

**JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ  
V BRNĚ**

**Hudební fakulta**

**Katedra dechových nástrojů**

**Studijní obor: Hra na fagot**

**Mozartův fagotový koncert B dur v podání  
předních českých interpretů**

**Bakalářská práce**

**Autor práce: Vít Procházka, DiS.**

**Vedoucí práce: doc. Mgr. Roman Novozámský**

**Oponent práce: MgA. Jaroslav Kubita**

**Brno 2013**

## **Bibliografický záznam**

PROCHÁZKA, Vít. *Mozartův fagotový koncert B dur v podání předních českých interpretů. [W. A. Mozart Concerto in B-Flat Major Performed by the Eminent Czech Soloists]* Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra dechových nástrojů, 2013. s. 44. Vedoucí bakalářské práce doc. Mgr. Roman Novozámský.

## **Anotace**

Bakalářská práce „Mozartův fagotový koncert B dur v podání předních českých interpretů“ se zaměřuje se na problematiku interpretace tohoto koncertu a analýzu nahrávek Karla Bidla a Františka Hermana. Přináší formálně harmonický rozbor, teoretické poznatky Nikolause Harnoncourta a historický kontext Mozartovy doby.

## **Annotation**

Bachelor thesis „W. A. Mozart Concerto in B-Flat Major Performed by the Eminent Czech Soloists” deals with interpretation of this concerto and analysis of records of Karel Bidlo and František Herman. It embraces formal and harmonic analysis, theoretical notices from Nikolaus Harnoncourt and historical context of the Mozart's epoch.

## **Klíčová slova**

Klasicismus, Mozart, Koncert B dur, fagot, interpretace, Bidlo, Herman, Harnoncourt

## **Keywords**

Classicism, Mozart, Concerto in B-Flat Major, Bassoon, Bidlo, Herman, Harnoncourt

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 2. května 2013

Vít Procházka, DiS

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval doc. Mgr. Romanu Novozámskému za konzultace a rady, které mi poskytoval v průběhu zpracování. Dále bych chtěl poděkovat Kristýně Půžové za pomoc při grafickém zpracování této práce.

## OBSAH

<b>PŘEDMLUVA</b> .....	<b>6</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1. ŽIVOTOPIS</b> .....	<b>9</b>
1.1 Charakteristiky jednotlivých tvůrčích období.....	12
1.1.1 <i>Tvorba z dětství</i> .....	12
1.1.2 <i>Tvorba z období lidského a uměleckého vyžívání 1773-1781</i> .....	12
1.1.3 <i>Tvorba z období vrcholného desetiletí 1781-1791</i> .....	13
<b>2. VZNIK KONCERTU</b> .....	<b>15</b>
2.1 Fagot jako sólový a orchestrální nástroj.....	15
2.2 Obsazení orchestru.....	16
2.3 Tempová označení v koncertu .....	17
<b>3. ROZBOR</b> .....	<b>18</b>
3.1 První věta .....	18
3.2 Druhá věta.....	20
3.3 Třetí věta .....	21
<b>4. INTERPRETACE KONCERTU</b> .....	<b>23</b>
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>27</b>
<b>POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE</b> .....	<b>28</b>

## **PŘEDMLUVA**

Koncert B dur pro fagot KV. 191 Wolfganga Amadea Mozarta tvoří základní pilíř klasicistní koncertní literatury pro všechny hráče na fagot. Cílem práce je přinést ucelený pohled na obecnou problematiku interpretace klasické literatury se zaměřením na daný koncert. Součástí budou teoretické poznatky formální stránky koncertu a harmonický rozbor. Zaměří se na jednotlivé věty, úskalí stylovosti a celkovou problematiku interpretace. Dále bude práce, formou srovnávací analýzy, porovnávat nahrávky dvou předních českých fagotistů. Bude také detailněji analyzovat pojetí tohoto koncertu v podání Karla Bidla a Františka Hermana. Práce by mohla posloužit jako studijní materiál pro ty, kdo se s koncertem seznamují poprvé. Existuje mnoho ucelených informací a poznatků o životě Wolfganga Amadea Mozarta. Jen málo z nich je takto specificky zaměřena a nabízí koncentrované informace o vybraném díle.

## ÚVOD

První kapitola s názvem Životopis se zaměřuje na fakta o Mozartově životě, zejména na vývoj jeho kompozičního stylu a vlivy, které na něj působily během jeho četných cest. Důraz je kladen na vrcholná díla jeho životních etap, která jsou číslována dle Köchelova seznamu.<sup>1</sup> Zvláštní pozornost je věnována období let 1773 až 1781, které je obdobím lidského a uměleckého vyžívání, spojené s převážnou částí vlastních děl, osobitého kompozičního stylu a tvůrčí práce.

Druhá kapitola nese název Vznik koncertu a orientuje se na historický podtext, tedy na dobu, kdy byl koncert napsán, s ohledem na velká symfonická a operní díla. Hluběji se soustředí na původ koncertu a dedikaci. Podkapitola „Fagot jako sólový a orchestrální nástroj“ přinese pohled na zvukové možnosti moderního fagotu a možnosti práce s barvou tónu. Následující podkapitola „Obsazení orchestru“ pojednává o nejčastější podobě „mozartovského orchestru“ a jeho velikosti, v závislosti na okolnostech provedení. Také poukazuje na důležitost dechových nástrojů v koncertu. Podkapitola „Tempová označení v koncertu“ detailně zpracovává pohled na užitá tempová označení. Uvádí je do souvislostí s dobovými tradicemi a zažitou interpretační praxí. Tato část práce se opírá o interpretační zkušenosti a znalosti Nikolause Harnoncourta, které popsal v knize *Hudobný dialog*.<sup>2</sup>

Třetí kapitola „Rozbor“ přinese pohled na formální stránku koncertu a uvede stručný harmonický rozbor jednotlivých vět. Dále přiblíží instrumentaci a využití jednotlivých nástrojových skupin a komplexní pohled na charaktery částí.

Čtvrtá kapitola „Interpretace koncertu“ bude popisovat jednotlivé nahrávky a s tím související biografie interpretů, dirigentů a orchestrů. Popis bude probíhat v několika základních rovinách. Pozornost je kladena především na celkové pojetí díla, barvu tónu sólisty a orchestru a téma a tempa jednotlivých vět. Zaměřuje se i na barvu tónu sólového fagotu a orchestru (barva tónu v jednotlivých větách, vystižení charakteru hudby, dynamická vypracovanost, užití dynamických rozdílů) a pojetí tématu

---

<sup>1</sup> Köchel's Catalog of Mozart's Works. [online]. [cit. 2013-05-01]. Dostupné z: <http://www.csudh.edu/oliver/kochel.htm>

<sup>2</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *Hudobný dialóg: myšlienky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi*. Bratislava: Hudobné centrum, 2005, 162 s. ISBN 80-888-8442-X.

(stylové pojetí, rozdílnost pohledů na délky jednotlivých not, nasazení a artikulace). Poslední část této kapitoly se zabývá tempy jednotlivých vět a směrodatnost předepsaných tempových a výrazových označení.

Poslední kapitolu tvoří „Závěr“, který poskytuje stručný pohled na nejdůležitější poznatky, vystižení charakteru nahrávek a celkový pohled na analýzu.

Pro lepší orientaci se na konci práce nacházejí Přílohy 1 až 25, které přibližují analyzovanou problematiku v kapitolách.



# 1. ŽIVOTOPIS

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Narodil se 27. 1. 1756 v Salcburku, v rodině hudebníka Leopolda Mozarta a Anny Marie. Wolfgang byl jejich sedmým a posledním dítětem. Leopold Mozart (1719-1787) byl znamenitým hudebníkem, houslistou, autorem houslové školy, koncertním mistrem a později i kapelníkem arcibiskupského orchestru. Již od útlého dětství se otec věnoval systematickému rozvíjení hudebního talentu a vrozených dispozic svého syna Wolfganga a dcery Marie Anny (známá i pod jménem Nannerl). Mozartova hudba se dá charakterizovat jako vyzrálá, význačná melodickou krásou, formální elegancí, bohatou harmonií a strukturou, hlubokou a barevností. To vše po vzoru Italské hudby, zakořeněné v Rakousko-Německé instrumentální tradici.

