

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

PEDALIZACE V HUDBĚ KLASICISMU SE ZAMĚŘENÍM NA TVORBU W. A. MOZARTA

JUDr. BcA. Lucie Langerová

Vedoucí práce: doc. Martin Kasík

Oponent práce: prof. František Malý

Datum obhajoby: 8. září 2020

Přidělovaný akademický titul: Magistr umění (MgA.)

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THE MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Piano

MASTER'S THESIS

**PEDALLING IN THE MUSIC OF THE CLASSICAL ERA
FOCUSED ON THE WORK OF W. A. MOZART**

JUDr. BcA. Lucie Langerová

Thesis advisor: Doc. Martin Kasík

Examiner: Prof. František Malý

Date of thesis defence: 8th September 2020

Academic title granted: Master of Arts (MgA.)

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Pedalizace v hudbě klasicismu se zaměřením na tvorbu W. A. Mozarta* vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

ABSTRAKT

Diplomová práce na téma „Pedalizace v hudbě klasicismu se zaměřením na tvorbu W. A. Mozarta“ obsahuje souhrn všemožných aspektů, které mohou různými způsoby ovlivňovat použití pedálu při interpretaci klasicistní klavírní hudby, zejména pak tvorby W. A. Mozarta.

Vycházejíc z protichůdných tezí o tom, zda je správné či nikoli používat při takové interpretaci pedál, hledá autorka argumenty hrající ve prospěch i neprospěch obou tvrzení, aby pak v závěru dovedla určitá pravidla, která mohou posloužit jako návod při pedalizaci hudby napsané zejména v poslední třetině 18. století.

Tato práce je určena především klavíristům, ale i všem ostatním, kteří se zajímají o hudbu W. A. Mozarta i dalších klasicistních skladatelů a jimž není lhostejné, jak je tato interpretována.

Klíčová slova: pedalizace, klasicistní interpretace, W. A. Mozart

ABSTRACT

This diploma thesis "Pedalling in the Music of the Classical Era focused on the Work of W. A. Mozart" contains a summary of various aspects that may affect the use of the sustain pedal in the interpretation of piano music of the classical era, especially the compositions by W. A. Mozart.

Based on conflicting theses about whether or not it is correct to use a pedal in such an interpretation, the author seeks arguments in favour of and against both statements, in order to conclude with certain rules that can serve as a guide to pedalling music written especially in the last third of the 18th century.

This work is intended primarily for pianists, but also for all others who are interested in the music of W. A. Mozart and other composers of the classical era and who are not indifferent to how it is interpreted.

Keywords: Pedalling, Interpretation of the Classical Era Music, W. A. Mozart

Obsah

1 Úvod	7
2 Interpretace	10
3 Pedalizace v klasicistní hudbě pohledem klavíristů	14
4 Vývoj klavíru a pedálů v období klasicismu	26
4.1 Historický exkurz a vlastnosti nástrojů obecně	26
4.2 Přehled a popis konkrétních dochovaných nástrojů	32
5 Pedalizace v klasicistní hudbě z pohledu odborné literatury	41
5.1 Vývoj pedalizace a pedalizace v klasicistní hudbě obecně.....	41
5.2 Pedalizace v díle jednotlivých skladatelů	45
6 Srovnání klavírních a orchestrálních verzí týchž děl	56
6.1 Orchesterální a klavírní tance	56
6.2 Klavírní koncerty.....	76
7 Porovnání interpretací vybraných děl	81
7.1 Fantazie c moll, KV 475.....	81
7.2 Sonáta F dur, KV 332	85
7.3 Klavírní koncert A dur, KV 488	90
8 Pedalizace v hudbě W. A. Mozarta z pohledu autorky.....	93
9 Závěr	99
Prameny.....	102
Literatura	102
Nahrávky	104
Internetové zdroje.....	107
Ostatní zdroje	107
Příloha č. 1 – Dotazník „W. A. Mozart a pedalizace“	108
Příloha č. 2 – Přehled dochovaných klavírů z let 1745-1800.....	110

1 Úvod

Hudební interpretace je oblastí, na niž může mít tisíc hudebníků tisíc různých názorů. A to nikoli neopodstatněně. V důsledku toho, že každá osobnost je unikátní, každá představa je jedinečná a žádné dvě osoby neslyší a necítí naprosto identicky, je zřejmé, že dva lidé nemohou přednést tutéž skladbu stejně.

