

Instrumentace Páté symfonie Dmitrije Šostakoviče

Podkladem k rozboru je nám partitura vydaná r. 1956 Státním hudebním vydavatelstvím v Moskvě. Jako u analýz vyšlých v předchozích sbornících Živé hudby je i tentokrát třeba, aby měl čtenář partituru skladby k ruce. K orientaci v ní používáme čísel vytištěných ve čtvercových rámečcích (např. na druhé notové stránce partitury je na začátku třetího taktu takto vytištěno čís. 1, na začátku devátého taktu č. 2 apod.). Takty mezi těmito orientačními čísly označujeme číselnými zkratkami, jejichž význam objasní příklady. Tak třeba 5+2 znamená druhý takt po čís. 5 (v tomto taktu nastupuje první hoboje), 7—2 znamená druhý takt před čís. 7 (nastupují v unisonu hoboje). Takt připadající přímo na orientační číslo 4 je vlastně prvním taktem po tomto čísle, proto je označen zkratkou 4+1 (v druhé polovině tohoto taktu nastupují v unisonu flétny).

Nástroje jsou někdy označeny těmito běžnými zkratkami: Picc., Fl, Ob, Cl, Cl. p. (tj. klarinet Es), Fg, Cfg; Cor, Tr, Trn, Tb (tuba); V I, V II, Va, Vlc, Cb. Hraje-li se na smyčcový nástroj pizzicato, je to u jeho zkratky zvláště poznamenáno. Hrají-li nástroje v unisonu, je to označeno znaménkem + (plus); např. značka Va+Vlc znamená, že violy a violoncella hrají (arco) v unisonu. Hrají-li nástroje v oktávách, je to označeno zkratkou, jejíž smysl vysvitne třeba z tohoto příkladu: Fg — 8 — Cl+Ob — 8 — 2 Fl znamená, že nad fagotem hraje o oktávu výše klarinet unisonovaný hoboem a nad těmito dvěma nástroji hrají o další oktávu výše v unisonu dvě flétny. Podobně 2 Ob+2 Cl — 3 — 2 Fl+Cl. p. znamená, že nad unisonem dvou hoboů a dvou klarinetů hrají o tercii výše dvě flétny v unisonu s Es klarinetem (viz v symfonii jeden takt před čís. 21). Zkratka udává nástroje vždy ve směru od nižšího tónu k vyššímu.

Symfonie je psána pro velký orchestr. Má-li ve fortissimovém plenu takového tělesa být celkový zvuk náležitě vyvážen, je, jak známo, nutné, aby k dané žesťové skupině byly dostatečně obsazeny smyčce. V žesťích předpisuje Šostakovič 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 trombony a tubu. Sku-

pina je tedy — zejména připojí-li se k ní ještě některé bicí nástroje — dosti silná a je správné, aby smyčce byly proti ní obsazeny alespoň takto: 14 primů, 12 sekundů, 10 viol, 10 violoncell a 8 kontrabasů. Při svých úvahách o míšení zvuku počítáme s tímto obsazením. Přitom předpokládáme, že u nástrojů jsou vysoce zdatní profesionální hráči. (Je-li u každého smyčcového hlasu o pult méně, tj. při obsazení 12, 10, 8, 8, 6 je tento předpoklad přímo nezbytný.)

I. věta

Hybný allegrový oddíl této věty se rozbíhá v 17+1 (v 17+3 nastoupí v lesních rozích téma, které se po prvé ozvalo v 1+1 v prvních houslích). Předchozí oddíl plyne v klidném pohybu a uplatňují se v něm hojně smyčce. Ty také celou větu zahajují a pomineme-li dva takty, ve kterých zazní basový hlas ve fagotech (viz 2+2 a 2+3), mají hlavní slovo až do taktu 5+2, ve kterém teprve vystoupí skupina dřev samostatně (a i tu jen nakrátko). Na vedoucím postavení smyčců v tomto prvním úseku nic nemění, že místy jsou legato hrající primy unisonovány flétnami (viz 3+3, 4+1 a n., 4+5 a n.). Úkolem fléten je tu pouze, aby zpevnily, ztuhlily zvuk primů, který by sám o sobě byl ve vyšší poloze při hře forte trochu tenký. Napojení fléten na housle se ovšem projeví také barevně; změna však má být jen nenápadná, tj. výsledná „sloučenina“ si má v podstatě zachovat smyčcovou barvu. Pozornosti zaslouží, že se tu napojují dvě flétny v unisonu. Kdyby tak učinila jen jedna, mohlo by se stát, že by se příliš nápadně uplatnila hráčovým individuálním espressivem (zejména vibratem); takto však si oba flétnisté své espressivo navzájem „odruší“, tj. přístup fléten je méně znatelný. To je důležité proto, že v opačném případě by melodie, svěřená primům od 3+1 do 5+2, byla barevně příliš rozkouskovaná. Záleží tu ovšem i na práci dirigentově a na vlastnostech koncertního sálu: má-li sál krátký dozvuk a pohlcují-li se v něm chvění vysokých frekvencí, slučuje se barva fléten s barvou houslí hůře, obě složky se od sebe příliš odrážejí. Také při mikrofonním příjmu bývá toto slučování — byť už v menší míře — choulostivější. Ztuzení zvuku houslí není však vázáno jen na dynamiku forte, nýbrž se dá provést i v pianu. Krásný doklad toho najdeme v 11+1 kde je vysoké h^3 houslí neobyčejně jemně ztuzeno unisonující pikolou. (Flétna by byla v této poloze příliš pronikavá.) Jsme-li již u těchto legatových unisonových kombinací, povšimneme si ještě sloučeniny Vlc+ +Fg, která zazní ve forte v taktech 6+1 až 6+3: výsledná barva je velmi hutná a dosti tvrdá. Velmi dobře se s violoncellou spájí lesní roh. V taktu 7+3 najdeme ve forte kombinaci Vlc+2 Cor a vzápětí nato dokonce Vlc+4 Cor. V druhém případě už ovšem lesní rohy přebíjejí violoncella, tj. vystu-

pují natolik do popředí, že výsledná barva nemá smyčcový charakter. V 7+1 stoupne dynamika lesních rohů (hrajících ještě k tomu každý hlas a due) do forte. Je tedy třeba posílit vrchní hlas, svěřený v 7—2 unisonu dvou forte hrajících hobojů. Proto se na ně napojí v 7—1 unisono obou klarinetů. Aby byla změna co možná nenápadná, nastoupí klarinety v pianu a ihned crescendují. Unisono Ob+Cl je v této poloze obou nástrojů velmi průrazná barva, tím spíše, jsou-li dokonce nástroje obsazeny dvojmo; vrchní hlas je tedy v 7+1 dostatečně výrazný. V druhé polovině taktu 9—1 nastoupí smyčce — kromě primů — s repetovanými akordy. V jejich rytizaci se výborně uplatní smyk, ve kterém jsou vždy dvě osminy hozeny směrem vzhůru měkkým saltandem.¹⁾ Smyk je v dynamice velmi poddajný, jak to pěkně ukáže malá dynamická vlna v 11+2 až 11+3. Při nástupu prvního akordu i při každé změně je akord unisonován harfou. Je to zcela jednoduchá, ale zvukově vždy vděčná kombinace. Totéž viz v 15+1 a násl., jakož i v 39+1 a n. Ve 12+1 a násl. vyslechneme barevně nevšední zastřený zvuk viol. Ještě zajímavěji zní tento nástroj v 15+2 a n. kde je ho užito v nezvykle vysoké poloze (viz 16—1); sevřená, stísněná barva tu vyvolává velmi působivé napětí. V orchestru se tyto vysoké tóny svěřují běžně houslím; ty by tu však zněly příliš všedně. V 13+1 nastupují v pianissimu v hlubokých dřevěných nástrojích akordy; na poslední se v 13+3 napojí rovněž v pianissimu hluboké smyčce, které v druhé polovině tohoto taktu osamějí. Při tom se ukáže, jaký je rozdíl mezi pianissimem obou těchto skupin: ve chvíli, kdy dozní akord dřev, zbude ve smyčcích nápadně slabší zvuk, takže ve srovnání se dřevy působí jen jako jakási „mlha“. Týž úkaz pozorujeme ve 14—3. Je dán tím, že nejnižší dosažitelná dynamická hranice skupiny dřev je znatelně vyšší než nejnižší hranice smyčců. Smyčce jsou schopny tak dokonalého pisnissima, že jejich akord dokáže v sálu doslova „vyhasnout“. Dřevěným nástrojům (tím méně žesťovým) to není dostupné. Jak pěkně se pojí akord harfy s dechovými nástroji, ukazuje se v taktu 14+2. Krátce poté najdeme v dřevěných nástrojích tzv. umělé crescendo, vznikající tím, že nástrojů v unisonu neustále přibývá. Jako poslední se v 14+5 připojí ty, které jsou na tónech b^2 a es^3 nejprůraznější: oba klarinety a klarinet Es. Crescendo, které podle pohledu do partitury očekáváme, se však kupodivu ani valně neprojeví²⁾ a ukáže se, že daleko větší podíl na

¹⁾ K tomuto smyku viz naši analýzu Sukovy smyčcové serenády (ve finále takty 204 a násl.), *Živá hudba* 1962, str. 176.