Již ve čtyřech letech hrál Wolfgang na klavír a od šesti let se věnoval i kompozici, jeho prvním učitelem byl hlavně otec. Raná koncertní vystoupení, společně se sestrou a za doprovodu otce, proběhlo v roce 1761 v Mnichově. O rok později už koncertovali v různých Evropských centrech. Tam sourozenci udivovali vlivné šlechtické i měšťanské posluchače hrou na klavír a housle. V této době se seznamuje s hudbou Wagenseila, C. P. E. Bacha, J. Argelliho a vzniká *Andate* a *Allegro*, KV. 1). Roku 1762 zahájil, opět v doprovodu otce, tříletou koncertní cestu od Mnichova a řady dalších německých měst až do Paříže a Londýna. V Paříži se seznámil s Johanem Schobertem (1740-1767), což byl vynikající cembalista, obdivoval jeho odvážné modulační postupy, provedení v sonátových formách a komorní skladby s obligátním klavírem. V Londýně se seznámil s Johanem Christianem Bachem, který na něj zapůsobil vzletnou melodikou a zvláště technikou tzv. zpěvného *Allegro*<sup>3</sup>. V klavírních sonátách J. Ch. Bacha objevil výrazovou působivost složitějších harmonických prostředků, detailní práci s dynamikou a nového stylizačního i formálního pojetí klavírních skladeb. Po návratu se Mozart věnoval studiu kontrapunktu podle Fuxe. Doposud psal hlavně klavírní skladby a sonáty pro housle a klavír. Během pobytu v Londýně vznikla 1. symfonie.

---

<sup>3</sup> pozn.: „Zpěvné Allegro“ je výstavba sonátové věty, na základě bohatě členěných zpěvných myšlenek .

Koncem roku 1767 se vypravil s otcem na další koncertní cestu, tentokrát do Vídně. Seznámil se s Gluckem, Metastásiem, Hassem a dalšími osobnostmi hudebního života. Zde poznal italské opery a vídeňský Singspiel, serenády, divertimenta a smyčcové kvartety. Pod tímto vlivem vznikla první jevištní díla. Singspiel Bastien a Bastienka (KV. 50) na text Weiskerna Schachtnera Buffa a La finta semplice (KV. 51) na Coltelliniho texty. Po roce se vrátil z Vídně zpět do rodného Salcburku.

První cesta do Itálie započala v prosinci 1769. Zde se detailně seznámil s Italským operním stylem, chrámovou a instrumentální hudbou. Krátce také studoval u Pedre Martiniho a úspěšně vykonal zkoušku do Bolognské Filharmonické akademie. Z této doby také pochází známá historka o pobytu v Římě. Mladičký Mozart dokázal po jediném poslechu Allegriho Miserere skladbu zapsat.

Od srpna do prosince 1771 proběhla druhá cesta do Itálie. Sigismund von Schrattenbach, salcburský arcibiskup, nechával oba Mozarty volně cestovat a k jejich nepřítomnosti byl celkem benevolentní. Krátce po jejich návratu ale zemřel a nahradil ho Hieronymus hrabě Colloredo, který byl oproti svému předchůdci značně striktní až despotický vladař. Jeho přísnost dokládá i chování k hudebníkům, které vnímal pouze jako služebnictvo. V roce 1781 sílilo napětí a konflikty, dochází k dramatickému odchodu Mozarta z jeho služeb.

Říjen 1772 a třetí italská cesta. Byla ve znamení snahy získat hudební angažmá v Itálii, ale neúspěšně a později se do Itálie již nikdy nevrátil. Z těchto dob pochází opera seria Lucio Silla (KV. 135). Premiéra proběhla v Miláně pod taktovkou autora. Po návratu do Salcburku byl nucen opět nastoupit do služeb arcibiskupského domu. Tato cesta přinesla vlivy ve formě odkazu na hutí Sturm und Drang. Prohloubení výrazu děl první poloviny 17. století, jde ruku v ruce se syntézou italských a domácích hudebních vlivů.

V letech 1773-1777 se Mozart usídlil v Salcburku, vyjma několika krátkých cest do Vídně a Mnichova (premiéra opery buffa La finta giardiniera, KV. 196). Pro toto období je charakteristická intenzivní kompoziční práce (více než 100 opusů například divertimenta, serenády, symfonie, smyčcové kvartety, koncerty pro klavír či housle).

V září 1777 započala další koncertní cesta. Tentokrát v doprovodu matky s pomyšlením na hudební angažmá nejlépe v Paříži, popřípadě jiném velkém hudebním centru. Cesta začala v Mnichově a vedla přes Augsburg, Mannheim a další německá města. V Mannheimu byl Mozart uchvácen interpretačním stylem místního orchestru a seznamuje se s koncertní a symfonickou tvorbou mannheimských skladatelů. Nejvíce na něj zapůsobil typ singspielu, který směřoval k vážné, německé, národní zpěvohře. Naděje spojené s prací v Mannheimu nebo Paříži se opět nenaplnily. V červnu roku 1778 v Paříži umírá Mozartova matka. Po návratu nastaly další vyhocené spory s arcibiskupem a otcem.

V roce 1780 dostal z Mnichova zakázku na vážnou italskou operu *Idomeneo* (KV. 366). Byla koncipována dle zásad Metastasia a Glucka a vzbudila velký ohlas.

V květnu 1781 došlo k otevřenému střetu s arcibiskupem. To mělo za následek definitivní odchod z jeho služeb, ale i vážný a bolestivý rozchod i s otcem, jehož autoritě se vzepřel. Mozart se stává svobodným umělcem. Svoboda ale byla vykoupena nedostatkem příležitostí, i přes profesní kvality. Na místo čekal celých 6 let a získal je až po smrti Glucka v roce 1787. Roku 1782 se oženil s Konstancí Weberovou a 1784 odchází do Vídně. Zde se seznamuje s Haydnem a Gotfriedem van Switenem (1733-1803), prefektem dvorní knihovny, který mu umožnil hlubší poznání díla Händelova a J. S. Bacha. Od roku 1785 započala spolupráce s libretistou Lorenzem da Ponte. Jako první společné dílo vznikla opera buffa *Figarova svatba* (KV. 492), která měla premiéru ve vídeňském Hradním divadle 1. května 1786.

Počátkem roku 1787 odcestoval do Prahy, kde v roce 1786 uvedl *Figarovu svatbu* v Nosticově divadle. Dostává další operní zakázku ale tentokrát s velmi krátkou lhůtou dodání. Vzniklo mistrovské dílo *Don Givanni* (KV. 527) opera buffa s premiérou 29. října 1787 v Nosticově divadle. „Opera oper“ byla později upravena i pro Vídeň, tam však neuspěla.

Mozartova hmotná situace se zhoršila. Dostavily se první varovné příznaky nemoci. Roku 1789 proběhl poslední, už značně zoufalý pokus o zvrácení osudu. Za podpory knížete Lichnowského se vydal na poslední koncertní cestu z Prahy do Drážďan, Lipska a Berlína. Výsledek cesty zůstal daleko za očekáváním, a to objednávkou šesti smyčcových kvartetů a stejný počet klavírních sonát pro pruského krále.

Pro Hradní divadlo ve Vídni ještě zkomponoval italskou buffu, na libreto Lorenza da Ponte, *Così fan tutte* (KV. 588). Úspěch této opery nebyl příliš velký. Před premiérou navíc náhle zemřel Mozartův velký obdivovatel císař Josef II. Následovala korunovace Leopolda II. ve Frankfurtu.

Depresivní pocity, bída a předtucha blížící se smrti v posledním roce života donutila Mistra k napsání ještě několika velkých děl. Jedná se například o opery *Kouzelná flétna* (KV. 620) a *La clemenza di Tito* (KV. 621), *Poslední klavírní koncert* (KV. 624) a *Koncert pro klarinet A dur* (KV. 622).

Roku 1791 přišla anonymní objednávka na *Requiem* (KV. 626). Úporná práce na posledním díle vyplnila samotný závěr Mozartova života. Dle Smolky skladbu objednal ctižádostivý diletant hrabě Walsegg, s úmyslem vydávat ji za své dílo.

5. prosince 1791 ve Vídni umírá. Prostý pohřební průvod doprovázelo jen několik nejvěrnějších přátel.

## **1.1 Charakteristiky jednotlivých tvůrčích období**

1. Tvorba z dětství (1763)
2. Tvorba z období lidského a uměleckého vyzrání (1773-1781)
3. Tvorba vrcholného desetiletí (1781-1791)

### *1.1.1 Tvorba z dětství*

V tomto období tvořil pod vedením otce a prvních učitelů. Mozart postupně pronikal do skladatelských technik. Nejprve formou napodobování, až později došlo k osobitému rozvoji na základě poznatků z cest. Tvorba z tohoto období se vyznačuje pohotovostí a lehkostí děl.

