

Mozartovské otázky

V 18. a začátkem 19. století se často setkáváme se skladbami, jejichž autorství není jednoznačně prokázáno. U jiných děl autora známe, jsou však zachována různá znění. Několik sporných případů obojího druhu je i mezi skladbami W.A. Mozarta pro dechové nástroje. Od prvního vydání Koechelova Seznamu (K., 1862) přes kritické souborné vydání firmy Breitkopf & Härtel (1877-1883, dodatky do 1905), Einsteinovu redakci Koechelova Seznamu (K.E., od 3. vydání 1937) až po Neue Mozart Ausgabe (NMA, od 1953) trvají nejasnosti u některých děl, mezi nimi i často hraných.

Klasický sloh dokážeme dosti přesně charakterizovat výčtem určitých kompozičních postupů. U skladatelů menší osobitosti či menšího talentu se tyto postupy v různé míře stávají manýrou. U velkých zjevů se často spojují prvky dobové konvence s prvky osobitými. Zvláště u W.A. Mozarta se běžné skladatelské postupy objevují v nových souvislostech a vývoj skladby přináší řadu nepředvídaných překvapení. Tyto nečekané obraty se vyznačují suverénní přesvědčivostí, lehkostí, možno říci určitou elegancí a nikdy nepůsobí jako neobratnosti. Odborník interpret, pedagog, muzikolog, někdy i vzdělanější posluchač dokáže na základě dlouhodobé zkušenosti často přesně určit, zda a v jaké míře má skladba typické znaky svého autora, anebo zda se jedná pouze o dílo, některé znaky napodobující. Vypracovat pro určování autorství sporných skladeb obecně platný metodický postup je velmi nesnadné. Jednak pro značnou rozsáhlou materiálu, jednak proto, že statisticky lze zachytit a zpracovat prvky melodické, rytmické, harmonické, atd. pouze

za cenu určitého zjednodušení, schematizace. Naopak, osobitost hudebního jazyka je dána vzájemnými dialektickými vztahy jednotlivých složek. Statistické zpracování těchto složitých vztahů je prakticky nemožné. Pro určení autorství je rozhodující rozbor díla na základě zachovaného notového zápisu. Studium historických okolností má význam pouze doplňující, pomocný, právě tak jako interpretace.

Mozartův sloh

Pokusím se stručně charakterizovat jednotlivé složky Mozartova hudebního myšlení tak, aby bylo možno podle těchto znaků problematické skladby zkoumat a porovnávat. Pro názornost uvádím jako příklady některé instrumentální skladby či věty, kde se různé typické znaky vyskytují ve větší míře. Nutno upozornit, že podobné případy jsou i ve vrcholném období Mozartovy tvorby poněkud výjimečné. Zpravidla se podobné osobité prvky objevují občas, jednotlivě, nedochází k jejich kumulaci, jako je tomu třeba v dále častěji citované první větě Smyčcového kvartetu Es dur K.428. Skladby, z nichž uvádím příklady, jsou dostupné v našich knihovnách alespoň ve starém Breitkopfově souborném vydání.

Melodika a témata

Melodicko-rytmickou stavbu témat můžeme u Mozarta rozdělit zhruba do tří skupin. Prvou představuje typ klasický. Vychází z postupů stupnicových, akordických rozkladů a z nich odvozených obvyklých modelů. Jsou to např.: stupňování intervalů, vzestupný durový kvartsextakord s následujícím stupnicovým sestupem, aj. Druhou skupinou je typ lidově písňový. Objevuje se častěji v tancích, menuetech, rondlech, někdy i v sonátových větách, zde zpravidla jako závěrečné téma, nebo dílčí koda. Třetí skupinu tvoří postupy v klasické hudbě neobvyklé. Jsou to jednak témata a melodické útva-

ry s velkými intervalovými skoky. Příklady najdeme ve známých skladbách, jako hlavní téma první věty Symfonie D dur K.385 (Haffnerovy), nebo ve třetí větě dechové Gran Partity B dur K.361, ale také ve skladbách mladého období, jako je Menuet K.64 z roku 1769, anebo Symfonie B dur K.E.74-g z roku 1771. Druhým častějším typem, v klasické době neobvyklým, jsou témata a melodické útvary s velkým počtem chromatických tónů a neobvyklých intervalů. V některých případech lze říci, že se blíží řadám. Setkáváme se s nimi zvláště ve skladbách vídeňského období, především ve smyčcových kvartetech věnovaných J. Haydnovi a v klavírních koncertech. Typickým příkladem je hlavní téma první věty Smyčcového kvartetu Es dur K.428. Tématické prvky uvedených tří typů dovede Mozart velmi působivě a překvapujícím způsobem spojovat, často i jako předvěti a závěti téhož tématu (opět 1.věta Kvartetu K.428).