Naštěstí za lidské interprety (zatím) nepřevzaly tuto činnost stroje a roboti, a my se tak můžeme těšit z různosti interpretačních výkonů, z nichž s některými budeme souhlasit více, s jinými méně. Vždyť může být na světě více subjektivně vnímatelná věc než právě hudba? Hudba, jejíž kvality a vlastnosti se nedají nijak objektivně změřit, posoudit. Co je pro jednoho správné, považuje jiný za naprosto nepřijatelné, a naopak.

V dnešním globalizovaném světě propojeném internetem má člověk přístup k téměř bezedným zdrojům různých záznamů, ať už audiovizuálních, či pouze zvukových, v době neomezených možností cestovat není problém slyšet hrát naživo ty největší světové interprety.

Jak se však v takovém ohromném množství hudby, kterou nám prostředí, v němž žijeme, nabízí, zorientovat a vyznat? Čím se nechat inspirovat, a co bychom naopak měli brát jako příklad toho, čemu naši vlastní interpretaci příliš přiblížit nechceme?

Čím později byla napsána přednášená díla, tím blíže nám jsou – a to nejen časem vzniku, ale i mentalitou lidí, způsobem jejich smýšlení, v neposlední řadě pak nástrojovým vybavením. Vždyť je mnohem snadnější uchopit dílo člověka, s nímž se osobně známe, který napsal dané dílo třeba přímo pro nás (a náš nástroj), kdy navíc známe veškeré okolnosti vzniku daného díla, než v případě, kdy je autor skladby několik století po smrti a my se můžeme pouze domnívat, jak asi provedení daného díla zamýšlel (pomineme-li vysokou oblibu experimentální tvorby mezi současnými autory a přistoupíme-li na možnost, že i v současné době může hudba zůstat hudbou a skladatel může napsat kompozici, která neodpovídá našemu vkusu o nic méně než skladby autorů, kteří patří víc než současnosti hudebním dějinám).

A zde vyvstává nová otázka: kterou z toho nepřehledného a nekonečného množství možností interpretací chceme zvolit? Je naším cílem přiblížit se záměrům

skladatele, nebo se spokojíme s tím, „když se nám to bude líbit“, a to bez ohledu na nějaké hlubší poznání aspektů ovlivňujících přednes daného díla?

Chceme-li se co nejvíce přiblížit pojetí autora, neznamená to, že se musíme vzdát všech pozitiv vývoje, kterým hudba a interpretace za poslední desítky a stovky let prošla. Zároveň bychom však neměli být lhostejní k tomu, jak vypadala (resp. jak pravděpodobně mohla vypadat) v době vzniku interpretovaných děl.

Jak už jsem zmínila výše, nikoli nevýznamnou otázkou v této záležitosti je vývoj hudebních nástrojů, který jde ruku v ruce s vývojem interpretačním. Zatímco například u houslistů není výjimkou hra na nástroje ze 17. století, kdy ani zdaleka není důvodem snaha o nějakou autentickou interpretaci, nýbrž kvalita těchto nástrojů, které s věkem „zrají“, u klavírů je situace naprosto odlišná. Moderní klavír, jak jej známe dnes, se objevuje až v poslední čtvrtině 19. století, když v roce 1875 získal C. F. Theodor Steinway patent na moderní koncertní křídlo,¹ jehož první exemplář, s dvojitým rozsahem, skříní s oblým rámem a kopulovitým kovovým rámem držícím struny s do té doby nevídaným napětím a mechanikou posílenou tak, aby zvedla zvětšená kladívka, byl dokončen v roce 1876.² Do té, ale i od té doby prochází klavíry neustálým vývojem.

