

## Orchestrace koncertu pro smyčcový nástroj

(A. Dvořák, Koncert pro violoncello)

---

V této studii volíme smyčcový nástroj z toho důvodu, že patří k nástrojům zvukově málo průrazným, takže otázka, zda je nebo není sólista orchestrem kryt, si zasluhuje zvláště pozornosti. Mezi jednotlivými smyčcovými nástroji je ovšem rozdíl: nejméně se nebezpečí krytí týká houslí, jistě už proto, že se běžně pohybují ve vyšší až vysoké tónové oblasti. Na druhé straně najdeme i v jiných skupinách nástroje, které může orchestr také snadno pohltnout. To platí např. o flétně (zejména hraje-li ve své střední nebo dokonce hlubší poloze), očividně o cembalu apod.

Je bez dalšího patrné, že průraznost sólového nástroje závisí na dvojím: jak je zvukově vydatný nástroj a jak orchestr. Jsou-li obě tyto složky v potřebné zvukové „rovnováze“, bude sólistu slyšet. Není tedy nutné, jak se leckdy domníváme, aby sólový part umožňoval nástroji neustále nejvyšší dosažitelnou průraznost; je-li orchestr zvukově málo vydatný, může skladatel klidně použít i málo vydatné sazby sólového nástroje bez obav, že ho orchestr pohltnout. Nás ovšem zajímá především případ, kdy se nástroj ocitá ve stále větší, někdy až tvrdé konkurenci s orchestrem; pak je zajisté otázka jeho průraznosti naléhavá.

Uvedeme proto nejprve některé obecné podmínky, za kterých hlasitost smyčcového nástroje stoupá. Především tu záleží na struně, na které se právě hraje. U každého nástroje platí, že zvukově zvláště vydatná je jeho nejvyšší struna. Není ovšem jediná. U houslí k ní přistupuje ještě *g* struna, kdežto obě zbývající struny *d* a *a* jsou zvukově dosti tupé. Také na viole je *g* struna trochu — byť nijak příliš — hlasitější; struny *d* a *c* jsou však značně chabé. Rovněž u violoncella je *d* struna tupá. Obě nejhlubší struny tohoto nástroje by samy o sobě byly zvukově dosti vydatné. Jejich tóny se však pohybují v příliš nízké oblasti a kromě toho, necháme-li ovšem stranou techniku *pizzicata*, se ne dosti čile rozeznávají. Při hře na nich se proto snadno stává, že nástroj, je-li obklopen jen trochu sytějším orchestrem, zaniká. Kontrabas je na tom ze smyčcových nástrojů nejhůře. I on se ovšem uplatní nejlépe na své nejvyšší struně *g*, avšak ani ta není

pro svůj jakoby zastřený zvuk nijak zvláště průrazná. Hra na ostatních strunách má pak stejné nevýhody — dokonce v ještě větší míře — jaké jsme uvedli u spodních strun violoncella: tóny se tu rovněž pohybují v nízké, ba nejnižší oblasti a také se tíže rozeznávají. Sólový kontrabas je tedy nutno obklopovat zvláště skromným orchestrálním zvukem.

Za druhé závisí průraznost nástrojů na tom, jakého smyku hráč použije. Zcela obecně lze říci, že smyky, při nichž zůstává smyčec ležet na struně, jsou zvukově vydatnější než smyky skákavé.<sup>1)</sup> Např. smyk détaché je na houslích a viole i ve značně rychlém pohybu velmi průrazný. U violoncella se však na spodních strunách v rychlém pohybu už příliš neosvědčuje: tóny začínají ztrácet na zřetelnosti. Ještě daleko více to platí o kontrabasu: při rychlém détaché na spodních strunách naroste šramot už do neúnosné míry. Ze skákavých smyků mívá slušnou průraznost spiccato; u houslí se např. velmi osvědčuje na *g* struně.

Tolik zcela obecně k průraznosti smyčcového nástroje. Obráťme se nyní k tomu, jakých postupů lze použít v orchestru, chceme-li zřetelnost sólového nástroje zachovat. Ukážeme to na partituře Dvořákova koncertu pro violoncello. Volíme tento koncert proto, že proti houslím má violoncello v konkurenci s orchestrem nesporně horší postavení; tím zajímavější jsou pochopitelně orchestrační postupy, které dovolují, aby se nástroj náležitě uplatnil. Při rozboru používáme kritické edice Dvořákovy partitury, vydané v SNKLHU r. 1955, a orientujeme se v ní podle tamtéž vytištěného číslování taktů. V rozboru se omezíme jen na místa, kde hraje sólové violoncello.