V rámci tohoto období vynikají skladby jako serenády, divertimenta, tance, jednoduché sonáty, které zkomponoval ve Vídni v letech 1767-1768. V roce 1768 vznikly první opery – *La finta semplice* (KV. 51) *Bastien a Bastienka* (KV. 50).

### *1.1.2 Tvorba z období lidského a uměleckého vyzrání 1773-1781*

Po návratu ze třetí italské cesty, v březnu 1773, se Mozart trvale usazuje v Salcburku. Zde dozrává jak jeho osobnost, tak umělecké schopnosti. Pod dojmy z italských cest a vytrvalou prací, vznikají především instrumentální díla. Například divertimenta pro Salcburský dvůr a místní honoraci (*Serenáda číslo 7. „Haffnerova“ D dur*, KV. 250),

pět houslových koncertů, kde vzorově vychází z Tartiniho a Myslivečka, dále Klavírní koncert D dur (KV. 175), a hlavně Koncert pro fagot B dur (KV. 191). Vznikají také orchestrální menuety a řada nových symfonií například výrazově hluboká symfonie g moll KV. 183, z období romantické krize a zvýšené citovosti.

Během třetí italské cesty vzniklo šest smyčcových kvartetů (KV. 168-173) s pokročilou technikou komorní sazby. Navázal na Haydnův kvartetní styl, využití polyfonie a zrovnoprávnění všech hlasů v souboru. Zajímavostí je, že tato díla vznikala neobvykle dlouho, vznikala hlavně z vlastní potřeby tvořit a nikoliv na objednávku.

Rok 1778 byl ve znamení koncertních cest do Paříže, jimiž Mozart sledoval trvalejší uplatnění mimo Salcburk. Z děl tohoto roku lze jmenovat Koncertantní symfonie Es dur pro dechové nástroje (KV. 297b) a Dvojkonzert pro flétnu a harfu (KV. 299).

Po návratu z Paříže zpět do Salcburku byl jmenován dvorním varhaníkem, což mělo za následek zvýšené povinnosti vůči chrámové hudbě. Vznikají díla jako Korunovační mše C dur (KV. 317), Missa solemnis C dur (KV. 337), nešpory, chrámové sonáty a další – Symfonie B dur (KV. 319), Koncertantní symfonie Es dur pro housle, violu, a orchestr (KV. 364). Objednávka z Mnichova na operu Idomeneo (KV. 366).

### *1.1.3 Tvorba z období vrcholného desetiletí 1781-1791*

Tvoří už jako svobodný umělec ve Vídni, po odchodu od arcibiskupa. V dílech se snaží o přesvědčivé vyjádření myšlenkového obsahu. Přejíždí od typových útvarů k individuální vyhraněnosti. Tento proces dokumentuje například Klavírní koncert F dur (KV. 413). Tento koncert je přechodem od zažité tradice, kdy byl klavír vnímán jako sólový nástroj a orchestr jako doprovodná složka; byly tak položeny základy k nové formě propojení sólového nástroje s orchestrem do jednotitého celku. Příkladem je Klavírní koncert d moll (KV. 466) a C dur (KV. 467), kde se silně projevují prvky Sturm und Drang.

Vývojově je zcela logický i přechod ke složitějším formám, harmonii a k polyfonním útvarům. Inspiraci čerpal u J. S. Bacha a G. F. Händela. Podle jejich vzoru vznikla v letech 1782 až 1785 Fantazie a fuga C dur (KV. 394), Fantazie d moll (KV. 397), Fantazie c moll (KV. 475).

Symfonickou tvorbu tohoto období reprezentují díla jako Symfonie D dur „Haffnerova“ (KV. 385) nebo Symfonie C dur „Linecká“ (KV. 425).

Rozvoj a mistrovskou práci nalezneme i v oblasti hudebně-dramatické tvorby. V singspielu Únos ze Serailu (KV. 384) Mozart suverénně vystihl charaktery postav, zakomponoval dramatické ansámby a povýšil orchestr na „nositele děje“.

V roce 1786 vznikla Figarova svatba (KV. 492) ve stylu Italské buffa opery. Opera dosáhla obrovských kvalit vyjádřených už v předehře, která si získala takové obliby, že se často uvádí i samostatně. Ve Vídni byla zakázána pro své „protiaristokratické a buřičské myšlení“.

V Praze byla napsána opera Don Giovanni (KV. 527), tzv. drama giocoso, která je charakteristickým typem vyspělé opery typu opery. Pro Prahu pak byla složena díla: Symfonie D dur „Pražská“ (KV. 504), Es dur (KV. 534), g moll (KV. 550) a C dur „Jupiter“ (KV. 551).

Requiem (KV. 626) dokončil Franz Xaver Süssmayer (1766-1803), který jako jeden z posledních byl Mozartovi nablízku až do jeho poledních chvil a byl podrobně obeznámen s celkovou koncepcí díla.

## 2. VZNIK KONCERTU

Koncert B dur pro fagot a orchestr KV. 191 je jednou z prvních Mozartových skladeb tohoto druhu. Koncert napsal v osmnácti letech, pravděpodobně pro některého svého známého a údajně také na objednávku amatérského fagotisty Thaddäus Freiherr von Dürnitz. Autograf díla se nezachoval, ale je nám známé datum dokončení - 4. červen 1774. V té době měl Mozart na svém uměleckém kontě již třicet symfonií, mezi nimi i dvě opravdu mistrovské, g moll (KV. 183) a A dur (KV. 201) a celou řadu dalších skladeb-divertiment, sonát a různých duchovních děl pro salcburský arcibiskupský chrám.

„Koncert zachovává třívěté formální schéma, jak jej v mnoha svých koncertech kodifikoval Antonio Vivaldi. První věta má jasnou klasickou sonátovou formu a její virtuózní ráz ukazuje, jak dobře rozuměl Mozart i nástroji, s nímž neměl vlastní hráčské zkušenosti. Nalezneme zde pasážovou techniku uzpůsobenou technickým možnostem fagotu i staccata a pro fagot tak typické delší intervalové kroky.“<sup>4</sup>

Ve druhé lyrické, zpěvné části naopak uplatnil barevnou krásu fagotového tónu ve vznesené kantiléně (téma později použil v arii „Porgi, Amor“, na začátku druhého dějství opery Figarova svatba). Finální rondo kombinované s menuetem je vtipně rozmarné a vyzařuje z něho radostná životní pohoda a zdravé sebevědomí mladého umělce. Hlavní téma melodicky připomíná dobové tance.

### 2.1 Fagot jako sólový a orchestrální nástroj

V mnoha ohledech je fagot i v současnosti nedokonalým nástrojem (ve srovnání s ostatními dřevěnými dechovými nástroji) i přesto, že přední výrobci jej neustále zdokonalují. Zvuk moderního nástroje snoubí barevnost tónu a obrovské dynamické možnosti. Tembr se často přirovnává ke kombinaci violoncella a lesního rohu. Velká oktáva se vyznačuje plnou, basovou barevností, střední poloha jemnými odstíny a jednočárkovaná poloha výš jiskřivým zvukem. Christian Harnoncourt poukazuje na skutečnost, že fagotisté by se při interpretaci Mozartových děl měli pokusit o

---

<sup>4</sup> HOLEČEK, Jaroslav. *Karel Ančerl Gold Edition 18* [zvukový záznam na CD]. Mozart: Koncerty / Voříšek: Symfonie D dur. Supraphon 2003.

adekvátní přípravu strojků a změnit zvuk směrem k prezentaci „smyčcovo-plátkového“ efektu (aglicky „reedy“, plátkový).

## 2.2 Obsazení orchestru

Mluvíme-li o „Mozartovském orchestru“, máme na mysli menší orchestrální obsazení. Obvykle jde o komorní smyčcový orchestr, doplněný o dechové nástroje. V případě fagotového koncertu B dur tomu tak opravdu je. Jedná se o smyčcový orchestr (první a druhé housle, viola, violoncello a kontrabas), z dechových nástrojů dva hoboje a dva lesní rohy. Obecně lze konstatovat, že úvodní části vět jsou koncipované v naprosto klasickém duchu, jako tematické orchestrální introdukce. Následně formou doprovodů (ostinátní doprovod) podporují sólistu (Příloha č. 1). Je však i mnoho částí, kde dochází k dialogu obou složek. Role orchestru je stanovena jako doprovodná, ale v mistrovsky nápadité koncepci.