²⁾ Lze to vysvětlit jedním z psychologie známým zákonem, jehož objeviteli jsou Weber a Fechner. Zákon pojednává o vztahu mezi počítkem (tj. datem psychickým) a fyzickým popudem, který tento počitek vyvolává, a praví se v něm, že vzrůstá-li popud řadou aritmetickou, vzrůstá příslušná vlastnost počítku řadou logaritmickou, tedy daleko pomaleji. V našem případě mají jednotlivé dřevěné nástroje přibližně týž stupeň hlasitosti, takže jejich postupné přidávání znamená zhruba aritmetickou řadu. Není tedy divu — a to právě odpovídá uvedenému zákonu — že příslušný vzrůst dynamiky je nevalný. Uvažujeme-li o intenzitě počítku — jak tomu je zrovna

něm mají primy, které hrají s dřevy v unisonu a u kterých je crescendo dáno rostoucím nápirem pravé ruky. Sám vrchol melodické linie v 14+6 je pak ještě podepřen tím, že střední akordická výplň svěřená smyčcům je právě na něm posílena prudkým přístupem tří rohů. Tento postup najdeme běžně v tradičních operních partiturách, kde se takto vyzvedávají fortissimové vrcholy pěveckých linií, hlavně u hrdinných hlasů.

Umělé crescendo můžeme sledovat nejen ve frázi, tj. v rozmezí pouhých několika taktů, ale i u gradací rozložených do velkých ploch: má-li být opravdu účinné, je v tom případě třeba dát nastoupit nástrojům s největším stupněm hlasitosti (resp. použít jejich dynamicky nejvydatnější sazby) až ke konci. Potřebujeme-li, aby gradace vyústila do opravdového maxima, pak k těmto nástrojům náleží zejména trubky s trombony a některé bicí. V naší partituře je po té stránce poučné, jak dlouho nechává Šostakovič v gradaci allegrové části 1. věty mlčet trombony a jak dlouho tu šetří „vydatnou“ sazbou tympánů. Už v 22+1 nabude toto Allegro určité útočnosti, která se ve 24+1 — a po krátkém přerušení znovu ve 25+4 — stupňuje třepetavými fanfárami trubek. V žesťové skupině však trombony ještě stále vyčkávají; ozvou se, až když trubky vystoupí ke svým nejvyšším tónům (27—3), a i tam jen nakrátko, neboť v 27+1 sólujícím trubkám opět ustoupí. Naplno se rozehrají teprve ve 29+4, kde už se v žesťovém aparátu rozezní pravé fortissimo. Poslední nápor je pak proveden ve zvláště vydatné sazbě celých (resp. tu a tam i půlových) not, svěřené celé žesťové skupině počínaje 32+4. Pokud jde o tympány, najdeme, že po prvé se ozvou až ve 27+1. Ale ani tady nemají ještě za úkol stupňovat úhrnnou dynamiku, nýbrž jen podtrhují bystré kvartové kroky tohoto mahlerovského pochodu. Se skutečným dynamickým nápirem se přihlásí až v 31+1 a s vířením, tedy prostředkem dynamicky obzvláště vydatným, nastoupí v 36+1, tj. teprve na samém vrcholu gradace!

Vraťme se však ještě k prvnímu rozběhu allegrové části. Najdeme tam zřídka slýchané unisono všech čtyř lesních rohů v dosti hluboké poloze (viz 17+2), zajímavé svým neobyčejně hutným, až i zdrsnělým zvukem. V 18+1 se k němu připojí unisono obou trubek, zasahující dokonce do jejich nejhlubších tónů. Drsná barva těchto „tvrdých“ žesťů zní přímo osudově. Vzápětí nastoupí ve vyšších dřevech oktávová kombinace 2 Ob+Cl — 8 — 2 Fl+Cl, v níž je od druhé poloviny 19+2 horní klarinet vystřídán klarinetem Es. Dřev je tu použito ve značně průrazné poloze, zejména když stoupne jejich melodie v 19+3 do výše; proti předchozím trubkám je ovšem jejich stupeň hlasitosti podstatně nižší, takže žádný výrazný dojem

v našem případě — má ovšem zákon slabinu v tom, že intenzita jako psychická danost není kvantifikovatelná. Pak je tedy správné formulovat zákon tak, že narůstají-li kvanta přidávané energie rovnoměrně, není příslušné crescendo nijak zvláště výrazné.

síly nevyvolají. Při jejich nástupu musí ostatně žestě podstatně snížit svou dynamiku na mezzopiano (viz 19+1), neboť jinak by dřeva příliš utlačovaly. Ve druhé polovině 20+1 (též ve 22+2) upoutá naši pozornost zřídka slýchané unisono sedmi vyšších dřev: 2 Fl+2 Ob+2 Cl+Cl. p., vystřídané ve 21—1 jejich terciovou kombinací 2 Ob+2 Cl — 3 — 2 Fl+ Cl. p. Ani toto tolik znásobené unisono však nevyvolá žádný zvláštní pocit síly. Spíše je zajímavé svou značně neutrální barvou. Od 22—3 hraje každý smyčcový nástroj na své nejvyšší struně. Průraznost smyčců je tu tedy maximální, takže spoluhrající klavír je jimi značně pohlcován. Ve 22+3 najdeme ve smyčcích zřídka se vyskytující oktávovou kombinaci Cb — 8 — Vlc — 8 — Va — 8 — V II — 8 — V I. O takt později zazní v dechových nástrojích oktávy 4 Cor — 8 — 2 Cl+2 Ob — 8 — Cl. p.+2 Fl+Picc. Ve srovnání s dřevy v 19+3 a násl. je tato kombinace znatelně průraznější. Je to dáno jednak tím, že jsou tu na sebe položeny dvě oktávy, zejména však tím, že oktáva dřev je vespod „podbita“ lesními rohy. Tyto žestové nástroje jsou pocho-pitelně už samy o sobě velmi průrazné; navíc nám však připadá, jako by „vlévaly“ určitou sílu i do dřev, která je nahoře oktávují. Takto lze dřeva „podbíjet“ vespod i trubkou. Tyto kombinace, které lze obecně nazvat „žestový základ s dřevěnou nástavbou“, dávají dřevům pozoruhodnou průraznost a jsou proto velmi vděčné. Lze jich použít i ve dvouhlasu, jak ukazují např. tercie v druhé polovině taktu 23—1. Poznamenejme ještě, že důležitou posilou je ve výše uvedené kombinaci i klarinet Es, který unisonuje svými průraznými vysokými tóny obě flétny. Tohoto postupu užívá Šostakovič velmi často. Jsme-li již u oktávových dechových kombinací, povšimneme si ještě oktáv 2 Ob+2 Cl — 8 — 2 Fl+Cl. p. — 8 — Picc., které ve 25+4 a násl. upozorní na sebe pronikavým zvukem pikaly, jinak však nemají zdaleka onu vydatnost, jakou mají oktávy se spodním hlasem v žestích. V basu najdeme počínaje 24+1 unisono Cb+Vlc+2 Fg, jehož zvuk je ve forte velmi hutný. Zpočátku se pohybuje v běžné poloze všech zúčastněných nástrojů, později však jsou kontrabasy vyhnány do výšky v orchestru ne právě obvyklé: tak je tomu ve 24+4 nebo v taktech 25+4 až 26+4, kde se dostanou — posíleny ještě navíc violami — nakonec až na znějící f⁴. Zvláště dobře je hutnou barvu slyšet při nástupu tohoto unisona ve 26—3, kde přináší imitaci předchozích dřev.