## I. věta

Sólové violoncello zahajuje (takt 87 a násl.) za velmi příznivých okolností: smyčce mají již v 85 předepsáno *pianissimo possibile*, od 86 jim skladatel svěřuje navíc smyk tremolo, který ve srovnání s normálně drženým tónem pohlcuje sólistu o něco méně, ve chvíli, kdy sólista nastupuje, se ještě k tomu odmlčí primy a violoncella, takže tremolo zbude jen v sekundách a violách, právě tak se odmlčí dechové nástroje a zejména víření tympánu. Sám sólista pak hraje první tóny na *a* struně, takže hlavní motiv vyzní v plné síle a naprosto zřetelně. Za povšimnutí stojí, že na třetí čtvrti 89 se *h* sekundů odmlčí, neboť by se octlo v kolizi s těsně sousedícím *c*<sup>1</sup>, které zazní na poslední čtvrti v sólovém violoncelle. Počí-

<sup>1)</sup> Blíže o smycích viz v mé studii *Instrumentace smyčcové serenády Josefa Suka*, *Živá hudba* 1962, str. 167 a n. nebo v knize *Jan Rychlík a kolektiv, Moderní instrumentace*, Panton Praha 1968, str. 471 a n. a 521 a n.

naje t. 90 se ozve v oktávách dechových nástrojů táhlá melodie. Sólistu však nijak neohrozí: především dostatečně kontrastuje s pohybem sóla, v němž jsou čtvrté nárazy ještě k tomu vybaveny velmi nosnými trojhmátovými záběry (t. 90, 93 a 94), za druhé se odráží od sólisty tím, že zazní v nástrojích se sólem nesourodých, tj. právě dechových. Na první čtvrti 95 se smyčce dokonce vůbec odmlčí: s violoncellem hrají jen dřeva a pizzicata, tj. v podstatě nástroje drnkací, tedy se sólem opět nesourodé. Naši pozornosti neujde, že pizzicato violoncell ke konci taktů 95 a 96 posiluje — byť v rytmické obměně — současné tóny sóla. Ve 103 nastoupí jediný smyčcový nástroj, totiž viola, která svými rytmizovanými záchvěvy oktávuje vespod trylky sólisty, čímž jim také dodává trochu více zřetelnosti.

Počínaje 110 hraje sólové violoncello až na nevýznamné odchylky stále na své nejvyšší *a* struně, což je, jak už víme, velmi na prospěch jeho průraznosti. Jeho šestnáctinový pohyb se přitom vhodně odráží od orchestrálního partu, v němž tento pohyb není. Důležité je také, že v prvních čtyřech taktech — tedy právě při nástupu varianty hlavního tématu — je orchestrální doprovod stylizován ve staccatu (*ne-li stacatissimo*), jehož krycí schopnost je pochopitelně velmi nízká. Výjimkou je táhlý hlas violy; ten však zní vesměs pod sólem, nehledě k tomu, že viola tu má značně tmavou, neprůraznou barvu a ještě k tomu má předepsané *pianissimo*. Počínaje 114 se rozezní smyčce v táhlém zvuku, violoncello však hraje neustále nad nimi, takže bezpečně proniká; staccatové oktávy dřev, ale ani akordická výplň v tečkovaném rytmu (124, 125) je nemohou ohrozit. Nastoupí-li pak v 126 primy a violy s náležitou ohleduplností, pronikne sólo i v tomto taktu. Zvukově neobyčejně vydatná poloha violoncella v 128 a násl. a okolnost, že téma tam přednášené „leží“ po hmatové stránce přímo ideálně hráčově levé ruce, dovolují sólistovi rozehrát nástroj s takovou silou, že konkuruje suverénně i dosti sytému táhlému zvuku tří lesních rohů. Staccatové nárazy smyčců jsou pak situovány vždy na první čtvrti taktu, takže do charakteristického rytmu hlavního tématu vůbec nezasahují. Tato naše úvaha platí ovšem jen pro ten případ, že sólista nepoužije v 128 a n. uvedené tam varianty „*col octava bassa ad libitum*“. Za prvé platí — jakkoli to vypadá paradoxně — že tyto oktávy nemají jako ostatně každé dvojhmaty onu průraznost, jakou mají jednoduché tóny, a za druhé jim citelně chybí výše zmíněná snadná „hmatnost“.

Počínaje 136 je violoncello podloženo táhlým *pianissimovým* zvukem smyčců. Jejich krycí schopnost je tu nepatrná, takže sólistovi nedá žádnou námahu, aby vedlejší téma zaznělo s potřebnou zřetelností a vahou, i když je asi sotva bude hrát — obzvláště ve velkém sálu — v předepsaném *pianissimu*. Výhodné je také, že sólo je až na nepatrné výjimky vedeno

nad smyčci, tj. nad partem primů. Ale i když se primy vysunou nad ně, jak je tomu od poslední čtvrti taktů 150 a 152, nemusí sólistu krýt, jen musí opravdu zachovat stanovené tam pianissimo. Jakmile se však v 154 rozezpívají v sytějším zvuku, sólistu ihned pohltí, přestože je jeho kantiléna umístěna na *a* struně tak výhodně, jak vůbec je možno, a ještě k tomu je počínaje třetí čtvrtí 154 nahoře oktávována klarinetem. Když však primy dohrají (157), sólista se ihned z orchestrálního zvuku „vynoří“. Za povšimnutí stojí, že v repríze (viz 281 a násl.) už Dvořák kantilénu primům nesvěřil, nýbrž ji hrají v oktávách hoboje s flétnou, tedy nástroje dřevěné. A proto tu také sólové violoncello orchestrem velmi dobře pro-  
ráží (i zde mu ovšem pomáhá klarinet, tentokrát v unisonu).