Úloha dechových nástrojů spočívá už v jejich samotné podstatě a to témbrové odlišnosti. V začátku první věty dechové nástroje rozšiřují a zdůrazňují harmonické změny (Příloha č. 2). V taktu 10 pak uvádí rytmický model (Příloha č. 3), který provází tematické změny. Blíže je této problematice věnována kapitola „Rozbor“.

Podobně jako chápání temp jednotlivých částí, i zvuk a obsazení orchestru se odvíjely od historických zvyklostí a nepsaných tradic. V Mozartově době se na smyčcové nástroje hrálo především v nižších hmatových polohách, jen pro rozsahově exponované části se přecházelo do přiměřených poloh na nejvyšší struně.

Zvuk dřevěných dechových nástrojů byl více „šalmajovitější“. Rohy a trubky byly ve své přirozené podobě podstatně delší. V důsledku toho byl jejich zvuk barevnější a bohatší na vyšší harmonické tóny. Naopak v korpusu a menzuře byly užší, tudíž se zvuk více zakulacoval. K těmto aspektům je vhodné přihlížet i v době moderních nástrojů. V případě, že budeme hrát Mozarta s moderním orchestrem, měli bychom znát zvukové vlastnosti mozartovského orchestru. To vše především kvůli přiměřenosti zvuku a dílu odpovídající zvukové přehlednosti. Orchestrální obsazení v Mozartově době ovšem mělo mnoho podob. Co největší obsazení bylo vítané, často



se však odvíjelo od prostor, kde se koncert konal a od možností a velikosti orchestru v daném městě.<sup>5</sup>

### 2.3 Tempová označení v koncertu

Jen málokterý skladatel se snažil tak precizně specifikovat svoje představy a přání na tempa vlastních děl, jako Mozart. To vše je patrné na většině jeho skladeb, kdy se Mistr obvykle nespokojí pouze s jednoslovným označením. Jen u Adagia má minimálně sedmnáct různých odstínů, dále více než čtyřiašedesát možností Andante a Allegra.

První věta fagotového koncertu B dur nese označení Allegro, dle Harnoncourta „vesele“ popřípadě „svěže“. V tomto případě je jasná vazba na význam hovorové italštiny nebo obecně vnímané pojmenování. I přesto, že první věta je hudební plochou nejrozsáhlejší, je účelné zachovat a respektovat označení v celém průběhu. Například v provedení, kde jsou obtížné nástupy sólisty, může docházet k celkovému zrychlení tempa, čímž ovšem vyprchá elegance a nadhled, který tuto větu provází.

Druhá věta je nadepsána Andante ma Adagio ve  $\frac{3}{4}$  taktu, dalo by se říci „vpřed, přeci však pokojně“. Spojka -ma (= ale) v praxi vždy působí jako ohraničení tempa v obou směrech, tedy jak do rychlejšího, tak k pomalejšímu.

V případě třetí věty (Rondo, Tempo di Menuetto) je výklad autorem zamýšleného tempa značně problematický. Jako směrodatné je ovšem potřeba vnímat výraz Rondo, tedy cyklické skladby veselého charakteru. Menuet jako tanec byl v roce 1766 dle Josepha Laccasagne (Traité general...) vnímán jako: „...skladba na tři víceméně svižné doby...“. O jedenáct let později, v roce 1777, Jean Jacques Rousseau píše „...elegantní a ušlechtilá jednoduchost...“. Druhé označení Tempo di Menuetto odkazuje na taneční zvyklosti 18. století, tedy tří středně rychlých dob. Zajímavým faktem také je, že Diderot ve svojí Encyklopedie z roku 1780 velmi správně popisuje, že existují pomalé i rychlé menuety. Ostatně tato problematika se řešila už i v dobách Bacha. Z pohledu současného interpreta je to spíše otázka osobního vkusu. A to, zda se vydat cestou virtuózní techniky nebo umírněnějšího, elegantního provedení.

---

<sup>5</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. Hudobný dialóg: myšlenky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi. Bratislava : hudobné centrum, 2005, 162 s. ISBN 80-888-8442-X.

### 3. ROZBOR

Koncert B dur byl napsán pro sólový fagot s doprovodem orchestru. V orchestru jsou zastoupeny z dřevěných dechových nástrojů dva hoboje, žesťových dva lesní rohy in B alto a ze smyčcových nástrojů 1. a 2. housle, viola, violoncello a kontrabas. Jedná se o klasický „mozartovský“ orchestr.

#### 3.1 První věta

První věta nese označení Allegro, celý takt. Jedná se o klasickou sonátovou formu s pevnou formální a harmonickou strukturou. Introdukce (takt 1 až 34) začíná přednesením hlavního tématu v podání lesních rohů a 1. a 2. houslí (Příloha č. 4). Téma je tvořeno synkopou, čtvrtá doba je rozvedena do tečkovaného rytmu. Ostatní nástroje jsou využity jako doprovodné, tvoří pevnou strukturu tóniny B dur. Viola, violoncello a kontrabas drží ostinátní rytmus osminových not a hoboje doplňují harmonii. Označení dynamiky je forte, které je potřeba si vykládat jako zvukově barevný a plný úvod skladby. V taktu 3 a 4 přichází instrumentační změna. Melodii přebírají v terciích hoboje, fráze je zakončena trylkem. V taktu 6 až 9 probíhají harmonické změny. Jedná se o přechod z tóniky B dur, přes dominantu (sextakord) a subdominantu zpět do B dur. V taktu 10 je uveden jeden z nenápadných ale velmi jasných a lehce zapamatovatelných rytmických motivů, jde o signál lesních rohů, složený z čtvrtových not a tečkovaného rytmu (Příloha č. 5). V taktu 11 navazuje vedlejší téma v F dur a hrají 1. housle. V taktu 14 až 17 probíhá harmonická práce pomocí zmenšených septakordů, jako romanticko-dramatický prvek. V taktu 18 až 22 přebírají melodii sopránové nástroje, hoboje a 1. housle. V taktu 23 je figurace smyčců a nad nimi známý motivek lesních rohů, tentokrát společně s hoboji (Příloha č. 6), který se opakuje dvakrát (stejně jako v taktu 10). V taktu 26 až 31 se rozvíjí harmonie. Melodii vedou 1. a 2. housle, harmonické rozvody započíná kontrabas a violoncello, pokračují lesní rohy (takt 26) a následují hoboje. V taktu 32 a 33 jsou stupnicové běhy smyčců v B dur, zakončené třemi secco akordy v plné síle celého orchestru (takt 34).

Expozice začíná v taktu 35, nástupem sólového fagotu. Osmitaktové téma je založené na kombinaci synkop a tečkovaných rytmů (Příloha č. 7). Jako zdobící prvky jsou využity trylky a opory. Fráze jsou zakončené trylkou (takt 38), následuje stupnicový běh v B dur. Orchestrální doprovod je tvořen pouze basovým

fundamentem na první a třetí době. Ten elegantně drží rytmus, ale zbytečně nepoutá pozornost, která je v tuto chvíli věnovaná sólové, melodické lince. Na téma navazují v taktu 42 a 43 smyčce, stupnicovými běhy v B dur. V taktu 45 nacházíme vedlejší téma v tónině F dur. Toto vedlejší téma je kontrastní vůči tématu hlavnímu především po rytmické stránce. Uvádí jej dvě čtvrt'ové noty a následující akordické rozklady v šestnáctinových hodnotách. Takt 47 přináší další charakteristický rys koncertu, a to velké intervalové skoky (Příloha č. 8). V taktu 50 začíná technická pasáž, která kombinuje repetované tóny a zdobení pomocí trylků. Plocha je dělena do krátkých harmonických úseků. Tyto úseky jsou dále členěny na sekce po čtyřech šestnáctinách do skupin. V taktu 55 fagot, 1. a 2. housle dohrávají krátký melodický úsek. Takt 58 opět přináší signál lesních rohů a tentokrát společně s hoboji, tento signál naznačuje předěl a nástup závěrečného tématu v F dur. Závěrečné téma je další výrazná myšlenka začínající v taktu 59. Sólová melodie je vedena sestupně, doprovod 1. houslí je vzestupný. Takt 62 přináší další velké intervalové skoky a navazuje technická pasáž, která uzavírá oblast závěrečného tématu. Následuje orchestrální mezihra, ve které jsou použité motivy vedlejšího a závěrečného tématu.