Nástup trubek v pochodu ve 27+1 „rozsvítí“ prudký úder činelů, rozehraných běžným nárazem a due. Je to po prvé vůbec, co se tento nástroj v první větě ozve. Totéž platí o bubínku, jehož „vojenský“ rytmus ještě podtrhuje pochodový ráz tohoto místa. Za povšimnutí stojí krajní staccato, které tu autor předpisuje tubě (místo každé čtvrti je osmina s pauzou a ještě má osmina staccatovou tečku) a které je, jak známo, přímo typické pro vojenskou dechovku. S tím nepochybně souvisí, že basy neunisonují tubu běžnou hrou arco, nýbrž pizzicatem. O účasti tympánů byla už

zmínka. Počínaje druhou polovinou 28+1 jsou trubky nahoře oktávovány dřevy. Přesto, že je tu opět použito známého nám velmi vydatného unisona 2 Fl+2 Ob+Cl. p., nestačí dřeva vytvořit dostatečnou zvukovou protiváhu k plně rozehraným trubkám, takže tu nemají potřebnou „špičku“. To je pochopitelné, vždyť rozdíl ve stupni hlasitosti je mezi oběma skupinami obrovský. To platí i od druhé poloviny 28+4, kde dřeva začnou oktávovat celý trojhlas trubek. Oktávy lesních rohů ve 29+1 jsou unisonovány violou a violoncellem. Oba tyto nástroje jsou proti obvyklému pořadí přehozeny: violoncella hraje nad violou. Kdyby tomu tak nebylo, musily by ve 29+2 oba hrát na své tupé, neprůrazné *d* struně; takto se však alespoň violoncello uplatní svou vrchní strunou, jejíž průrazný zvuk jistě dobře přispěje k fortissimové dynamice. Na stupnici houslí v druhé polovině 29+1 je předepsán smyk détaché. Na tečkovaném rytmu v dalším taktu pak najdeme tzv. nastavovaný smyk: záleží v tom, že šestnáctina není s předchozí tečkovanou osminou svázána legatem (jak to zdánlivě naznačuje oblouček spojující obě tyto noty), nýbrž právě naopak je od této osminy odsazena. V houslových partech taktů 29+1 a 29+2 se tedy nevyskytne žádné legato; naproti tomu dřeva, která housle unisonují, tak činí legatem (dokonce nepřerušovaným). Je to opět proto, že v těchto nástrojích je legato průraznější. Současné spojení non legata ve smyčcích s legatem dřev pak není nijak na závadu, neboť jde o dva podstatně odlišné nástrojové materiály: smyčce, dechy.

Počínaje poslední čtvrtí taktu 29+3 nastoupí v trombonech a tubě motiv, který zazněl na samém začátku symfonie. Dvouhlas je unisonován spodními smyčci, v nichž má violoncello zajímavý úkol: střídavě posiluje jak kroky horního hlasu ve viole, tak spodního v kontrabasech. Rozhodující pro průraznost dvouhlasu je ovšem účast žesťů. V taktech 30+1 a násl. jsou tóny lesních rohů obsazeny vždy dvěma rohy v unisonu. Je to proto, že roh je ve srovnání s trubkou a trombonem ve forte znatelně slabší; aby se udržela v plně rozehrané zešťové skupině náležitá zvuková rovnováha, používá se tedy uvedeného opatření. V 33+1 nastoupí s imitací předchozích trombonů dokonce unisono všech čtyř rohů, takže hlas je obzvláště průrazný. V 34+1 se na toto fortissimo napojí v unisonu všechny tři trubky. Nastoupí v pianissimu, takže napojení je neznatelné; ihned však prudce crescendují, přičemž v rozích najdeme současně radikální diminuendo. Výsledek je tedy ten, že v průběhu jediného taktu 34+1 změní tón *g*¹ své původní hladké rohové zabarvení ve tvrdé trubkové. K průraznosti spodního hlasu smyčců v tečkovaném rytmu přispějí podstatně violoncella, jakmile se v 34+3 vysunou na svou vrchní *a* strunu. Šostakovič je neváhá vyhnat do značné výše, jak ukazují takty 35+4 a násl. Proti plně rozehraným žesťům je však tato posila jen vítaná. I při nástupu Largamente (36+1) zůstávají violoncella až do 38+3 neustále na *a* struně, takže plní uvedený úkol i nadále. Také ve viole je hojně využito průraznosti vrchní *a* struny,

jak se ukazuje zejména počínaje 35+1 a později počínaje 37+2 až do konce těchto oktávovaných postupů. Z žesťů se na nich zúčastňují jen lesní rohy, a to všechny čtyři. Je to proto, že tyto nástroje se se smyčci, jejichž podíl na pádnosti oktávované melodie je rozhodující, pojí nejlépe. Trubkám ani trombonům melodie svěřena není; jednak by zněly příliš břeskně, hlavně však je třeba si tyto nástroje šetřit pro prudké nárazy, kterými je melodie členěna. První náraz je při nástupu *Largamente* a je umocněn, jak jsme již poznamenali, vířením tympánu, k němuž se připojí fortissimový úder činelů. Za zmínku stojí, že je to po první vůbec, co se víření v partituře vyskytne. Stejně jsou vybaveny i nárazy další (37—1, 38+1). Na místě, kde fortissimo vrcholí, je pak použito — rovněž po první — prudkého úderu na tam-tam (38+3). V témž taktu se zároveň ozve nádherné unisono tří hlubokých trubek; spolu s údery tympánu a zlověstným zvukem tam-tamu zní přímo osudově. V dalších taktech najdeme v žestích tzv. umělé *diminuendo*, uskutečněné tím, že nástroje odpadají. Napřed odpadnou na poslední čtvrti 38+4 první a druhý roh, o takt později i oba zbývající rohy. V 38+4 hrají vrchní hlas basových oktáv všechny tři trombony, v 38+6 už jen jeden. Konečně v 39—1 odpadne třetí trubka, takže opakované hluboké *a*, svěřené v 38+3 sedmi žesťům, hrají už jen dvě trubky.

V následujícím *Più mosso* si vyslechneme se zájmem vysokou polohu prvního lesního rohu³⁾ (viz 40—1 a 40+2) i prostý zvuk hlubší pikoly, jejíž vstupní oktávový krok je unisonován jemnými tóny zvonkové hry (41+1). Ve 43+3 nás upoutá unisono *Vlc sord*+2 *Fg*+2 *Cl*, jehož barva je díky sordinovaným violoncellům opravdu nevšední. Ve 44+2 uvede hluboká flétna převrat motivu, známého nám již z 1+1,⁴⁾ a v 45+1 se na ni napojí v unisonu pikola. Díky hladké barvě těchto nástrojů může napojení proběhnout prakticky neznatelně. To je důležité, neboť v této melodické linii nemá být znát žádné nastavení, žádný „šev“. Bylo by to bez problému, kdyby byla celá linie svěřena flétně. Ta by se však dostala ve 45+3 do polohy, ve které už zní poněkud pronikavě, což se k tajemné náladě závěru první věty nehodí. Napojení pikoly je proto nutné a skladatel usnadňuje jeho neznatelnost dynamickými předpisy v podstatě stejnými, jaké jsme již našli v partech lesních rohů a trubek v 34+1: pikola nastoupí v 45+1 v *pianissimu* a flétna vzápětí nato vyhasne *morendem*. Kvartové signály začínající na poslední šestnáctině taktu 45+1 a pokračující až do posledních taktů první věty jsou svěřeny dvěma trubkám v unisonu. *Pianissimová* úroveň celého tohoto závěrečného úseku však ukazuje, že se

³⁾ Šostakovič tu uvádí i druhou, snazší verzi (dva tóny lze hrát o oktávu níže), té však sotva který hráč použije, neboť zahrát vysoké *h*³ považuje každý první cornista za věc svého osobního prestiže.