I přes skutečnost, jak relativně pozdě se objevuje moderní klavír, má tento nástroj zcela nezastupitelnou funkci nejen na koncertních pódích, ale v celém hudebním životě. Je tak nemyslitelné, že by se repertoár hraný na dnešní klavír měl omezit pouze na skladby napsané právě pro něj. Ačkoliv se setkáme i s interprety, kteří volí pro interpretaci dříve napsaných děl raději dobové nástroje, v naprosté většině jsou hrány na moderní klavíry i skladby napsané v době baroka, klasicismu a raného romantismu, ale i hudba ještě dříve napsaná.

V době romantismu se již začaly nástroje postupně přibližovat klavírům, jaké známe dnes – z interpretačního hlediska zde proto po této stránce nenalézáme mnoho komplikací. V podstatné části barokního období a ve starší hudbě se naopak setkáváme pouze s předchůdci klavíru, nikoli s klavírem jako takovým (ať už v jakkoli rané fázi vývoje) – otázka interpretace cembalových či původně

¹ *Steinway & Sons: Steinway history*. [online]. [cit. 2014-12-04]. Dostupné z: <http://www.steinway.com/about/history/>.

² WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. *Piano: průvodce hudebním nástrojem a jeho místem v dějinách*. Praha: Sloart, 2003, s. 26. ISBN 80-720-9473-4."

varhanních skladeb na moderní klavír je proto samostatným tématem, které by vydalo na několik knih, a přesto by nebylo vyčerpáno.

Na určitém pomezí stojí klasicistní hudba. Hudba, která vznikala v době, kdy už klavíry existovaly a stávaly se poměrně rozšířeným nástrojem, zároveň však v době, kdy měly klavíry k nástrojům, jaké známe dnes, poměrně hodně daleko. Jak daleko to však bylo?

Právě tato otázka mě vedla k volbě tématu této diplomové práce, a to s ohledem na velice různé názory na správnou odpověď. Velice často se doslýchám, že „Mozart neměl pedál“, a tedy by neměl být používán pedál (přesněji pravý pedál, někdy také „sustain pedál“³ – kde bude dále v této práci hovořeno o pedálu bez bližší specifikace, rozumí se tím tento pravý pedál) ani při interpretaci na dnešní klavíry, případně jen velice zdrženlivě. Z jiných zdrojů je však možné se dozvědět, že toto tvrzení se tolik nezakládá na pravdě, resp. je sice částečně pravdivé, ale nejde o pravdu celou. Ta není tak jednoduchá. Rozhodla jsem se proto, že se na tuto problematiku zaměřím a podrobněji ji prozkoumám.

³ z angl. „sustain“ – udržet

2 Interpretace

*„Pojem Interpret označuje hudebníka, který provádí (interpretuje) skladbu hudebního skladatele přesně podle notového zápisu nebo text písně napsaný textařem, libretistou nebo básníkem.“*⁴ Z této definice hudebního interpreta je zřejmé, že je tento nemyslitelný bez skladatele, textaře ad., tedy autorů.⁵

Jaký je však vztah mezi interpretem a skladatelem, respektive záznamem skladatelova uměleckého, v našem případě hudebního díla? Není pochyb o tom, že „provádět skladbu přesně podle notového zápisu“, jak uvádí daná definice, není tak snadné, jak by se mohlo na první pohled zdát. Vždyť notový zápis, i přesto, nakolik se za uplynulá století vyvinul, nemůže být schopen pojmut veškeré informace o hudební skladbě, jejímž je nositelem. Vždyť existovala-li by jedna explicitní autorova vůle, jak by mělo být dílo přednášeno, přičemž tato vůle by mohla být naprosto vyčerpávajícím způsobem zanesena do not, pak by nebylo vůbec namístě řešit zde otázku interpretace. Tento obor by zanikl, z interpretů by byli pouzí dělníci hudby, kteří by mohli být nahrazeni umělými naprogramovatelnými stroji – protože ať už by dané dílo přednášel kdokoli, vyznělo by stejně.

