
Ob.1.
(Fg.1.)
Fag.1.
280
Klavír
(Sm.)
Cor.
Fg.2.
Fg.2.
Klavír


Př. 35
Fl.
Ob.1.
Ob.2.
Cor.
p
Fag.
340
Klavír
Klavír
Sm.
pizz.
Fl.+Ob.1.
Cor.
f
Ob.2.
2 Fag.
345
Klavír
Sm.
arco
f

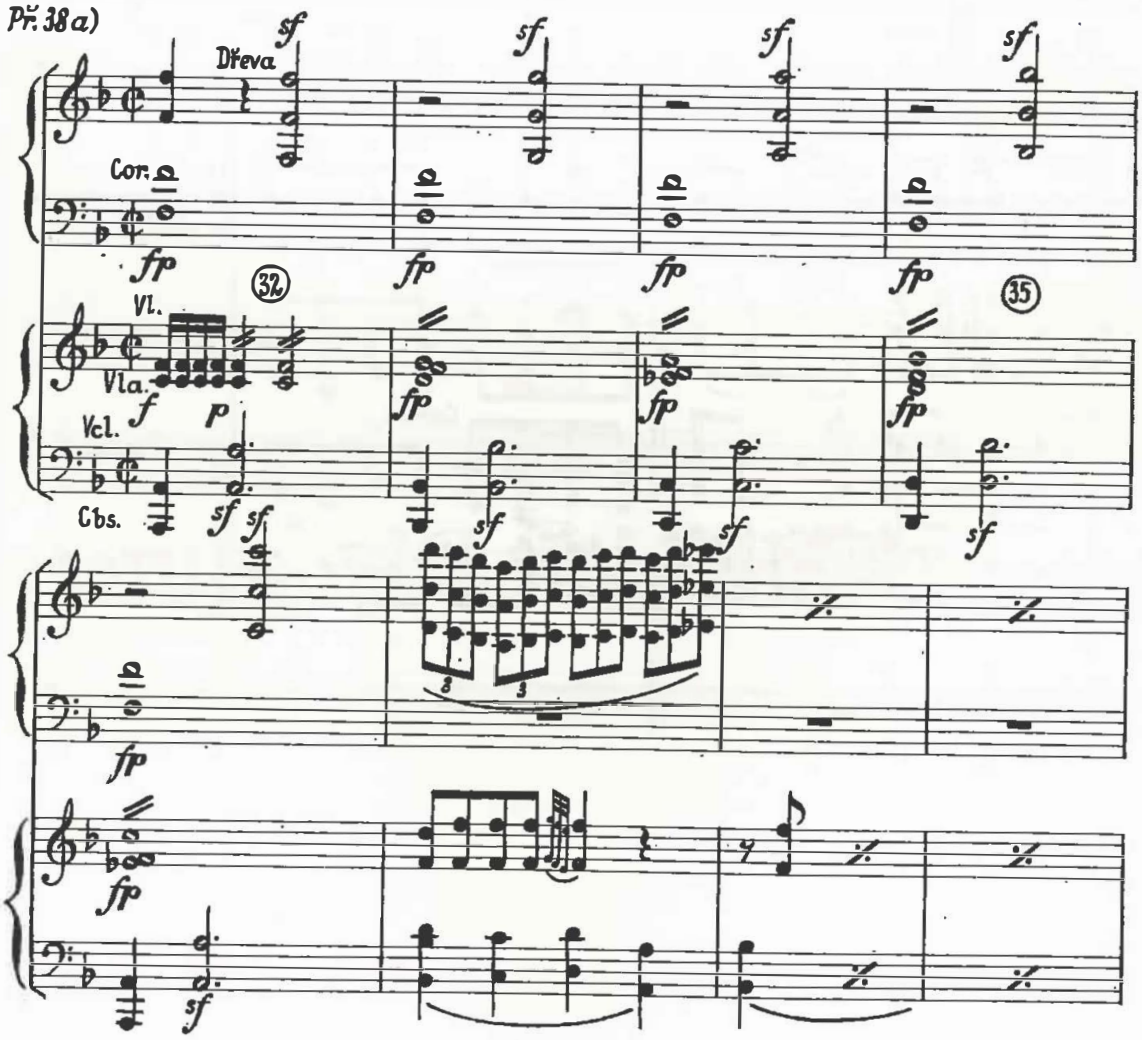
Př. 36



Př. 37



Př. 38 a)



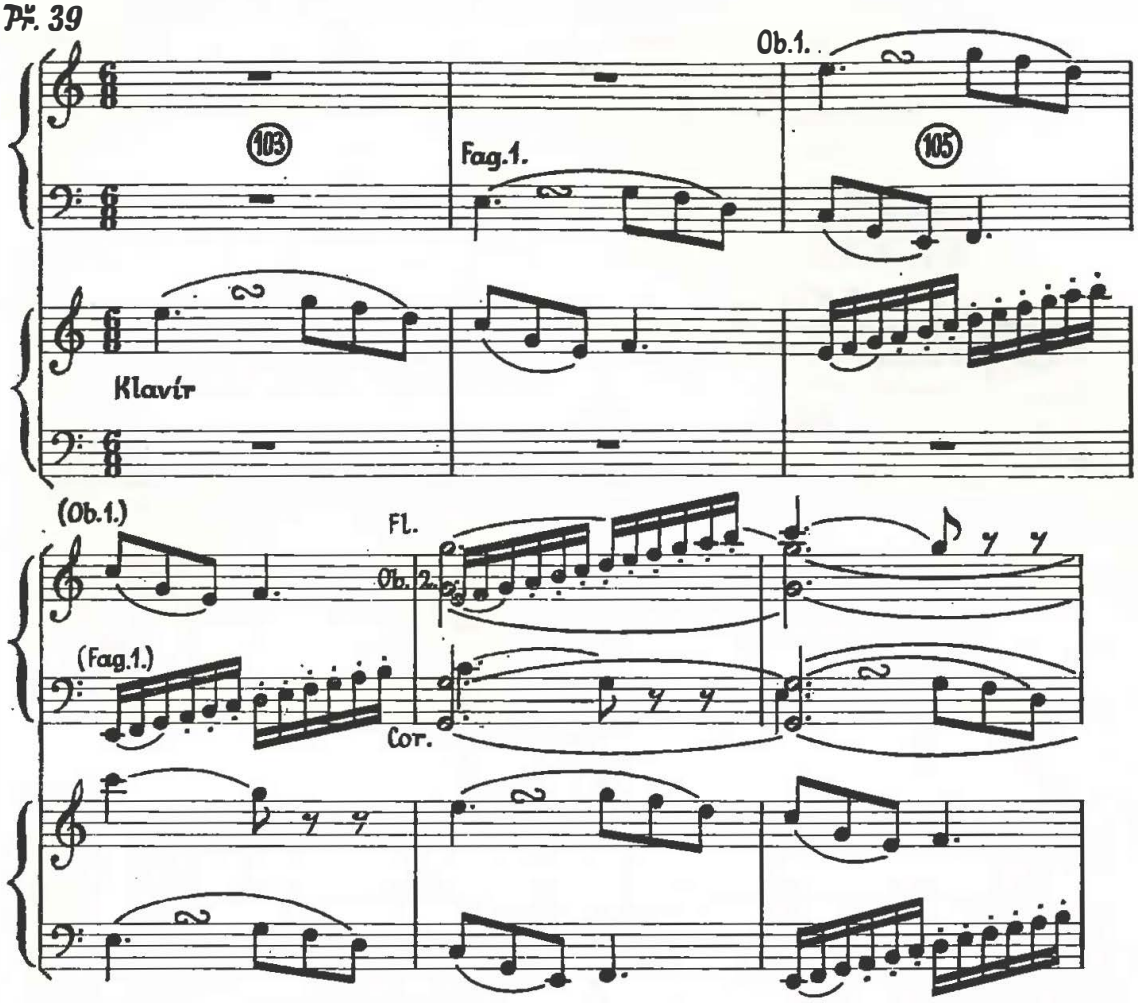
Př. 38 b)

Fl.
Ob. 1.
ten
ten
atd.
Fag.
Klavír
163
atd.
Sm.
atd.

Př. 38 c)

Fl.
Ob.
Cor.
Fag.
Klavír
173
Sm.
ten
ten

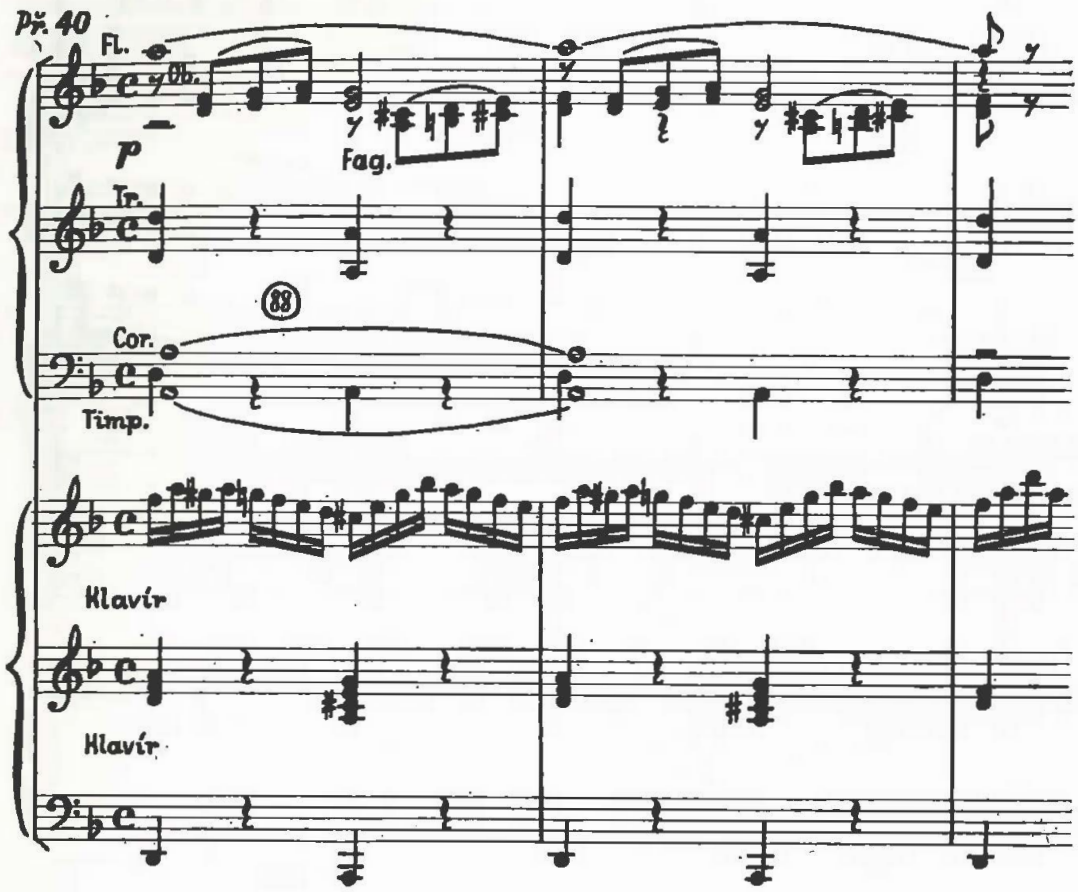
Př. 39



Jestliže Koncerty K. 450, 453 uvedly řadu nových instrumentačních postupů a Koncerty K. 451, 456, 459 využily těchto objevů především směrem v dobrém slova smyslu virtuózním a efektním, znamená dvojice následujících koncertů obrat k výrazové stránce. Instrumentace a používání dechových nástrojů nejsou méně barevné, ale zcela podřízeny obsahu skladeb.

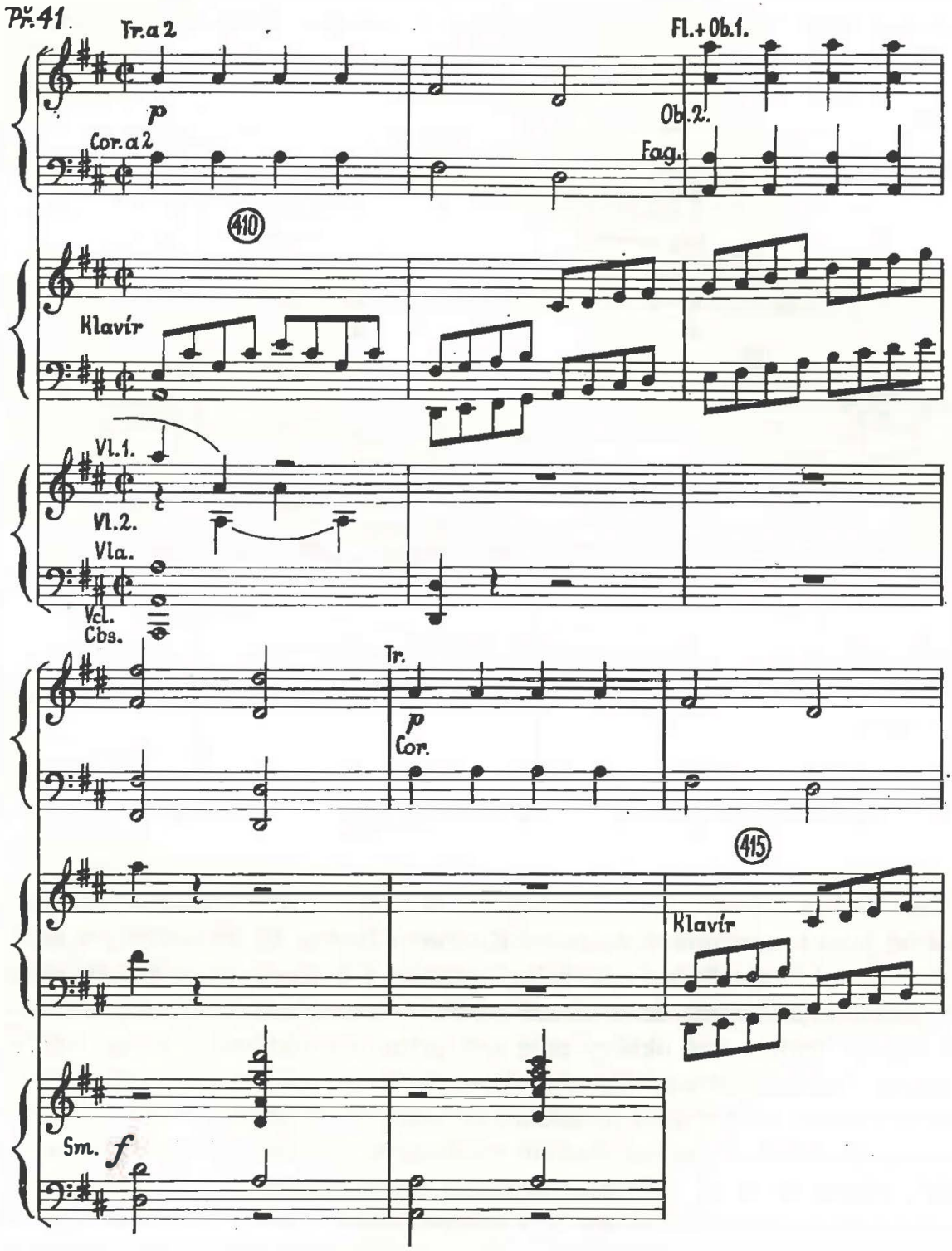
Koncert d-moll, K. 466 má v tomto směru mezi Mozartovými klavírními koncerty podobné postavení, jako u A. Dvořáka 7. Symfonie v téže tónině. Po oslnivě barevném ohňostroji předcházejících děl je tu jakási uměřenost, střízlivost, snaha vystříhat se vnějších efektů — aniž by však podíl dechových nástrojů na rozvíjení hudebních myšlenek byl proto zmenšen. Hlavní téma prvé věty Koncertu d-moll zní převážně v hlubokých smyčcových nástrojích, výjimečně v klavíru. Dřevěným nástrojům je vyhrazena oblast tématu vedlejšího a pak obvyklé postupy, zvýrazňující klavírní sóla. Obsahem věty je dáno i využití trubek a tympánů v pianové dynamice. Originální je místo brzy po začátku klavírního sóla, kde mimo jiné klavír počítá s přidanou pedálovou klaviaturou po vzoru varhan. Hoboje jsou zde využity v nejnižší poloze, která je pro 1. větu Koncertu d-moll

příznačná (opět vzpomeneme A. Dvořáka). *I. Allegro, takty 88—89,* notový př. 40.