⁴⁾ První nota flétnového partu v 44+3 nemá být *a*¹, jak je v partituře vytištěno, nýbrž *as*¹.

tak neděje pro zvýšení jejich dynamiky: opět je účelem tohoto unisona (viz naši poznámku k unisonu fléten v 3+3 atd.), aby v něm zmizelo případné individuální vibrato hráče, které by mohlo nepříjemně narušit závěrečnou náladu hudby. Táhlá akordická výplň sordinovaných primů a sekundů přejde počínaje 46+1 do osminového pohybu repetovaných akordů, ve kterém se významně uplatní měkký smyk portamento. Táhlý zvuk zároveň přejmou lesní rohy, rovněž sordinované. Tajemná nálada, na níž se podílí i jemné chvění tympánu, zcela převládne a vrcholí „nebeským“ zvukem celesty.

II. věta

V 49+1 vyslechneme ostré unisono 2 Fl+2 Ob+2 Cl+Cl. p., jehož pronikavost je dána především zvukem vysokých klarinetů (nastupují hmatem *fis*³!). O takt později zbudou po náhlém diminuendu v unisonu jen 2 Fl+Cl. p. a v dalším taktu zůstane Es klarinet vůbec sám. Jeho syrový zvuk dobře přiléhá svěřené mu rozverně melodii. V dvouhlasu dřev, začínajícím v 50+1, vyslechneme kombinaci Ob+Fl — 3 — Ob+Fl+Cl. p., v níž horní hlas má proti spodnímu o nástroj více; a je to právě Es klarinet, který tu vrchní hlas „zaostřuje“. Tohoto ztužování, resp. zaostřování vrchního hlasu užívá s oblibou Gustav Mahler, a to nejen u dvouhlasu, ale i u akordů. Je to obdoba známého postupu pianistů, kteří také velmi často vynášejí — v tomto případě zvláštním úhozem — vrchní hlas akordů, obzvláště má-li důležitou melodickou funkci. V 51—4 si poslechneme zajímavé staccatové unisono dvou fagotů. Počínaje 53+1 najdeme v partituře čtyři pásma. V base jsou nárazy žesťů, unisonované fagoty a pizzicatem Cb—8—Vlc a zpočátku přitukávané i lehkými údery tympánu, nad nimi zní ländlerové příznávky tří trombonů unisonované rovněž pizzicatem smyčců, tečkovaný rytmus a staccato vrchního hlasu vychází výtečně v kombinaci dřev 2 Ob+2 Cl — 8 — 2 Fl+Cl. p. — 8 — Picc, jejíž ostrý zvuk velmi dobře přiléhá této melodii, a konečně ve střední poloze zní nenápadný, a přece velmi důležitý „tmel“ v trubce, jejíž ležící tóny dobře kontrastují se staccatovým typem ostatních pásem. Za povšimnutí stojí i diferenciací dynamiky: žestě a bicí mají jako nejhlasitější nástroje předepsáno mezzoforte, kdežto dřeva a pizzicata smyčců hrají forte. V 54—3 převezmou příznávky trubky. Lesním rohům, kterým tak často připadá tento úkol, ho skladatel nesvěřuje, neboť si šetří jejich barvu až pro fanfárové sólo, se kterým nastoupí na poslední čtvrti 54+1. Basové kroky jsou od 54+2 obsazeny dosti tvrdě znějícím unisonem Cb+Vlc+2 Fg a jsou ještě posíleny údery tympánů. I na tomto místě je dynamika nástrojů diferencována: proti fortissimu ostatních nástrojů mají tympány a bubínek předepsáno jen forte. V 55—4

a násl. jsou sestupné oktávové kroky primů a sekundů uměle akcentovány „přihazováním“ dřevěných nástrojů. Totéž viz v 56+6 a n. V 55—2 nás upoutá zvuk vysokých rohů a na poslední čtvrti 55—1 staccatový, vpravdě „secco“ provedený efektní náraz tvrdých žesťů. V 55+1 nastoupí myšlenka, která zazněla již v 53+1 a násl.; tentokrát ji nehrají dřeva, nýbrž smyčce ve vděčné oktávové kombinaci $Vlc+Va - 8 - V II - 8 - V I$. Kombinace je pro ruskou hudbu charakteristická a je především známá z kantabilních melodií. Zní však výborně i v čile rytmitizovaných útvarech, jako je třeba právě tečkovaný rytmus (viz např. pochod z Čajkovského Louskáčka). V 56—4 jsou basové osminy třetího trombonu a tuby podepřeny pizzicatem bas; v této spíše slabší dynamice se pizzicato pojí s tubou lépe než tóny hrané běžným arco. Ve stavbě žesťových akordů v 56+1 si povšimneme, že tóny svěřené lesnímu rohu zazní opět v unisonu dvou těchto nástrojů (viz v první větě 30+1 a násl.), ač jde jen o dynamiku mezzoforte. Je to proto, že akordy mají více hlasů a jsou v těsné poloze. V takových případech je radno použít uvedeného principu také, i když je dynamika slabší. V 57—5⁵⁾ se primy na druhé čtvrti odmlčí a jejich úlohu převezmou pro tuto chvíli sekundy; smyslem toho není nic jiného, než aby si primisté mohli přichystat levou ruku k vyhmátnutí obzvláště vysokého tónu na poslední čtvrti taktu (tónu e^4) jakož i k bezpečnému zahrání následujícího oktávového kroku spolu s předepsaným ještě glissandem.

Až dosud zněla tato taneční věta ve spíše hlučné orchestraci. Nyní přichází prudký kontrast: sólové housle s hubenými souzvuky harfy a lehkými pizzicaty violoncell. Jsou-li v houslovém partu noty, opatřené staccatovými tečkami, spojeny ještě navíc obloučkem, pak tím nejsou míněny portamentové tóny — jak to jsou zvyklí číst např. klavíristé — nýbrž tóny staccatové délky, hrané smykem saltando, přičemž účelem obloučku není nic jiného než jen vyznačit, kolik za sebou jdoucích tónů se vezme v jednom směru („na jeden tah“) pohybujícího se smyčce. Např. na poslední čtvrti 57+2 se tak vezmou dvě, na druhé a třetí čtvrti 57+3 čtyři osminové noty apod. Celá hudební myšlenka se počínaje 59+1 opakuje. Při tomto opakování po zvukové stránce jaksi „vyschne“. Je to tím, že úlohu harfy, která má v této své poloze bohaté doznívání, převezmou pizzicata smyčců, která ovšem zní velmi krátce, suše. Úlohu sólových houslí přebírá flétna. Glissanda, která se v houslích několikrát vyskytla (viz např. 58—3, 59—4), doplňuje do vzestupných intervalů flétny harfa (60+1, 60+2). Ale nejen ona: protože jsou její glissanda méně nápadná, předpisuje Šostakovič zároveň glissanda viole a violoncellu, kterými se

⁵⁾ Na začátku třetího taktu této partiturové strany je omylem vytištěno orientační číslo 58; správně má být 57. (58 je na téže straně o několik taktů dále.)

vyplňují intervalové skoky fagotu. Part fagotu je rozdělen mezi dva nástroje proto, aby se mohl hráč nadýchnout. Zajímavé je i staccato oktáv Vlc — 8 — Va — 8 — V II — 8 — V I, které zazní v 61+1 a násl. V 62+1 nás upoutá hlouběji umístěné unisono šesti horních dřev, zejména u staccatových tónů. Peprnost dodávají této barvě hoboje, tmavou, šerou barvu zase hluboké flétny. S tímto unisonem kontrastuje velmi účinně hladké legatové pianissimo prvních houslí. V 62+6 si znovu potvrdíme průraznost dřev „podbitých“ vespod lesními rohy: 4 Cor — 8 — 2 Ob+2 Cl — 8 — 2 Fl+Cl.p. — 8 — Picc. Díky tomuto opatření vytvoří dřeva dostatečnou zvukovou protiváhu k plně rozehraným oktávám smyčců (Cb — 8 — Vlc — 8 — Va+1/2 V II — 8 — V I+1/2 V II), jež jsou značně průrazné také proto, že v nástrojích je hojně využito vrchních strun. V následujícím sólu dřev jsou výše uvedená glissanda napodobena stupnicovými běhy (viz 63+1 a 63+3); za povšimnutí stojí, že ve fagotech skladatel běhy vynechal, pravděpodobně proto, že by v nich zněly příliš „reálně“. S poklesem této melodie klesá průraznost pikoly, již je svěřena „špička“ oktáv. Proto ji začne v 63+5 unisonovat první flétna a nakonec přiskočí takto na pomoc i druhá flétna a Es klarinet (63+7). V hloubce naopak přejme úlohu fagotů počínaje 63+5 kontrafagot, přičemž fagoty se ujmou dosavadní linie klarinetů. Umělým diminuendem dřev, tj. jejich odpadáním (viz 65—2) přechází hudba do reprízy začátku (65+1 a násl.).