Počínaje 157 se smyčce opět odmlčí a akordické rozklady violoncella jsou od 158 provázeny jen souborem dřev a nástroji drnkacími. I po skončení rozkladů je účast smyčců minimální: v 166 nastoupí triolové fukání sekundů, hrané jemným saltandem, tedy smykem zvukově neobyčejně skrovným, totéž platí v 168 o viole; později pak se smyčce omezí jen na staccatové nárazy (172 a n.), které pochopitelně sólistu nijak neohrožují. Sledujeme-li sólový part až k nástupu provedení (takt 192), zjišťujeme tedy, že v značně rozsáhlém úseku 35 taktů je sólistova hra doprovázena buď vůbec bez smyčců nebo s jejich jen zcela minimální účastí. V 184 vpadnou ovšem v plné síle; ale to je právě okamžik, kdy se sólista odmlčí (totéž viz později v 336). Za povšimnutí také stojí, že v celém tomto úseku využívá violoncello hojně vrchní struny. Ozve-li se v hlubší své oblasti (186 a n.), stane se tak vždy ve chvíli, kdy orchestr vůbec nehraje. Zbývá poukázat na takty 166 a 168: paralelní tercie hoboje, resp. sexty klarinetů jsou tu v sólovém nástroji přestylizovány do jednohlasu. Je to analogie heterofonních postupů a s touto zvukově vděčnou praxí se v koncertantních skladbách často setkáme.

Hlavní téma, které nastoupí ve violoncelle ke konci 223, se uplatní bez jakýchkoli nesnází. Podotkli jsme již, že tremolo pohltivost smyčců poněkud snižuje, kromě toho tu mají předepsáno dokonce pianissimo possibile a sólový nástroj se pohybuje — až na závěrečné takty 236 a n. — nad nimi, nebo se jen dotkne primů (232 a n.). Protihlas flétny (229 a n.) sólistu rovněž neohrožuje, přestože jde o kantilénu, tedy kompaktní zvuk, jehož krycí schopnost je proti staccatovému typu pochopitelně větší; rozhoduje tu však, že flétna je s violoncellem nesourodý nástroj. To se osvědčí i v následujícím Animatu (240 a n.), neboť vrchní hlas tu zůstane v dechové barvě: zpočátku je svěřen unisonu flétny a hoboje, od 248 pak oktávám těchto nástrojů. Kdyby jej byl skladatel dal do smyčců (tj. do primů a později dokonce do oktáv sekundů a primů), bylo by sólové violoncello beznadějně pohřbeno. Takto však vyjdou jeho koncertantní šestnáctiny poměrně dobře; nejzřetelněji se v každém opakovaném mo-

delu uplatní třetí šestnáctina, kterou sólista „vypíchne“ nad současné šestnáctinové vlnění primů. To platí obzvláště později, když hutnost orchestru crescendem (250) stoupne. Tato šestnáctina je totiž v modelu jediná, která není primy unisonována (nebo dokonce překryta, viz např. 244). V 256 nastoupí tympánové víření sforzatem, ihned však je přede-psáno diminuendo. Je to velice dobré opatření, neboť tympán má ve víření přímo nebezpečnou pohltivost. Tím si také vysvětlíme, proč má v 261 znovu přede-psáno varovné „piano sempre“. S nástupem dvojhmatů průraznost violoncella, jak už víme, klesne; proto tu opět zmlknou vrchní smyčce a se sólem hrají jen dechy. Ale ani jimi neproráží sólista nijak snadno, jistě také proto, že hudba tu graduje k mohutnému plenu, ve kterém zazní vedlejší téma (267); dechy tedy nemohou v této gradaci brát přílišné „ohledy“ na sólistu. Ostatně mu i pomáhají: v 262 unisonuje hoboj (a v 263 dokonce hoboj spolu s klarinetem) vrchní linii sólistových dvojhmatů.

V následujícím úseku reprízy je orchestrace prakticky stejná jako v expozici (o odchylce v taktech 281–283 byla již řeč). Můžeme proto tento úsek vynechat a obrátit se přímo ke kodě první věty. Jen jeden instrumentační zásah nelze pominout mlčením: tečkovaný rytmus tiše vyfukávaný tympánem v 275 a n. Je to nápad doslova vynikající. (Na obdobném místě v expozici, tj. v taktech 148 a násl. najdeme místo tohoto rytmu jen prosté čtvrti v pizzicatu violoncell a bas.)