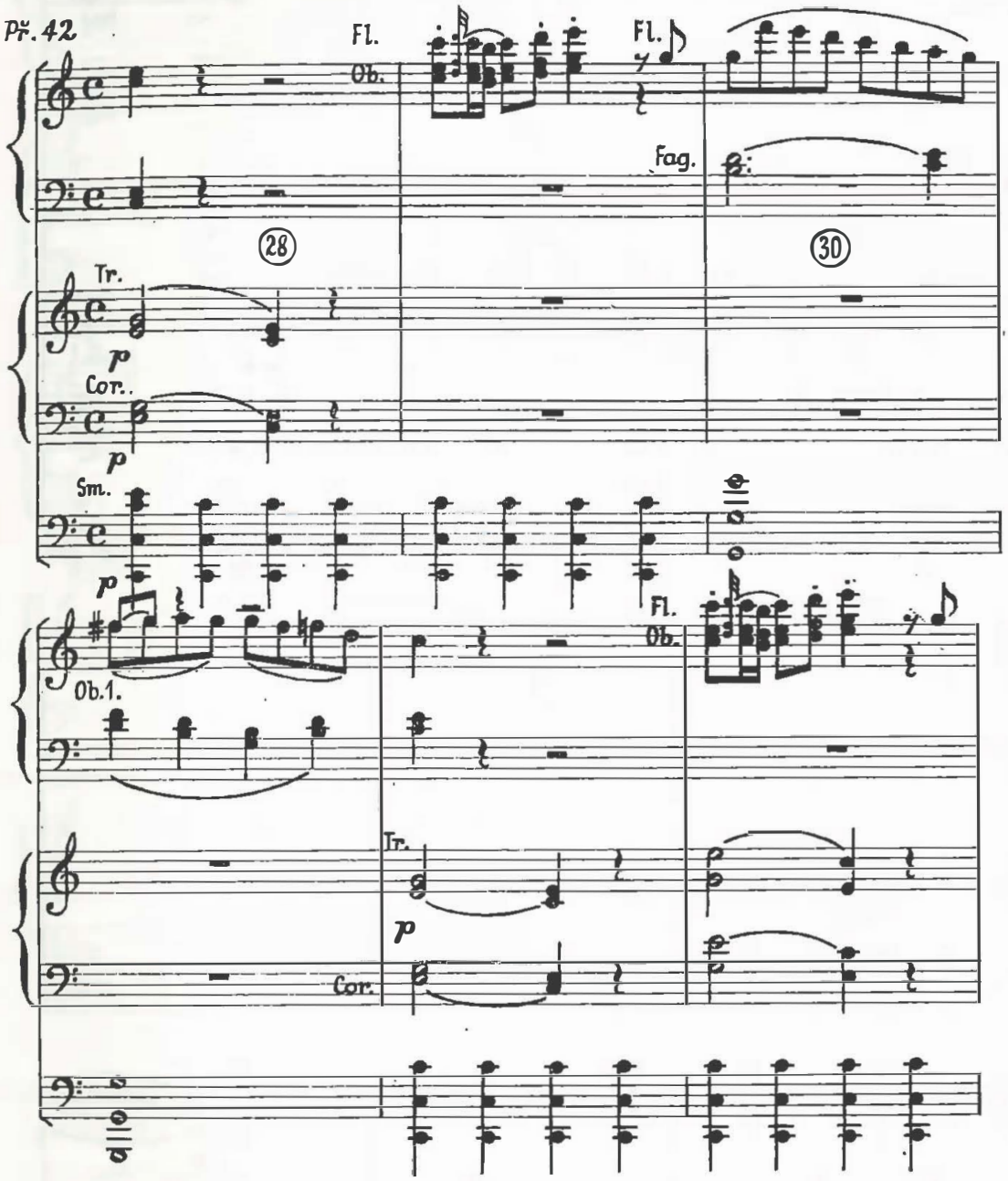


Romance uvádí dvojí instrumentaci prvého dvoutaktí hlavního tématu, podobně jako tomu bylo v Andante Koncertu D-dur, K. 451. Ve „smyčcovějším" znění hraje flétna a 1. hoboj unisono s 1. houslemi a fagoty mají bas. „Dechovější" verze dává flétně svrchní oktávu nad houslemi, a 2 sólové fagoty hrají o dvě oktávy níže než prim, a o oktávu níže, než violy a sekund. Varianta dechového znění nechává pak fagoty ve vyšší oktávě spolu s violami a druhými houslemi. Střední díl Romance v g-moll pracuje s ansámblovou sazbou dřevěných dechových nástrojů do klavírních pasáží. Finále se blíží instrumentačnímu lesku předcházejících koncertů, vše je tu však rovněž zaměřeno k výrazové stránce věty. Vedle sól, rychlého pohybu, staccat, celých témat v barvě oktávově zdvojených dřev, se tu ku konci objeví také melodicky využité trubky, či spíše žestě jako skupina. *III. věta Rondo, takty 410—415,* notový př. 41.

Také *Koncert C-dur, K. 467* je instrumentován s ohledem na obsah díla. Ozývají se častěji melodické motivy trubek v pianech i v tutti celého orchestru. Možno říci, že barva trubek se význačně podílí na vytváření atmosféry 1. věty, označené Allegro maestoso. Již v úvodním tutti před-

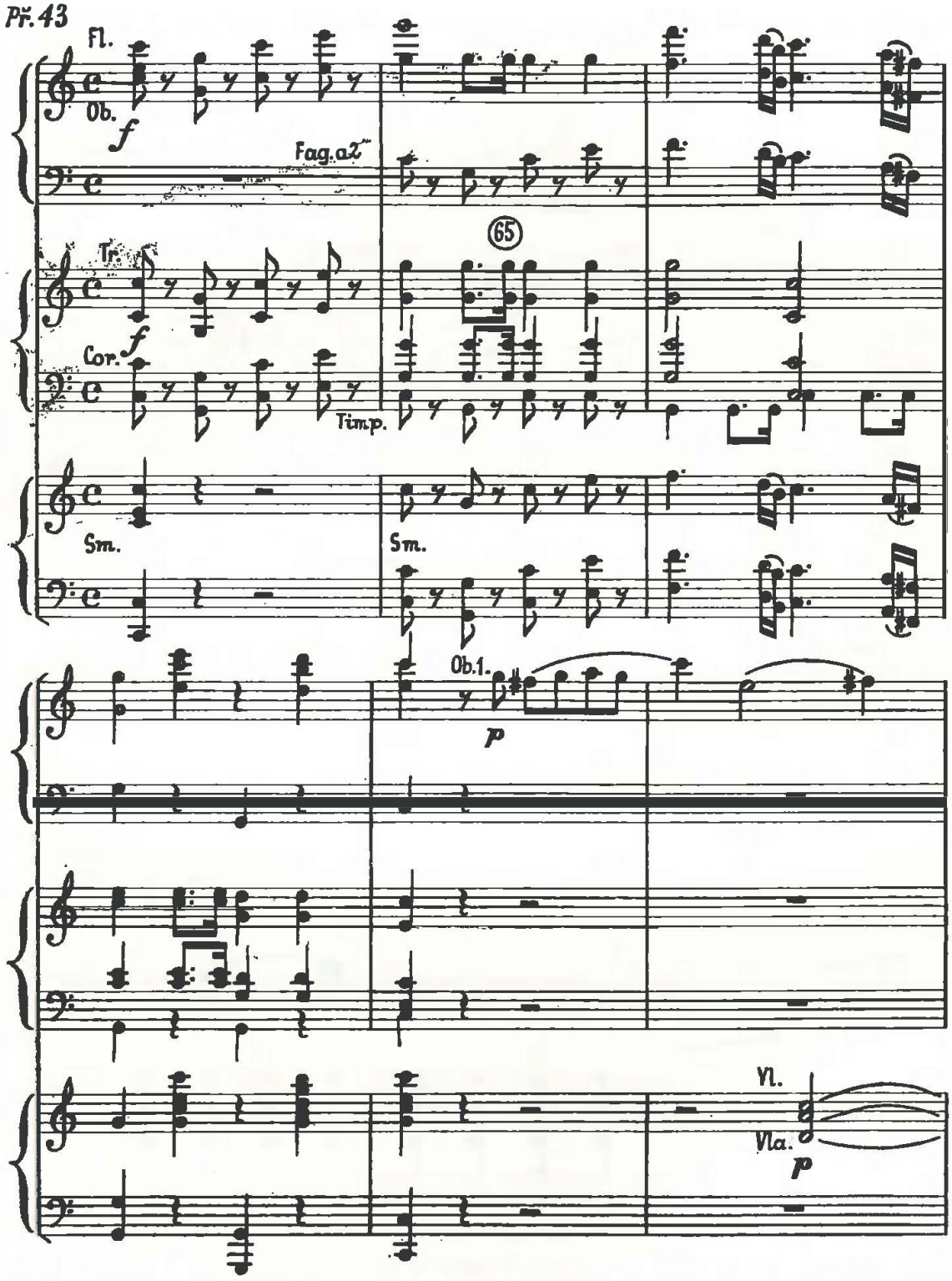

Př. 41.
Tr. a 2
p
Cor. a 2
Fl. + Ob. 1.
Ob. 2.
Fag.
410
Klavír
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.
Vcl.
Cbs.
Tr.
p
Cor.
415
Klavír
Sm.
f

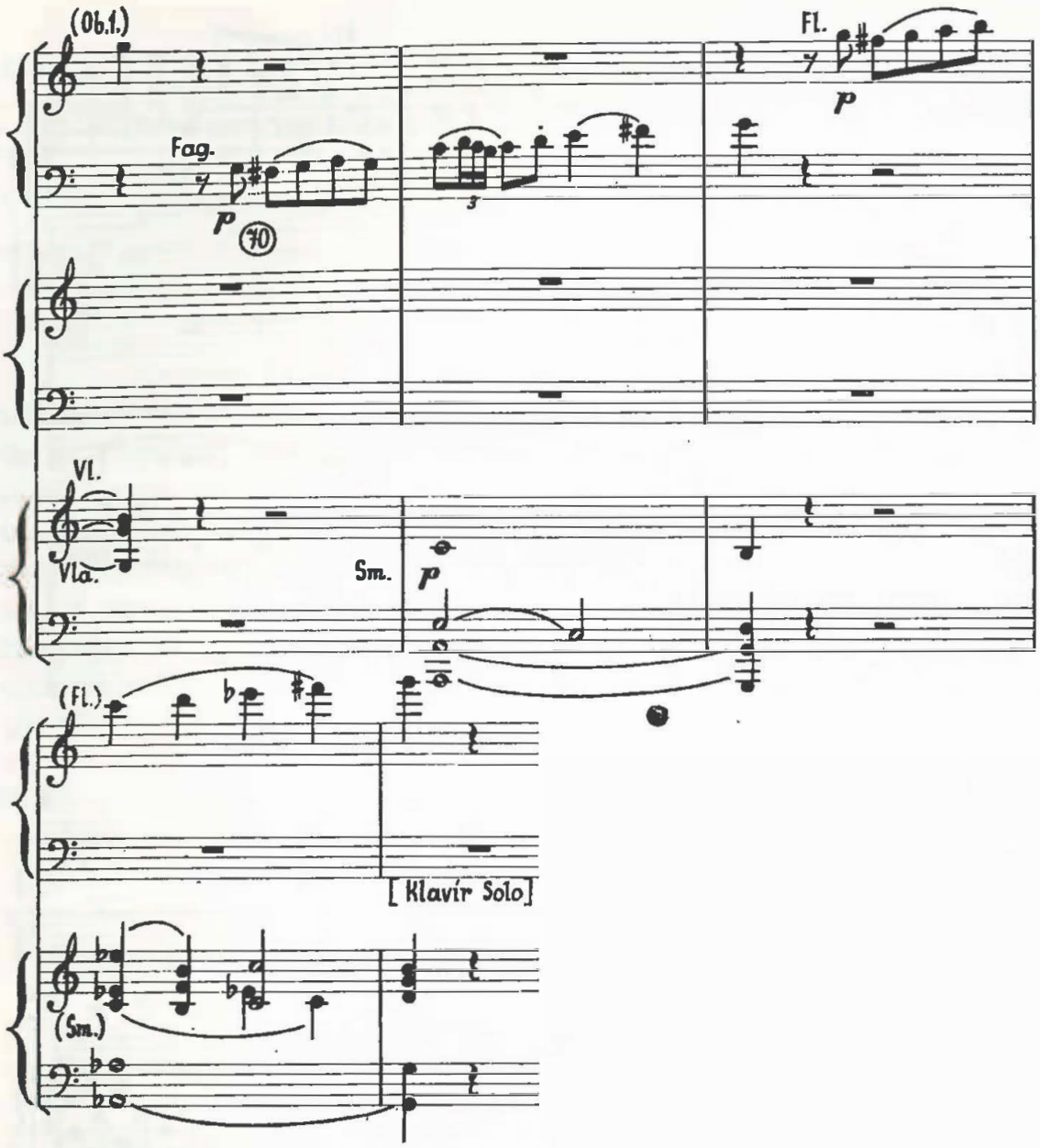
nesou trubky a lesní rohy v pianu začátek vedlejšího tématu. *I. věta Allegro maestoso, takty 28—33,* notový př. 42.



V závěru orchestrální expozice se znovu ozývá hlavní téma, opět za účasti trubek, a spolu se smyčci se v mezích svých možností pokusí o téma i tympány. Velmi působivé je náhlé uklidnění a zvukové vylehčení v pastorálně zabarvených sólech dřev před nástupem prvého sóla klavíru. *I. věta Allegro maestoso, takty 64—73,* notový př. 43.

Nové vedlejší téma v sólové expozici je rovněž neseno komorním zvukem dřevěných dechových nástrojů. V repríze 1. věty zdvojují dřeva sextovou pasáž klavíru způsobem, při němž vzpomeneme taktů 261—3 z 1. věty

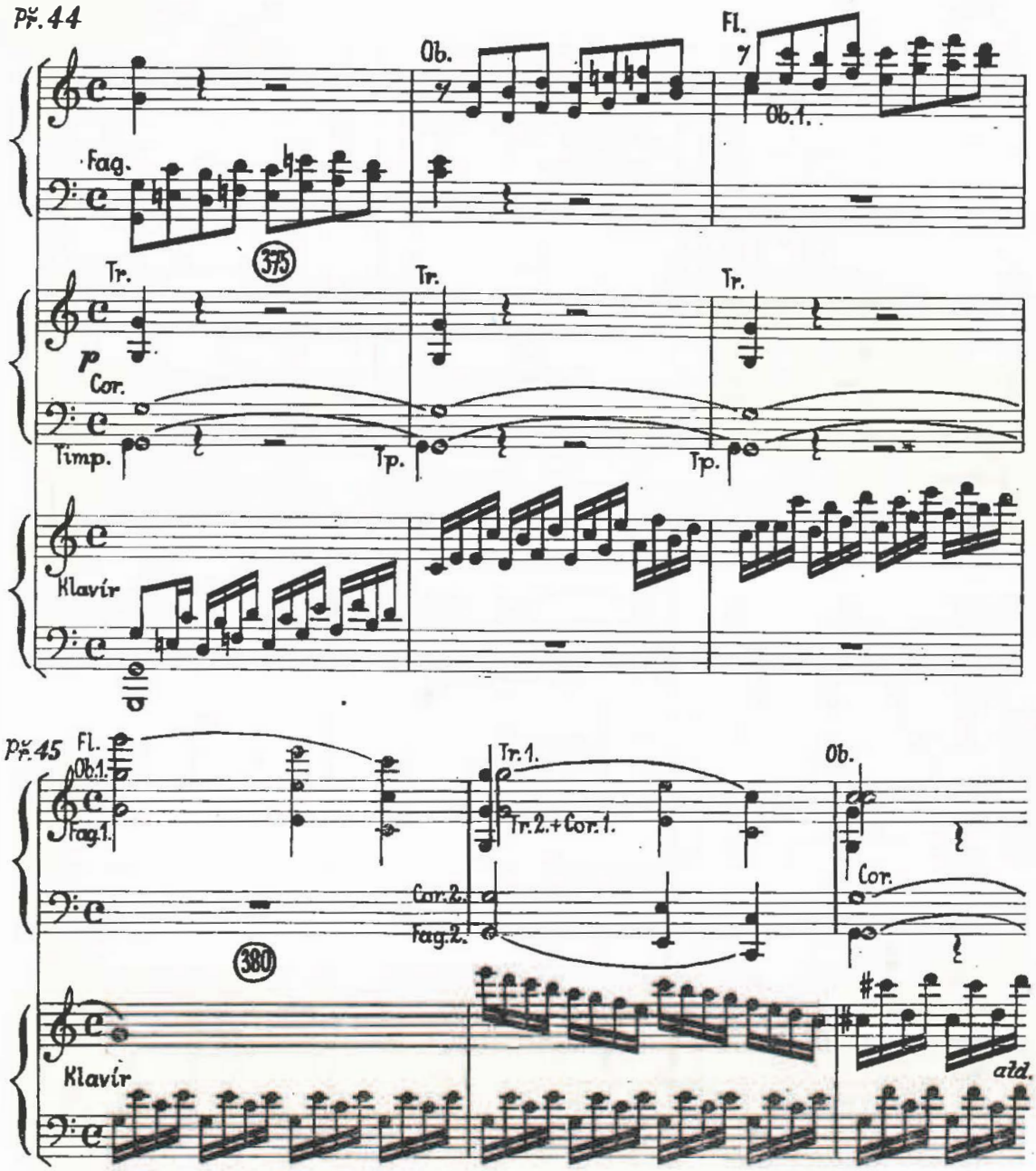

Př. 43
Fl.
Ob.
f
Fag. a 2
65
Tr.
f
Cor.
Tim.p.
Sm.
Sm.
Ob.1.
p
Vl.
Vla.
p



Dvořákova Koncertu pro violoncello. *I. věta Allegro maestoso, takty 375—377,* notový př. 44.

Záhy nato se ozve další melodická fráze žesťů s 1. trubkou jako sólovým sopránem (smyčce doprovázejí v osminách opakovanými akordy). *I. věta Allegro maestoso, takty 380—381,* notový př. 45.

Andante, psané v houslích a violách con sordini a v závěru ve všech smyčcích pizzicato, dává velkou příležitost dechovým nástrojům, sólově i ansámblově. Spojení klavíru a dechových hlasů vyniká v této větě zvláště plasticky na pozadí smyčcového doprovodu. Finále ve velmi rychlém tempu hýří virtuózní barevností dřev a v lecčems připomíná finále „Pražské" Symfonie D-dur, K. 504. Dřeva uvedou nad prodlevou lesních rohů prvý

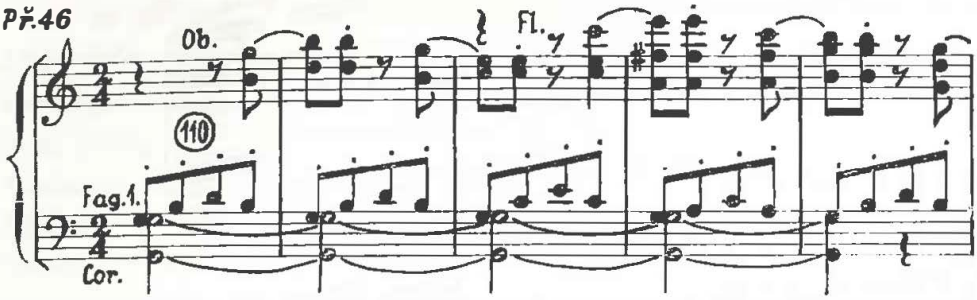


nástup vedlejšího tématu. *III. Allegro vivace assai, takty 110—114,* notový př. 46.

Veselým rytmem tohoto popěvkovitého tématu doprovázejí potom dřeva plochu klavírních pasáží v taktech 128—140 a 379—391. Objeví se střídání s levou rukou klavíru, kde nad oktávou fagotů je ještě unisono hlubokých hobojí (takty 280—293) a řada vtipem přímo sršících dalších nápadů. I v této větě zdvojí občas trubka v oktávě flétnu.