Reminiscence, se kterými se u Mozarta občas setkáváme, nemají povahu osobních klišé, ale významové, výrazové příbuznosti. Jsou to jakési "idées fixes", či podle Otakara Zicha "citace autorizované". Tak např. Anna Amalie Abert (Mozart Jahrbuch 1965-66) sleduje milostný motiv v Mozartových operách od Apolla a Hyacintha až po Taminovu árii č.3 v Kouzelné flétně. Kolem pařížského období se často objevuje akordický rytmizovaný začátek obvykle allegrových vět v Es dur. Jsou to Koncertantní symfonie pro 4 dechové nástroje K.E.297-b, Koncertantní symfonie pro housle a violu K.364, Koncert pro 2 klavíry K.365, dechová Serenáda K.375, později např. Klavírní koncert K.482. Jiným příkladem je melodický obrat, kterým začínají pomalé věty Kvintetu pro klavír a dechové nástroje Es dur K.452, klavírní Sonáty C dur K.545 (facile) a druhý díl Leporellovy árie č.4 z Dona Giovanniho (Nella bionda). V první větě Symfonie D dur K.504 (Pražské) slyšíme hned několik motivických prvků, které se porůznu vracejí v operách Don Giovanni, Kouzelná flétna, v Symfonii C dur K.551 (Jupiter), atd. Pro zkoumání autorství mají ovšem takové reminiscence pramalý význam, neboť použít Mozartova motivu mohl a může kdokoli kdykoli.

R y t m u s a m e t r u m

Mozartova melodicko-rytmická invence je velmi různorodá a mnohotvárná. Stálo by proto za pokus využít pro třídění jeho témat metod, používaných např. ve folkloristice.

U některých Mozartových témat je rytmická stránka prvotní. Například u zmíněných začátků allegrových vět v Es dur (K.E. 297-b, K.364, 365, 375, 482), v první větě Haffnerovy Symfonie (K.385), aj. Kontrastem k mnoha originálním rytmickým řešením je nejkonvenčnější klasická rytmická floskule s tečkovaným rytmem na druhé době čtyřčtvrtečního taktu, užívaná Mozartem velmi často. Tvoří např. závěti citovaného hlavního tématu první věty Haffnerovy Symfonie, začíná jí hlavní téma první věty flétnového Koncertu G dur K.313, vládne v první větě poslední Symfonie C dur K.551 (Jupiter), atd. Mezi Mozartovy rytmické zvláštnosti patří takéčasné vypsání melodických ozdob ve velmi rychlém tempu. Je to například v hlavním tématu první věty Tria Es dur K.498 pro klavír, klarinet a violu. V šestiosminovém andante jsou obaly vesměs vypsány ve čtyřiašedesátinách. Mnoho interpretů, často i vědomě, hraje hodnoty dvojnásobné (dvaatřicetiny). Kombinacemi rytmických obrátů konvenčních i osobitých dosahuje Mozart v některých větách maximálního účinku, jako třeba v první větě Symfonie D dur K.504 (Pražské).

Vedle rytmických detailů bývá u Mozarta citlivě odstupňován i rytmus větších ploch, členění vět. Některé věty jsou odfrázovávány častými pomlčkami, zvláště nápadně např. první věta Symfonie C dur K.551 (Jupiter). Jindy naopak nastupují motivy naléhavě, až jakoby předčasně, např. ve druhé větě Symfonie g-moll K.550. Setkáme se i se zastavením pohybu, s celotaktovými hodnotami ve všech hlasech během allegrové věty, třeba v prvních větách dachové Serenády Es dur K.375, Symfonie C dur K.551 (Jupiter), posledního klavírního Koncertu B dur K.595, aj.

Metrum bývá u Mozarta převážně pravidelné. Jako zvlášt-

nost se obvykle uvádí trojí metrum současně v prvním finale Dona Giovanniho. Méně známá je kombinace metra šestiosminového a alla breve ve finale Kvartetu F dur K.370 pro hoboj a smyčce, kde běží současně 4:3 a 8:3.