Kodu zahajuje plenum orchestru, nastupující na poslední osmině 318. Na to ihned navazuje sólista. Po bouřlivém zvuku orchestru je jistě zapotřebí, aby hlavní téma, které violoncello převezme, vyznělo v plné síle. Nejde jen o decibely. Záleží především na tom, aby z prožitku, který posluchač získá tím, že se do sólistova výkonu vžívá, bylo jasno, že sólista vynaložil opravdu maximum energie, jakého lze vůbec na violoncelle dosáhnout. Oktávování tématu, uvedené v taktech 323 a 324 jako verze „ad libitum“, však útočnost sólistova projevu právě naopak jen oslabuje: to jsme poznamenali již u 128 a n. Proto také je běžným zvykem tyto oktávy nehrát a začít s nimi – tentokrát ovšem už v podobě přírazů – až v 325. Pro průraznost tématu je poloha na *a* struně přímo ideální. Akordická výplň, poskakující v terciových, resp. kvartových rozkladech sekundů a viol, je tak střídá, že sólistu, který hraje ještě k tomu nad ní, nemůže pohltnout. Za povšimnutí stojí také, že smyčcům je tu přede-psáno pianissimo, kdežto sólovému violoncellu fortissimo. Ani výplň v obou hoboích, tím méně pak pizzicato violoncell a bas nemohou sólový nástroj utlačit. Sólista má tedy všechny možnosti, aby skladatelovu pokynu „molto appassionato“ plně vyhověl. Při stoupaní do výšky v závěru 326 se ovšem stává tón violoncella trochu úzký; vzápětí poté zbudou však v orchestru jen dva klarinety a dva fagoty, takže právě na vrcholu tohoto stoupaní

se může sólo uplatnit v plné míře. Počínaje 329 počet dechových nástrojů vzroste, i tu se však violoncello prosadí, byť už s určitými obtížemi; pomůže mu především pohyb v šestnáctinách, který od 332 dobře kontrastuje se čtvrtěmi orchestru. Ale i když by bylo violoncello dechy více méně kryto, uplatní se v každém případě po doznění orchestru v 335; závěr brilantního vzestupu šestnáctin končících na vysokém  $h^2$  zůstane tedy rozhodně zřetelný.

## II. věta

V prvním oddílu G dur je sólové violoncello obklopeno většinou velmi jemným zvukem orchestru, takže se uplatní bez obtíží. Sólista zahraje na *a* struně, tedy na nejjasnější struně svého nástroje; nemusí proto volit ani příliš silný tón, takže může bez obav vyhovět skladatelovu požadavku „dolce“. Za povšimnutí stojí, že při sestupu sóla do hloubky v taktu 12 se violoncella a basy odmlčí, „uhnou mu z cesty“. Vrchní struny je hojně využito i později, jak ukazují takty 21 a násl. Počínaje 25 přidá ovšem sólista podstatně na síle, což je také v souladu se vzrůstajícím napětím melodie jím tlumočené. Na síle přidávají však i jeho nejnebezpečnější konkurenti, tj. smyčce. Jejich pohltivost valem stoupá, takže v t. 28 má sólista co dělat, aby nebyl jimi kryt. Poněkud mu při tom pomáhá první fagot, který počínaje poslední čtvrtí 27 oktávuje vespod sólovou melodií a činí tak i v taktech dalších, kde už nebezpečí krytí pomine. Poznamenejme ještě, že značně se na pohltivosti smyčců ve 27 podílí oktáva  $E_1 - E$ , svěřená basám a violoncellům; u bas je to zřejmě dáno i tím, že  $E_1$  se hraje na prázdné struně.

Obtížnější pozici má violoncello v t. 43 a násl. Především proto, že tu nehraje na *a* struně, které mohlo použít v oddílu minulém. Několik prvních tónů taktu 43 by sice mohl sólista na ní vzít, pak však je nucen přejít na *d* strunu, která se ovšem od *a* struny značně liší po barevné stránce. Je proto v zájmu barevné jednoty, aby byla kantiléna hrána už od samého začátku na *d* struně. Ta však je — ve srovnání s *a* strunou — zvukově značně tupá, takže má velmi malou průraznost. Kromě toho je kantiléna příliš blízko obklopována smyčcovými nástroji, tedy stejnorodým zvukem. Podílí se na tom jednak viola, ale také synkopické příznávky sekundů, neboť liché příznávky v taktu jsou zpravidla osminy *tenuto*, které také poněkud přispějí ke krytí sólisty. Naproti tomu ševelící dvaatřicetiny primů ho nemusí příliš utápět, jsou-li ovšem hrány skákavým smykem (viz předpis *leggiero*) a opravdu v pianissimu. Vydatnou pomocí je pro sólistu, když jej začne v 47 unisonovat lesní roh; v té chvíli ovšem také přechází na zvukově plně nosnou *a* strunu. Na ní zůstane i počínaje tak-

tem 50, přičemž se se svou kantilénou zároveň i vysune nad zvuk smyčců. To oboje mu značně ulehčí pozici. Stojí za zmínku, že zvukem orchestru dobře prorazí také díky tomu, že v jeho kantiléně se vyskytnou některé harmonicky zajímavé tóny: *des*<sup>2</sup> (po předchozím *d*<sup>2</sup>!) na začátku 51 a *ges*<sup>1</sup> (opět po předchozím *g*<sup>1</sup>) v 52. V taktech 58 a 60 najdeme přímo školskou ukázkou toho, jak smyčce „uhnou z cesty“ sólistovi: ve chvíli jeho nástupu se odmlčí a svůj úkol předají dřevům. Z výrazového hlediska stojí za povšimnutí neobyčejně účinné půltónové kroky v oktávách trombonů.<sup>2)</sup> Počínaje 61 hraje violoncello ve vysoce zvučné poloze, je provázeno jen dřevy a vespod drnkacími nástroji, přičemž mu ještě napomáhá hoboj, unisonující – byť v rytmické obměně – jeho klesající půltónové kroky. V těchto čtyřech taktech nacházíme tedy optimální podmínky pro to, aby se sólista v orchestrálním zvuku plně uplatnil.