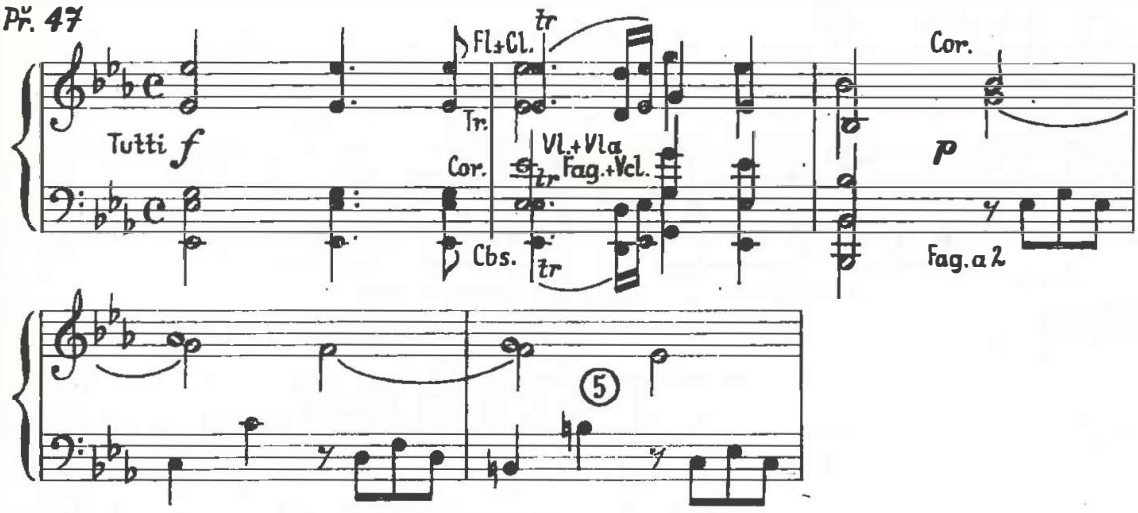
Podobně, jako dvojice koncertů předcházejících, tvoří následující trojice koncertů určitý celek. Vznikaly během práce na opeře Figarova svatba a jsou to jediné klavírní koncerty W. A. Mozarta, kde se nápadně uplatní i klarinety.

Př. 46



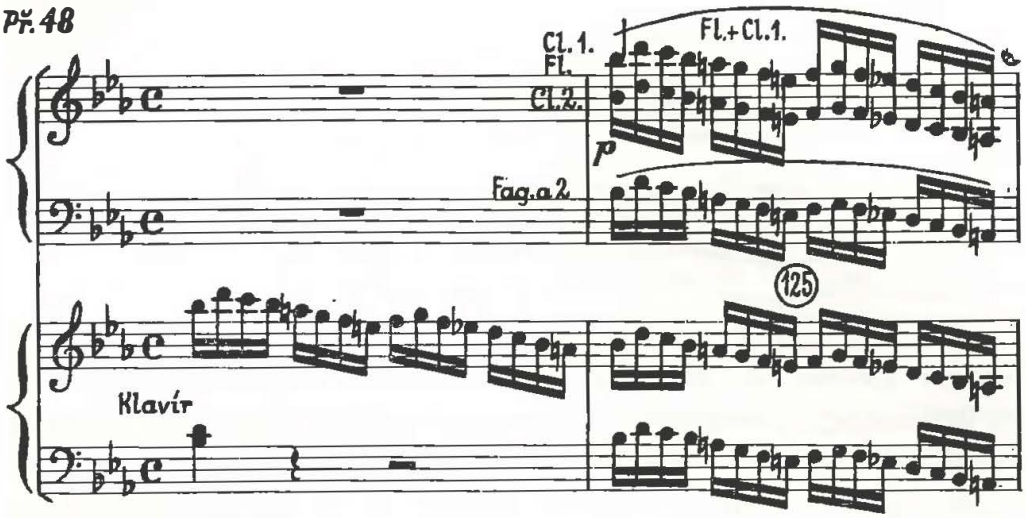
Koncert Es-dur, K. 482 představuje z této trojice dílo po všech stránkách nejbrilantnější. Instrumentační vynalézavost a barevná proměnlivost provázejí všechny tři věty a zároveň podtrhují jejich odlišné základní výrazové ladění. V prvé větě je značný podíl žesťových nástrojů na barvě tutti. Je pozoruhodné, že trubky nejsou v partituře, a byly psány skladatelem dodatečně spolu s tympány, přímo do hlasů. Přesto jsou jednou z barevně určujících složek této věty. Hned ve fanfárovém začátku hlavního tématu je slyšíme spolu s lesními rohy v oktávách celého orchestru, a během předehry ještě několikrát. *I. Allegro, takty 1—5,* notový př. 47.

Př. 47

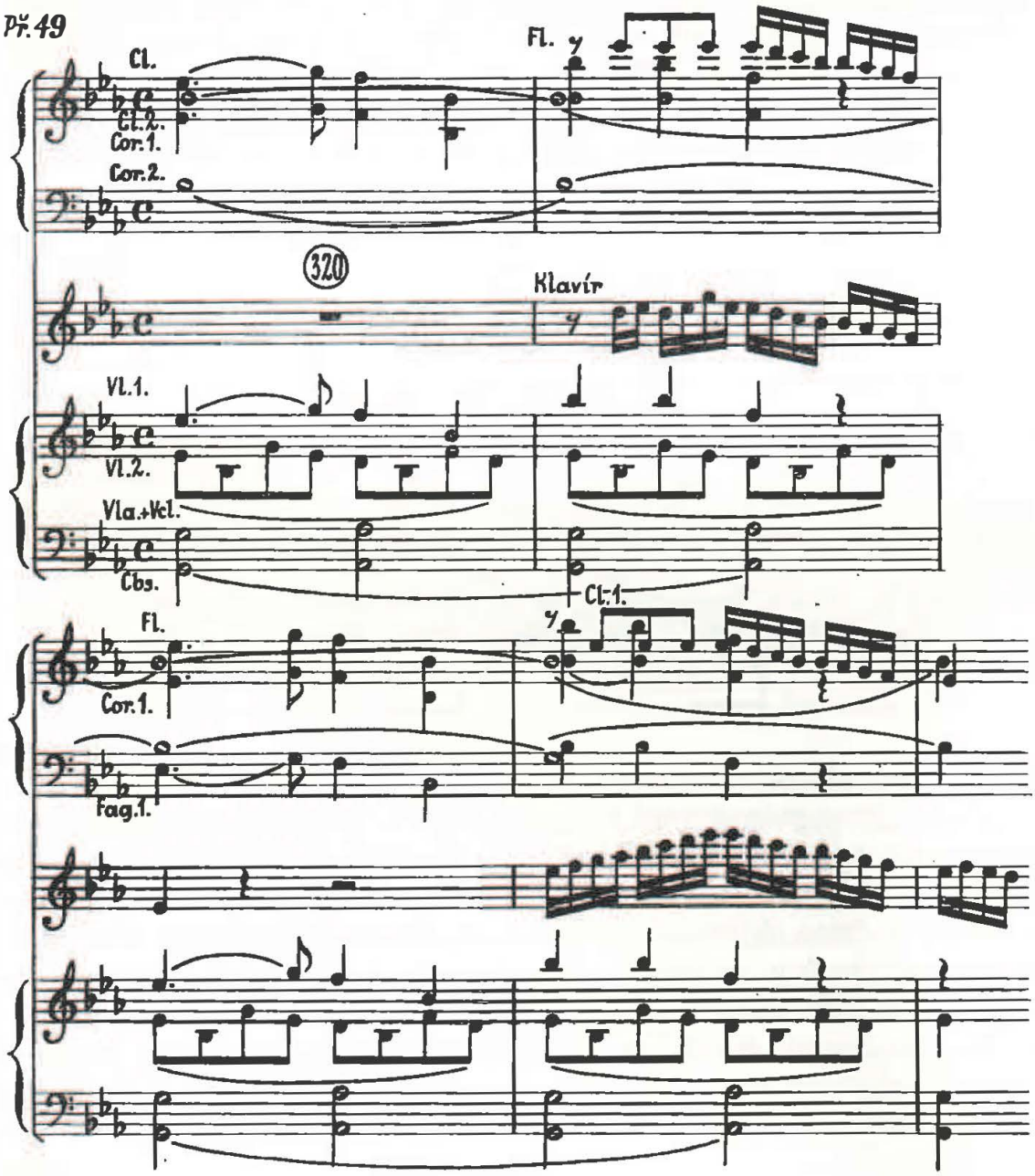


Lesní rohy se uplatní velmi výrazně i v komorně instrumentovaných místech, jako je hned pokračování hlavního tématu (předešlý notový příklad). Celkem ve 24 taktech 76taktového úvodního tutti je slyšitelná barva lesních rohů v tématech či protihlasech. Oktávové zdvojení klarinetu s lesním rohem se často objevuje i v klavírních sólech. Pohyblivost dřevěných dechových nástrojů je na mnoha místech rovna pohyblivosti klavíru a dochází ke dříve neslýchaným zdvojením virtuózních pasáží. Následující příklad zároveň ukazuje jak Mozart opatrně zacházel v orchestru s krajními polohami dechových nástrojů. Ač na mnoha jiných místech 1. klarinetu napsal e^3 (znějící d^3), zde se mu vzhledem k rychlému pohybu vyhne a kla-

Př. 48

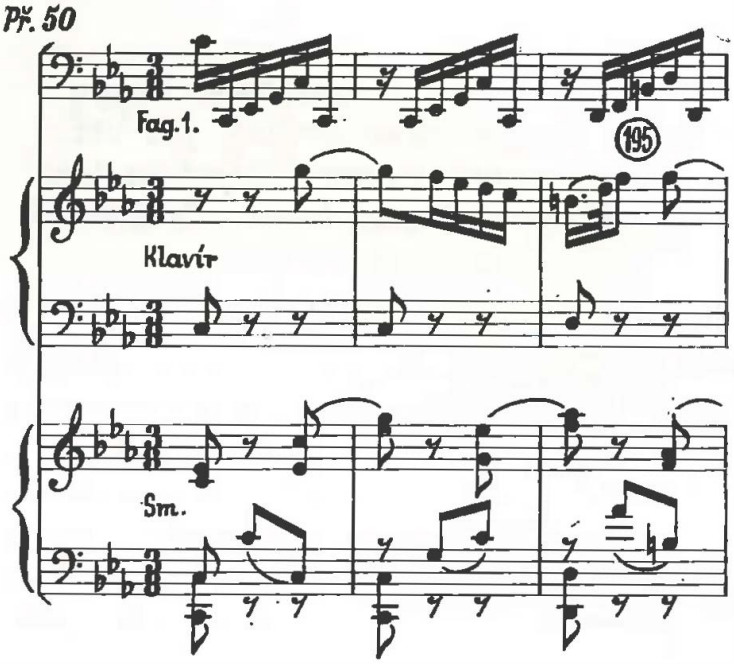

Cl. 1.
Fl.
Cl. 2.
Fl.+Cl. 1.
p
Fag. a 2
125
Klavír

Př. 49


Cl.
Cl. 2.
Cor. 1.
Cor. 2.
Fl.
320
Klavír
Vl. 1.
Vl. 2.
Vla.+Vcl.
Cbs.
Cl. 1.
Fl.
Cor. 1.
Fag. 1.

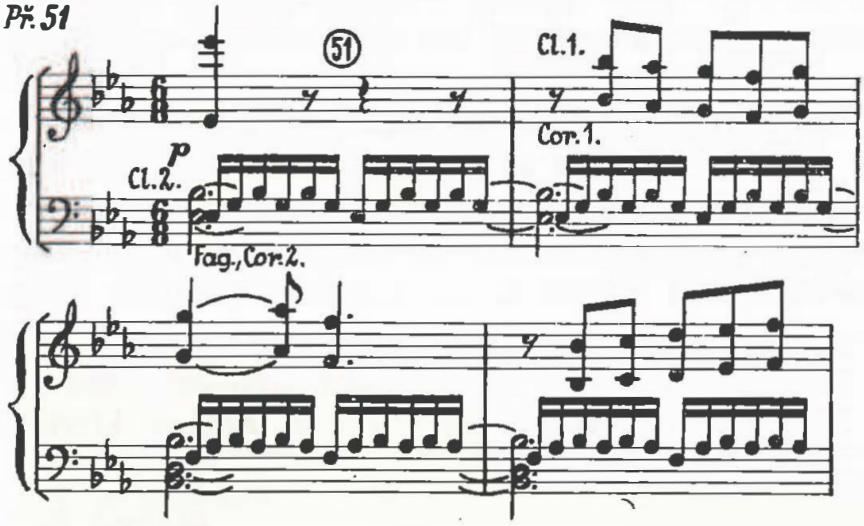
rinet se připojí k šestnáctinovému běhu o dobu později. *I. Allegro, takty 124—125,* notový př. 48.
Vedlejší téma v repríze 1. věty hýří barevnou proměnlivostí. *I. věta Allegro, takty 320—323,* notový př. 49.
Andante je po zvukové stránce řešeno v mnoha směrech odlišně a nově. Pracuje s velkými plochami vždy v jedné základní barvě, která je ovšem často obměňována. Prvý díl náleží smyčcovým nástrojům, z nichž pouze 1. housle mají pokyn con sordino (takty 1—32). Tuto hudbu, mírně variovanou, opakuje klavír převážně sólově, pouze v 8 taktech s doprovodem smyčců (takty 32—64). Skokem z c-moll do Es-dur naváže mezihra dechových nástrojů s tématem česky lidového zabarvení (takty 65—92). Po celých 28 taktů je melodicky vedoucím hlasem 1. klarinet. V průběhu se střídají oktávová zdvojení, častěji ve spodní oktávě (fagot, lesní roh). Flétna zdvojí některé závěry frází o oktávu výše a ve dvou taktech má vlastní protihlas. Přestože převažuje vedoucí melodická role jednoho nástroje, není plocha naprosto jednobarevná, ale stále překvapuje novými kombinacemi dechového septeta (flétna, 2 klarinety, 2 lesní rohy, 2 fagoty). Pro velký rozsah neuvádím notové příklady a odkazuji na dostupná vydání malých partitur.[10]) Následuje další klavírní variace prvého dílu věty v c-moll (takty 93—124) za rozsáhlejší spolupráce smyčců (ve více než 20 taktech). Nové durové téma kontrastuje svým rokokově pastorálním zabarvením v dialogu flétny a 1. fagotu za smyčcového doprovodu (takty 125—143). Další variace v c-moll exponuje zvuk celého orchestru střídavě s klavírními sóly za doprovodu převážně smyčců. Zbývající úsek věty setrvává v c-moll a slyšíme v něm znovu dechové nástroje. Nejprve klarinet

Př. 50

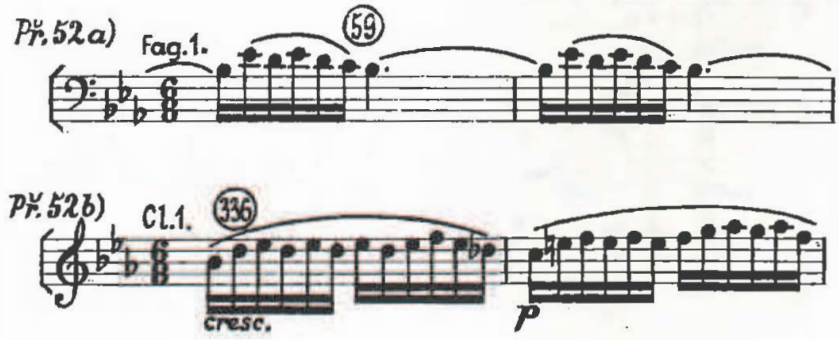


s fagotem v oktávách, ku konci ještě s flétnou (takty 186—192), potom fagot nahrazující levou ruku klavíru (takty 193—200). *II. věta Andante, takty 193—195,* notový př. 50.

Věta doznívá dialogem klavíru s dřevěnými nástroji, jehož podkladem je motiv ze závěru dechové vedlejší věty v Es-dur, zde také přesazený do c-moll. Finále instrumentačně navazuje na virtuozitu 1. věty, kterou místy ještě stupňuje. Jinde přináší delší plochy v jedné barvě, mimo jiné také vedlejší větu Andantino cantabile v beethovenovském zvuku dechového sexteta se sopránem 1. klarinetu. Dvakrát se ve větě v Allegru objeví sebevědomé téma v oktávách 1. klarinetu a 1. lesního rohu za staccatového doprovodu 2. klarinetu (místo je bez artikulačního označení, tedy non legato, v udaném tempu asi počítáno na dvojité staccato). *III. věta Allegro, takty 51—52,* notový př. 51.

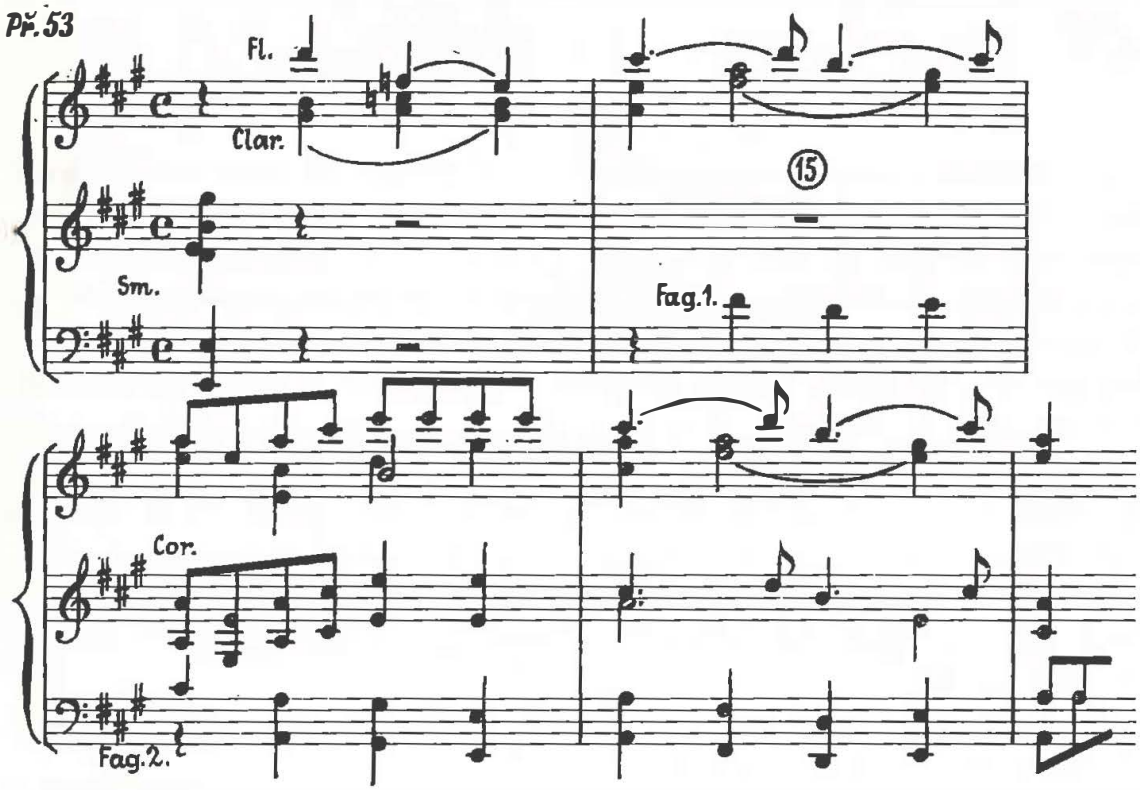


V repríze od taktu 402 dále zasahuje do tématu v téže instrumentaci ještě klavír stoupajícími stupnicemi. Řada sólových šestnáctinových míst ve dřevěných dechových nástrojích je hmatově dosti obtížná, jak ukazuje následující příklad (klarinet je v něm notován ve skutečném zvuku, hmaty jsou o velkou sekundu výše). *III. Allegro, takty a) 59—60, b) 336—337,* notový př. 52[a,b].