Harmonie

Základním materiálem Mozartovy harmonie jsou běžné kvintakordy, septakordy a jejich obraty. V práci s těmito souzvuky je Mozart vynalézavější než jeho současníci. Především častěji užívá obratů a to i na místech méně obvyklých. Například začíná větu, nové téma či reprízu sextakordem, jako ve finale Divertimenta č.2 pro 2 klarinety a fagot (nebo 3 basetové rohy) K.E.439-b, v allegru prvé věty Pražské Symfonie D dur K.504, aj. Vícezvuky, akordy nónové, undecimové, popřípadě terdecimové přicházejí většinou jako průchody či průtahy.

Daleko častěji než jiní skladatelé konce 18. a začátku 19.století Mozart alteruje, vybočuje mimotonálními dominantami, tvoří jejich sledy, prokládá klamnými závěry. Dr. Emil Hradecký (Mozart-Jahrbuch 1971-72) na základě rozboru vybraných vět ze symfonií a smyčcových kvartetů dochází k závěru, že Mozart zrovnoprávnil zvětšený trojzvuk, dříve používaný jen jako průchod či průtah. Názorným důkazem toho je umístění na formálně důležitých místech věty, jako např. v prvé větě Symfonie D dur K.504 (Pražské), kde je hned na začátku reprízy po celý $\frac{4}{4}$ takt zvětšený trojzvuk, jehož součástí je tonická prodleva. Jiným příkladem je klavírní Menuet K.E.594-a, v jehož druhém tématu třikrát po sobě začíná dvoutaktí zvětšeným trojzvukem, vždy jiným.

Časté alterace a vybočování vedou u Mozarta někdy k zastírání či zpochybňování tóniny. Nejznámějším případem tohoto druhu je pomalý úvod k prvé větě smyčcového Kvartetu C dur K.465, který vynesl dílu přívlastek "dissonantní". Zastírání tóniny probíhá obvykle alteracemi běžných akordů v neobvyklých

souvislostech. Naproti tomu se jinde setkáváme s úseky, kde dochází ke hromadění dissonancí, aniž by tónina byla uváděna v pochybnost. To je případ pomalé věty klavírního Koncertu C dur K.467, kde se dissonantní pětizvuky různě přeskupují nad prodlevou (v taktech 13-16 a na analogických místech).

Skutečná modulace proběhne u Mozarta často nekonvenčně, ale dosti stručně a názorně, bez hromadění průtahů a dissonancí. Jsou to na příklad začátky provedení a kody v první větě dechové Serenády Es dur K.375, nebo přechod k repríze v pomalé větě klavírního Koncertu g dur K.453, aj.

Mozart i při nečekaných spojích a opětovných dissonancích většinou zachovává společné tóny a pravidla vedení hlasů. Častější výjimkou je záliba v příčnostech, například na zmíněném začátku reprízy se zvětšeným akordem v první větě Pražské Symfonie K.504.

Výběr tónin uvnitř věty rozšiřuje Mozart postupem doby bez omezení, až po tritónový vztah, antitoniku. Ve finale Symfonie g-moll K.550 je v provedení úsek v cis moll. Objevují se plochy maximálně chromaticizované, jako například ve finale klavírního Koncertu G dur K.453 (takty 113-120, notový příklad je v Živé hudbě 1980 na str.70). V mnoha skladbách najdeme místa, kde se během několika málo taktů harmonicky vystřídá všech 12 tónů chromatické stupnice, například v taktech 12-14 první věty již několikrát citovaného smyčcového Kvartetu Es dur K.428. Hlavní téma této věty poskytuje příklady v mnoha směrech. Ukazuje práci s kontrastem: po harmonickém vývoji a zpochybnění tóniny v předvětí navazuje prodlevové závětí s obvyklou kadencí. Různé harmonické pojetí tématu v expozici, provedení a repríze dokumentuje nevyčerpatelnost autorovy fantazie v tomto směru. Zvláště bych ještě upozornil na nečekané jednohlasé e v taktu 13. To je typicky mozartovský nápad, naprosto nenapodobitelný!

Pro výsledný dojem z Mozartovy harmonie je velmi důležitá i úprava a instrumentace souzvuků. Zatímco teoretická har-

monie schematizuje akordy a jejich vztahy bez ohledu na rozložení do oktáv, dovede Mozart úpravou a instrumentací podtrhnout či potlačit dojem z některých zvláštností, odstupňovat míru disonantnosti, apod.