Tato situace však naštěstí (zatím) nenastala, a proto si můžeme položit otázku: nakolik je interpret pouhým poslem skladatele, přenašečem skladatelovy představy, a nakolik je naopak sám tvůrčím umělcem s významným přínosem pro přednášené dílo? Kde je ta hranice mezi tím, kdy interpret ještě interpretuje skladatelovo dílo, a kdy už je určitá interpretova stylizace považována za dílo jeho samého (např. na motivy původního skladatele)?

Většinou jsou-li zachovány noty, které odpovídají notovému zápisu, pak máme za to, že je stále přednášeno dílo skladatele, i když i v tomto případě mohou být jednotlivé interpretace značně rozdílné. Naopak změníme-li harmonickou, melodickou či rytmickou složku, pak už je takový přednes považován za určitou

⁴ Interpret (hudba). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-02-10]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Interpret_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Interpret_(hudba)).

⁵ LANGEROVÁ, Lucie. *Interpret a právo*. Praha, 2018, s. 2. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce MgA. Martin Kasík, Ph.D.

úpravu, aranž, transkripci. To by mohlo svádět k mylné domněnce, že dílo tvoří jenom ony noty a všechno ostatní je jen určitý „bonus“, určitý nezávazný návrh skladatele, jak dílo provádět. Proč tomu tak ale je? Proč, když změním artikulaci či dynamiku, nebývá na toto nahlíženo stejným měřítkem jako na to, když změním noty?

Hranice mezi tím, co je ještě interpretačně přijatelné, a co už nikoli, je tedy nejen velice neurčitá, ale především bytostně subjektivní. Každý má tyto limity nastaveny jinak. Navíc nejsou otázkou jenom jednotlivých interpretů a posluchačů, ale i jednotlivých skladeb. Jsou skladby, u nichž jsme ochotni přijmout téměř cokoli, naopak u jiných skladeb máme přesný názor na to, jak by měly vypadat. Speciální kategorií druhé zmíněné skupiny jsou skladby notoricky známé, jimž se téměř nedá v průběhu hudebních studií nebo následného uměleckého vývoje vyhnout. U takovýchto skladeb je vytvořen v podstatě určitý společenský úzus, který říká, jak by měly být interpretovány. Není však právě takové časté provádění důvodem pro hledání nových cest, jak daná díla interpretovat?

Různé druhy interpretace rozlišuje Nejgauz ve svém díle *O umění klavírní hry*.⁶

První z nich je „žádný styl“, lze tedy hovořit spíše o určité „neinterpretaci“ než o interpretaci. Jde o případy, kdy je skladba hrána naprosto neodpovídajícím způsobem – způsobem nekorespondujícím s dobou jejího vzniku nebo s osobou jejího autora. Nejgauz píše doslova: „*Bach se hraje ‚s citem‘ à la Chopin či Field, Beethoven suše a pracovně à la Clementi, Brahms výbušně a s erotismem à la Skrjabin či s lisztovským pathosem, Skrjabin salónně à la Rebikov či Arenskij, Mozart à la stará panna atd., atd. To není výmysl, to všechno jsem na vlastní uši slyšel.*“⁷

Druhý způsob interpretace nazývá Nejgauz interpretací „mrtvolnou“, kdy je interpret natolik stísněn „sbírkou zákonů“ (často jen zdánlivých), natolik pečlivě „zachovává styl“, natolik věří v doktrínu, že je možno hrát jen tak a ne jinak, natolik se snaží dokázat, „že je autor ‚starý‘“ (jde-li například o Haydna či Mozarta),

⁶ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. Vydání druhé. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 153-154. ISBN 978-80-7331-515-3.

⁷ Ibid. s. 153.