Předchozí úsek, zahájený v 39 v tónině *g* moll, se počínaje 65 opakuje v *h* moll. Sólista má nyní (viz 69 a násl.) příznivější pozici, neboť jeho koncertnantní dvaatřicetinové akordické rozklady, samy o sobě zvukově nepřiliš vydatné, jsou tentokrát velmi šetrně provázeny pouhou čtveřicí dřev a pizzicatem violoncell a bas. Orchestrace taktů 76 a násl. odpovídá v podstatě taktům 50 a násl. V taktech 84 a 86 si povšimneme, že na dravě stoupající nájezdy violoncella se tentokrát v druhé části taktu napojí unisonem lesní roh; stane se tak jen ve třech tónech, a přece se tím znamenitě posílí *passionato* těchto šestnáctin. Unisonování hoboje, o kterém byla výše zmínka, se opakuje a když tento nástroj klesne do své krajní hloubky, převezme od něho tento úkol fagot (92).

Prohlédneme-li zbývající část volné věty, jsme překvapeni tím, že v ní se sólovým violoncellem hrají takřka napořád dechové nástroje. Zejména jsou jim vesměs svěřeny složky hudebně důležité, tj. melodické. Smyčce, pokud se vůbec zúčastní, jsou nápadně omezeny na spodní nástroje (tj. violy, violoncella a kontrabasy); teprve v samém závěru věty (takt 160 a n.) se ozvou primy a sekundy. Přitom se sólový nástroj pohybuje až na nepatrné výjimky neustále nad smyčci. Ve 130, 132 a 134 se ovšem do nich ponoří; učiní to však odlišným způsobem: sám hraje legato, kdežto akordické příznávky smyčců jsou ve staccatu. Poučné jsou také takty 152 a 153: jakmile tu sestoupí sólista na tón *g*, tedy do oblasti, ve které dosud zněla orchestrální violoncella, ihned se tyto nástroje – jako smyčcové – odmlčí a hrou pizzicato se promění v nástroje drnkací. V crescendové vlně taktů 160 a 161 se ovšem může stát, že sólistův trylek na vysokém *g*<sup>2</sup> bude zvukovým náparem skoro pohlčen. Potrvá to však jen bezvýznamnou

---

<sup>2)</sup> Vzpomeneme tu na podobné oktávy trombonů v I. jednání Wagnerova *Tristana a Isoldy* při Brangäniných slovech „den hehrsten Trank, ich halt' ihn hier!“ (28. takt před nástupem IV. scény).

chvilku a v následujícím pianissimu se sólista hned zase „vynoří“. Uplatní se tu jednak tím, že proti ležícímu akordu je mu svěřen osminový pohyb, za druhé tím, že předepsané tu flažolety se liší od ostatního zvuku po stránce barevné. (Jen do závorky poznamenejme, že první osmina v 162, do které vyústí předchozí trylek, se ještě nehraje flažoletem, nýbrž normálním hmatem; totéž platí o několika posledních osminách v t. 163.) Zajímavý je i souhrnný pohled na celou větu, přesněji řečeno na takty, ve kterých hraje se sólovým violoncellem orchestr. Spočítáme-li ty z nich, ve kterých hrají primy nebo sekundy, a proti nim ty, ve kterých tyto nástroje nehrají, vyjdou nám čísla 35 a 98. Poměr je tedy bezmála 1 : 3 a je jistě už sám o sobě výmluvný.

Zbývá několik detailů. V 114 může sólista zahrát pizzicatem levé ruky kvintu C–G, neboť ta zazní na tzv. prázdných (tj. nestisknutých) strunách violoncella. V 116 se má takto ozvat kvinta D–A; v těchto tónech nejsou ovšem prázdné struny laděny, takže kvinta musí být svěřena fagotům. V 148 převezme fagotové *fis* druhý klarinet a začne na něm trylkovat, a to ve spodní sextě se současným trylkem sólového violoncella. Sám o sobě by jistě mohl být trylek proveden fagotem; klarinet je však na tomto *fis* violoncellu barevně daleko bližší, je s ním skoro sourodý, proto fagotový hlas přejímá.