V e d e n í h l a s ů

Pro charakteristiku Mozartovy hudební řeči je podstatné i jeho vedení hlasů. Záliba v neotřelém vedení basové linie, osamostatňování vnitřních hlasů, imitační postupy, kánonické a fugatové prvky v některých větách, zvláště sonátových a rondových. Imitační práce se objevuje někdy hned v expozici témat, jako např. v Symfonii G dur K.110 (Menuet a Finale), v klavírním Koncertu D dur K.175 (Finale), v Symfonii A dur K.201 (opakování hlavního tématu první věty), aj. Zcela zvláštní kouzlo mají romanticky náznakové imitační odpovědi ve hlavním tématu allegra první věty známé Symfonie Es dur K.543. Vynalézavost ve vedení hlasů pomáhá vytvářet bohatou a různorodou fakturu. Někde se objevuje častější proměnlivost v detailech, jinde slyšíme jednodušší fakturu větších ploch. Objevují se náznaky polyfonizace jednohlasu a kontrapunktu, které nejsou vedeny dále, ale pouze pomáhají obohatit a zpěstit průběh hudební věty. Podobných prostředků používal později také Antonín Dvořák. Oběma mistrům byla v tomto směru vzdána pedantská důslednost, která běh hudby obvykle zatěžká. Naopak improvizací náznakovostí dosahují kontrastu a vylehčení. Vedení hlasů u Mozarta těsně souvisí s některými zvláštnostmi jeho harmonie. Mnoho dissonantních kumulací vzniká svobodným, ale logickým vedením hlasů.

I n s t r u m e n t a c e

Orchestrální zvuk mladšího období Mozartovy tvorby je většinou klasický. Ale již např. v klavírním Koncertu D dur K.175 anebo v Symfonii g-moll K.183 slyšíme charakteristické

nástrojové zabarvení některých témat, delších ploch i celých vět. Tento výrazově instrumentační princip uplatňuje Mozart potom častěji ve skladbách vídeňského období, zvláště nápadně v klavírních Koncertech od K.450 dále a v posledních čtyřech Symfoniích. Řada podrobností s mnoha notovými příklady je v mé práci "Dechové nástroje v klavírních koncertech W.A. Mozarta" v Živé hudbě 1980 (str.25-114). Vedle uvedených nástrojově barevných charakteristik témat, delších úseků i celých vět je pro zralého Mozarta také velmi typické, že stále obměňuje zvuk orchestrálního pléna. Porovnejme třeba rozdíly v instrumentaci orchestrálních tutti hlavního tématu Romance klavírního Koncertu d moll K.466.

Bylo již upozorněno na souvislosti instrumentace s harmonií. Mozart nečekaně podtrhuje některé skryté postupy, jako např. ve druhé větě Symfonie C dur K.551 (Jupiter), kde do sekvence dominantních septakordů hrají fagoty (potom hoboje) paralelní tritony (takty 32-33, 35-36, 80-81, 83-84). Instrumentace také zaostřuje anebo naopak oslabuje některé dissonance. Názorným příkladem je již zmíněné místo ve druhé větě klavírního Koncertu C dur K.467 (takty 13-16, 45-48, 85-88).

Mozart dovede v orchestrálním zvuku vyvolat představu jiných historických období. Tak barokně znějí některá mladší díla, řada skladeb církevních, ale i prvá věta Haffnerovy Symfonie D dur K.385, árie Elvíry č.8 z prvního jednání Dona Giovanniho, aj. Ranně klasický ráz má orchestr v symfoniích mladšího období, v Korunovačnické mši C dur K.317, ale také v některých číslech oper posledního tvůrčího období, anebo v Korunovačnickém Koncertu pro klavír D dur K.537. Barevnost Mozartova orchestru anticipuje často i budoucí slohové epochy. Tak romantickým zvukem se vyznačují např. klavírní Koncerty Es dur K.482, c moll K.491, Symfonie Es dur K.543, atd. Předzvěsti tlumeně rafinovaných nástrojových kombinací pozdně romantických a impresionistických slyšíme v některých místech Adagia a Variací (3. a 6. věty) dechové Gran Partity B dur

K. 361, v Adagiu klavírního Koncertu A dur K.488, v Andante Symfonie C dur K.551 (Jupiter), v posledním klavírním Koncertu B dur K.595, aj.

Mozart se také živě zajímal o různá zdokonalení a nové typy nástrojů. Byl rozhodným stoupencem kladívkového klavíru. Od roku 1777 píše pouze pro tento nástroj (i když ze setrvačnosti někde ještě používá slovního označení cembalo) a přeje si, aby na kladívkový klavír byly hrány i skladby dříve napsané. V roce 1785 si pořizuje klavír s přidanou pedálovou klaviaturou po vzoru varhan. Tím je také vysvětlena třetí osnova klavírního partu v taktech 88-90 první věty Koncertu d-moll K.466. Od londýnského pobytu v dětství obdivuje klarinety a marně touží mít je i v Salcburku. Od roku 1781 používá i basetových rohů a od 1787 také basetového klarinetu.