Proti expozici je repríza instrumentována jinak. Srovnáním úseku 48+1 až 51+4 s úsekem 65+1 až 68+1 najdeme, že co bylo původně ve smyčcích, přechází do dechů a co bylo v těchto nástrojích, přejímají pizzicata smyčců, tedy nástroje drnkací. Také dynamika se změní: v expozici byla většinou (např. hned na začátku) silná, nyní je většinou slabá. Při nahrazení dřev pizzicaty narazil skladatel na obtíž, že v pizzicatu nelze uskutečnit trylky a přírazy. Vyřešil to tím, že je svěřil pikole, která se na potřebných místech v pizzicátové linii unisonově přidruží (viz 66+2 a násl., dále 68+8 a násl.). Volba pikoly je tu jedinečná: v této své hluboké poloze má tak jemný až chabý zvuk, že její napojení na pizzicato je prakticky nenápadné. Žádný jiný dřevěný nástroj — včetně flétny — není schopen takové „decentnosti“. Menší instrumentační změny proti expozici najdeme i v dalším průběhu reprízy. Tak při nástupu tečkovaného rytmu dřev (69+1) se „tmel“ středního pásma, původně svěřený trubce (viz 53+1), objeví v oktávách lesních rohů. Nově tu zazní xylofon, který se napojuje na melodii dřev, ale tak, že vynáší jen její „opěrné body“. Smysl tohoto opatření je ten, že melodii se dostane účinného zaostření, aniž se ozve příliš husté klapání tohoto nástroje. Jde, jak patrně, o heterofonii. Poznamenejme, že stejným způsobem se na dřeva často napojuje i zvonková hra. V expozici svěřil skladatel v 54—3 a násl. příznávky trubkám, neboť lesní rohy si šetřil, jak jsme již poznamenali, až pro jejich sólo, nastu-

pující v 54+1. Nyní je to obráceně: se sólem přicházejí na poslední čtvrti 70+1 trubky; proto se předchozí příznávky objeví v rozích (70—3 a násl.). Tercie rohů jsou doplněny na trojzvuky prvním trombonem; aby byly trojzvuky dynamicky vyvážené, jsou tóny rohů opět obsazeny vždy dvěma nástroji. Zvláště důležité je to, když se v 70+1 připojí ještě ostatní tromboni a tuba. V basových čtvrtích provázejících trubky je také instrumentační změna: proti původnímu znění (54+2 a násl.) je hraje v unisonu tuba a kontrabas. Barva zvuku se tím trochu změní, jeho masivnost zůstane stejná. Za zmínku stojí, že v 72+1 skladatel vynechal výplňové tóny rohů (viz 56+1); na sytosti akordických nárazů se tím však prakticky nic nezmění. Na oktávované stupnici v 73+2 se zúčastní všechny nástroje s jedinou výjimkou trombonů, kterým schází potřebná hbitost. Stupnici má i tuba, neboť ji zvládne bez potíží. V závěrečném fortissimu žesťů (74+2) jsou tóny rohů opět obsazeny unisonem dvou nástrojů. Zbývá nám všimnout si, jak je v této větě užito bicích nástrojů. Lehký taneční typ hudby v 53+1 (též 69+1) je provázen slabšími údery činelů, energické basové kroky při fanfárách lesních rohů, resp. trubek jsou naproti tomu účinně podtrženy „pochodovými“ údery bubínku (např. 54+2, 70+2). Podobně je těchto úderů užito i ve finále (121+1 a násl.).

III. věta

V této větě najdeme větší plochy, v nichž se charakteristicky uplatňuje táhlý zvuk smyčců. Smyčce jsou jediná skupina orchestru, která dovede libovolně dlouhou dobu znít bez přerušení. Dechům je to dostupné jen výjimečně, navazuje-li v legatu jeden nástroj na druhý; jinak však cítíme u nich jako zcela přirozené, že zvuk je občas přerušován, neboť víme, že hráč musí nabírat dech. Nepřerušovaný zvuk je u smyčců umožněn tím, že kdykoli se obrací směr, kterým se pohybuje smyčec, dá se tato tzv. výměna tahu provést prakticky neznatelně. Tímto táhlým, „nekonečným“ zvukem smyčců je věta přímo zahájena. Protože tu Šostakovič potřebuje často větší počet hlasů (např. ke stavbě hustších akordů), předpisuje už od začátku věty tzv. dělení smyčců (divisi): všechny housle orchestru dělí poněkud nezvykle⁶⁾ do tří skupin, violy a violoncella pak běžným způsobem do dvou skupin. Věta je zajímavá i tím, že v ní vůbec nehrají žesťové nástroje.

V druhé polovině 77+1 najdeme terciové postupy, zajímavé po zvukové stránce tím, že jsou oktávovány ve vzdálenosti dvou oktáv; např.

⁶⁾ Je to nezvyklé jen z dnešního hlediska. Např. u J. S. Bacha toto dělení také najdeme, a to v Braniborském koncertu č. 3 G dur.

druhé housle a první violoncello jdou spolu v této kombinaci: Vlc I — 8 — 8 — V II.⁷⁾ Povšimneme si také, že ve spodních terciích hraje violoncello vrchní hlas (nad violou), takže je využito jeho *a* struny, která se právě v kantabilních melodiích zvláště dobře osvědčuje. To se ukáže i v 78+5 a násl., kde je violoncellu svěřena samostatná úloha. V 78+1 si v prvních houslích povšimneme smyku portamento, který se v táhlých kantilénách uplatní se zvláště niterným výrazem. V 81—1 se k dosavadní linii violoncell připojí ve spodní oktávě kontrabasy. Jen smyčcový nástroj to dokáže učinit s takovou nenápadností; kdyby šlo o dva dechové nástroje (např. pod fagot by se připojil kontrafagot), bylo by připojení zřetelnější. Totéž najdeme v 95+3. V 81+1 nastoupí opět čisté smyčce. Počínaje 81+7 je začnou postupně ztužovat dřevěné nástroje. Nejprve jsou jen tři (dva hoboje a fagot) a ztují jen střední pásmo smyčců, takže jejich přístup je opět nenápadný. V 82+1 se pak přidají další a posilují už bas (fagot) a horní melodii (Es klarinet); i tento druhý přístup proběhne prakticky neznatelně, neboť počet přidávaných nástrojů je poměrně malý a smyčce, do kterých se přidávají, jsou už rozehrány do velmi sytého zvuku. Výsledek je tedy ten, že z původní čisté barvy smyčců dostaneme v 83—4 barvu smíšenou, aniž si přitom uvědomíme, jak vlastně k této změně došlo. Poznamenejme ještě, že počínaje 81+6 se znamenitě uplatní kombinace Vlc I — 8 — V II — 8 — V I a že právě na vrcholu crescenda (viz 83—4) jsou violoncella zase vyhnána na své *a* struně do výšky (opět jsou nad violami). Na celkové účinnosti crescenda se ovšem podílí i víření tympánu. A znovu si povšimneme rozdílu v dynamických předpisech: všechny nástroje mají na vrcholu fortissimo, jen tympán má mezzoforte. Zřejmě skladatel chtěl, aby jeho účast byla také spíše nenápadná. Bas je počínaje 82+1 svěřen — kromě druhého fagotu — oktávě kontrabasů; jeho zřetelnost je dána hlavně horními tóny této oktávy, neboť se hrají — s jedinou výjimkou — na nejvyšší struně nástroje. Na vrcholu v 83—4 je ovšem basová melodie významně posílena i oběma fagoty a kontrafagotem.