že nakonec, slovy Nejgauze, *„autor umírá před očima rozhořčeného posluchače a nic kromě mrtvolného zápachu po něm nezbude“*.⁸

Další ze stylů interpretace by mohl být nesprávně zaměňován s předchozím uvedeným, je však veden zcela jinými pohnutkami a přináší naprosto odlišné výsledky. Jde o tzv. interpretaci muzeální. Tato čerpá z bohatých a úctyhodných, co nejpřesnějších informací a vědomostí o tom, jak se hrály skladby v dobách jejich vzniku, jak zněly. Jako příklad takové interpretace můžeme uvést provedení Braniborského koncertu v nevelkém orchestrálním obsazení doby Bachovy, na dobových nástrojích a za přísného dodržení všech tehdejších pravidel interpretace. Aby byl pak dojem úplný, mělo by publikum v sále sedět v dobových kostýmech a parukách a sál by měl být osvětlen namísto elektřiny voskovými svícemi.⁹

Tento druh interpretace může v určitých případech obstát, může být velice cenným doplňkem interpretace následující. Pokud by však byl tím jediným chtěným, k čemu by pak byl veškerý pokrok, jakého nejen hudební oblast za poslední stovky let dosáhla? K čemu by bylo, že se zdokonalují hudební nástroje, pokud by se nepoužívaly (s výjimkou skladeb zcela soudobých)?

Za nejideálnější způsob interpretace považuje Nejgauz interpretaci *„ozářenou, pronikavými paprsky‘ intuice, inspirace, hru, soudobou‘, živou, plnou nefalšované erudice, interpretaci dýchající láskou k autorovi, která používá různorodých technických možností v provedení pod heslem: ‚Autor je mrtev, ale jeho dílo žije!‘ nebo ‚Autor je mrtev, ale jeho hudba žije dál!‘, když je autor živ, tedy pod heslem: ‚A bude žít ještě v daleké budoucnosti!‘“*¹⁰

Vidíme tedy, že vztah k autorovi a k době vzniku díla může interpret pojmout různě. Měli bychom však mít na paměti, že určitá stylovost by vždy měla zůstat zachována. Ne náhodou píše francouzský básník Nicolas Boileau (1636-1711) ve svých básních, že jen to je krásné, co je pravdivé. Otázka pravdy je v tomto případě opět velice choulostivá, nejednoznačná a subjektivní, avšak troufám si říci, že určité obecné zákonitosti je možné stanovit a za pomoci těchto posoudit, zda se interpret při provádění konkrétního díla ubírá správným směrem, či nikoli.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. s. 153-154.

¹⁰ Ibid. s. 154.

Subjektivnost oné pravdy, tedy toho, jak by měla správná interpretace vypadat, však nespočívá jenom v osobě toho, kdo to hodnotí a posuzuje, nýbrž i osoby samotného interpreta (ať už jde o stejnou osobu či osobu od posuzovatele odlišnou). Čím je totiž interpret talentovanější a muzikálnější, tím méně se musí zabývat otázkami stylovosti, a přesto jeho přednes působí naprosto pravdivě. Síla totiž spočívá v přesvědčivosti. Pokud budeme hrát sice v souladu se všemi pravidly historicky poučené interpretace, avšak tak, že danou hudbu nebudeme vůbec cítit a veškerá naše koncentrace se bude upírat na to, abychom správně vyartikulovali jednotlivé hlasy, málokoho přesvědčíme o tom, že tohle je to správné. Naopak budeme-li z Haydnovy sonáty vytvářet rozvláčné romantické dílo, také asi málokoho přesvědčíme o pravdivosti naší interpretace. Pokud však v rámci určitých obrysů stylovosti dá interpret dílu novější obsah inspirovaný jeho vlastní osobností, o němž bude bytostně přesvědčen a bude mít za to, že právě takto by měla být daná skladba hrána, protože právě takto ji cítí, pak nebude mít v případě talentovaných hudebníků nikdo důvod o takové interpretaci pochybovat (i když třeba bude mít sám jiný vlastní náhled na danou skladbu).

Když například Rachmaninov hrával Chopinovy skladby, tak sice nebyly hrány příliš „chopinovsky“, přesto však vzbuzoval nadšení pramenící z Rachmaninovova mistrovství a živelnosti projevu.¹¹

¹¹ Ibid.