V mladším období se objevují v některých partiturách neobvyklé názvy nástrojů, jako např. trombe lunghe (K.104, 120, 162, 202), nebo serpenti či serpentini v opeře Ascanio in Alba K.111. Použitím a rozsahem se trombe lunghe nikterak neliší od obvyklých trubek. Serpentine jsou podle ladění, rozsahu a stylizace anglické rohy, kterých Mozart použil pod obvyklým označením i v jiných skladbách mladšího období (např. K.51, 113, 166, 186).

V řadě skladeb je patrné odstupňování náročnosti orchestrálních a někdy i komorních partů. Upozornil jsem na tuto skutečnost podrobněji ve zmíněné práci v Živé hudbě 1980 (str. 108-113).

Hudební forma

U Mozarta se až na nepatrné výjimky neseťkáme s pouhým vyplňováním dobových formálních schemat, tak častým u mnoha i nadaných skladatelů klasického období. Originalita témat, harmonie, vedení hlasů, si zákonitě vynucuje i osobitě řešené formy. Hudební forma Mozartových skladeb se většinou vyvíjí jako vý-

slednice dialektických vztahů všech složek hudebního jazyka se zaměřením k výrazu.

Začneme-li od menších útvarů, zjistíme, že již vztah předzvětí - z větí a míra opakování (motivů, taktů, dvoutaktí) jsou v každém jednotlivém případě nově řešeny a obměňovány. U současníků běžné časté přesné opakování taktů, dvoutaktí i větších celků je u Mozarta i v mladém období spíše výjimkou. Obvykle nacházíme alespoň menší změnu polohy či oktávy některého hlasu, anebo má opakování přesvědčivý význam výrazový. Větší počet opakovaných taktů a frází obsahují skladby psané pro Paříž. Zde autor poněkud vycházel vstříc místní konvenci.

Ve všech obdobích Mozartovy tvorby se objevují témata periodická i neperiodická, pravidelná i záměrně nepravidelná. U témat cyklických forem bývá předvětí a z větí často kontrastní co do intervalové stavby, rytmické struktury, harmonie i dynamiky. Názorným příkladem je hned začátek první věty Mozartovy I. Symfonie Es dur K.16. Jindy naopak je docíleno vnitřního napětí a vývoje bez nápadných vnějších kontrastů, rozvíjením jednoho motivického jádra, např. ve hlavním tématu první věty Symfonie A dur K.201. V průběhu některých vět se objevují i tvrdošíjná opakování kratších motivků. Je to stavební princip, který se častěji uplatňuje v hudbě 20. století. Má někdy ráz prodlevový, jindy je podloženo harmonickým pohybem. Příklady najdeme mimo jiné ve finale dechové Serenády Es dur K.375 (takty 145-159) anebo ve finale Divertimenta B dur č.2 K.E. 439-b (takty 111-117).

Mozartovy formy často kombinují a propojují různé principy v rámci jedné věty. Stále nová řešení dávají často možnost různého výkladu, jako třeba: písňová či sonátová, sonátová či rondo vyššího typu, atd. V mnoha větách se spojují prvky sonátové, rondové, variační i kontrapunktické.

Od mládí se u Mozarta objevuje prokomponovaná sonátová forma bez repetice. Je to např. v Symfoniích B dur K.E.74-g,

B dur K.182, C dur K.338, D dur K.385 (Haffnerova), v dechové Serenádě Es dur K.375, aj. Některé sonátové věty mají také rozsáhlejší kodu s náznaky druhého provedení, např. první věty Gran Partity K.361 a Serenády Es dur K.375. Tonální plán sonátových vět má u Mozarta někdy neobvyklé varianty. Během expozice dochází v některých větách k vybočování až po zastírání tóniny, jak bylo uvedeno v kapitole o harmonii. Objevují se nástupy repríz sonátových vět v jiných tóninách, anebo nejasné hranice mezi provedením a reprízou, jako např. v první větě dechového Divertimenta Es dur K.166, ve druhé větě dechové Serenády c moll K.388, ve druhé větě klavírního Koncertu C dur K.467, v první větě klavírní Sonáty C dur K.545 (Facile), aj. Neobvyklé formální obměny jsou i v prvních větách některých koncertů. Např. v houslovém Koncertu A dur K.219 je mezi orchestrální a sólovou expozicí první věty vložena sólová adagiová jakoby introdukce. Klavírní Koncert Es dur K.271 začíná hlavním tématem v dialogu sólového klavíru s orchestrem a teprve potom proběhne obvyklá orchestrální expozice.