Vstupní úsek provedení začíná v taktu 80, jedná se o osmitaktové téma, opakování dvou stejných motivů, poprvé v F dur a následně c moll. Od taktu 89 začíná rozsáhlá hudební plocha. Je to dialog mezi sólistou a orchestrem, harmonicky velmi pestrá plocha s neustálými změnami. I přes časté mollové modulace tato plocha vyznívá radostně až jásavě. Patrně proto, že je zde užito akordických rozkladů, které sólista začíná po šestnáctinové pomlce (evokuje Scherzo) (Příloha č. 9). Takt 97 je opatřen korunou.

Repríza začíná v taktu 98 čtyřtaktovým tematickým orchestrálním vstupem. V taktu 102 začíná sólista. Téma je zpracováno stejně jako v expozici, v nezměněné podobě. Obměna přichází až v taktu 112, což je vedlejší téma (akordické rozklady po čtyřech, ve skupinkách), které tentokrát zazní v tónině Es dur (Příloha č. 10). Doslovné opakování je narušeno opět až v taktu 119. Zatímco v expozici znělo e' v rámci C dur septakordu, zde zaznívá es' jako F dur septakordu. V taktu 126 a následně po dvoutaktích, přichází stupnicové běhy v Es, B a F dur a k nim vždy odpověď hoboju v terciích zdobené trylky. Takt 132 až 136 přináší technickou pasáž a závěr vedlejšího tématu. Takt 137 je opět známý signál lesních rohů a hoboju. V taktu 138 začíná závěrečné téma v F dur. Od taktu 141 je zřejmá práce s motivem z expozice,

tentokrát začínající od vysoko položeného g'. Od taktu 146 závěrečná technická pasáž, spějící k závěru první věty, který je tvořen prodlevou a finálním trylkem, zakončeným tónikou. V závěru jsou užity části motivů z věty. V taktu 152 a 154 naposledy zazní signál lesních rohů a hobojů. Od taktu 156 se rozvíjí harmonie a to především pomocí instrumentace a zhušťování faktury. V taktu 160 je B dur kvartsextakord s korunou a je zde prostor pro kadenci. Od taktu 161 je veden stručný závěr codového charakteru. Harmonická práce se odehrává pouze na poli základních funkcí a tematické rekapitulace. V taktu 168 se objevují závěrečné pasážové běhy a tři finální akordy B dur, secco.

Obecně se dá říci, že ačkoliv part sólisty je náročný, role orchestru je v mnoha případech technicky velmi náročná. Jako příklad lze uvést stupnicové běhy, vedení melodie, nebo souhra se sólistou v částech „dialogů“. A to především v oblasti vyjádření charakteru hudby a udržení tempa, v průběhu celého trvání věty. Tečkovaný rytmus a jeho nutná přesnost je doslova charakteristická pro tuto větu. Při prvním poslechu se hlavní téma (ale i téma provedení) vryje do paměti. V první větě je časté střídání jak rázných a pevných částí s částmi, které jsou krásně zpěvné a melodické. Velmi důležitý je i pohled na zvukovou vyrovnanost mezi sólo partem a doprovodem. Je nutné respektovat zvukové možnosti fagotu, aby orchestr „nepřekrýval“ sólistu.

### **3.2 Druhá věta**

Druhá věta nese označení Andante ma Adagio, z formálního hlediska se jedná o velkou písňovou formu. Úvodní téma je v prvních houslích, takt 1 až 6. Téma je vedeno melodickým obloukem v rámci kvinty, na třetí době zdobené shora umístěnou oporou (Příloha č. 11). Doprovod je tvořen těžkou dobou v basu a šestnáctinovým pohybem druhých houslí a violoncella. V taktu 3 se melodickým pohybem přidávají hoboje a lesní rohy (tentokrát in F) s harmonickými tóny. V taktu 7 až 12 přednáší téma sólový fagot, stejně jako housle v začátku věty. Změna nálady přichází v taktu 13. Dynamický motiv v dvaatřicetinových hodnotách vyústí v držené g' a následným sletem tří sext, jdoucích za sebou<sup>6</sup> (takt 16 a 17), zakončené akordickým rozkladem C dur. Poté na něj navazují se stejným materiálem housle a

---

<sup>6</sup> evokuje materiál z první věty (takt 62)

viola, přebírají melodii a fagot se stává doprovodným nástrojem a nastupuje po osminové pomlce. V taktu 19 je melodie vedena pomocí velkých intervalových skoků (až dvě oktávy) a je zakončena trylkem. V taktu 21 a 22 probíhá modulace do dominantní tóniny C dur. V taktu 23 začíná díl B. Melodie je vedena v synkopickém rytmu, ve střední poloze fagotového rejstříku. V taktu 24 se hodnoty ještě zkrátí. Mollová tónina přidává na dramatickém výrazu, ten je podpořen opět velkými intervalovými skoky. V taktu 27 přináší hlavní téma v pozměněné podobě první housle (opora hned před první notou). V taktu 28 přebírá téma fagot v nezměněné, originální podobě. Doprovod opět tvoří těžká doba v basu a šestnáctinový pohyb vyšších smyčcových nástrojů, jednoduchý melodický protipohyb hrají první housle. V taktu 34 až 36 začíná jednotaktová, opakující se sekvence (Příloha č. 12). Pro ni je charakteristický další velký intervalový skok. Tato fráze je zakončena v taktu 37 synkopou a trylkem. V taktu 38 a 39 je využita jednotaktová imitace, kterou započne fagot a odpovídá orchestr (hoboje, první a druhé housle). V taktu 40 je melodická linka vedena fagotem, první a druhé housle mají ostinátní doprovod. Tato část, kde jsou další velké intervalové skoky, umocňuje závěr. V taktu 43 přebírají melodii první, druhé housle a viola. Fagot tvoří pouze doprovod a supluje odtahy smyčcového doprovodu. Obrat nastává v taktu 45, kdy melodii opět přebírá fagot, ten ji melodicky rozvádí do taktu 46 triolou v rámci synkopy a zakončuje trylkem do tóniky. V taktu 49 je prostor pro sólistovu kadenci. Druhou větu uzavírá čtyřhlas lesních rohů a hoboju, za doprovodu prvních a druhých houslí. Poslední dva takty dovádí větu k úplnému závěru, finální tónice F dur.

Pro druhou větu je charakteristická vznosná melodika, linie plná zvrátů, velkých intervalových skoků a proměn nálad. Hudební materiál proudí od klidně plynoucích pasáží až po lehce vypjaté vrcholy umocněné mollovou tóninou. Za pozornost stojí kooperace fagotu a prvních houslí, barva lesních rohů „con sordi“ a zvuk hoboju, doplňujících melodiku. Tempo je klidné nikoliv však pomalé.

### **3.3 Třetí věta**

Jak už napovídá označení věty Rondo-Tempo di Menuetto, bude se formálně jednat o Rondo ve  $\frac{3}{4}$  taktu. Zpočátku je uvedeno hlavní téma, což je osmitaktová myšlenka opatřená repeticí (Příloha č. 13). Téma uvádí první hoboje a první housle. Druhý hoboje, druhé housle a viola jsou doprovodné. Basovou linku vede kontrabas a