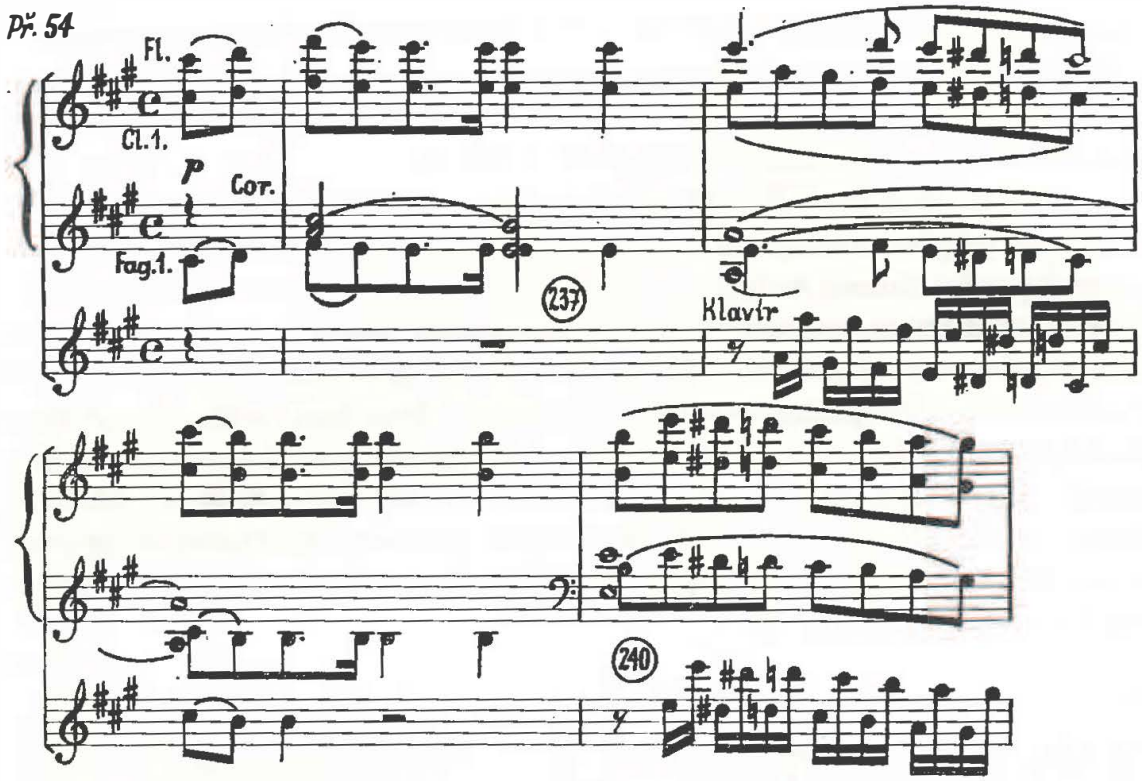
I v této větě je význačný podíl sólového lesního rohu, který hraje mimo jiné celou jednu reprízu hlavního tématu v oktávě s pravou rukou klavíru. Oproti 1. větě jsou ve finále trubky psány jen jako výplně, ač by například závěrečné fanfáry mohly hrát s sebou.

Koncert A-dur, K. 488 představuje v trojici koncertů z přelomu let 1785—86 dílo komornější a lyričtější. Orchestr je bez trubek a tympánů. Zajímavé je, že tónina A-dur ve spojení s klarinety — které jsou v tomto koncertu podstatnou barvou — začíná u Mozarta často v sonátové 1. větě lyrickým hlavním tématem v kvintové poloze, půlovým *e*, klesajícím na *cis*, celkově sestupujícího průběhu. Je to v klavírním Koncertu A-dur, v Kvintetu K. 581 pro klarinet a smyčcový kvartet, i v Koncertu pro klarinet, K. 622. V I. větě klavírního Koncertu A-dur znějí dechové nástroje většinou ansámblově, v různých barevných proměnách. Občas se zalesknou vysoké lesní rohy, jako hned v orchestrální expozici. *I. věta Allegro, takty 14—17*, notový př. 53.



Vedlejší téma v repríze je opět názorným příkladem, jak se Mozart dovedl nenápadně a muzikálně věrohodně vyrovnat s omezeními, danými možnostmi nástrojových rozsahů — v taktu 238 se vyhýbá vysokým tónům a^3 ve flétně a a^1 ve fagotu. *I. věta Allegro, takty 237—240* (smyčce hrají harmonii v půlových a celých notách), notový př. 54.

Zde je vhodné připomenout výrok dirigenta D. Dixona, že právě takové věci, jako rozsahy nástrojů spoluvytvářejí klima skladby a že je nepří-



pustné upravovat tato místa pro dnešní větší rozsahové možnosti nástrojů moderních, protože právě tím se ony charakteristické rysy začnou ze skladby vytrácet. Adagio ve fis-moll, věta ojedinělá svou zvláštní melancholií, míchá a spojuje dechové barvy se smyčcovými se zvláštní měkkostí. V závěru věty, kde se opět fagot ozývá do klavírního sóla střídavě s levou rukou klavíru, je jeden z mála případů, kdy Mozart nechává flétnu hrát pod 1. klarinetem. (Smyčce drží prodlevu na *cis.*) *II. věta Adagio, takty 80—83*, notový př. 55.

Sazba dechových nástrojů ve finále je obdobná větě prvé, navíc využívá melodických sól a staccat dřev v rychlém tempu. Fagoty tvoří pohyblivý bas dechového ansámblu, střídajíce se ve hmatově obtížných figurách (způsob často uplatňovaný autory 20. století). *III. Allegro assai, takty 29—31*, notový př. 56.

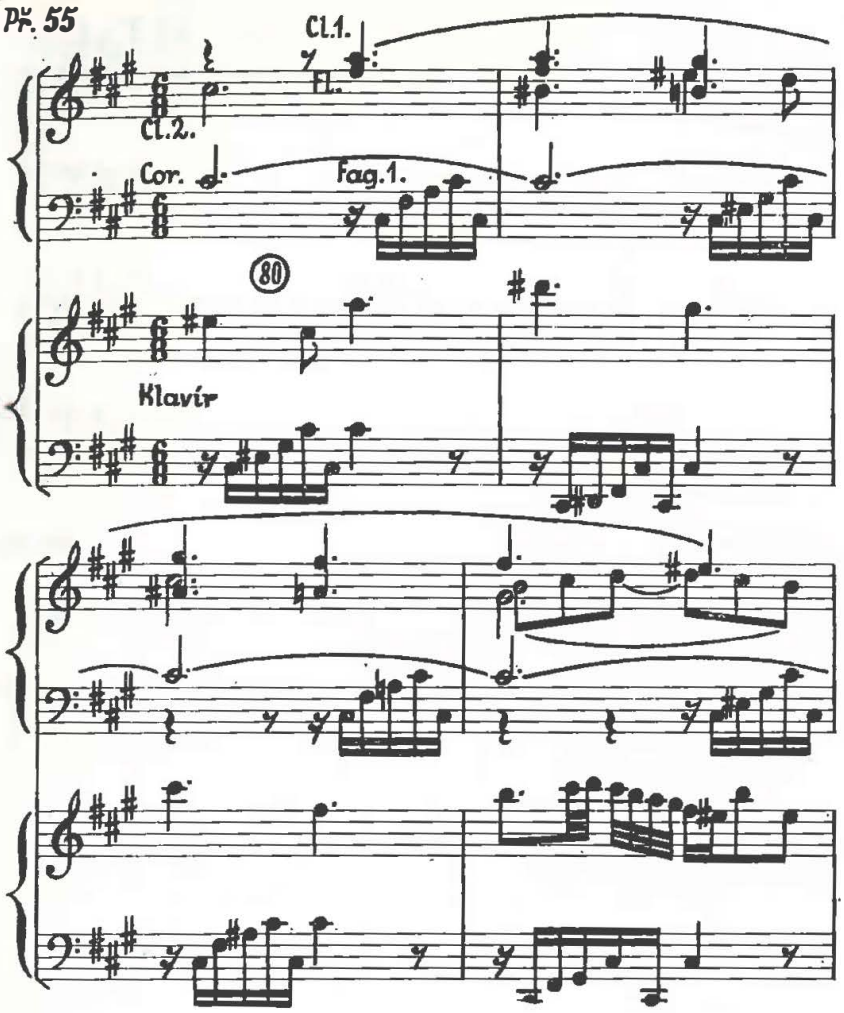
V tutti se objeví výrazné staccato stupnice klarinetů a fagotů. *III. Allegro assai, takty 46—49*, notový př. 57.

Novou barvou jsou dva klarinety v oktávách (oblíbený způsob A. Dvořáka), zde za pouhého jednoduchého doprovodu klavíru. *III. Allegro assai, takty 262—265*, notový př. 58.

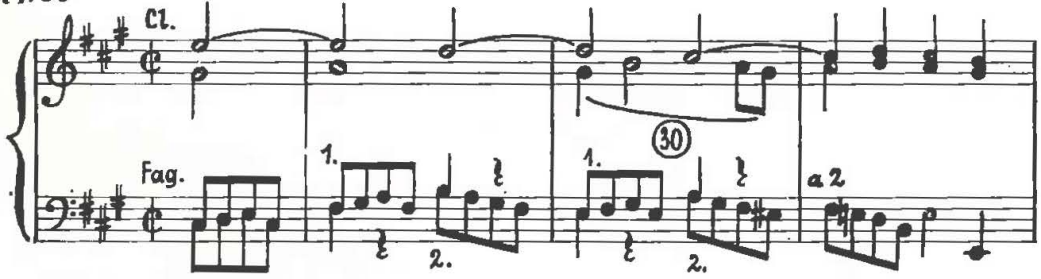
Postup, který jsme dosud u W. A. Mozarta v klavírních koncertech neslyšeli, je chromatická stupnice přes celou oktávu ve všech dřevěných dechových nástrojích. *III. Allegro assai, takty 437—441* (smyčce končí na prvé půlce taktu 437), notový př. 59.

Dramatickým vrcholem trojice klavírních koncertů z období Figarovy

Př. 55



Př. 56



Př. 57

Fl.

Cl.

Cor.

Fag.

46

Sm.

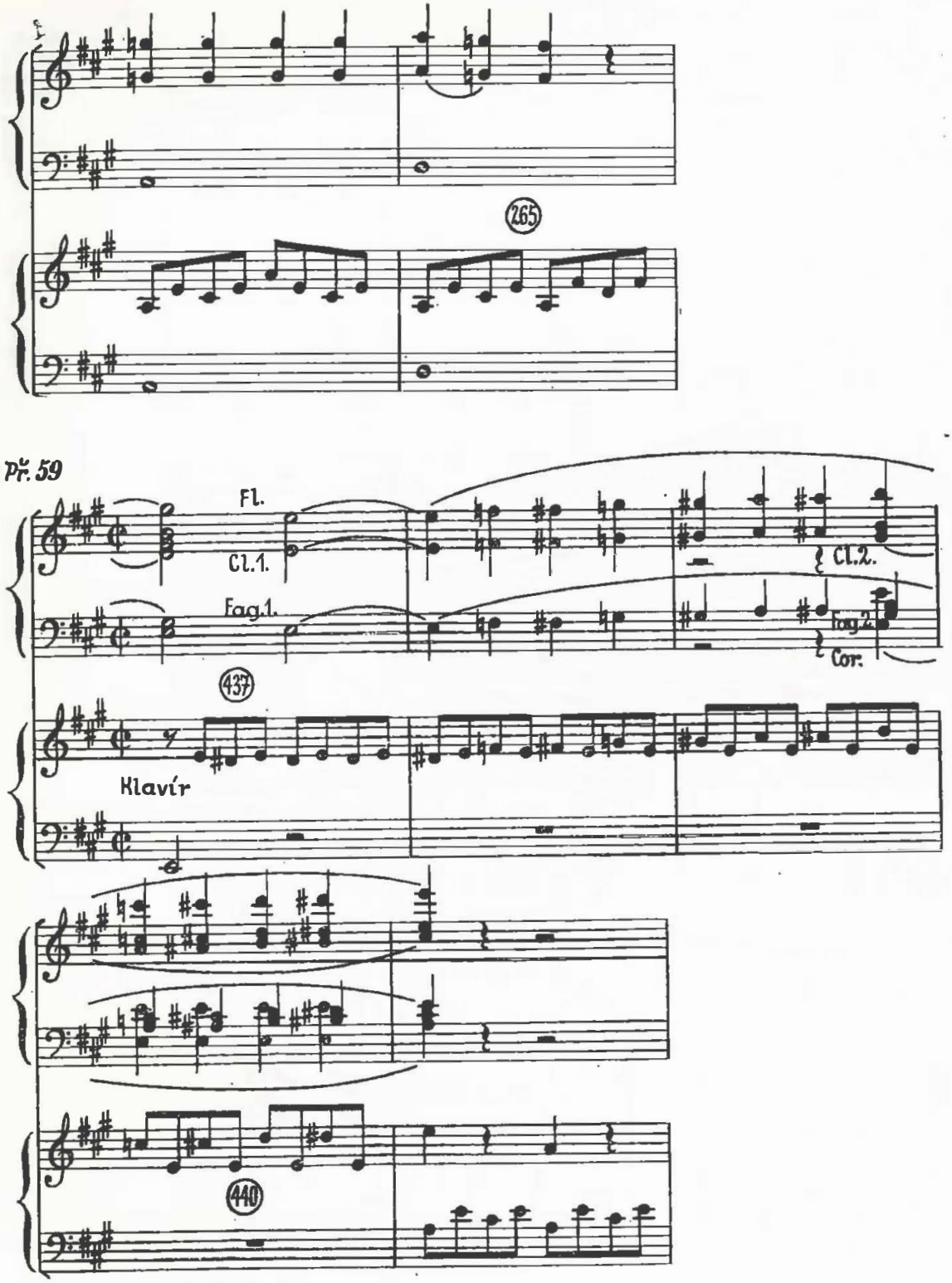
Př. 58

Clar.

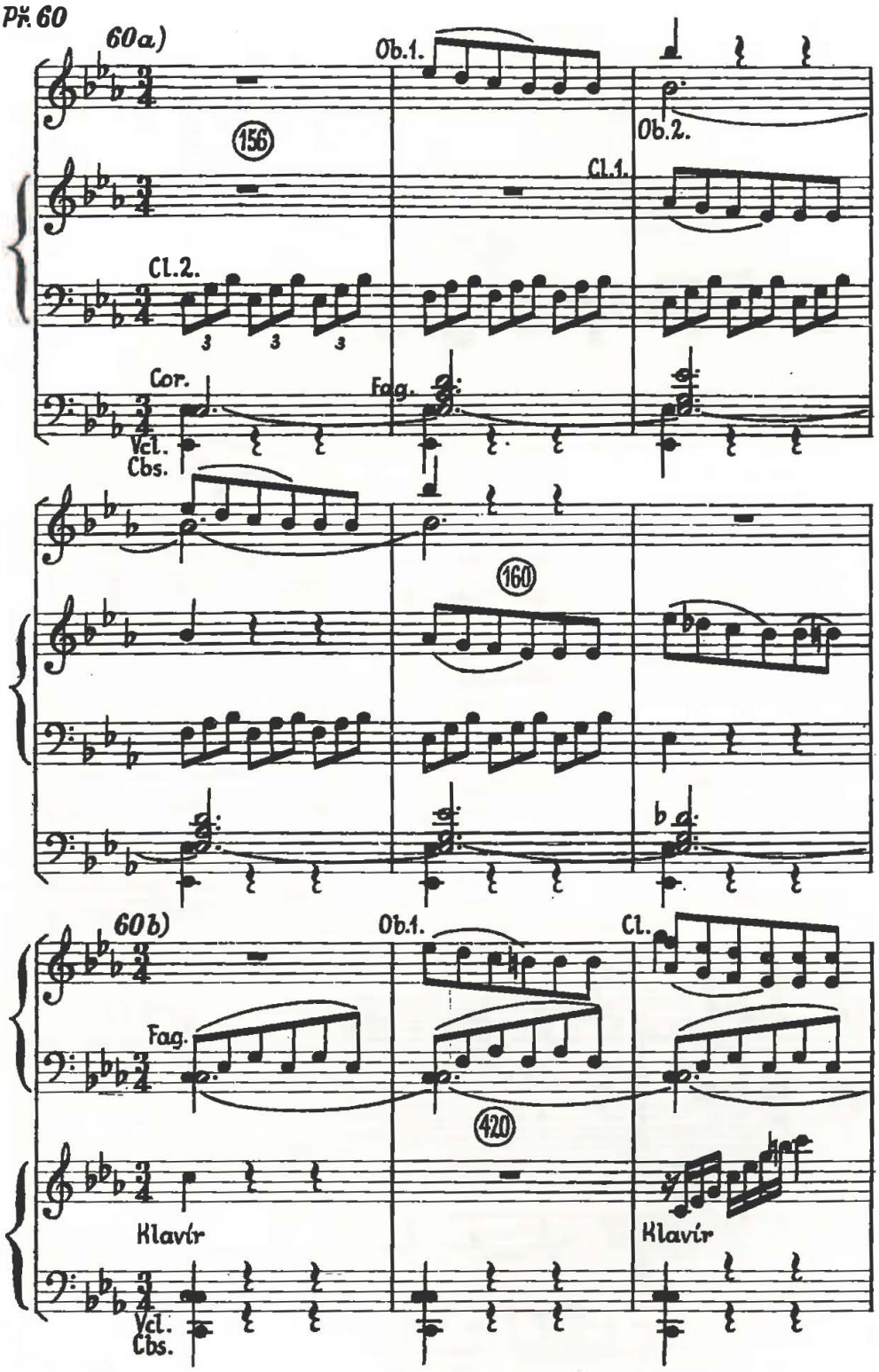
Fag.1.