Cyklické formy mají jednotlivé věty zpravidla v obvyklých tóninách: hlavní, dominantní, subdominantní a jejich paralelách. Občas se objeví i stejnojmenná anebo celý cyklus v hlavní tónině. Všechny věty v hlavní tónině mají například: Serenata notturna pro 2 orchestry K.239, Notturmo pro 4 orchestry K.286, dechová Divertimenta F dur K.253 a Es dur K.289, Koncertantní Symfonie pro 4 dechové nástroje K.E.297-b, dechová Serenáda Es dur K.375.

V některých skladbách nahrazoval Mozart původní věty jinými. Např. v klavírním Koncertu D dur K.175 bylo původní finale po létech nahrazeno Rondem K.382, v houslovém Koncertu B dur K.207 také finale Rondem K.269, houslový Koncert A dur K.219 má druhou pomalou větu Adagio E dur K.261, flétnový Koncert G dur K.313 má alternativní druhou větu Andante C dur K.315, dvě různé pomalé věty má i Symfonie D dur K.297 (Pařížská), atd. Podobně i v operách prováděl Mozart výměny čí-

sel s ohledem na některé zpěváky, psal pro ně nové árie; někdy i do oper jiných autorů. Výjimečně se objevují i přesuny vět do jiných skladeb.

H u d e b n í o b s a h

Výraz a obsah je u Mozarta dán vždy hudbou samotnou a nikoli formou anebo názvem díla. Nutno upozornit, že ani Koechelův seznam, ani jeho další redakce, ani Breitkopfovo souborné vydání u řady skladeb neudávají původní Mozartovy tituly. Skladby jsou označovány podle běžné německé terminologie hudebních forem ze druhé poloviny 19.století.

V Mozartových skladbách všech tvůrčích období se často prostupují prvky komorní, symfonické, serenádově divertimentové i koncertantní. Mezi obsahově nejzávažnější díla patří například většina klavírních koncertů. V serenádách a divertimentech nacházíme většinou komorně symfonického charakteru a nevšední originality výrazové. Takové příklady jsou: první věta Notturna pro 4 orchestry K.286, mollové Andantino (5.věta) Serenády D dur K.320 (s poštovským rohem), většina vět dechové Gran Partity K.361, Serenád K.375 a 388, atd. Naopak zase v některých symfoniích či smyčcových kvartetech slyšíme většinou serenádově vylehčené bez hlubšího obsahového záměru. Připomeňme případ Haffnerovy Symfonie K.385, jejíž monotematická první věta vyniká originalitou a závažností. Skladba původně vznikla jako Serenáda, měla dva Menuety a před první větou byl pochod.

V mozartovské literatuře dosud často přetrvává názor, že opery, symfonie, smyčcová kvarteta, popřípadě sonáty jsou důležitější a pozoruhodnější, než koncerty anebo skladby pro dechové nástroje. Přesto třeba většina klavírních koncertů anebo zmíněná Gran Partita a Serenády pro dechové nástroje (K.361, 375, 388) jsou po všech stránkách na úrovni symfonií a smyčcových kvartet vídeňského období. Dalším zvykem bývá po-

kládat cyklické formy za závažnější a důležitější než skladby jednověté. A přece mezi velmi originální a závažná Mozartova díla patří tři poměrně stručná osamocená Adagia, vesměs v sonátové formě: B dur K.411 pro 2 klarinety a 3 basetové rohy, c-moll K.477 "Zednářská smuteční hudba" pro neobvykle obsazený orchestr a h-moll K.540 pro klavír.

Mozartův zápis

Eva a Paul Badura-Skoda upozorňují ve své práci o mozartovské interpretaci (Mozart-Interpretation, Wien-Stuttgart 1957) na osobitosti Mozartova zápisu i přímo na zvláštnosti notografické, které nutno brát na vědomí. Breitkopfovo souborné vydání je doplněno bez komentáře některými znaménky, která v rukopisech a v prvních vydáních nejsou. Neue Mozart Ausgabe se v tom směru snaží o nápravu. Z nejčastějších svévolných doplňků ve vydáních z 19. a začátku 20.století upozorňují E. a P.Badura-Skoda zvláště na často doplněná echa. To je typická dynamika předmozartovské epochy, galantního slohu, Mozartem užívaná střídmě a ve zralém období spíše výjimečně. Breitkopfovo staré souborné vydání dále často sjednocuje artikulaci a dynamiku na místech tematicky podobných, zatímco Mozart je někdy úmyslně odlišoval. Zvláště je potřeba zdůraznit, že základní artikulací mozartovské doby bylo *no n* legato a že velká většina obloučků ve vydáních z 19. a začátku 20.století nepochází od autora.