V 85—1 přebírají pianissimové tremolo prvních houslí druhé housle. Přejít se dá provést naprosto nenápadně a jeho účelem není nic jiného, než aby si hráči prvních houslí, jejichž pravá ruka může být po tak dlouho trvajícím hustém tremolu už unavena, mohli odpočinout. Z tohoto důvodu předají v 86—1 druhé housle tremolo třetím houslím. Sestup tohoto tremola v 87—4 a násl. je jemně zvýrazněn neobyčejně tichým pizzicatem prvního violoncella, jehož tóny tremolo unisonují. Celý tento dosti dlouhý pianissimový úsek je uzavřen dvěma slabými údery zvonkové hry (87—2).

⁷⁾ Přesněji, ovšem i trochu těžkopádně bychom mohli psát Vlc I — 8 — žádný nástroj — 8 — V II.

V gradaci, jež začíná po č. 88, má zpočátku vrchní hlas violoncello I, unisonované hobojem, který přidává do jeho barvy účinné napětí. Také ostatní hlasy smyčců jsou už od začátku unisonovány dřevěnými nástroji, takže jde o smíšenou barvu. Hlas druhých a třetích houslí (88+7 a násl.) však unisonován není, zřejmě proto, že jejich melodie — ve srovnání s předchozí melodií violoncella — je příliš specificky „smyčcová“, je přímo cítěna pravou rukou, vedoucí smyčec. V 89+1 zazní v mocném náporu oktávová kombinace Vlc — 8 — V III — 8 — V I, v níž jsou ke konci vyhnána violoncella do účinné výše (90—2, 90—1). V rytmické určitosti této energické melodie přispěje pozoruhodně i unisonování xylofonem. Následující sólo violoncell je vespod provázeno fortissimovým tremolem třetích houslí a druhé violy, které je unisonováno nárazy vysokých kontrabasů; v nich se jedinečně uplatní známá, poněkud nosově zastřená barva jejich nejvyšší struny. V 91+1 se violoncella vzepnou až k vysokému a^2 a jsou počínaje tímto taktem unisonována dřevy. V této kombinaci Vlc+2 Fl+2 Ob+Cl.p. se ovšem jejich barva nápadně změní a stoupne poněkud i jejich průraznost, což má význam krátce poté, neboť počínaje 91+3 jsou violoncella nahoře překrývána unisonem všech houslí. V 95—1 přejímají pizzicata druhé violy a druhého violoncella dosavadní osminový pohyb harfy; při tom se ukáže, jak veliký je rozdíl mezi bohatým dozíváním harfových tónů a zcela krátkým, suchým zvukem pizzicat.⁸⁾ Větu uzavírá melodie, kterou přinesl poprvé v 84+1 a násl. hoboj a která je tentokrát svěřena kouzelně znějícímu unisonu celesty a harfových flažoletů (96+1 a násl.). Nezbytným předpokladem tu ovšem je, že oba tyto nástroje spolu dokonale ladí. Na poslední tón melodie (*fis*⁴) je v pianissimu napojena viola; tón totiž jak v harfě tak v celestě po rozeznění slábne, takže viola mu nenápadně „prodlužuje životnost“.

IV. věta

Prudké crescendo na ležícím akordu v prvním taktu finale působí velmi efektně; rozhodujícím způsobem se na tom podílejí žesťové nástroje.⁹⁾ V následujícím pohybu osmin použije tympanista tvrdých paliček, neboť jen jimi dosáhne výrazové rozhodnosti, pádnosti, jakož i rytmické zřetelnosti, které je zvláště zapotřebí v sólově hraných šestnáctinách taktu 98—4. (Totéž platí v 104+5.) Počínaje poslední osminou 97+2 zazní hlavní

⁸⁾ Pro úplnost poznamenejme, že ve vydané partituře je v 94+1 chyba: první nota prvních houslí není e^3 , nýbrž má být cis^3 .

⁹⁾ Podobný účinek má i crescendo na ležícím akordu pěveckého sboru (za nímž v tomto případě často následuje diminuendo zpět do *piana*). Dynamická změna působí pochopitelně tím výrazněji, čím silněji je sbor obsazen.

téma v žesťové kombinaci 3 Trn — 8 — 3 Tr; jsou v ní zastoupeny jen tzv. tvrdé žesťe a ty dodávají tématu rovněž potřebnou pádnost. Po krajně vypjatých staccatových nárazech celého orchestru (viz 98—4 a 98—1) by mohl osminový pohyb smyčců v 98+1 vyznít poněkud chabě, kdyby byl svěřen jen jim. Proto jim pomáhají — alespoň v první chvíli bezprostředně po nárazech — lesní rohy a akcenty připojené k notám ukazují, že nárazy osmin mají opravdu znít co nejvydatněji. Podobný význam má vpád lesních rohů v 99+1. Počínaje poslední dobou 98+1 jsou na smyčce napojena v unisonu dřeva, takže výsledný zvuk je smíšený. Od poslední čtvrti 100—2 hrají smyčce šestnáctiny smykem détaché, tedy v non legato, kdežto dřeva mají předepsané legato. Jak už víme (viz 29+1 a 29+2), je to proto, že ve dřevěch je legato průraznější. Na tomto místě to má za následek, že od druhé čtvrti 100+1 i v obou následujících taktech se party dřev (s výjimkou Es klarinetu) od partu smyčců liší v tom, že na každé čtvrti odpadá dřevům poslední šestnáctina; odpadá proto, že jde o opakovaný tón a ten nelze pochopitelně v legato realizovat. (Podobně jsou proti smyčcům zjednodušeny party fléten a hoboju v 103—3 až 103—1, dále viz i 109—1 a násl.) Es klarinet se na tomto místě omezí dokonce jen na první tón každé čtvrti, čímž přispívá aspoň trochu k akcentaci čtvrtí. Totéž viz v 131+1 a násl. Housle a violy hrají naproti tomu důsledně v šestnáctinách. Proto nás překvapí, že v partu primů na první čtvrti 101—3 rovněž chybí poslední šestnáctina, přičemž současně v partu sekundu a viol je! Je to jen z technického důvodu: kdyby totiž měli primisté ve svém partu i poslední šestnáctinu, musela by jejich levá ruka absolvovat velmi obtížný oktavový skok $b^3—b^2$, obtížný tím, že by musel proběhnout v bleskové rychlosti. Odchylka v partu primů tedy ukazuje, že Šostakovič má dobré porozumění i pro značně speciální problematiku houslové hry.