violoncello a skládá se pouze ze čtvrt'ových not. Samotné téma tvoří osmitaktová fráze s repeticí, snadno zapamatovatelná a rytmicky zřetelná myšlenka v B dur. Sólo fagotu začíná v taktu 21 s prostým triolovým pohybem, který doplňuje tečkovaný rytmus prvních a druhých houslí. Tento motiv je možné rozdělit na dvě totožné čtyřtaktové fráze. Tuto část je možné vnímat jako úvod Ronda. V taktu 29 fagot nastupuje se vzestupným stupnicovým během v F dur, který je následně vystřídán čtyřtaktovou prodlevou na finálním tónu c'. Pod ním v prvních houslích jiskřivá melodie, kombinující šestnáctinový pohyb a trylky. V taktu 37 se vedení melodie opět chopí fagot, a to třítaktovou frází (stupnicový pohyb v šestnáctinových hodnotách), která je následně ještě zopakována. V taktu 43 nastupuje opět triolový pohyb, dvoutaktový model je následně kopírován a použit o kvartu níž. V taktu 51 přichází opět hlavní, osmitaktové téma. V taktu 59 je uvedeno další, podstatně závažnější téma. Na dramatickosti přidává určitě i zvolená tónina g moll a ostinátní basová linka (Příloha č. 14). V taktu 67 nastupuje modulační část, vzestupně jdoucí sekundové kroky uspořádané do dvoutaktů, doprovod tvoří synkopický rytmus. Od taktu 73 zazní ještě doslovný návrat k tematickému materiálu z taktu 59. Taktem 81 přichází hlavní téma bez změny. V taktu 89 nalézáme jistou podobnost s taktem 29, šestnáctinový pohyb v osmitaktové frázi. V taktu 97 až 100 probíhá modulace. Je užito triolového modelu, který se objeví nejprve v B dur a následně C dur. V taktu 106 je prostor pro vložení krátké kadence, takt je opatřen korunou na třetí době. V taktu 107 nastupuje téma tentokrát přednášené už i sólistou, který je doprovázen prvním houslistou. V taktu 115 je návrat k tónině F dur, následuje g moll a B dur v taktu 119. V tomto taktu přichází opět typické velké skoky sólového nástroje, které tvoří samostatnou rytmicko-melodickou linku nad hlavním tématem ve smyčcích. V taktu 126 je čtyřtaktová prodleva fagotu na tónu f' a pod ním se klene melodie prvních houslí složená z šestnáctinových not a trylků. Od taktu 130 do 137 hudba spěje ke svému závěru. Svěží pohyb šestnáctinových not zakončuje trylek na B dur. Od taktu 138 nastává skutečný závěr, poslední uvedení hlavního tématu a virtuózní finále orchestru.

Třetí věta je optimistické Rondo plné dynamického pohybu a kontrastů. Střední část má dramatický nádech, který ale opět vyústí v energickou pohodu. Charakteristický pohyb tvoří šestnáctinové hodnoty not a na lehkosti přidává i charakter melodických částí. Orchester a sólista se vzájemně doplňují.

#### 4. INTERPRETACE KONCERTU

První nahrávka pochází z roku 1952, kdy Českou filharmonii v Rudolfinu řídil Karel Ančerl. Nahrávka je součástí kompletu Karel Ančerl Gold Edition, což je řada reedic nahrávek, které Český světoznámý dirigent natočil s Českou filharmonií za jeho působení v tomto orchestru. Publikovalo jej nakladatelství Supraphon v letech 2003.

Délka koncertu v tomto provedení je 19.07 sekund. Úvodní introdukce v podání České filharmonie je v mírnějším tempu a pocitově na dvě hlavní doby v taktu. Pojetí tématu je energické s lehkým důrazem na první a třetí dobu. Zvuk orchestru je vyrovnaný a respektuje předepsanou dynamiku. Dozvuk je jen mírný a akcentace not jasně zřetelná. Téma je vedeno melodickým obloukem po úvodních šest taktů. Signál lesních rohů a hobojů působí spíše jako nenápadná dohrávka. Obecně by se dalo říci, že frázování doprovodů, které místy zanikají, je provedeno ligaturou přes všechny šestnáctiny v kvartole. V taktu před nástupem sólisty (takt 34) je zřetelné odsazení a jasný a přesný nástup.

Druhou nahrávkou je záznam Františka Hermana a jeho pojetí Mozartova koncertu. Jde o Czech Chamber Orchestra, který v roce 2001 řídil Ondřej Kukul. Kukul je současným českým dirigentem a úspěšným hudebním skladatelem. Délka trvání nahrávky celého koncertu je 17.27 sekund, což poukazuje na značně rychlejší tempa oproti předchozí nahrávce (ve srovnání s Bidlem je v první větě o více než 30 sekund rychlejší při srovnatelně dlouhé kadenci). Orchester hraje velmi energicky a aktivně. Zvuk je plný a příjemně jiskřivý. Rychlejší tempo koresponduje i s pocitem vnímání taktů na jednu dobu. V tématu pracuje pouze s jednou těžkou dobou. Přesto je jasně zachována rytmická struktura díla. Například stupnicové běhy houslí jsou přesné, virtuózně zahrané v rámci fráze a nikoliv separované jako skupinky not. V taktu číslo 10 plným zvukem a jasně zazní signál lesních rohů a hobojů. Orchesterální doprovod je kompaktní, sehraný, rytmicky velmi striktní avšak nechybí mu vlastní výraz a názor na dílo. V taktu 35 před nástupem sólisty je odsazení, v rámci tempa a přirozeného zakončení introdukce.

Pojetí tématu v sólových hlasech čítá řadu odlišností. Například Bidlo v hlavě tématu hraje první i druhou dobu v synkopě s akcentem, avšak obě noty s odtahem, zatímco Herman akcentuje pouze notu první, na druhé notě půlové uvádí crescendo, čímž dosahuje efektu většího napětí a samozřejmě většího melodického oblouku. Oba se

shodují na interpretaci trylků od základního tónu. Další difference, a otázkou k debatě o interpretaci, je spoj F-es' (takt 37). Bidlo tento spoj hraje pod legatem, což vyznívá tak, že opravdu chce zachovat kompaktnost fráze až do poloviny taktu 38. V taktu 45 se oba interpreti shodují na frázování rozložených akordů v F dur (Příloha č. 15). V rámci kvartoly spojují druhou a třetí šestnáctinu. Právě v tomto případě můžeme slyšet u dalších interpretů odlišná pojetí, od nasazování všech not až po jejich celkové propojení.

Tematicky nová část začíná ve druhé polovině taktu 50. Bidlo vnímá skupinky not zdobené trylkou odděleně, zatímco Herman je pojal jako dvoutaktové zdobené fráze, které kupředu posunují harmonické změny. Herman hraje trylky velmi technicky s vysokou frekvencí výměn, zatímco Bidlo trylek rozvíjí. Pro Mozartův koncert jsou tak charakteristické skoky v rámci velkých intervalů, které začínají v taktu 62. Bidlo je pojal jako chromatické postupy (například ve Scherzu), které hraje ve staccatu, zatímco Herman akcentuje první osminu a následující dvě v nižším rejstříku hraje svázaně. Konec Expozice (takt 69 a 70) je v podání českých hráčů spojen často se stupnicovým během a až v následujícím taktu trylek s rozvodem do tóniky (Příloha č. 16). Tento způsob provedení zřejmě nemá své opodstatnění. Tento zápis není ani v jednom z nejpoužívanějších vydání koncertu Breitkopf & Härtel, ani v teorii o poučené interpretaci klasicismu. Herman i Bidlo se shodují v interpretaci úvodu provedení, tempo ponechávají stejné, přináší pouze změnu charakteru, ta ale částečně vychází z tóniny a samotné hudby. Charakteristickým rysem hry Bidla je velmi krátké staccato, které je ponejvíce slyšitelné v Cadenzi a například taktu 89, kdy hráč musí zavčas nastupovat po šestnáctinové pomlce, Herman všem pasážím staccato nechává prostor. Jednotlivé noty hraje krátce ale zněle a s lehkým dozvukem, což part naplňuje tak důležitým zvukem. Herman naopak zřetelně rytmitizuje synkopy, kterým Bidlo dává podstatně větší zvukový prostor. Takt 97 je opatřen korunou a interpretovi nabízí možnost vložení krátké kadence (Příloha č. 17). Bidlo se držel zápisu a hudba se jen letmo pozastaví na koruně, Herman hraje dva oktávové skoky zdobené skupinkou a obalem, tímto postupem se dostává z f' na F. Jelikož se jedná o klasickou sonátovou formu, interpreti zachovávají stylizaci repřízy v duchu expoziční.

Druhá věta nese označení *Andante ma Adagio*, této problematice jsme se věnovali již kapitole s historickým pohledem na dílo. Bidlo v tomto případě opět volí tempo mírně pomalejší než Herman, který se více orientoval na označení *Andante*. U Bidla



je trvání věty 6:52 sekund, u Hermana 6:21 sekund. V podání Czech Chamber Orchestra zněle a melodicky vyznívají doprovody s dynamickou šíří. Bidlo dělí úvodní frázi na několik částí. Před notou, u které je opora, dělá odsazení. To pro někoho může vyznívat jako tříštění melodie nebo naopak, může působit i jako prvek, který činí téma podstatně přehlednějším. Hermanovo pojetí tématu je kompaktní a dynamicky plastické, jemný zvuk dokresluje vzletnost melodie. Výrazná agogika a často až romantické pojetí je často spjaté s taktem číslo 13, oba interpreti jej uvádí ale vše v rámci stylovosti a konceptu věty (Příloha č. 18). V taktu 15, kde nalezneme řadu paralelních sext (Příloha č. 19), Bidlo uvádí zcela jiný hudební materiál, jedná se o variace na původní zápis formou rozložených akordů a harmonicky pestrých postupů (následně i v taktu 45 a 46). Herman hraje původní zápis a nechává tak prostor orchestru, hlavně prvnímu hoboji s rozloženými akordy. Střední díl od taktu 23 Herman pojal jako dramatičtější kontrast oproti klidu, který provází celou větu. Bidlo zachovává tempo a jako vyjadřovací prostředek volí artikulaci, znělost jednotlivých not a rytmizaci. V taktu 34 je sekvence tří stejných modelů, jdoucích sestupně v terciích až na B' (Příloha č. 20). Charakteristikou pro některé interpretace je, že volí zesilující se dynamiku z p-mf-f, což vyplývá i z přirozenosti nástroje a akustiky. Bidlo hraje všechny modely stejně, poměrně zvučně. Herman se drží tradice a jednotlivé modely dynamicky odstiňuje.