### III. věta

Hlavní téma svěřené violoncellu v 33 a n. vychází bez nesnází: jednak je nástroj hraje — s jedinou výjimkou prvního tónu — na *a* struně, za druhé je provázen opět dechovými nástroji, a to ve velmi skrovném počtu. Totéž platí i pro druhý nástup sóla v 49: legatové vlnění orchestrálních violoncell je hluboko pod sólem, takže je nemůže ohrozit, nehledě k tomu, že violoncella tu mají předepsáno pianissimo. Samému sólu pomáhá tentokrát druhý hobojský tím, že je — opět s malou rytmickou odchylkou — unisonuje. Když pak se v 57 připojí další smyčce, tj. violy a sekundy, zůstane stále sólo plně zřetelné: poloha na *a* struně má vynikající zvučnost (opět je běžné nepoužívat verze v oktávách) a na druhé straně má faktura viol a sekundů velmi malou pohltivost. Jsou to rytmizované intervalové rozklady (dalo by se také mluvit o „intervalových trylcích“), které mají tu výhodu, že akordické vlnění z nich složené je harmonicky zcela zřetelné a přitom sólistu snadno propouští. Pro sólo s orchestrem je to tedy výtečná doprovodní faktura a Dvořák jí také rád používá (viz třeba v I. větě houslového koncertu takty 106 a násl. nebo 175 a n.). Konečně připomeňme, že dřevěné nástroje, hrající nad sólem, je nijak neohrožují a že v 65–67 pomáhá sólu první roh tím, že jeho melodii v oper-



ných bodech vespod oktávuje. Následující trylky sóla (73 a n.) nejsou sice zvukově příliš vydatné, projdou však orchestrem také, ovšem za předpokladu, že smyčce tu hrají opravdu pianissimo.

Trojmatové záběry violoncella v 111 (v 116 je dokonce čtyřmatový) dávají sólu tolik průraznosti, že se nad intervalovým vlněním viol a violoncell snadno uplatní. Tuto polohu nad smyčci si sólo uchovává i od 121 (totéž viz později v 225 a n.); v 131 pak smyčce dokonce odpadnou. Ale i když opět zazní dělené violy (143 a n.), zůstává violoncello nad nimi (s malou výjimkou taktů 157 a 158). Kantiléna nad sólem je přitom svěřena klarinetu, který s ním dokonale kontrastuje. Hůře je tomu počínaje 169, neboť tam se nad violoncellem rozezná táhlá kantiléna v oktávách primů a sekundů. Je málo platné, že je u ní zpočátku předepsáno pianissimo; po dvou taktech je povoleno piano a tu žádný houslista neodolá, aby svůj nástroj nerozehrál do sytějšího zvuku. Tím však také sólistu pohltil. Něco však ze sóla přece jen slyšíme; ale spíše je to díky tomu, že opěrné body jeho pohyblivé figurace unisonuje lesní roh, oktávovaný nahoře klarinetem. A to ovšem je dvojice, která se už dovede skrze smyčce prosadit.

Je zajímavé, že rychlé triolové rozklady violoncella (177 a n.) nejsou nijak zvláště průrazné. Proto také je orchestrální doprovod velmi střídavý. Jakmile však zasáhnou v 183 primy a sekundy, je už sólista značně kryt. Přímo školskou ukázkou toho, jaký je v tom směru rozdíl mezi smyčci a dřevy, jsou dvojice taktů 189–190 a 193–194. V první je sólistův trylek smyčci beznadějně pohlcen, ve druhé prochází dřevy velmi dobře. Přitom je zvuková vydatnost obou trylků těž. Jemným tremolem vrchních smyčců v 235 sólista prorazí velmi snadno přesto, že jeho tóny *ais-cis*<sup>4</sup> smyčce přímo pokrývají. Prorazí však i následujícími dechovými akordy, i když jde v tomto případě o dosti už hutný zvuk trombonů a tuby. V zápětí nastupující hlavní téma finale (246) je v orchestru instrumentováno tak ohleduplně, že sólista může při jeho přednesu klidně zachovat předepsané zde piano, ba může volit i jakési „*sotto voce*“, které dobře přiléhá náladě tohoto místa.

V novém úseku nastupujícím v 281 jsou opět zachovány známé nám již podmínky pro to, aby bylo sólistu dostatečně slyšet. Zpočátku s ním hraje jen čtveřice dřev, což je výhodné již proto, že tu musí violoncello také přejít na svou tupou — a tím i méně průraznou — *d* strunu. V 297 se pak přidávají i smyčce. Zůstávají však až na nepatrné zlomky taktu (viz např. poslední osminu v 304) stále pod sólem. Počínaje 315 unisonují sekundy — a tím i posilují — opěrné body figurace v sólovém violoncelle. Poznamenejme, že ještě zřetelněji by figurace vyšla, kdyby v taktech 315 až 322 hrála celá skupina smyčců *pizzicato*. Od 323 přejímá posilu opěrných bodů dvouhlas flétny s hobojem, v němž hoboje tyto body oktávuje směrem