Analýza taktu 100+2 a zčásti i dalšího ukáže, že celek je složen jen ze tří hlasů, přičemž každý je oktavován: v basu je jednoduchá oktáva, ve středním pásmu rovněž (v lesních rozích), ve vrchním hlasu jsou pak superponovány dvě oktávy (např. ve smyčcích Va — 8 — V II — 8 — V I). Celek přitom zní velmi plně. Totéž najdeme v 101+2 a násl. V druhé polovině 101—1 si povšimneme, jak přispívá první roh k posílení horního hlasu. V druhé polovině 102—3 nastupují fortissimové oktávy dřev, v nichž jako obvykle unisonuje Es klarinet flétny. Stojí za povšimnutí, že na poslední šestnáctině 102—2 mu skladatel nedává hrát vysoké gis^3 (a podobně před tím ani fis^3), zřejmě proto, že hmat gis^3 je už choulostivý. V 103+2 nastoupí hlavní téma v oktávách dřev. Dřeva se tím napojí na předchozí útočné oktávy žesťů 4 Cor — 8 — 2 Tr. Orchester hraje do té doby neustále v silné dynamice. Aby alespoň trochu zmírnil příkrý rozdíl v průraznosti žesťů a dřev, předpisuje Šostakovič žesťům jen forte, kdežto dřevům fortissimo; jejich nezáviděníhodnou pozici pak usnadňuje ještě

tím, že smyčcům dává v téže chvíli hrát dokonce jen mezzoforte. Jakmile však dřeva svůj úkol skončí, nastoupí ve smyčcích ihned fortissimo (103+4). Úsečná basová linie je tu oktávována směrem vzhůru až do sekundů a primů (necháme-li stranou tu a tam odchylky ve viole, je to kombinace Cb — 8 — Vlc+Va — 8 — V II+V I). Zvuk houslí však nijak nenarušuje u linie pocit hlubokosti, její „basovost“. Zároveň s tím mají všechna horní dřeva akordy ťukající v šestnáctinách. Je to osm nástrojů a všechny — snad s výjimkou pikoly — jsou v dynamicky vydatné poloze, takže se ťukání aspoň trochu prosadí. Ve vztahu ke smyčcům mají dřeva výhodu, že oblasti, ve kterých obě skupiny zní, se nejen nepřekrývají, ale jsou dokonce od sebe dosti vzdáleny: smyčce jsou v hloubce, dřeva ve výšce. Čtveřice lesních rohů je ovšem dřevům blíže; v tomto případě se však dobře uplatní kontrast mezi ťukáním dřev a ležícími tóny rohů. V 104+2 předává třetí trombon melodickou linku prvnímu trombonu. Zdánlivě je to zbytečné, neboť první by ji mohl hrát od samého začátku; uvážíme-li však, že spolu s trombonem zahazuje motiv i tuba, pochopíme, proč autor volil třetí trombon: oba tito hráči sedí vždy vedle sebe, takže mají spolu dobrý souhrový kontakt. Za povšimnutí stojí, že v tomto fortissimu využívají obě housle i viola dostatečně své nejvyšší struny; viola je ve 104+6 dokonce vyhnána až na b^2 . Připomeňme konečně, že v plně rozehrané žesťové skupině jsou samostatné hlasy lesních rohů obsazeny opět vždy unisonem — v 104+5 dokonce tři — nástrojů.

V 105+1 začíná delší gradace, která vyústí v 110+1 nakrátko do tóniny A dur. Jako v první větě šetří i zde skladatel zvukem tvrdých žesťů. Trombonům (a vzápětí i tubě) dává dokonce nastoupit až šest taktů před tímto vyústěním. Trubky se ozvou sice již brzo po začátku gradace (od konce 106+1), ale jen přechodně, na pár taktů a hned zmlknou. Konečné stupňování zvuku začne až v 108+1 nástupem jedné trubky, přinášející fanfárový signál. K ní se pak počínaje 109+1 přidávají postupně další žestě a teprve v 110—3, tedy pouhé tři takty před nástupem A dur se v partituře usadí prakticky celý žesťový aparát (chybí jen druhý trombon). V ostatních úsecích je hudba svěřena buď pouze smyčcům (105+1 a násl., 107+1 a násl.) nebo smyčcům a dřevům, k nimž se přidružují i lesní rohy. V druhém případě vystoupí dechy jednou samostatně proti smyčcům (106+5 a násl.), jindy je jen zmnoží unisonováním (105+5 a násl., 107+6 a násl.). Zbývá několik drobných poznámek. V 105+5 je opět violoncello nad violou, takže hraje na své vrchní struně (srv. 29+1); kdyby autor pořadí nástrojů nepřehodil, nemohl by žádný z nich své vrchní struny využít. Energičnost jejich projevu zvyšují ovšem podstatně lesní rohy, které je unisonují. Poznamenali jsme již dříve, že barva těchto měkkých žesťů se ve smyčci velmi dobře spájí (viz 7+3). V druhé polovině 107—3 a v 107—1 si povšimneme, že první roh opět posiluje vrchní

linii dřev tím, že je „podbílí“ ve spodní oktávě. Také první flétna přiskočí podvakrát na pomoc klesající pikole tím, že ji začne unisonovat. Počínaje 108—1 je energické détaché — tedy non legato — smyčců opět unisonováno legatovanými dřevy (srv. 29 + 1, později též 111—4). Od konce 108—1 využívá viola velmi vydatně své vrchní struny a činí tak po velmi dlouhou dobu až do 111+7, tedy až před definitivní zlom fortissima. V 108+3 je dokonce vyhnána na c^3 , tedy do výšky v orchestru ne právě obvyklé. Nástupy lesních rohů v 109+1 a 109+2 jsou znamenitě zpřesněny a zároveň i akcentovány pizzicaty violoncell, která je unisonují. Na rozhraní 109+4 a 109+5 přejdou tercie trubek do trombonů; příslušná změna barvy je při tom zastřena tím, že jak trubky, tak následující trombony jsou unisonovány lesními rohy (109+4 a násl.), které tu tedy dávají klesajícím terciím po barevné stránce potřebného „společného jmenovatele“. Počínaje 110—4 si pak vyslechneme efektně znějící trioly repetovaných tónů; skvělý dojem je dán tím, že jsou od 110—3 svěřeny takřka celému kolektivu žesťů. To je osvědčená faktura tohoto kolektivu, známá již z finále Šeherazády Rimského-Korsakova. Hlasy rohů jsou pochopitelně opět obsazeny unisonem dvou nástrojů.

V taktech 110+1 a násl. máme přímo školskou ukázkou, jak se instrumentuje orchestrální plenum. Jde o tzv. akordicko-melodickou sazbu hudby, což znamená, že k danému akordickému základu přistupuje alespoň jedna melodie. Rozhodující v takovém případě je v první řadě, že akordická výplň a bas musí být obsaženy v žestích. Tak tomu v našem případě také opravdu je: stoupající basová melodie je v oktávě Tb — 8 — Trn III, akordy jsou pak v obou zbývajících trombonech a lesních rozích, jejichž tóny jsou pochopitelně obsazeny opět podvojně. Tím je zvukový základ pléna zajištěn. Na žestový bas se unisonově napojuje nástroje, kterým konec konců nic jiného nezbyvá: oba fagoty s kontrafagotem a kontrabasy. Totéž činí na tomto místě i violoncello. To však se v jiných případech někdy od tohoto úkolu odpoutá a účastní se pak na vrchní melodii tím, že ji vespod oktavuje. Vrchní melodie je v oktávách obou houslí a violy; na ni se unisonově (pikola oktavováním) napojuje vyšší dřeva, neboť jim rovněž vlastně nic jiného nezbyvá. Samostatný úkol mají konečně tři trubky, kterým je svěřena figurativní výplň a kterým ovšem nemusí žádný jiný nástroj přitom pomáhat. Za povšimnutí stojí, že žestové akordické výplni a basu je v každém taktu předepsáno trvání jen v hodnotě pěti osmin. Odsazení, která tím vznikají, velmi dobře kontrastují s kompaktním zvukem vrchního hlasu. Sám nástup tóniny A dur je „rozsvícen“ prudkým úderem činelů; ve finále je to poprvé vůbec, co se tento nástroj ozve. Vzápětí poté (111—4) pomáhá crescendem svého pronikavého víření vyhnat celkový zvuk ke skutečnému maximu.

To se rozpoutá v taktech 111+1 a násl. především ve dvou bi-

cích nástrojích: tympanista tluče v osminovém pohybu současně do dvou kotlů a zároveň s prvním jeho úderem se rozezní třeskne fortissimo tam-tamu. S tak děsivým přívalem zvuku se mohou pochopitelně měřit jen žestě: oktávy trombonů a tuby (111+2) jakož i oktávy trubek a lesních rohů (111+3). Pro oktávy, které začnou pulzovat na poslední čtvrti 111+7, potřeboval Šostakovič trombony, neboť jedině ty jim dovedou dát tvrdý, přímo osudový výraz. Trombonová barva tu také vede přesto, že jsou oktávy zpočátku unisonovány lesními rohy. Počínaje 112—3 nastupuje — kromě normálně předepsaného diminuenda — umělé diminuendo, při kterém, jak už víme, nástroje postupně odpadají.