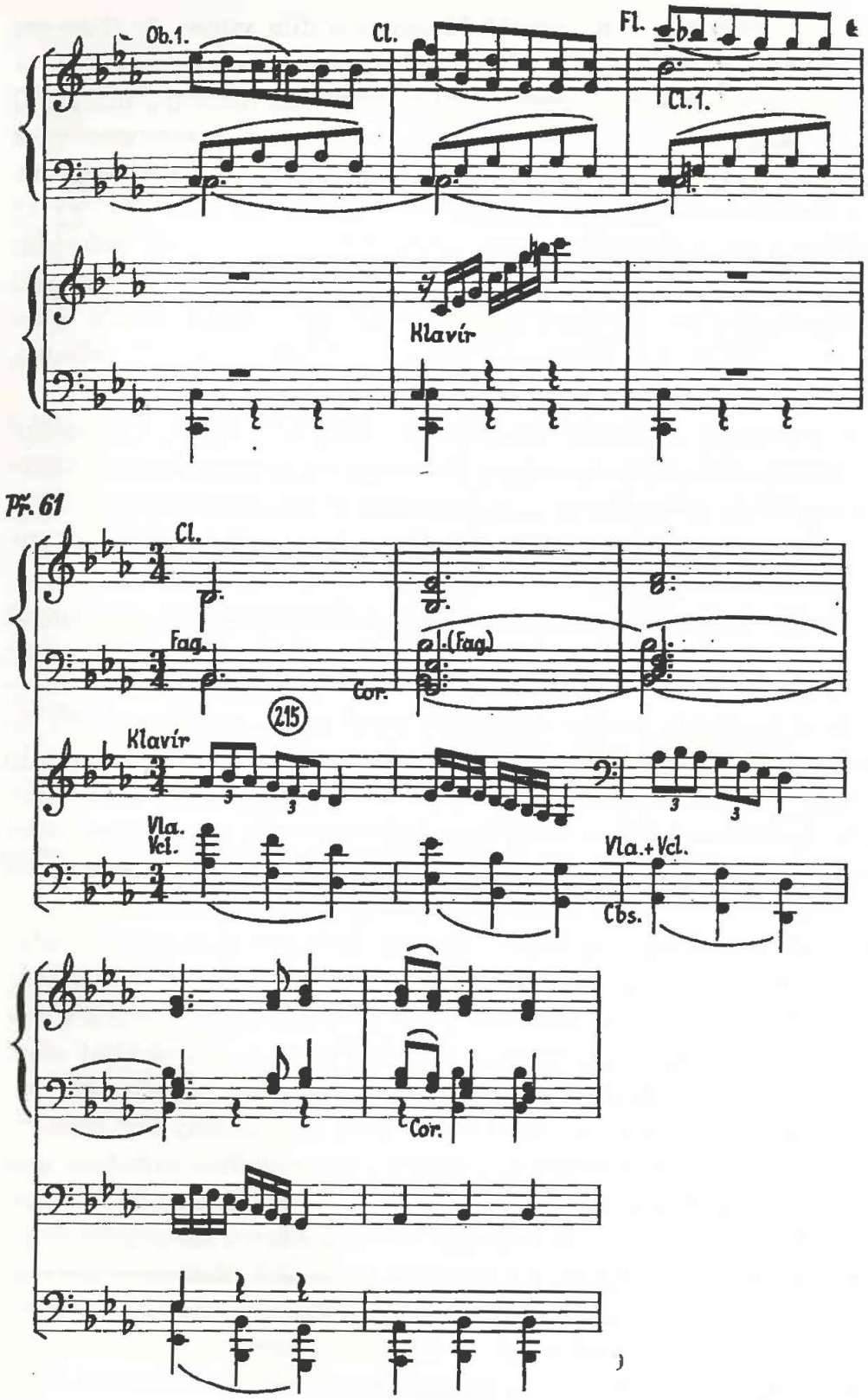
262

Klavír


265
Př. 59
Fl.
Cl.1.
Cl.2.
Fag.1.
Fag.2.
Cor.
437
Klavír
440

Př. 60


60a)
Ob.1.
Ob.2.
156
Cl.1.
Cl.2.
3
3
3
Cor.
Fag.
Vcl.
Cbs.
160
b
60b)
Ob.1.
Cl.
Fag.
420
Klavír
Klavír
Vcl.
Cbs.


Ob.1.
Cl.
Fl.
Cl.1.
Klavír
Př. 61
Cl.
Fag.
Cor.
(Fag)
215
Klavír
Vla.
Vcl.
Vla.+Vcl.
Cbs.
Cor.

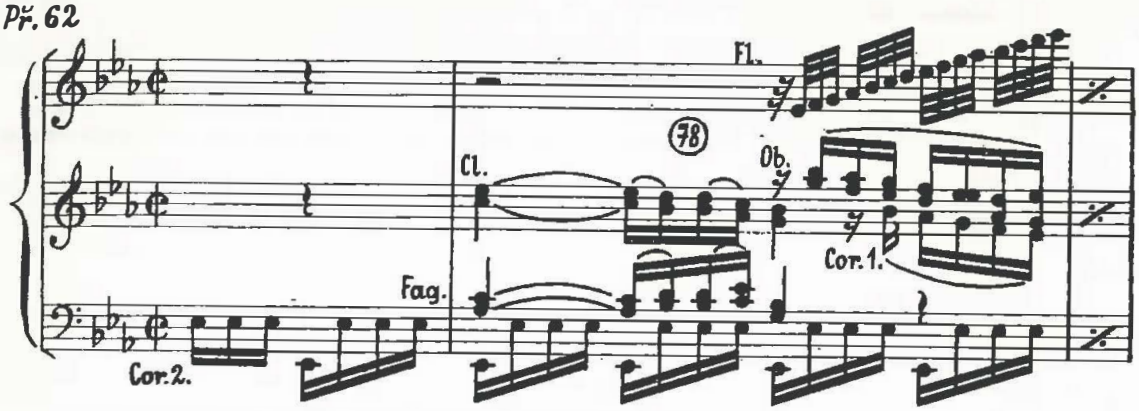
svatby, a jedním z dramatických vrcholů Mozartova díla vůbec, je *Koncert c-moll, K. 491.* Má — jako jediný z klavírních koncertů skladatelových — velký klasický orchestr se všemi dřevěnými dechovými nástroji, trubkami a tympány a je po zvukové i výrazové stránce syntézou a vyvrcholením Mozartovy instrumentace. Harmonickou proměnlivostí prvé věty je dáno, že dřevěné dechové nástroje jsou neustále využívány chromaticky. Velké obsazení dává nové možnosti kombinací, které účinně pomáhají dokreslit hudební obsah. Všimněme si například vedlejšího tématu v expozici v Es-dur s doprovodnými triolami staccat hlubokého klarinetu a jeho mollové podoby v repríze, kde doprovází fagot osminami legato. *I. Allegro, takty a) 156—161, b) 419—424,* notové př. 60[a,b].

Nebo barevná proměna závěrečného tématu. Nejprve zazní v klasické instrumentaci (takty 205—210): hoboje a klarinety ve dvoučárkované oktávě, lesní rohy o oktávu níže. Opakují je klarinety v jednoučárkované oktávě a pod nimi fagoty v oktávě malé, což už je barva vysloveně romantická. *I. věta Allegro, takty 215—219,* notový př. 61.

Řada míst temnější dechové barvy, ve spojení s chromatickými postupy a mollovou tóninou, zní jako předzvěst orchestrálního zvuku P. I. Čajkovského. Dramatická I. věta končí 15taktovou prodlevou na tónice, ozve se čtyřtaktové tremolo v tympánu a věta vyznívá v pianissimu, tečkovanými rytmy všech dechových nástrojů i s trubkami, do pasáží klavíru. Larghetto v rondové formě exponuje dechové nástroje dvojím odlišným způsobem. Hlavní téma je instrumentováno tradičněji, jak odpovídá jako klidnějšímu výrazu. Opakování tématu v tutti střídá po taktech smyčce a dechy. Při reprisách hrají dřeva sudé takty s klavírem a naposledy (v taktech 74—77) opakují spolu s klavírem celé čtyřtaktí. Vedení dechových nástrojů a klavíru je částečně shodné, v maličkostech však odlišné. Pokládám to více za úmysl, než za nedopatření (přes zmíněné větší procento změn i chyb v rukopise). Vedlejší věty Larghetta střídají dechové fráze s klavírními sóly. Každá vedlejší věta má svou odlišnou barvu. Prvá (takty 20—23, 28—31) v c-moll je v základě trojhlasá, hobojové tercie jsou prokládány virtuózními pasážemi flétny a fagotu. Vzhledem k udanému metrickému označení alla breve je pohyblivost dvaatřicetin dosti značná. E. a P. Badurovi-Skodovi pokládají taktové označení za omyl.[1]) Druhá vedlejší věta v As-dur (t. 50 až 54) zní v barvě klarinetů a fagotů, ve druhém dvoutaktí doplněné flétnou a lesními rohy. Přechod k reprise pak provedou všechny dřevěné dechové nástroje nad prodlevou lesních rohů. Coda vyvolá barevné reminiscence obou vedlejších vět. Nad prodlevou 2. lesního rohu se po půl taktech střídají klarinety a fagoty s hobojemi posílenými 1. lesním rohem a protipohybem virtuózní dvaatřicetinové stupnice flétny. (Smyčce hrají akordy na dobách.) *II. věta, Larghetto, takty 78—79,* notový př. 62.

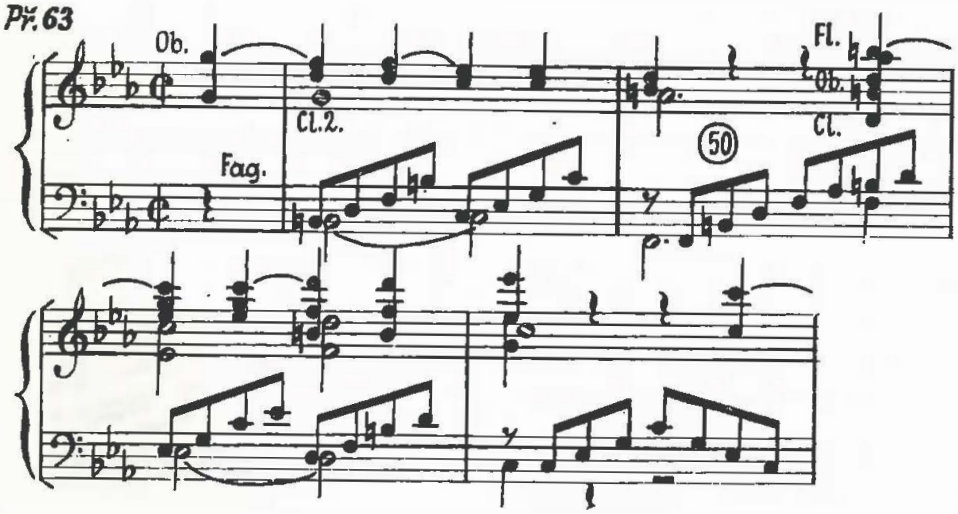
V posledních 4 taktech pomalé věty hraje opět sólový fagot šestnáctinovou

Př. 62



akordickou figuraci namísto levé ruky, zatímco skutečná levé ruka klavíru má akordy v tenorové poloze. Ve variačním finále je rovněž několik barevně odlišných dechových ploch. Zprvu převládá střídání nástrojů v melodii po kratších úsecích, při ansámblové sazbě, s pohyblivými staccato basy 1. fagotu. Lehkost pohybu zatěžkává postupně narůstající legato delších not ve 2. fagotu. *III. věta Allegretto, takty 49—52,* notový př. 63.

Př. 63

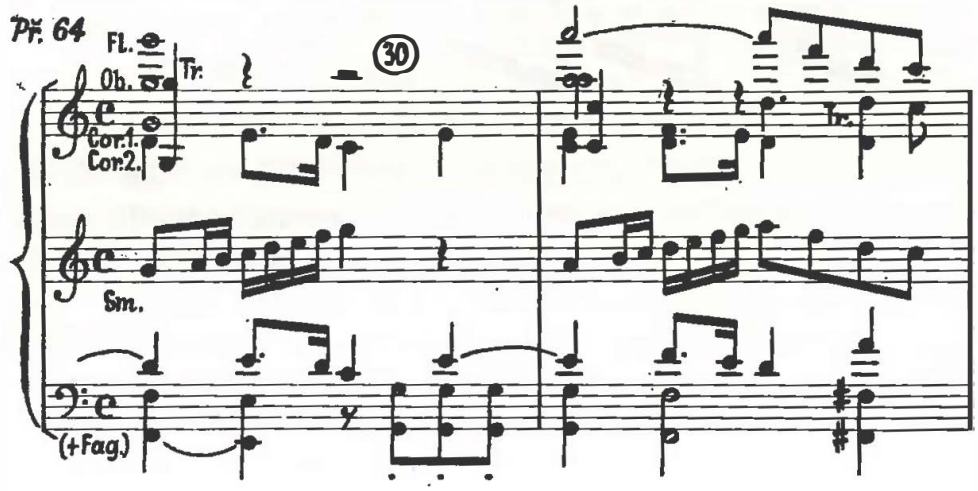


V mezihře znějí v celém orchestru tečkované rytmy, při čemž početná dechová skupina je stále zvukově určující. Variace v As-dur střídá kvartet klarinetů a fagotů (místy doplňovaný lesními rohy ne sextet) s klavírními sóly. Vyjasnění do C-dur je svěřeno 1. hoboji, 1. fagotu a flétně, k nimž se později přidají ještě 2. hoboj a 2. fagot. Klavírní sóla v této části jsou doprovázena kontrastní barvou smyčců. Opětný návrat do c-moll je charakterizován ostrými staccaty dřev s přírazy, která možno v klasických mezích interpretovat jako ďábelské scherzo. Žestě zasáhnou až v posledních 4 taktech zdůrazněním základních dob, prvé a čtvrté osminy šestiosminového taktu.

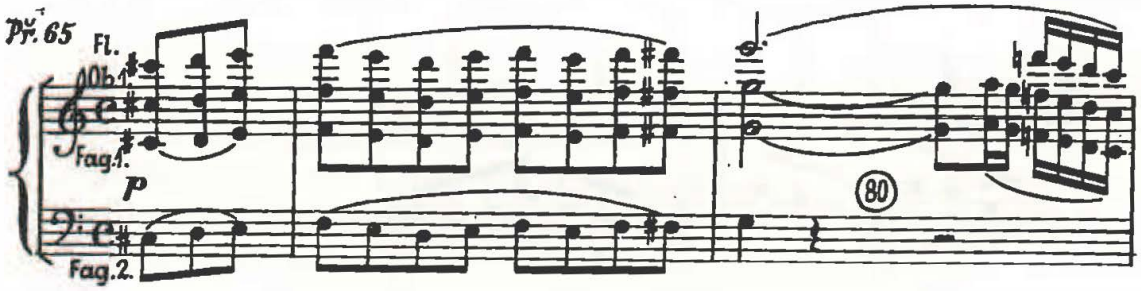
Poslední koncerty.

Poslední tři Mozartovy klavírní koncerty vznikaly jednotlivě v delších časových intervalech.

Koncert C-dur, K. 503 má prvou větu postavenou na pochodových rytmech. Nápadná je vysoko psaná flétna, která dodává orchestrálnímu zvuku nezvyklou špičku. *I. věta, Allegro maestoso, takty 30—31,* notový př. 64.



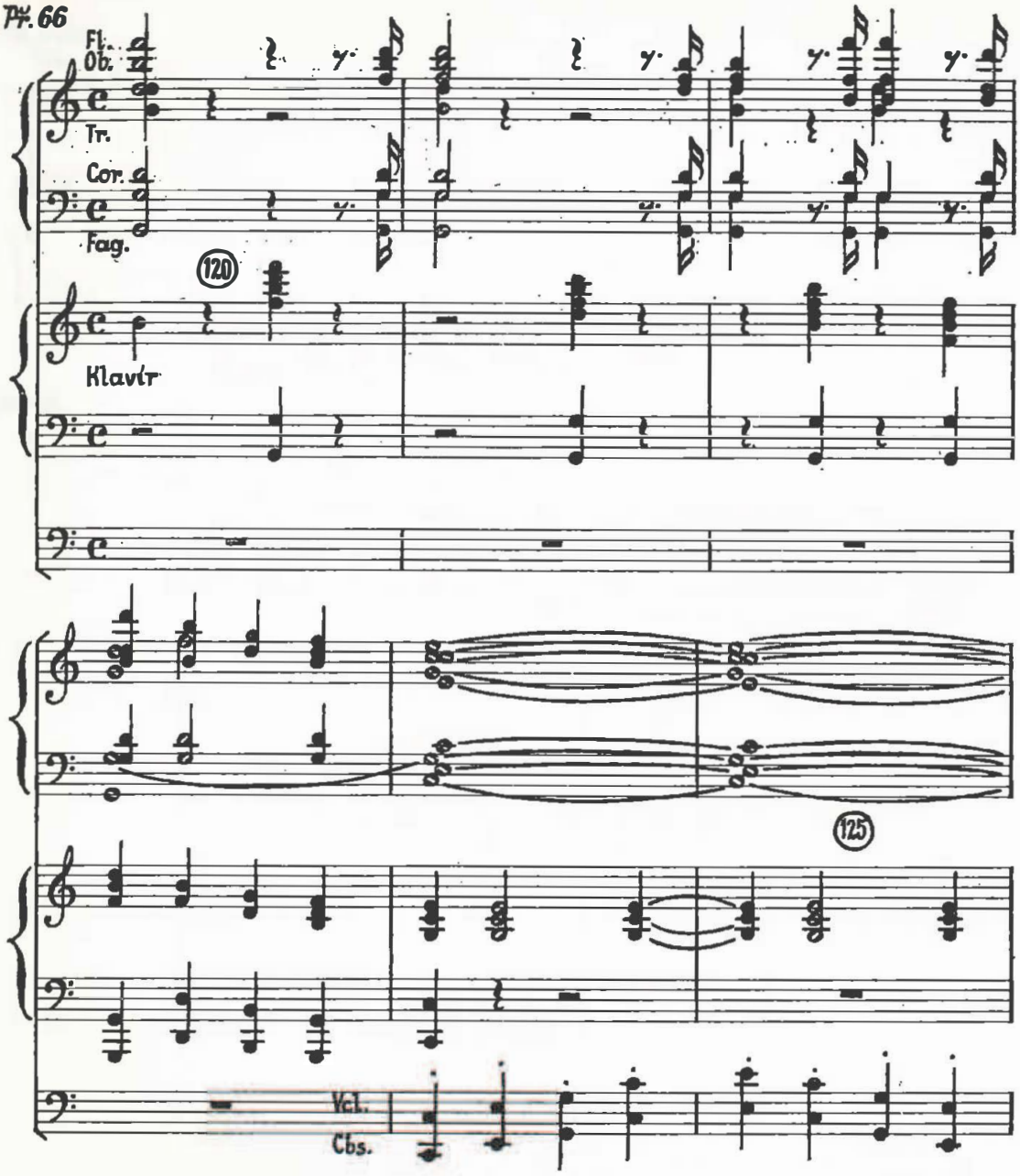
Tón a^3 byl Mozartem psán pouze výjimečně a není ani ve flétnových koncertech. I v této větě je patrno, že v pianové dynamice se mu autor raději vyhýbal. *I. věta, Allegro maestoso, takty 79—80* (pouze dřevěné dechové nástroje), notový př. 65.