vzhůru. Rytmičovaným tremolem sekundů a viol (např. v 333–334) prorazí sólista také ještě bezpečně (pokud ovšem zachovají hráči předepsané jim pianissimo), avšak se vzrůstající silou sextolového vlnění těchto nástrojů (343–346) je jimi stále více pohlčován. Když pak se v 347 ujmou sekundy tématu, zanikne sólové violoncello prakticky úplně, především proto, že je mu tu svěřen trylek, tedy útvar, který je už sám o sobě málo průrazný. Ale i když se v dalším průběhu trylkování skončí, podniká sólista stále ještě značně nerovný zápas s plně rozehranými smyčci. Občas mu pomohou dechové nástroje: v 355 a násl. jej vespod oktavuje unisono druhého klarinetu s prvním fagotem, v 365 jdou s ním oktávy druhého hoboje a druhého klarinetu. Počínaje 369 však zůstává sám, takže se prosadí jen vlastní silou. Ještě štěstí, že svěřená mu melodická linie leží tak dokonale palcové poloze levé ruky, takže může soustředit všechnu pozornost na pravou ruku a proto i do ní vložit maximum energie! Ale i když sólista přesto někde zaniká, necítíme to vůbec jako závadu: vždyť jde o místo, na kterém je z tektonických důvodů přímo nezbytné povolit uzdu a vložit do melodie smyčců opravdové passionato. Výmluvným dokladem toho je nápadná agogická vlna, předepsaná skladatelem v taktech 363 až 369. Předepsal-li ji Dvořák, který je jinak v těchto věcech spíše strážlivý, pak to jistě něco znamená. V dalším průběhu Allegra jsou opět výhodné podmínky pro to, aby se sólista dobře uplatnil. V 385 až 400 jakož i v 413 až 420 hraje zase nad smyčci a využívá plně své nejprůraznější *a* struny, v 401 se smyčce dokonce odmlčí a obrys violoncellových šestnáctin pomáhají vyznačovat sextové chody hoboju.

Fortissimový náraz žesťů v 425 je tak prudký, že hluboké *Fis*, kterým vzápětí nastupuje sólové violoncello, ani nemůže do sálu prorazit. Zvláště však je sólista deptán vířením tympánu. Proto je nezbytné — a je to také v souhlasu s Dvořákovým předpisem dim. — aby byly náraz i víření tympánu rychle sraženy do piana. Stane-li se tak, uplatní se sólista již v 426 velmi zřetelně. V 429 hraje na své nejprůraznější struně, takže může dobře soupeřit s akordy dřevěných nástrojů a dvou lesních rohů; je ovšem radno, aby se hráči v dynamice akordů spíše mírnili. Tím však je poslední zvukové úskalí celého finale překonáno a co dále následuje, lze už zvládnout bez obtíží. Hrají-li v 441 smyčce opravdu pianissimo, projde jimi sólista velmi zřetelně, a to už proto, že se svým triolovým pohybem dobře odlišuje od čtvrtí smyčců. V následujícím Andante (449 a. n.) má violoncello zpočátku hudebně vedlejší úlohu. Teprve v 457 se v jeho partu opět objeví varianta hlavního tématu, známá nám z 425–426. Akord sordinovaných trubek a lesního rohu, který má předepsáno dokonce pianissimo possibile, ho pochopitelně nemůže vůbec krýt. V dalším průběhu se sólo s orchestrem několikrát střídá: hraje-li orchestr (461–465, 468–473, 477–481), v sólu se nic důležitého neděje a hraje-li sólista, orchestr vůbec zmlkne (465–468,

473—476). Poslední úsek (481 a n.) je pak orchestrován tak tiše, že sólista ani nemusí volit příliš sytý tón. Sordinované primy, do kterých se na zlomek taktu vnoří (489 a n.), ho zajisté neohrozí ani v nejmenším.

Zbývá nám shrnout poznatky, které jsme rozborem partitury získali. Jsou tyto:<sup>3)</sup>

1. Nejsnáze je violoncello pohlceno smyčcovými nástroji. Obdobně platí pro dechový nástroj, že je nejsnáze kryt dechovými nástroji. Obecně lze tedy říci, že *nejsnáze je sólový nástroj pohlcen nástroji sourodými*.

Je proto konec konců možné sourodé nástroje v orchestru přímo vynechat (nebo aspoň nějakou jejich část). To se také tu a tam dělá: ve svém violovém koncertu op. 36 čís. 4 ponechává Hindemith v orchestru ze smyčců pouze violoncella a kontrabasy, tedy vypouští primy, sekundy a violy, neboť ty právě by mohly sólistu nejvíce krýt. Podobně si počíná Alban Berg ve dvojkoncertu pro housle a klavír, když obsazuje orchestr jen dechovými nástroji. Totéž činí Iša Krejčí ve svém houslovém Concertinu. Obráceně lze pak sólový dechový nástroj zkombinovat s pouhými smyčci.

2. *Hrají-li se sólistou smyčce, je radno*

a) *aby byl sólový part situován nad nimi*. (Totéž platí pro sólový dechový nástroj, hrají-li s ním dechy.) V opačném případě je sólista velmi snadno pohlcen. K tomu stačí umístit nad něj, např. do primů, kantabilní melodii. Primisté pak obvykle neodolají, aby ji nepřednesli s náležitým *espressivem*, čímž však sólistu právě pohltnou.<sup>4)</sup>

b) *abychom ve smyčcích použili zvukově málo vydatných technik*. K nim patří např. staccatové akordické příznávky, hrané saltandem, akordy složené z intervalového vlnění (rytmizovaných „intervalových trylků“), tremolo (pochopitelně ne ve forte) apod.