Úvodní část třetí věty Rondo Ančerle pojmul jako tematickou introdukci, charakterově podobnou menuetu. Všechny tři doby v taktu mají svojí patřičnou délku a důležitost, vyznívají víceméně jako tři těžké doby v taktu. Pod tímto vlivem získává veselá melodie závažnější charakter. Kukul opět volí rychlejší tempo, akcentuje pouze první dobu v taktu a melodii vede po čtyřtaktových frázích. Sólo začíná v taktu 21. Bidlo hraje triolový rytmus velmi krátkým staccatem, zatímco Herman, i přes rychlejší tempo, zvolil artikulaci s delším dozvukem, ale rytmicky pevnou. V taktu 24, na třetí době, se shodují na délce čtvrté noty, shodně hrají tenuto. V taktu 30 oba uvádí odsazení po první době, Herman přidává na první době akcent, čímž vzniká vrchol fráze. V taktu 31 je prodleva na tónu c' (Příloha č. 21), Bidlo v celých čtyřech taktech zachovává stejnou dynamiku a v taktu 37 nastupuje po osminové pomlce. Herman na prodlevě lehce zesiluje a tón obohacuje mírným vibrátem. První osminu v taktu 37 odsazuje a přidružuje ke skupině následujících, šestnáctinových not. V taktu 45 Herman i Bidlo stylově zachovávají charakter triol

z vstupní části věty. Střední část počínaje taktům 59 vnímá Bidlo jako vložený menuet, tempo zpomalí. Návrat do původního tempa je v taktu 81 a to tzv. stříhem. Herman tempo zachovává, ale mění charakter, tón je temnější a tomu se přizpůsobil i orchestr. V taktu 97 na třetí době, bývá vkládán trylek. Takt 106 je opatřen korunou a oba interpreti vkládají drobnou kadenci (Příloha č. 22). U Bidla jde o rozložené akordy, které zdobí. Herman zdobí trylkem a následuje sestupný stupnicový běh. V taktu 119 přebírá fagot roli doprovodnou a hraje basovou figuru (Příloha č. 23). Bidlo volí znělé, rytmizované osminy, Herman zdůrazňuje třídobý rytmus ale pouze jako doprovod.

V první větě, v taktu 160 je umístěna koruna a prostor pro vložení kadence (Příloha č. 24). V obou nahrávkách je použita kadence, jejímž autorem je pravděpodobně Karel Pivoňka.<sup>7</sup> Kadence je virtuózní především technicky. Klade vysoké požadavky na hru staccato a to v celém rozsahu nástroje. Zpočátku využívá lomených stupnic v B dur. Následně je zpracováván tematický materiál z expozice (takt 62) a motivy z provedení (takt 89). Autor zcela logicky propojil výrazné myšlenky do kompaktního celku. Jako permanentní komplementární předivo jsou využity příbuzné, ne příliš vzdálené stupnice, popřípadě obraty jejich akordů.

Prostor pro kadenci druhé věty se nachází v taktu 49 (Příloha č. 25). V tomto případě už interpreti volí odlišné kadence. Ačkoliv se jedná o pomalou větu, Bidlo zvolil charakterově virtuózní provedení. Podobně jako v první větě, využívá rozklady akordů, tentokrát ale moduluje do vzdálenějších tónin. Provedení koresponduje s pojetím části od taktu 15. Herman vychází z tematického materiálu druhé věty. S hlavou tématu modulačně pracuje, zpěvně zakomponoval exponované polohy nástroje.

---

<sup>7</sup> Karel Pivoňka (1907-1986) narozen v Kouřimi, významný český fagotista, vystudoval Pražskou konzervatoř ve třídě Josefa Fügera. Působil jako první fagotista Národního divadla Zábřeh a poté i Národního divadla v Praze. Natočil desítky rozhlasových nahrávek, pedagogicky působil na Pražské konzervatoři a Hudební fakultě Akademie múzických umění.

## ZÁVĚR

První kapitola věnovaná životopisu přiblížila hlavní kompoziční směry Mozartovy tvorby a vlivy, pod nimiž tvořil. Pro interprety začínající s tímto koncertem je zcela určitě vhodné seznámit se s několika nahrávkami. Stejně důležité je však vytvořit si vlastní pohled na dílo. Kvalitu hudebního pojetí koncertu v podání Karla Bidla prokazuje prestižní ocenění Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros z roku 2006. Tuto cenu dostal Supraphon za Karel Ančerl Gold Edition.

Koncert, ač napsán mladým umělcem, vykazuje melodickou originalitu, znalost kompozice, harmonie a nástroje, pro který byl napsán. Tento úhel pohledu je ale možný pro celé Mozartovo dílo. Nabízí se i srovnání s koncertem F dur Johanna Nepomuka Hummela (1778-1837), který byl v letech 1785-1787 Mozartovým žákem ve Vídni. Mozartovské vlivy se v koncertu rozhodně promítly. Hummelův koncert je melodicky podobně nápaditý, ovšem technicky virtuóznější. Zatímco Mozart dokázal charakter fagotu vystihnout na relativně krátké ploše, Hummelův koncert je podstatně delší, nese klasické rysy ovšem už s mnoha romantickými prvky. Mozartova obliba v dechových nástrojích je viditelná. I přesto, že není zastoupena v takové míře, jako díla například pro smyčcové nebo klávesové nástroje. Znalost nástrojů a posunování hranic jejich možností nebylo Mistrovi ničím neznámým. V symfoniích se často setkáváme s důkladně propracovanými a často virtuózními party dechových nástrojů. Ze zástupců komorní hudby lze hovořit o jednodušších formách typu Divertimenta, až po rozsáhlá díla jako například Gran Partita (KV. 361). Rozhodně bychom neměli posuzovat umělecké výkony měřítkem lepší nebo horší. Některá provedení se však mohou stát vzorem pro další generace a nejinak je tomu i v případě Koncertu B dur. Podobně jako se vyvíjí fagot jako nástroj, vyvíjí se i hráči a jejich pojetí koncertu. A právě to je vlastní podstatou vývoje interpretace. Kooperace všech dosavadních teoretických, historických a hudebních poznatků.

## POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE

### Prameny

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Ančerl Gold Edition 18* [zvukový záznam na CD]. Mozart: Koncerty / Voříšek: Symfonie D dur. Supraphon 2003.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *František Herman: (Mozart, Hummel, R. Strauss)* *Mozart, Hummel, R. Strauss* [zvukový záznam na CD]. Koncert B dur KV 191 - Jan Nepomuk Hummel: Koncert F dur - Richard Strauss: Dvojkonzert pro klarinet, fagot a orchestr, Waldman 2001

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Concerto für ein Blasinstrument mit Orchester*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester*. [Partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

### Literatura

HARNONCOURT, Nikolaus. *Hudobný dialog: myšlenky k Monteverdimu, Bachovi a Mozartovi*. Bratislava : hudobné centrum, 2005, 162 s. ISBN 80-888-8442-X.

LEONHART, Dorothea. *Mozart, zamlčená tvář*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2005, 267 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1721-0

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Vyd. 1. Brno: Togga, 2001, 657 s. ISBN 80-902-9120-1.

ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1975, 238s.