Beethovenovsky monumentálně působí dialog dechových nástrojů s klavírem v rytmu hlavního tématu. Následující proměna C-dur do c-moll je vždy svěřena hobojím a fagotům. *I. věta, Allegro maestoso, takty 120—129,* notový př. 66.

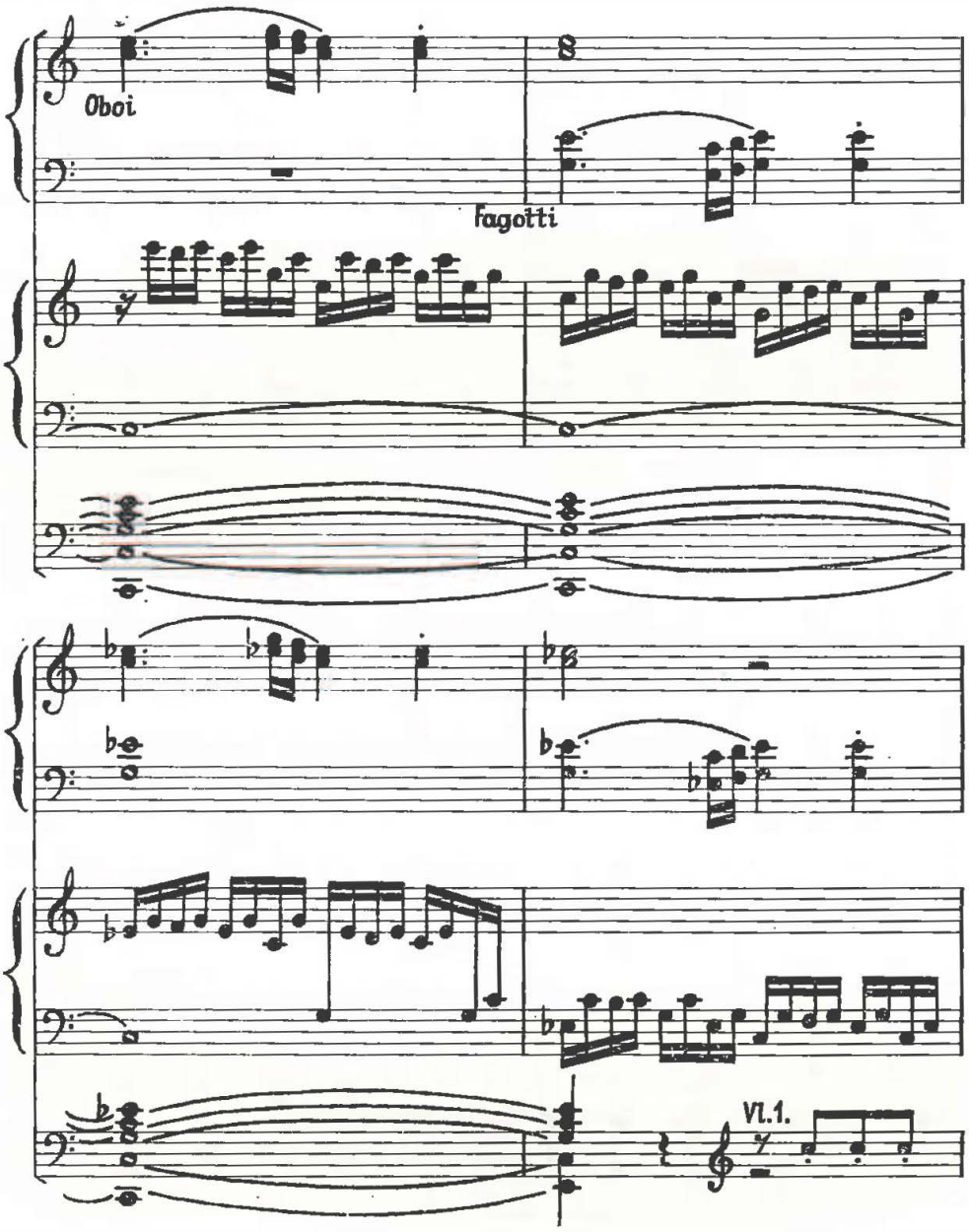
Ansámblová dechová místa se staccato osminami fagotů mají v této větě ráz převážně pochodový, a jsou někdy doprovázena smyčcovými nástroji, např. v taktech 244—7 akordy v půlových hodnotách. Andante přináší dechová sóla v kratších frázích, využívá též virtuózních prvků, především ve flétně, ale i fagot se předvede v charakteristických skocích, neobvyklých v pomalé větě (dechové i smyčcové nástroje drží vždy po celý takt zmen-

Př. 66

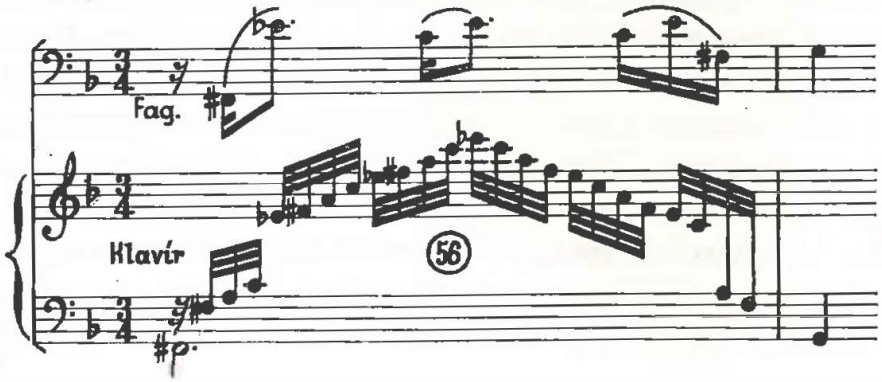


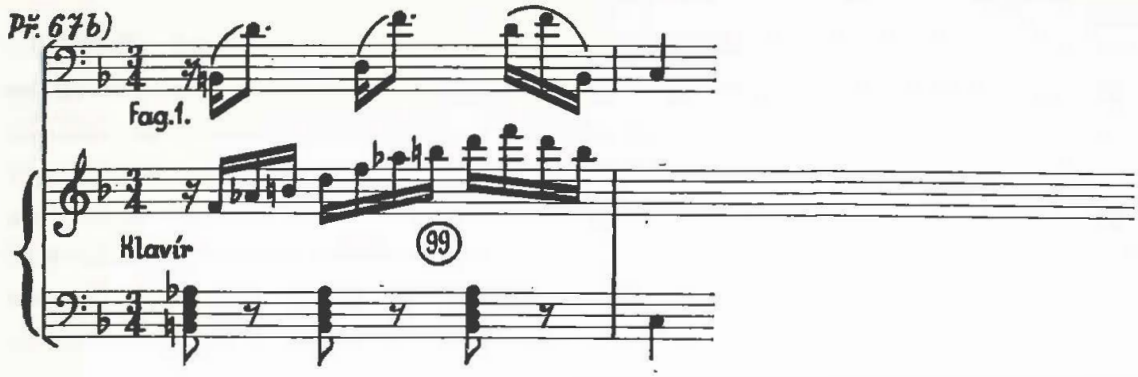
šený septakord). *II. věta Andante, takty a) 56, b) 99,* notové př. 67. a, b. Lesní rohy jsou tu psány výrazněji, než v mnoha jiných pomalých větách Mozartových klavírních koncertů. Začínají například sólově reprisu. *II. věta Andante, takty 74—78* (smyčce končí na prvé době taktu 74, a v taktu 78 hrají violoncella a kontrabasy s levou rukou klavíru), notový př. 68. Finále, bez udání tempa, pracuje s dechovými nástroji obvyklým způsobem. Ansámblově opakují hlavní téma, ve dvojicích a v menších skupinách zasahují do smyčcových i klavírních frází, často mají chromatické postupy. Dřevěné nástroje nedosahují maximální pohyblivosti (klavír má dvaatřicetiny). V závěru prvého tutti a v závěru celé věty zaostří dřevěné dechové

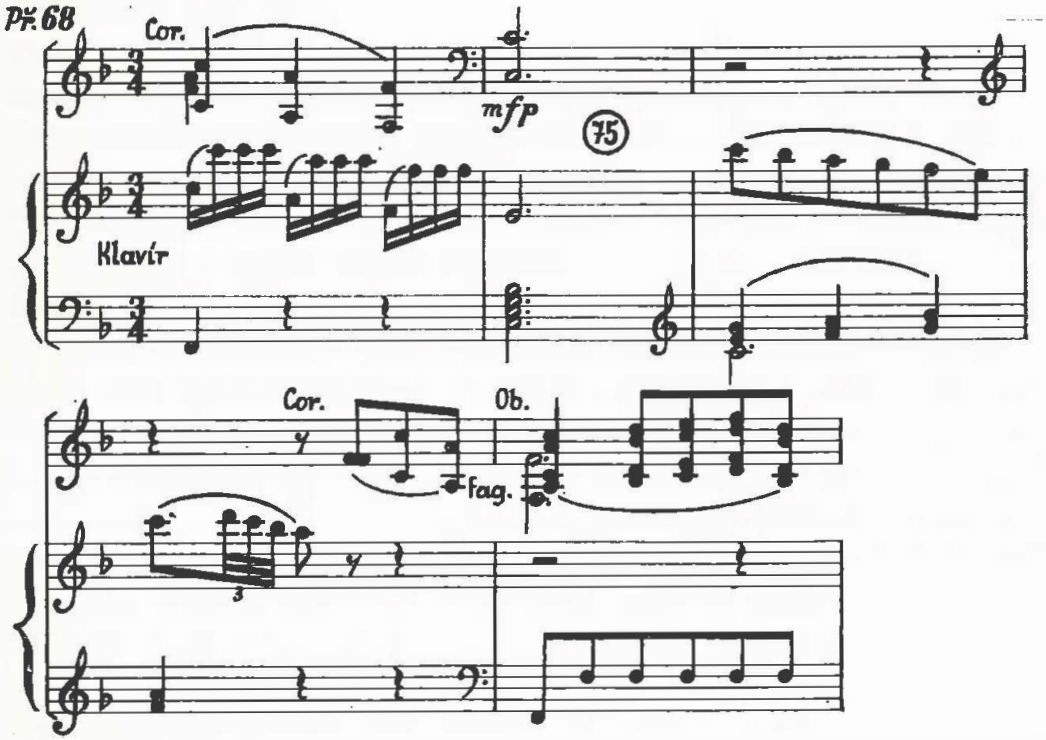
(Př. 66 — pokračování)



Př. 67a)







nástroje znatelně smyčcový zvuk v šestnáctinových triolách svým staccatem (místo psáno opět bez artikulačního označení, tedy non legato).

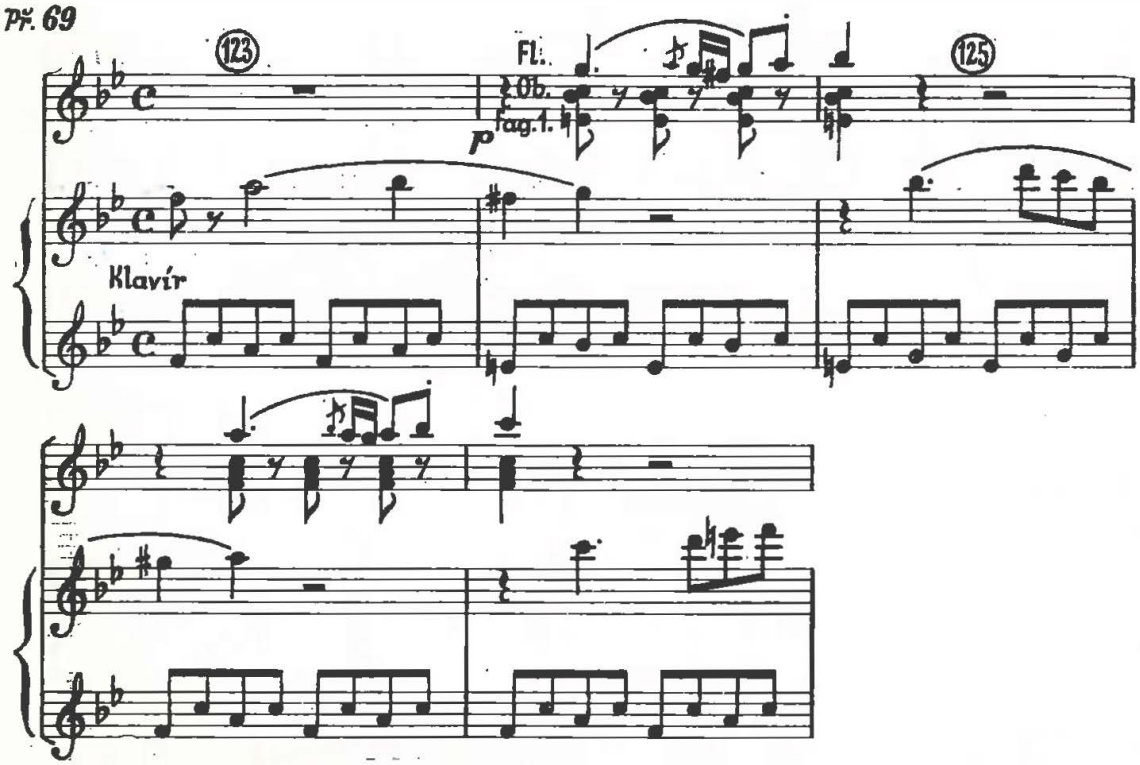
Koncert D-dur, K. 537, zvaný „Korunovační" se po instrumentační stránce vrací daleko zpět, na úroveň začátků vídeňského období skladatelova. Podíl dechových nástrojů v úsecích sólového klavíru je tak malý, že se vnucuje domněnka, zda vedle levé ruky klavíru neopominul autor ve spěchu dopsat i dechové hlasy. Například celá sólová expozice I. věty, takty 81—215 probíhá bez účasti dechových nástrojů s výjimkou krátké tutti mezihry v taktech 100—103. V sólové části provedení zasáhnou dechové nástroje též pouze v krátkém tutti (takty 242—244) a potom poprvé od počátku celé věty zvýrazní v taktech 264—269 hoboje a fagoty závěry frází v klavírní sekvenci. Rovněž podstatná část reprisy — takty 300—388 — probíhá bez spoluúčasti dechových nástrojů a od taktu 389 do konce klavírního sóla v taktu 408, hrají dechové nástroje v průběhu 20 tak-

tů celkem pouze 46 čtvrťových dob, z nichž ještě 28 dob má charakter vysloveně harmonicky výplňový. I. věta „Korunovačního" Koncertu by mnoho neztratila při provedení „á quattro". Je v tom možná skladatelův záměr. Dechové nástroje ve většině koncertů vrcholného období především zesilují, zaostřují výrazovou stránku. V Koncertu D-dur, K. 537 není konfliktů, ani zjevných problémů, dominuje tu virtuózita klavíru, dechových nástrojů není prostě třeba. W. A. Mozart neměl ve zvyku, či nechtěl pouze oslňovat samoúčelnou instrumentační technikou. Jsem toho názoru, že v menší účasti dechových nástrojů je též jedna z příčin velké popularity díla. Klavírista se sólisticky plně vyžije, hraje hlavně pravou rukou (neb často pouze ta je od Mozarta) a nemusí se ani technicky ani výrazově starat o detaily souhry, žádné dechové nástroje mu do „jeho hraní" nepříjemně nezasahují. Ani v Larghettu se úloha dechových nástrojů nezvětší a i tato věta by s doprovodem pouhých smyčců vyzněla zcela přirozeně. O něco výrazněji jsou dechové nástroje napsány ve finále. Vedle slyšitelnějších zdvojení, mezi nimiž nejčastější je haydnovsky znějící fagot o oktávu níže než 1. housle, objeví se i samostatné fráze dechů do klavírních sól. Několikrát jsou v těchto případech výrazně uplatněny lesní rohy (např. takty 56—59, 283—286, 360—362), i když nutno dodat, že tímto způsobem psal kratší dvojhlasá sóla již 11letý W. A. Mozart v koncertech-pasticciích. Dřevěné nástroje znějí chvílemi jako v Rondu D-dur, K. 382, ovšem jejich podíl je ve finále „Korunovačního" Koncertu skrovnější.