3. *Dechové nástroje pohlcují sólistu nápadně méně*. Toho lze využít, takže je např. možno svěřit dechovému nástroji i kantilénu, jejíž krycí schopnost je ve srovnání se staccatovým typem zajisté větší. Ba lze takovou kantilénu — pochopitelně ne ve silné dynamice — umístit i nad sólistu bez valného nebezpečí, že jí bude kryt. Také doprovodní akordy

---

<sup>3)</sup> Viz k tomu též J. Burghauser — A. Špelda: *Akustické základy orchestrace*, Panton Praha 1967, str. 180 a násl.

<sup>4)</sup> V mé Rapsodii pro violoncello a orchestr se krátce po nástupu vedlejšího tématu vyskytne úsek, ve kterém zní pouhý trojhlas: dole oktávy violoncell a kontrabasů, uprostřed sólové violoncello a nahoře housle. Melodie houslí má působit jen jako tajemný přízrak a je proto u ní předpis *pianissimo possibile*. Snad na všech prvních zkouškách se stalo, že houslisté tento předpis nezachovali a hráli melodii sytým *espressivním* tónem, čímž ovšem sólistu dokonale pohřbili. Byli proto vždy vyzváni, aby dynamiku radikálně snížili; jakmile se tak stalo, ihned se sólista „vynořil“ ze zvuku smyčců s potřebnou zřetelností.

hrané dechovými nástroji kryjí méně, než jsou-li ve smyčcích, takže není u nich nutno sahat jen k zvukově málo vydatným technikám (např. ke staccatovým nárazům) a je možno použít i zvykově kompaktnější legatové sazby. Příliš ovšem sytost zvuku také nelze stupňovat, resp. je nutné, vzrůstá-li, vyrovnat to nízkým dynamickým předpisem.

*Výborně se osvědčují doprovodní akordy v pizzicatu, tedy promění-li se smyčcové nástroje v drnkací.*

4. *Velmi vhodné je volit v sólu fakturu odlišnou od faktury orchestru.* Jsou tu zejména dvě možnosti:

- a) stavět proti legatovému, „kontinuitnímu“ typu typ staccatový,
- b) stavět proti rychlému pohybu (např. v šestnáctinách) klidný sled (ve čtvrtích, půlových notách apod.).

Jeden z těchto kontrastujících typů dáme do sóla a zbývající do orchestru.

5. O orchestrální složce, která má větší schopnost krýt sólistu, platí: *čím více je od sóla vzdálena, tím méně je kryje.* Naopak, čím je mu blíže, tím spíše je pohlcuje. Např. ve finale Dvořákova houslového koncertu v taktech 387–390 jsou primy a sekundy těsně u dvouhlasu hraného sólistou, primy dokonce vstupují dovnitř tohoto dvouhlasu. Uvážíme-li, že primy i sekundy hrají legatem, které už samo o sobě — např. proti saltandu — pohlcuje více, dále že v primech je téma, které se musí uplatnit s náležitou zřetelností, a v neposlední řadě, že sólistovi je svěřen dvouhlas, jehož průraznost je, jak už víme, menší, je jasno, že sólista je ve značně nesnadné situaci.

6. *Někdy se osvědčí posílit sólový smyčcový nástroj nástroji dechovými.* Je-li v sóle melodická linie, lze ji za prvé unisonovat; je-li pohyblivá, unisonujeme obvykle jej její „opěrné body“ (tj. v heterofonii). Toto unisonování můžeme dále oktávovat, a to rovněž dechovým nástrojem, přičemž tak činíme směrem nahoru nebo dolů, podle situování sólové linie. Méně už vhodné je sólový nástroj dechovým pouze oktávovat (tj. bez současného unisonování). Viděli jsme také, že dvouhlas dechových nástrojů lze — a to na tomže místě — stylizovat do jednohlasé linie sóla. Sólová linie je pak vlastně latentním dvouhlasem.

Jsou-li v sóle akordické rozklady (hrané např. kolébavým pohybem smyčce přes struny), bývá vhodné podepřít je drženými akordy v dechových nástrojích. Zřetelnost akordů se tím zvýší a sólista se přitom může plně uplatnit.

7. *Je nutné zacházet velmi opatrně s některými bicími nástroji, především s bubnovými.* Obzvláště to platí o jejich víření, které sólistu velmi snadno pohltní.

Je pochopitelné, že uvedené tu postupy lze mezi sebou různě kombinovat. Postupy samy se však musí uplatňovat už ve skladatelových ná-

padech, tj. musí usměrňovat skladatelovu invenci již v jejím zrodu. Nelze se tedy na ně dívat jako na opatření, která by skladatel uplatňoval nějak dodatečně, když už je skica skladby napsána a kdy by chtěl uvažovat, kterým nástrojům, resp. skupinám by bylo vhodné svěřit jednotlivé složky hudby. Zásada, že představa zvukového materiálu musí být v základních rysech obsažena už přímo ve skladatelově invenci, platí ovšem pro jakoukoli orchestrální, popřípadě vůbec nástrojovou skladbu a upozornili jsme na ni již v rozbořech vyšlých v předchozích sbornících *Živé hudby*.<sup>5)</sup> V případě, kterým se v této studii zabýváme, je však její platnost zvláště naléhavá.

---

<sup>5)</sup> Viz *Živou hudbu 1962 a 1968*.