K problematice některých skladeb

Různé instrumentace

U některých děl jsou zachovány různé instrumentační verze Mozartovy. Častější je pozdější doplnění orchestru či souboru o další nástroje, jako například: do Koncertu pro dva klavíry K.365 (připsány 2 klarinety, 2 trubky, tympány), do dechové

Serenády Es dur K.375 (připsány 2 hoboje), do Symfonie D dur K.385 (Haffnerovy, připsány 2 flétny a 2 klarinety), do Zednářské smuteční hudby K.477 (připsány 2 basetové rohy a kontrafagot), do Symfonie g moll K.550 (připsány 2 klarinety), atd. Divertimento-Concerto K.113 napsané v Miláně pro 2 klarinety, 2 lesní rohy a smyčce bylo potom přeinstrumentováno pro Salcburk (kde klarinety nebyly) pro 2 hoboje, 2 anglické rohy, 2 fagoty, přičemž hlasy lesních rohů a smyčců byly ponechány beze změny. U všech zmíněných skladeb jsou tedy dvě různé autentické instrumentace. Trojice klavírních Koncertů K.413, 414, 415 je psána s dechovými nástroji (2 hoboje, 2 lesní rohy) ad libitum, aby bylo možno hrát koncerty pouze se smyčci "á quattro". Přesto do Koncertu C dur K.415 doplnil Mozart později ještě trubky a tympány. Zde tedy máme autorizované tři instrumentační verze. Dnes je již prokázáno, že Koncert K.314 byl napsán původně v C dur pro hoboj a později v časové tísni ztransponován pro flétnu do D dur. Dílo koncertně žije stále v obou zněních.

Naproti tomu jsou také zachovány instrumentace, které dílem Mozartovým nejsou. Například dechová Serenáda c moll K.388 upravená pro smyčcový kvintet pod číslem K.406, anebo Kvintet A dur pro klarinet a smyčcový kvartet K.581 v úpravě pro flétnu a smyčce. Právě tak nepocházejí od Mozarta populární dobové úpravy operních čísel pro komorní dechové či smyčcové soubory. Známe některé aranžéry, je mezi nimi i několik Čechů (V.Sedlák, J.Vent, A.Volánek), a Mozartův žák Andreas Goepfert dostával prý tyto úpravy jako úkoly. Podobně je zcela jisté, že Mozart není autorem úprav svých operních árií s podloženými církevními texty, někdy hudebně zjednodušených, zachovaných ve velkém počtu na kůrech v českých zemích.

Sporné jsou některé odlišné instrumentace vět Gran Partity K.361. Úprava pro klasický dechový oktet pod titulem "Pièces d'Harmonie" by podle mínění některých badatelů mohla pocházet od Mozarta. Osobně pokládám za pravděpodobnější, že instrumentace je dílem jiného hudebníka-profesionála. Variace

(6.věta Gran Partity) jsou použity také v Kvartetu C dur K.E.285-b pro flétnu a smyčce. Einstein je toho názoru, že toto obsazení je originální.