Poslední *Koncert B-dur, K. 595* se vrací ke zvukovému ideálu roku 1784, komorně-koncertantní formou vyjadřuje myšlenky značně odlišné a nové. Orchestr bez klarinetů, trubek a tympánů, barevně plně využitý, v souladu s obsahovou stránkou, vše je však přitlumeno, dnes bychom řekli že trochu směrem k impresionistickému zvuku. Jako kdyby skladatel tušil, že jde o poslední dílo jeho oblíbeného koncertantního žánru, s nímž naposledy předstoupí před širší veřejnost jako pianista. Dechové nástroje zasahují zvláště významně v krajních větách do klavírních sól. Tak v sólových částech I. věty mají dechové nástroje významnou úlohu celkem v 67 taktech. Ve 46 taktech hrají hlavní melodii, v 5 zdvojují hlavní melodii klavíru, ve 21 mají samostatný protihlas. Účast smyčcové skupiny v klavírních sólech je poloviční: celkem 34 taktů, hlavní melodie 26, zdvojení klavíru 6, protihlas 8. (Součty jednotlivých druhů použití převyšují celkový počet, protože v některých taktech se objevují různé druhy současně.) Podobně ve finále je účast dechů v klavírních sólech dána počty taktů: celkem 71, hlavní melodie 49, zdvojení klavíru 5, protihlas 22. Smyčce hrají ve finále do klavírních sól celkem 32 taktů, hlavní melodii 10, zdvojení 6, protihlas 22. Dechové nástroje vnášejí hned na počátku 1. věty konflikt do lyrického hlavního tématu houslí svou strohou fanfárou. Zatímco Mannheimská škola, a často i mladší Mozart (např. 1. věta Koncertu Es-dur, K. 271,

ale i Koncertu Es-dur, K. 482), obvykle začínali energickým zvoláním, na něž navazovala lyričtější odpověď, v Koncertu B-dur K. 595 je tomu obráceně — ne proto, že by autor vymyslil něco originálního za každou cenu tím, že zvyklosti obrátí na ruby, ale protože to výrazově potřeboval. Jako nový postup objevuje se ve vedlejším tématu 1. věty dělení melodie mezi dva zvukově podobné nástroje v téže výšce. Například v sólové expozici si melodii předávají klavír a flétna. *I. věta Allegro, takty 123—127*, notový př. 69.

Př. 69



V klasické rychlé větě značně neobvyklé je také zastavení pohybu. Dechové akordy tu vyvolávají dojem něčeho mimozemského, průhledu do nekonečna. *I. věta Allegro, takty 157—162*, notový př. 70.

V provedení 1. věty se dechové nástroje podílejí rozhodujícím způsobem na tématické práci a hrají hlavní téma i v různých vzdálenějších tóninách, jako například v taktech 202—3 1. fagot ve Fis-dur. Larghetto je instrumentačně vcelku přitlumeno a pracuje citlivě i s málo obvyklými spojeními, čímž dociluje zvláštní barevné měkkosti. Tak reprisa hlavního tématu zní v unisonu pravé ruky klavíru a flétny se spodní oktávou houslí. Místo označené v levé ruce klavíru tečkovanou svorkou je autorem škrtnuto s poznámkou „Basso". Mozartovi asi vadily přecejen příliš debussyovské postupy v paralelních kvintakordech. Obdobné takty 108—110 notují levou ruku o oktávu níže, čímž vzniká postup v obvyklých sextakordech. *II. věta Larghetto, takty 103—106*, notový př. 71.

Př. 70

Fl.

Ob.

157

Fag.

Klavír

160

Př. 71

Klavír

Fl.

103

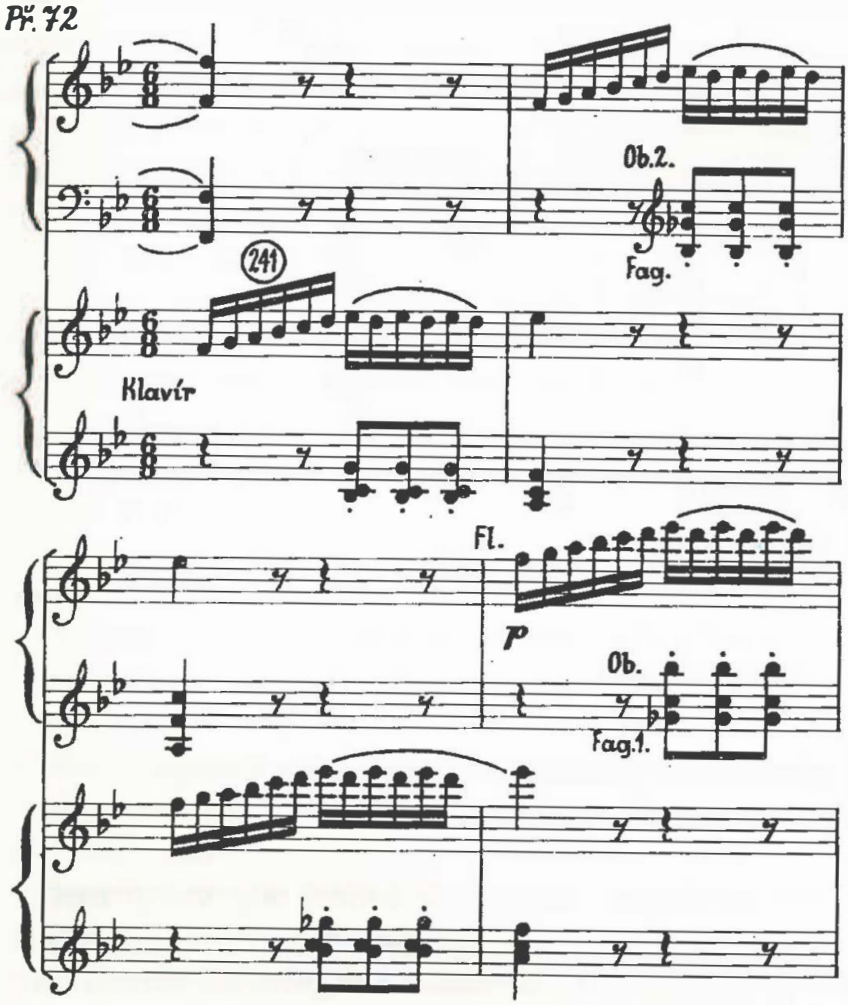
Vl.1.

p

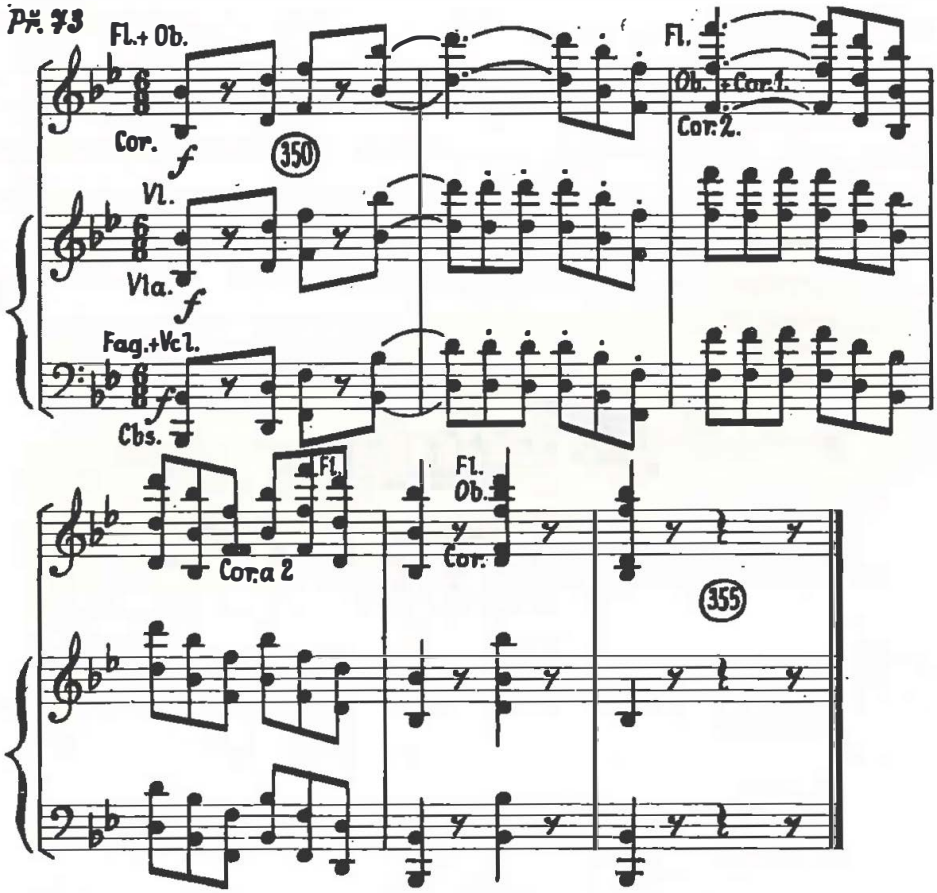
105

Závěrečné Allegro exponuje dechové nástroje s velkou vynalézavostí a odlišně od Mozartových zvyklostí v posledních větách klavírních koncertů. Je to dáno především značnou mírou tématické práce v dechových nástrojích, která připomíná spíše sazbu prvých, sonátových vět. Velmi často hrají hoboj a fagot, někdy též s flétnou, začátek hlavního tématu. V taktech 163—164 ještě za spoluúčasti smyčců a v moll. Finálovým dojmem působí virtuózní pohybové motivky dřev, též v dialogu s klavírem. *III. věta Allegro, takty 241—244,* notový př. 72.

Př. 72



V celém posledním Mozartově klavírním Koncertu jsou poměrně nápadněji psány lesní rohy. Hrají mimo jiné v závěru finále v oktávách celého orchestru hlavní téma, přecházející do fanfár, tentokráte (na rozdíl od Koncertu K. 450) do znějícího f^2. *III. věta Allegro, takty 350—355,* notový př. 73.



Stručná charakteristika používání dechových nástrojů v klavírních koncertech W. A. Mozarta

Orchestrální tutti (předehry, mezihry a dohry) odpovídají instrumentací a zvukem symfoniím současného vývojového období skladatele. Nejprve hrály dechové nástroje hlavně harmonické výplně a zdůrazňovaly rytmus. Dřevěné nástroje se také podílely na vedení melodie spolu, či v oktávách s houslemi. V rannějších dílech byla často melodie u dechů zjednodušena, zatímco v houslích bývala zdobena. Pozvolna dochází u dřevěných nástrojů k osamostatnění i v orchestrálních tutti. Žesťové nástroje a tympány hrály nejprv harmonickou výplň a v rychlých větách také rytmizované figury. Lesní rohy se někdy zúčastnily přednesu témat v tutti v unisonech se smyčci. Nápadný vývojový krok znamená v tomto ohledu Koncert Es-dur, K. 271. Úplně nové kvality v zacházení s dechovými nástroji přinášejí pak velké koncerty vídeňského období K. 450 a další. V Koncertech K. 466, 467, 482 a občas i v jiných, se na přednesu témat v tutti —

většinou v unisonu se smyčci — podílejí i trubky. Celkem lze konstatovat, že ve „velkých" koncertech pro klavír je instrumentace na úrovni posledních čtyř Mozartových Symfonií (K. 504, 543, 550, 551), v některých větách klavírních koncertů dokonce jsou dechové nástroje využity výrazněji a osobitěji.

Podíl dechových nástrojů v úsecích *sólového klavíru* se rovněž historicky vyvíjel. Zpočátku to byly především výplně, v sólech ovšem nápadněji slyšitelné, neboť smyčce se často v těchto případech odmlčovaly. Dechové nástroje zdůrazňovaly akcenty, vrcholy a některé jiné detaily sólového klavíru, postupně pak zasahovaly i kratšími motivky. Na této práci se často podílely i lesní rohy: v rychlých větách mívaly od počátku až po vrcholné koncerty občas melodické fráze v oktávách se sólistou, v pomalých větách pak melodické akordické rozklady na koncích frází. Vývojem přibývalo samostatným dechovým motivkům na výraznosti i pohyblivosti. Úseky zdvojení klavíru dechovými nástroji se postupně prodlužovaly. Vývojový skok v tomto směru je patrný v Rondu D-dur K. 382. Ve vrcholném období je dechovým nástrojům často svěřována tématická práce do klavírních pasáží. Slyšíme též vyložená sóla či dua dechových nástrojů s jednoduchým klavírním doprovodem.

Spolupráci dechových nástrojů s klavírem lze rozdělit na čtyři hlavní skupiny:

1. *Sólo s doprovodem.* Buď doprovázejí dechy klavír (starší způsob), nebo naopak klavír doprovází sóla dechových nástrojů (hlavně od roku 1784).
2. *Paralelní postupy* dechových nástrojů s klavírem v unisonech, v oktávách nebo v jiných intervalech. Ve vrcholných koncertech jsou to i paralelní virtuózní pasáže.
3. *Kontrapunktické postupy* dechových nástrojů vůči klavíru. Hlasy jsou někdy tematicky rovnocenné (např. provedení prvých vět Koncertů K. 467, 488, 595), nebo převládá tématická práce dechových nástrojů do klavírních virtuózních pasáží, nebo jde u dechových nástrojů o polyfonizaci harmonických výplní (většina vrcholných koncertů). Důmyslnost této polyfonizace je často taková, že lze mluvit o samostatných reálných hlasech (zvláště prvé věty K. 453, 482, aj.). Postupně pronikají i do kontrapunktického vztahu dechových nástrojů a sólového klavíru oboustranně virtuózní prvky.
4. *Dialog* klavíru s jednotlivými dechovými nástroji, nebo se skupinami, popřípadě trialog za účasti smyčců.

Uvedené hlavní způsoby práce s dechovými nástroji jak v tutti, tak v sólech, pochopitelně i za spoluúčasti smyčců, vytvářejí *základní zvukové zabarvení delších ploch.* Takovou plochou je někdy téma, někdy část věty, i celá věta (např. Andante Koncertů K. 451, 453, aj.). Lze tedy říci, že dechové nástroje se svým zvukem výrazně spolupodílejí na výrazové stránce, na vyjádření hudebního obsahu Mozartových klavírních koncertů.

O tom, že skladateli bylo cizí používat dechových nástrojů k samoúčelným zvukovým efektům, svědčí řada vět a především celý „Korunovační" Koncert D-dur K. 537. Při značné rozdílnosti jednotlivých vět i při patrném vývoji má Mozartova instrumentace klavírních koncertů vždy punc definitivnosti a dokonalého vyjádření záměrů skladatele. Nikde nemá posluchač pocit experimentu, který nevyšel, či vyšel jen částečně. Ona maximální přesvědčivost, příznačná pro Mozartova zralá díla, kdy cítíme, že skladatel nehledal a nezkoušel, ale v ě d ě l a proto s naprostou jistotou vyjádřil své poselství posluchačům, se vztahuje i na instrumentaci. Neomylně ovládá W. A. Mozart i zákonitosti zvukového kontrastu. Účast, neúčast, či částečná účast dechových nástrojů na hudebním dění ve vrcholných klavírních koncertech je tak odstupňována a odstíněna, že nikde ničeho není ani příliš mnoho, ani málo. Důležitou okolností, která vedla skladatele k tak bohatému využití dechových nástrojů je nesporně i skutečnost, že individuálně obsazený dechový nástroj dává větší možnost výrazu, jak vlastního, tak i navazujícího na projev sólisty, než je tomu u skupinově obsazených smyčců. Zvláště při malém počtu zkoušek s orchestrem (a to byl podle historických dokladů při premiérách i dalších provedeních klavírních koncertů W. A. Mozarta velmi častý případ) je tato věc důležitá a nápadně slyšitelná.

Ve vztahu k Mozartově instrumentaci bych chtěl ještě upozornit na smysl pro *zvukovou příbuznost*. Mezi dechovými nástroji a klavírem jsou určité podobnosti, jako např. je dvoučárkovaná oktáva flétny, staccato fagotu v malé a velké oktávě, akcent lesního rohu v jednoučárkované oktávě, aj. Tyto zvukové příbuznosti existovaly mezi Steinovými klavíry a dechovými nástroji poslední třetiny 18. století a trvají i za změněných akustických poměrů mezi moderními koncertními klavíry a dechovými nástroji dneška. W. A. Mozart tyto podobnosti znal, dovedl je respektovat (neboť mají objektivní platnost přírodního zákona) a citlivě jich využíval ve svůj prospěch. Proto se mu také i méně obvyklé kombinace spojují vždy s naprostou přirozeností, ať jsou to dechové nástroje mezi sebou, s klavírem, či ve smyčci. Mozart dovedl působivě pracovat s malými odstíny nástrojových barev v téže poloze — věc, kterou ve větší míře začali využívat teprve Dvořák, Rimskij-Korsakov a hlavně impresionisté. Všimněme si příbuzných barev a odstínů, například v Andante Koncertu G-dur (K. 453: klavír, flétna, hoboj, nebo v Adagiu Koncertu A-dur, K. 488: klavír, flétna, klarinet, smyčce, nebo na mnoha místech levá ruka klavíru a fagot, atd.

Dechový ansámbl

Instrumentace dechových ansámblových míst většinou vychází ze základního schématu po vzoru dechových divertiment a serenád. Soprán hoboje, nebo klarinety, lesní rohy výplň, tenor a bas fagoty, popřípadě

občas bas hluboký lesní roh. Flétna, která je ve vrcholných klavírních koncertech navíc (a která nebyla běžným členem klasického komorního dechového souboru), převážně koloruje soprán a jen někdy přejímá rozhodující vedoucí úlohu (např. ve finále Koncertu G-dur, K. 453, nebo místy v Koncertech K. 467, 503, aj.). Dechový ansámbl bývá slyšet v oblasti vedlejšího tématu prvých vět, ve středních dílech a vedlejších tématech pomalých vět, ve finále zasahuje obvykle do hlavního tématu, zatímco vedlejší témata závěrečných vět pracují často s dechovými sóly. Stylizací jednotlivých hlasů a obměnami faktury zní Mozartovi dechový ansámbl v nevyčerpatelné barevné proměnlivosti. Porovnejme například ansámblová místa ve II. větě Koncertu B-dur K. 450 (takty 73—80, 89—99), vedlejší téma I. věty Koncertu d-moll, K. 466 v jeho durové i mollové podobě (takty 135—143, 310—318), závěr Romance téhož Koncertu (takty 146—150), vedlejší téma I. věty Koncertu C-dur, K. 467, z téže věty harmonickou sekvenci (takty 52—3, 205—6, atd.), pomalé věty Koncertů Es-dur, K. 482, c-moll, K. 491, atd. Ve vrcholných koncertech bývá někdy dechový ansámbl ještě obohacen spoluúčastí trubek a místy i tympánů. Je tomu tak např. v Koncertech K. 467, 491, 503, aj.