Katarsní náladu následující partie navodí v 112+1 a násl. klidné pultónové vlnění v osminách, svěřené oktávám obou houslí.⁴⁰⁾ Ve 113—6 překvapí na první pohled, že v prvním klarinetu nezůstává — ve srovnání s ostatními dřevy — tón ležet plné dva takty: klarinet se ho doslova jen „dotkne“ osminovou notou. Je to tím zajímavější, že v prvních violoncellech zůstane tento tón (c¹) ležet. K vysvětlení toho se musíme podívat na současně znějící sólo lesního rohu. V první polovině 113—6 má sice roh právě toto c¹, v druhé polovině taktu však klesne pod ně na g. Zřetelnost — ba více: sólovost — tohoto sestupného melodického kroku nemusí být nijak narušena tím, že c¹ zůstane ležet, tj. i nadále znít, avšak s tou podmínkou, že nebude znít v materiálu, který je s lesním rohem sourodý. Klarinet — jakožto dechový nástroj — s ním sourodý je; proto mu „uhne z cesty“. Violoncello, tj. smyčcový nástroj s ním sourodé není, proto mu zvukově „nepřekáží“. Počínaje 113+1 zpevňují klarinety zvuk dělených viol tím, že je unisonují. Tím se pochopitelně změní i jejich barva; hladkým tónem klarinetu je však dáno, že změna je zcela nenápadná. Provádí-li se symfonie ve velkém sálu, ani si unisonujících klarinetů nepovšimneme. Nápadné citové vypjatosti tohoto krátkého úseku velmi prospívá, že nejen primy, ale i violoncella využívají své vrchní struny; violoncella jsou dokonce vyhnána do výše ne právě běžné (114+1 a násl.). V 117+4 a násl. jakož i v 118+4 a násl. si potvrdíme, jak výtečně zní v této poloze oktávy lesních rohů. V 118—3 nás zaujme hluboké kontra C, které zazní v unisonu kontrabasů a kontrafagotu, a zároveň si povšimneme, že u kvinty fagotů není horní tón G ve smyčcích obsazen (spodní C v nich je): v pianissimové dynamice zajisté postačí, je-li tón svěřen pouze fagotu. V 119—2 se rozhostí ve smyčcích jakási oáza klidu. Její umístění před vlastní závěr finále prozrazuje skladatelův neomylný smysl pro tektoniku. Volba smyčců je tu jedinečná: žádná jiná skupina orchestru by nedokázala tuto náladu vyvolat.

⁴⁰⁾ Podobné faktury použil Josef Suk v závěru svého Asraela, zde rovněž k tlumočení katarsní nálady.

V 121+4 (i později) nás upoutá tón kontra A, hraný unisonem všech čtyř lesních rohů a kontrafagotu. Pro rohy je to tón mimořádně hluboký a jejich zabarvení nad barvou kontrafagotu zřetelně převládá; zvláště výrazně se uplatňuje v tónovém nasazení. Barva vskutku nádher-
ná! V 121+6 převezme tón tuba, zřejmě proto, aby cornisté mohli pro další nástup v 122—4 nabrat dech.

Vlastní závěr finále začíná v 121+1, kde nastupuje d moll kvart-
sextakordem základní tónina nejen finále, ale celé symfonie. Až do 126+1, tedy dosti dlouho tlumočí závěr — kromě bicích nástrojů — jen dechy, které mu dodávají jakýsi neosobní, „objektivní“ ráz. Po zvukové stránce tu zaujme od 122+1 oktávová kombinace dřev, v níž jsou superponovány dokonce tři oktávy, a v 123+2 (resp. 125—1) unisono lesních rohů s fagoty, kterému je tu svěřeno hlavní téma finále. Za povšimnutí stojí, že u výplňových tónů, hraných v 123+4 unisonem hlubokých fléten a Es klarinetu, je pro nevalnou průraznost tohoto unisona předepsána hra forte, kdežto všechny ostatní dechy mají předepsáno mezzoforte. V 126+1 nastoupí smyčce, které už dokážou vnést do pokračujícího závěru trochu naléhavosti. Klavír, který unisonuje od 127—2 jejich oktávovaný horní hlas, může ještě zpočátku své přibarvení prosazovat, avšak s nástupem pléna v 128+1, umocněným prudkým úderem činelů, už v této záplavě zvuku prakticky zanikne. V akordu, kterým opakovaně narážejí od poslední čtvrti 128+5 žestě spolu s velkým bubnem, není žádná mezera, tj. akord je počínaje druhým trombonem stavěn směrem vzhůru neustále v tzv. těsné poloze; to mu dává naprostou kompaktnost. Odtud i pozoruhodná hutnost těchto nárazů. Dělená — tudíž přece jen oslabená — violoncella jsou v 129+1 a násl. pochopitelně přebíjena fortissimem lesních rohů.

Počínaje 131—8 se dostává vrchní hlas trubkových akordů do značné výšky. Běžně se svěřuje, jak známo, první trubce. Protože však setrvává ve výšce delší dobu, je nutno pamatovat na to, aby se první hráč neunavil. Proto se na vrchním hlasu střídají též ostatní dva hráči: v 131—8 hraje vysoké b^2 ještě první hráč, v 131—7 je už přebírá třetí, v 131—5 druhý a v 131—3 se ho znovu ujímá první. Později střídá prvního hráče jen třetí a stane se tak v taktech 133+3, 134+1 a 134+7.

V 131+1 se hudba definitivně usadí na závěrečném D dur a už se od něho neodchýlí. Nástup tohoto D dur je připraven mocným crescendo, daným opět narůstáním žestové skupiny; nástrojů přibývá od 131—6, a to směrem dolů. Zajímavé napětí vnáší do toho i crescendující víření bubínku. Sám nástup tóniky v 131+1 je vyzvednut úderem velkého bubnu a činelů. Úder činelů se v dalších taktech opakuje, a to tehdy — a jen tehdy — kdykoli se v žestích ozve D dur akord (úder chybí např. v 133+1, 133+5). Obrazně bychom skoro mohli říci, že činely nám „vtloukají“ tóniku do povědomí. Svým způsobem pomáhají tedy hudbu do ní

„usazovat“, takže mají vlastně — i když to snad vypadá nezvykle — zajímavou tektonickou funkci. Poznamenejme ještě, že počínaje 131+1 se na osminovém pohybu smyčců podílejí i violoncella, která přitom využívají opět své vrchní struny. V průraznosti smyčcových osmin je tím dosaženo maxima. Povšimneme si také, že po krátkém odmlčení se v 131+3 pikola k tomuto pohybu připojí ve chvíli, kdy se poprvé rozezní fanfára ve tvrdých žestích. A jako začíná tato fanfára předtaktím, začíná jím i osminový pohyb pikoly, tj. první osmina je na lehké době. Nástup pikoly není tedy náhodný, nýbrž má svou „logiku“; a opravdu, zkusíme-li jej přesunout někam jinam, zjišťujeme, že svou „logičnost“ ztratí. Slavnostní ráz dodávají závěru i mahlerovské kvartové kroky v tympánech. V posledních taktech jsou tyto čtvrtkové údery ještě posíleny údery velkého bubnu. Za povšimnutí stojí konečně, že v obou těchto bicích nástrojích začínají opět na lehkou dobu. Síla orchestru je tedy vystupňována do skutečného maxima. A přece tu chybí tam-tam, ač by také mohl k ní přispět pozoruhodným způsobem; svým příliš pochmurným, baladickým zvukem se však do tohoto slavnostního typu hudby nehodí. Jsme-li již u bicích nástrojů, je třeba ještě doplnit, že velký buben se poprvé ozve až ve finále symfonie, což je plně v souladu s krajním dynamickým vypětím jeho příslušných míst. Charakteru volné věty jistě zcela odpovídá, že se v ní vůbec nevyskytnou bubínek, činely a tam-tam, a právě tak je pochopitelné, že v taneční větě je pochmurný tam-tam rovněž vynechán. Vcelku lze tedy říci, že těchto bicích nástrojů užívá Šostakovič v páté symfonii střídmě, jejich zvukem neplývá. Tím výrazněji se ovšem uplatní na daných místech.