Do skupiny skladeb, u nichž původní Mozartova instrumentace je poněkud sporná, patří také *Divertimenta* K. Anhang 329, K.E.439-b. Jisté je, že se jedná o skladby pro 3 dechové nástroje. Dodatky starého Breitkopfova souborného vydání otiskují znění pro 2 klarinety a fagot, Koechel-Einstein doplňuje poznámku: nebo 2 basetové rohy a fagot. Na základě několika starých tisků, seznamů nakladatelství a dalších historických okolností přináší NMA verzi pro 3 basetové rohy jako údajně původní. Existují i další znění, která dílem Mozartovým určitě nejsou, jako např. s přidáním 2 lesních rohy (pro kvintet), pro 3 smyčcové nástroje, anebo pod názvem Sonatiny pro klavír. Kolem roku 1985 byl nalezen starý opis hlasů, dosud neznámý a nezachycený ani v NMA. Podle písma pochází od vídeňského opisovače z Mozartova okruhu. Je pro 3 basetové rohy a obsahuje navíc ještě 5 čísel z oper Figarova svatba a Don Giovanni, která vyšla v jednom ze starých vydání jako poslední, 6. Divertimento. Tato úprava nebyla pokládána za autentickou. Zatímco staré Breitkopfovo souborné vydání je v podobě 5 pětivětých Divertiment (což zachovává i NMA), v nově objeveném opise jsou věty zpřeházeny a číslovány průběžně 1-30. Zdá se tedy, že sestavení do pětivětých Divertiment provedl někdo dodatečně. Mozart psal skladby pravděpodobně jako menší formy, které možno podle potřeby libovolně kombinovat. Tento způsob byl v klasické hudbě obvyklý, u Mozarta je to např. Galimathias Musicum (Quodlibet), K.32, které má 18 vět, anebo 12 Duet pro 2 lesní rohy K.487. Interpretační praxe zatím ukazuje, že znění Divertiment K.E.439-b pro 2 klarinety a fagot je zvukově i kompozičně pestřejší. Trio basetových rohů má tónový rozsah o oktávu menší a zní jednotvárněji. Osobně bych nevyklučoval u některých Divertiment ani možnost obsazení 2 klarinety a basetový roh.

Sporné skladby

Z Divertiment pro dechový oktet, uvedených v dodatcích Koechelova seznamu pod čísla Anhang 224, 225, 226, 227, 228, pokládá Einstein dvě za pravá a zařazuje je do základního seznamu: K.Anhang 226, 227, jako K.E. 196-e, 196-f. Zbývající zůstávají jako podvržená v dodatcích pod původními čísly. Zachované opisy pocházejí z Prahy od flétnisty Leitla (asi František Leidel, nar. 1761, hrál i na hoboje a na klarinet) a Breitkopfovi je zprostředkoval F.X.Němeček. Podle historických okolností mohla tato Divertimenta být napsána Mozartem začátkem roku 1775 pro karneval v Mnichově. Nicméně poslech a studium partitury Divertimenta K.E.196-e budí dojem, že se jedná o dílo do značné míry sporné, postrádající charakteristických mozartovských obrátů. Rozdíly jsou nápadné při porovnání s jinými skladbami uvedeného období, především s Divertimenty pro dechové nástroje K.166, 186, 213, aj.

Koncertantní Symfonie pro 4 dechové nástroje Es dur, K. Anhang 9, K.E.297-b patří také mezi skladby, kolem nichž je stále dosti nejasností. Podle dopisu otci ze dne 5.dubna 1778 chtěl Mozart v Paříži psát Concertantní Symfonii pro flétnu, hoboje, lesní roh a fagot pro sólisty Wendlinga, Ramma, Sticha-Punta a Rittera. Dílo však nebylo provedeno a skladatelův rukopis není zachován. Podle opisu z pozůstalosti O.Jahna, jehož předloha není známa, vydal Breitkopf ve starém souborném vydání (1882) znění pro hoboje, klarinet, lesní roh a fagot, které zdomácnělo v koncertní praxi. Ve druhé polovině 20.století se otázka autentické verze znovu diskutuje. Objevily se i pochybnosti o Mozartově autorství. Začaly se hrát různé varianty pro obsazení podle citovaného Mozartova dopisu. Byla vyslovena domněnka, že Mozart napsal sólové party, dal je hráčům a když potom pan Le Gros provedení neuskutečnil, zůstala skladba nedopsána. Podle této teorie by orchestrální část díla pocházela od jiného autora. Jsem toho názoru, že forma jako celek odpovídá Mozartovu slohu pařížského období, zvláště ve srovnání s ostatními skladbami pro více sólových ná-

strojů (K.299, 364, 365). Stylizace a instrumentace sólového kvartetu podle používaného Breitkopfova vydání pro hoboj, klarinet, lesní roh a fagot má však některé znaky pro Mozarta netypické.

F r a g m e n t y

Již staré souborné vydání otisklo některé nedokončené skladby. V jednotlivých případech se renomovaní mozartovští odborníci pokusili o dokončení, jako např. B.Paumgartner u Adagia K.E.580-a pro anglický roh a smyčce. NMA vydává část fragmentů s návrhy na doplnění chybějících hlasů. Z delších fragmentů a zachovaných jednotlivých vět se někteří hudebníci a muzikologové snaží sestavovat další cyklické skladby, jako např. 5. a 6. Koncert pro lesní roh.

To jsou však náměty pro další, budoucí kapitolu mozartovského bádání s dalšími otazníky.