Dřevěné dechové nástroje

Dřevěné dechové nástroje využívají vesměs chromatizace, a to v celém rozsahu, s výjimkou krajních poloh některých nástrojů, kde to tehdejší klapkový systém neumožňoval. Nejprve je to formou citlivých tónů, postupně přibývá chromatických postupů většího rozsahu a v pozdějším období se objevují i melodické fráze v tóninách s velkým předznamenáním — což je na nástrojích s malým počtem chromatizujících klapek nejobtížnější, hmatově i intonačně. Pohyblivost dřevěných nástrojů ve většině koncertů zralého období dosahuje místy maximální pohyblivosti klavíru v téže větě. Někde dochází i ke zdvojování virtuózních pasáží sólisty (viz notový př. 48). Podobných postupů nepoužíval ani L. v. Beethoven, ani romantikové, častěji se objevují až ve 20. století. Rychlé pasáže dřev bez artikulačního označení, tedy non legato, byly pravděpodobně hrány u všech nástrojů technikou dvojitého staccata. Historicky je to vysvětlitelné. Na flétnu se dvojité staccato hrálo odedávna, jak o tom svědčí nejstarší nástrojové školy. Jelikož ještě koncem 18. století bylo běžné, že většina hráčů ovládala několik dřevěných dechových nástrojů (viz např. střídání hobojí a fléten v Koncertu K. 238), je zcela přirozené, že techniku dvojitého staccata přenášeli s flétny i na hoboj, klarinet, či fagot. Nutno zdůraznit, že základní a nejčastější artikulací u W. A. Mozarta bylo non legato. (Je zajímavé, že právě tento pokyn napsal B. Smetana dřevěným dechovým

nástrojům v předehře k opeře Prodaná nevěsta). Mnoho legat v pozdějších vydáních Mozartových skladeb, včetně starého souborného vydání[7]) bylo někým doplněno a neodpovídá autorovým rukopisům, nebo nejstarším tiskům. Většina partitur klavírních koncertů je od autora vybavena artikulačními a dynamickými znaménky velmi precizně. Dr. Blume[8]) píše, že až pedantsky. Některé zvláštnosti, které spoluvytvářejí osobitost W. A. Mozarta, se nám v dynamice a artikulaci mohou zdát nezvyklé, jsou nám na pohled, či na prvé přehrání poněkud „proti srsti". Měli bychom se postupně osvobodit od nánosu vydání i tradice romantického období, a snažit se vyrovnávat na úrovni poslední čtvrtiny 20. století s tím, co předepsal autor. Bližší odborné poučení o těchto otázkách je zvláště v práci E. a P. Badurových-Skodových: Mozartovská interpretace.[1])

Flétna je s výjimkou Koncertů K. 41 a II. věty K. 238 psána vždy jedna. Navíc vedle 2 hobojí se objeví poprvé v Rondu K. 382 a od finále Koncertu K. 450 je ve všech dalších klavírních koncertech. Potřebuje-li partnera do tercsextového dvojhlasu, je jím hoboj, nebo klarinet. V tutti je flétna často sama nejvyšším hlasem orchestru a dodává celku značný zvukový lesk (např. I. věty K. 467 a zvláště 503). Rozsahově se flétna pohybuje nejvíce mezi c^2—f^3. V některých koncertech je častěji i g^3, zatímco a^3 je naprostou výjimkou, která se vyskytne pouze v Koncertu C-dur, K. 503. Nižší tóny než a^1 se objevují poměrně zřídka, nejčastěji jako začátek vzestupné pasáže. Je to f^1 ve II. větě K. 503, e^1 v I. větě K. 488, es^1 v Larghettu K. 491 (viz notový př. 62). Zcela ojedinělé d^1 v závěru tutti (takt 47) ve finále „Korunovačního" Koncertu D-dur, K. 537 vypadá skoro jako omyl. Flétna je psána převážně nad hoboji a klarinety, často prodlužuje jejich rozsah směrem vzhůru, nebo je střídá, zdvojuje v unisonu či v oktávě. Výjimečně se ocitne pod hobojemi (Larghetto K. 491, takty 78 až 79, notový př. 62), nebo pod klarinetem (K. 488: Adagio, takty 80—84, notový př. 55, a finále t. 255—7). Nejvíce ze všech dřev se u flétny objevují prvky virtuózně sólistické: rychlý pohyb, trylky, další ozdoby. Poměrně méně je skoků. Nižší polohy flétny není u Mozarta nikde ještě záměrně využito. Jedině v Larghettu posledního Koncertu B-dur, K. 595 je flétna celkově napsána níže, než v ostatních dílech.

Hoboj je vedle lesního rohu Mozartem nejčastěji psaným dechovým nástrojem. Pár hobojí a pár rohů tvořily dechový ansámbl malého klasického orchestru a až do Koncertu K. 449 je toto „neapolské" obsazení převažující. S výjimkou sólového obsazení v Andante K. 451 objevují se hoboje vždy v páru. Používaný rozsah hoboje je ponejvíce d^1—d^3. Objeví se i c^1, např. ve II. větě K. 271, v I. větě K. 450, ve všech větách K. 467 (zde v I. větě i cis^1). Hluboká poloha je využívána i záměrně, jako např. v I. větě Koncertu d-moll, K. 466 (též notový př. 40). Sólisticky se hoboj nejčastěji uplatní ve dvoučárkované oktávě. Vedle sopránu dechového

ansámblu hraje sólově, nebo v páru často i o oktávu nad houslemi, což je při komorním obsazení smyčců nápadně slyšitelné. Ve velkých koncertech je využito rychlého pohybu v legatu i staccatu, trylků a dalších ozdob. Míra virtuózních prvků je však obvykle o něco menší než u flétny.

Klarinet je mimo dodatečně připsané hlasy v K. 365 obsazen pouze třikrát. V Koncertech K. 482 a 488 nejsou hoboje, v Koncertu K. 491 jsou hoboje i klarinety. K. 482 a 491 předepisují ladění B, K. 488 ladění A. Rozsah 1. a 2. klarinetu je Mozartem rozlišován podobně, jako u lesních rohů. Zatímco v 1. hoboji i v 1. fagotu se objevují i nejhlubší tóny (c^1, C), hraje 1. klarinet obvykle v psaném rozsahu g^1—d^3 a níže sestupuje jen výjimečně. V 1. větě Koncertu Es-dur, K. 482 je jednou psané malé *h* a jednou *a*, jinak občas c^1. Směrem nahoru se objeví v Koncertu A-dur, K. 488 ve II. větě jedno sólové e^3 v ladění A. 2. klarinet má nejvyšší psaný tón a^2, výjimečně b^2, ale obstarává zato nejhlubší polohu, včetně sólových doprovodných figurací (viz notové př. 51 a 60). V Mozartových klavírních koncertech je nejhlubším tónem psané malé *f*. V Koncertu A-dur, K. 488 jsou klarinety psány vcelku výše, dokonce i druhý má ve finále sólo ve dvoučárkované oktávě. Souvisí to možná s původním záměrem, obsadit místo klarinetů hoboje, jak o tom svědčí náčrt. Naopak v Koncertu c-moll, K. 491 jsou klarinety psány celkově níže. Značné využití psané jednoučárkované oktávy má zde jednak důvod výrazový, jednak i ten, že v ansámblových místech jsou klarinety obvykle pod hobojemi. Technicky jsou klarinety plně zaměstnány, v Koncertu Es-dur, K. 482 dokonce nejvyšší měrou, prakticky rovnocenně s flétnou. V Koncertu A-dur, K. 488 je značně využíváno i skoků. Virtuózní efekty má i 2. klarinet, jako figuraci non legato ve finále K. 482 (též notový příklad 51).

Fagot nechybí — alespoň teoreticky — v žádném Mozartovu klavírním koncertu, neboť tam, kde jsou jiné dechové nástroje, rozumí se jeho přítomnost „col basso" i tehdy, není-li výslovně předepsán. Osamostatnění fagotů počíná od Koncertu pro 2 klavíry K. 365 a pokračuje kupodivu znatelně v Koncertech K. 413 a 415, ač jsou zde dechy pouze ad libitum. Ve vrcholných koncertech se fagot pohybuje rovnoměrně v poloze basové i tenorové. Obvyklý rozsah je C—g^1, výjimečně dole kontra B_1 a nahoře as^1 (K. 503) i a^1 (K. 503, 537). Sólisticky nejvíce ze všech dřevěných dechových nástrojů využívá fagot skoků. Proto také se objevují i v 1. fagotu hloubky. Technicky je zaměstnán tak, že ještě na dnešní moderní nástroje činí některá místa i hráčům prvotřídních orchestrů „starosti". Maximální pohyblivost má nejen v tutti se smyčcovými basy, ale ve velkých koncertech často i sólově, jako bas dechového ansámblu též v rychlém staccatu (psáno non legato). Nejexponovanější sólistický part má 1. fagot v I. větě Koncertu G-dur, K. 453. V Andante K. 451 je psán pouze jeden, jinak vždy v páru. Druhý fagot je většinou méně sólisticky uplatněn, má však velkou pohyb-

livost v tutti, obvykle spolu s prvým „col basso“, a řadu choulostivých míst, především v hluboké poloze, jako např. pianissimo velké *C* v závěru finále Koncertu K. 415, apod.

Žesťové dechové nástroje

Oproti dřevěným nástrojům jsou žesťové v klavírních koncertech W. A. Mozarta psány střídměji a možno říci přímo opatrněji. Ve srovnání s klavírem a dřevy je pohyblivost žesťů v nejlepším případě poloviční. I v této rychlosti je např. staccato psáno pouze ve střední poloze. Lesní rohy často doplňují dřevěné dechové nástroje na klasický dechový ansámbl, trubky spolu s tympány hrají více jen v tutti. Žesťové nástroje jako skupinu je slyšet výjimečně, vždy jen v kratších úsecích, jako např. ve finále Koncertu d-moll, K. 466, nebo v 1. větě Koncertu C-dur, K. 467. (Notové př. 41, 42, 43.)

Lesní roh je obsazen v páru ve všech klavírních koncertech W. A. Mozarta. Podle tónin je používáno osmi různých ladění v rozsahu oktávy: B-basso, C. D, Es, F, G, A, B-alto (v době klasicismu značeno pouze B). V průběhu žádné věty se ladění nemění. Počínaje Koncertem K. 175 se ve většině koncertů mění ladění na pomalou větu. Je zajímavé, že v koncertech, kde jsou lesní rohy více sólisticky exponovány, zůstává obvykle ladění i ve II. větě beze změn. Jsou to Koncerty K. 271, 482, 488, 491. Tři z těchto čtyř koncertů předepisují ladění Es, které Mozart nejčastěji sólisticky využíval. Skromnější zacházení s lesními rohy v klavírních koncertech W. A. Mozarta se projevuje v chromatizaci i v rozsahu. V Koncertech pro lesní roh, v Koncertantní symfonii, v dechových divertimentech, serenádách, i v některých orchestrálních dílech (např. v Divertimentu D-dur, K. 131) je využíváno dušených tónů i výšek do psaného c^3. V klavírních koncertech se dušené tóny objevují výjimečně, obvykle 1—2 v celém díle a pouze ve středních a hlubších laděních. Nejvyšším tónem je psané g^2 a to i v sólisticky nejvíce exponovaném partu 1. lesního rohu v Koncertu Es-dur, K. 482. Prvý lesní roh hraje v rozsahu g^1—g^2, občas dole do c^1, druhý v rozsahu g—e^2. Hluboké *C* je psáno ve finále Koncertu Es-dur, K. 449, nebo v codě Larghetta Koncertu c-moll, K. 491 (notový př. 62), oba případy in Es, znějící velké *Es*. Jinde se mu autor vyhýbá, např. v Koncertu C-dur, K. 503 (1. věta, takty 374—6) končí unisono 2. fagotu a 2. lesního rohu tak, že fagot hraje velké *C*, ale lesní roh in *C* přejde o oktávu výš na znějící *c* malé. Byla to zřejmě vídeňská klasická tradice, že orchestrálním hornistům se psalo jednodušeji, než sólistům. Dokonce ještě Beethovenovy klavírní koncerty č. 1—4 používají v partech lesních rohů

výlučně přirozených tónů. V 1. Koncertu má Beethoven ovšem psané c^3 in C, ve 3. Koncertu mění ladění v průběhu 1. a 3. věty.

Trubka je u W. A. Mozarta až na malé výjimky nástrojem rytmickým. Dvojice trubek hrává spolu s tympány, obvykle daleko méně než lesní rohy. V žádném z klavírních koncertů nejsou trubky v pomalé větě. Podle tónin předepisuje Mozart ladění C, D a Es. V mladé Symfonii C-dur, K. 200 z let asi 1773/4 napsal Mozart 1. trubce v závěru 1. věty c^3 in C. V klavírních koncertech mají však trubky výlučně přirozené tóny v rozsahu g—g^2. Do některých klavírních koncertů připisoval Mozart trubky (spolu s tympány) až dodatečně, a i tam, kde s nimi počítal od počátku, bývaly psány až nakonec. Například v Koncertu Es-dur, K. 482, kde jsou v 1. větě dosti využity, chybějí trubky a tympány v partituře, a jsou Mozartovou rukou napsány přímo do hlasů. Jak uvádí Dr. Blume,[8]) lze například v „Korunovačním" Koncertu D-dur, K. 537 podle různých inkoustů rozeznat tři etapy práce na partituře. Nejprve byly napsány převážně 1. housle, klavír, bas, a místy naskicovány další nástroje. Ve druhé etapě byla partitura doplněna a teprve ve třetí etapě dopsal Mozart trubky a tympány. (Levou ruku klavíru, jak bylo řečeno, nedopsal místy nikdy.) Melodicky se trubky uplatní v Koncertech K. 466, 467, 482, obvykle v oktávách s lesními rohy. V oktávových unisonech někdy zabarvují smyčce i v dílech dřívějších, jako třeba ve finále Koncertu D-dur, K. 175 (též notový př. 3).

V této souvislosti nutno uvést, že jediným bicím nástrojem, použitým v klavírních koncertech W. A. Mozarta, jsou *tympány*. Psány jsou vždy dva, spolu s trubkami, v laděních C—G, D—A, Es—B. Hrají hlavně rytmické figury, občas se objeví víření, výjimečně i tématický prvek, jako například v I. větě Koncertu C-dur, K. 467 (též notový př. 43). Praktická zkušenost posluchače však potvrzuje, že citlivě a inteligentně hraný tympánový part dokáže barevnost Mozartova orchestru i v klavírních koncertech nápadně obohatit.

Závěr

Práce s dechovými nástroji v klavírních koncertech W. A. Mozarta představuje encyklopedii klasické instrumentace, ojedinělou svou celistvostí a úplností. Je neuvěřitelné, že proslulé romantické nauky o instrumentaci — v čele s H. Berliozem a R. Straussem — tuto hudbu opomíjejí. (Že by v tom byl „obranný manévr", aby nevyšlo najevo, že W. A. Mozart uvedl v hudbu mnoho postupů, jejichž objevy si přivlastnil romantismus?) Hlavní podíl na tomto opominutí má jistě neúměrně malá pozornost, kterou v minulosti věnovali Mozartovým koncertům klavírní virtuosové. Do znač-

né míry přetrvává tato situace dodnes. Z hlediska virtuózně-pianistického je práce na Mozartových klavírních koncertech málo vděčná a málo efektní. Ve srovnání s koncerty L. v. Beethovena a romantiků je neobyčejně choulostivá a náročná, především hudebně a interpretačně. Perfektní technika u Mozarta musí být přítomna, ale nesmí se příliš stavět na odiv, je nutná velká kázeň a pokorné sebezapření ve službách autorovi.

Právě tak, až na zcela nepatrné výjimky, nejsou dechové party Mozartových koncertů pro klavír a orchestr zpracovány do orchestrálních studií, přestože by mohly poskytnout hlavně dřevěným nástrojům bohatý a hudebně velmi hodnotný materiál a nahradit tak řadu umělecky bezcenných etud již od nižšího stupně studia.

Literatura

(Odkazy v textu jsou označeny odpovídajícím pořadovým číslem.)

1. Badura-Skoda Eva und Paul: Mozart-Interpretation, E. Wancura Verlag, Wien—Stuttgart, 1957.
2. Blume Friedrich Dr.: 18 Concertos ... viz 8.)
3. Einstein Alfred: Chronologisch thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts ... von Dr. Ludwig Ritter von Köchel, 5. Aufl. in der Bearbeitung von Alfred Einstein (1936), VEB Breitkopf et Härtel, Leipzig 1961.
   Köchel Ludwig von ... viz 3.)
4. Mozart W. A.: Verzeichnis aller meiner Werke, herausgegeben von E. H. Müller von Asow, Verlag L. Doblinger (B. Herzmansky), Kom-Ges. Wien—Leipzig, 1943.
   Müller von Asow E. H. ... viz 4.)
5. Neue Mozart Ausgabe ... viz 9.)
6. Redlich Hans F. Dr.: 18 Concertos ... viz 8.)

Notový materiál

7. W. A. Mozarts Werke, kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Serie XVI, Band I.—IV., Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1877—79.
8. 18 Concertos for Piano and Orchestra by W. A. Mozart in 3 Volumes, containing all known original Cadenzas edited by Friedrich Blume and Hans Redlich, E. Eulenburg Ltd. London—Mainz—Zürich—New York, 1936, 1954, 1955, 1965.
9. Neue Mozart Ausgabe, Serie V, Konzerte, Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester, mit Kadenzen, Bärenreiter, Kassel—Basel——Tour—London, Band 1. vorgelegt von M. Flothuis, 1972; (Band 2. v. v. Ch. Wolff, 1976); Band 3. v. v. Ch. Wolff, 1976; Band 4. v. v. M. Flothuis, 1975; Band 5. v. v. E. u. P. Badura-Skoda, 1965; (Band 6. v. v. Ch. Engel u. H. Heussner, 1961); (Band 7. v. v. Ch. Beck, 1959); (Band 8. v. v. W. Rehm, 1960).
   (Díly uvedené v závorkách nebyly v době práce na této studii v Praze dostupné)
10. W A. Mozart: Klavierkonzerte — Taschenpartituren, E. Eulenburg, Leipzig/London; C. F. Peters, Leipzig; Philharmonia, Wien.