### Slovníkové údaje

Oxford Music Online: Bassoon. [online]. [cit. 2013-05-03]. Dostupné z: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02276?q=bassoon&search=quick&source=omo\\_gmo&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02276?q=bassoon&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit)

Oxford Music Online: Mozart. [online]. [cit. 2013-05-03]. Dostupné z:  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258?q=Mozart  
&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258?q=Mozart&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

## SEZNAM PŘÍLOH<sup>8</sup>

Příloha č. 1: První věta, takt 35

Příloha č. 2: První věta, takt 6 až 9

Příloha č. 3: První věta, takt 10

Příloha č. 4: První věta, takt 1 až 4

Příloha č. 5: První věta, takt 10

Příloha č. 6: První věta, takt 23 až 24

Příloha č. 7: První věta, takt 35 až 42

Příloha č. 8: První věta, takt 48 a 49

Příloha č. 9: První věta, takt 89 až 95

Příloha č. 10: První věta, takt 112 a 113

Příloha č. 11: Druhá věta, takt 7 až 10

Příloha č. 12: Druhá věta, takt 34 až 37

Příloha č. 13: Třetí věta, takt 1 až 8

Příloha č. 14: Třetí věta, takt 59 až 66

Příloha č. 15: První věta, takt 45 až 47

Příloha č. 16: První věta, takt 67 až 71

Příloha č. 17: První věta, takt 94 až 97

Příloha č. 18: Druhá věta, takt 13 a 14

Příloha č. 19: Druhá věta, takt 14 až 16

Příloha č. 20: Druhá věta, takt 34 až 36

Příloha č. 21: Třetí věta, takt 33 až 39

---

<sup>8</sup> Zdrojem všech uvedených příloh (Příloha č. 1 – 24) je: MOZART, Wolfgang Amadeus. *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XII: Concerte für ein Blasinstrument mit Orchester*. [Partitura]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881.

Příloha č. 22: Třetí věta, takt 105 až 108

Příloha č. 23: Třetí věta, takt 119 až 125

Příloha č. 24: První věta, takt 159 a 160

Příloha č. 25: Druhá věta, takt 48 až 50

Příloha č. 1 První věta, takt 35

35

SOLO

The musical score for takt 35 is presented in a system of six staves. The top two staves are for the vocal line, with the word "SOLO" written above the first staff. The vocal line begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a quarter note G4 in the third measure. The piano accompaniment consists of four staves. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5 in the second and third measures. The left hand (bass clef) plays a similar eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G3, A3, B3, and C4 in the second and third measures. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the piano accompaniment staves.

Příloha č. 2 První věta, takt 6 až 9

The musical score for takt 6 až 9 is presented in a system of two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a quarter note G4 in the third measure. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5 in the second and third measures. The left hand (bass clef) plays a similar eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G3, A3, B3, and C4 in the second and third measures. The dynamic marking *f* (forte) is placed below the piano accompaniment staves.

Příloha č. 3 První věta, takt 10

The musical score for takt 10 is presented in a system of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a quarter note G4 in the third measure. The piano accompaniment consists of four staves. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5 in the second and third measures. The left hand (bass clef) plays a similar eighth-note pattern starting with a quarter rest in the first measure, followed by eighth notes G3, A3, B3, and C4 in the second and third measures. The dynamic marking *f* (forte) is placed below the piano accompaniment staves.



Příloha č. 4 První věta, takt 1 až 4

**Allegro.** K. 191  
**TUTTI**

o.

*tr* *p* *p* *p*

Příloha č. 5 První věta, takt 10

Příloha 6 První věta, takt 23 až 24

Musical score for Příloha 6, takt 23 až 24. The score consists of six staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include piano (*p*) and piano-piano (*pp*).

Příloha č. 7 První věta, takt 35 až 42

Musical score for Příloha č. 7, takt 35 až 42. The score consists of two systems of five staves each. The top staff is for the vocal line, and the bottom four staves are for the piano accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has a melodic line with some rests. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Příloha č. 8 První věta, takt 48 a 49

Musical score for Attachment 8, measures 48 and 49. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment with similar rhythmic patterns. The fifth staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment.

Příloha č. 9 První věta, takt 89 až 95

Musical score for Attachment 9, measures 89 to 95. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The second staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment with similar rhythmic patterns. The fifth staff is a bass line with a simple harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Příloha č. 10 První věta, takt 112 a 113

SOLO

Příloha č. 11 Druhá věta, takt 7 až 10

SOLO

Příloha č. 12 Druhá věta, takt 34 až 37

The image displays a musical score for measures 34 through 37. The score is organized into two systems. The first system consists of five staves: a vocal line at the top, followed by four piano accompaniment staves. The piano parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with dynamic markings such as *p*, *ff*, and *cresc.*. The vocal line contains melodic phrases with slurs and accents. The second system also consists of five staves, with the vocal line at the top and four piano accompaniment staves below. This system includes trills in the piano parts and continues the melodic and rhythmic development of the piece. The notation is in black ink on a white background, with standard musical symbols and clefs.

Příloha č. 13 Třetí věta, takt 1 až 8

**Rondo.**  
**Tempo di Menuetto.**

**TUTTI**

Oboi.  
Corni in B alto.  
Fagotto principale.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Contrabasso.

Příloha č. 14 Třetí věta, takt 59 až 66

**SOLO**

Příloha č. 15 První věta, takt 45 až 47

Musical score for Attachment 15, measures 45 to 47. The score is written for a piano and consists of six staves. The first three staves on the left are for the piano's right hand, and the last three are for the left hand. The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff on the left has a piano (*p*) dynamic marking. The score shows a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Příloha č. 16 První věta, takt 67 až 71

Musical score for Attachment 16, measures 67 to 71. The score is written for a piano and consists of six staves. The first three staves on the left are for the piano's right hand, and the last three are for the left hand. The music is in a minor key and 3/4 time. The first staff on the left has a piano (*p*) dynamic marking. The score shows a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*. The score is numbered 70 and 71 at the top and bottom respectively.

Příloha č. 17 První věta, takt 94 až 97

Musical score for Příloha č. 17, takt 94 až 97. The score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The second system includes a grand staff and a bass line. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the second system.

Příloha č. 18 Druhá věta, takt 13 a 14

Musical score for Příloha č. 18, takt 13 a 14. The score is written for a piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff and a vocal line. The second system includes a grand staff and a bass line. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking 'p' is present in the first measure of the second system.



Příloha č. 19 Druhá věta, takt 14 až 16

Musical score for Příloha č. 19, takt 14 až 16. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and consists of three measures. The first measure features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a more active bass line. The second and third measures show a transition to a more melodic and rhythmic texture, with the upper staves playing sustained notes and the lower staves providing a steady accompaniment.

Příloha č. 20 Druhá věta, takt 34 až 36

Musical score for Příloha č. 20, takt 34 až 36. The score is written for a string quartet and consists of three measures. The first two measures are marked with dynamics *p* and *crese.* (crescendo), leading to a *fp* (fortissimo) section in the third measure. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, across all staves. The texture is dense and dynamic, with the upper staves playing melodic lines and the lower staves providing a rhythmic foundation.

Příloha č. 21 Třetí věta, takt 33 až 39

The musical score for Příloha č. 21, Třetí věta, takt 33 až 39, is presented in two systems. The first system consists of five staves. The top two staves are mostly empty, with some notes in the second measure. The third staff contains a complex rhythmic pattern with trills and slurs. The fourth and fifth staves show a more melodic line with slurs. The second system consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff has a complex rhythmic pattern with trills and slurs. The fourth and fifth staves show a melodic line with slurs. The sixth staff shows a bass line with slurs.

Příloha č. 22 Třetí věta, takt 105 až 108

The musical score for Příloha č. 22, Třetí věta, takt 105 až 108, is presented in a single system of six staves. The top two staves are mostly empty, with some notes in the first measure. The third staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The fourth and fifth staves show a melodic line with slurs. The sixth staff shows a bass line with slurs.

Příloha č. 23 Třetí věta, takt 119 až 125

This musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of measures 119 and 120, with a piano introduction in the upper staves. The second system covers measures 121 through 125, featuring a full orchestral arrangement with multiple staves for strings, woodwinds, and brass. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained chords.

Příloha č. 24 První věta, takt 159 a 160

This musical score shows two measures, 159 and 160. It features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The score includes a dense texture with multiple staves, including a prominent sixteenth-note tremolo in the lower staves. A trill (*tr*) is marked in the upper staves. The music is in a minor key and concludes with a sustained chord.

Příloha č. 25 Druhá věta, takt 48 až 50

The musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is marked with a forte 'f' dynamic. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has a fermata over the second measure. The third staff has a fermata over the second measure. The fourth staff has a fermata over the second measure. The fifth staff has a fermata over the second measure. The sixth staff has a fermata over the second measure. The score is divided into three measures by vertical bar lines.