3 Pedalizace v klasicistní hudbě pohledem klavíristů

Výše byly popsány různé přístupy k interpretaci hudebních děl. Jak je na ně ale v praxi nahlíženo? To jsem se pokusila zjistit v dotazníku. Vzorek dotazovaných jsem zúžila na klavíristy, předmět pak z obecné interpretace hudebního díla na jednu složku, a to na pedalizaci v hudbě klasicismu, jíž se věnuje tato diplomová práce.¹²

Cílem dotazníku bylo zjistit postoj klavíristů (ať už šlo o koncertní klavíristy, pedagogy ZUŠ či studenty konzervatoří) k pedalizaci v klasicistní hudbě, a to nejprve obecně, posléze pak konkrétně v díle Wolfganga Amadea Mozarta.

Předmětného výzkumu se zúčastnilo celkem 767 osob, z nichž nakonec 280 poskytlo své odpovědi na uvedené otázky. Nejvíce respondentů bylo učiteli klavíru ze základních uměleckých škol, zastoupeny však byly i další skupiny: studenti a pedagogové klavíru na konzervatořích a vysokých školách, korepetitoři, komorní hráči i koncertní klavíristé.

Věkové rozložení daného vzorku bylo celkem rovnoměrné, když do každé z následujících kategorií spadala přibližně třetina odpovídajících: do 35 let, od 36 do 50 let, nad 50 let.

Dotaz na věkovou kategorii respondentů byl součástí dotazníku za účelem zjištění, zda se s průběhem času názory vyvíjí; zda má vyzrálejší generace jiné názory než generace nastupující. Ačkoliv nebyly rozdíly nijak závratné, určitý trend bylo možno vypožorovat.

Klavíristé do 20 let jsou v užívání pedálu v klasicistní hudbě nejsvobodnější, když pro barvu tónu i pro vázání pedál využívá 83 % respondentů z dané věkové kategorie, z toho 13 % odpovědělo, že se při interpretaci a využívání pedálu neohlíží na dobu vzniku díla a používají pedál zcela svobodně dle vlastního uvážení, ať už jde o skladbu pozdního romantismu, nebo baroka.

Pokud vezmeme pouze část respondentů, jejichž hlavní činností je studium klavírní hry na vysoké škole, kteří jsou uvedené věkové kategorii velice blízko, ač do ní

¹² Informace v této kapitole vycházejí z údajů získaných na základě dotazníku „W. A. Mozart a pedalizace“ v období od 8. 2. 2020 do 10. 3. 2020. Vzor dotazníku je přiložen k této diplomové práci jako její příloha č. 1.

většinou již nespádají, pak se dostáváme dokonce ke 100 % – tedy nenajdeme mezi respondenty žádného klavíristu-vysokoškola, který by byl toho názoru, že je nutné pedalizaci při hře klasicistní hudby nějak významně omezovat.

Ve věkové kategorii od 21 do 35 let byla uvedená čísla o něco nižší, naopak začalo přibývat respondentů, kteří používají pedál velice střídavě, zejména pro dodání barvy zvuku, nikoli pro vázání tónů, které tak zůstává v celém svém rozsahu samotným prstům, které musejí jednotlivé tóny na klávesách svázat.

Nejrestriktivnější je pak kategorie od 36 do 50 let. V této se našlo pouze necelých 59 % klavíristů, kteří používají pedál při interpretaci klasicistní hudby za účelem barvy i vázání tónů, z čehož naprostá většina navíc podmiňuje takové použití nutností zachování určité stylovosti dané interpretace. Zbývajících část, tedy necelých 5 % respondentů z dané věkové skupiny, používá pedál bez ohledu na dobu vzniku interpretovaného díla. Lze si tedy povšimnout, že oproti nejmladší skupině dotázaných je toto číslo téměř 3x menší. Jenom pro barvu, nikoli pro vázání, naopak pedál využívají klavíristé mezi 36 a 50 lety ve více než jedné čtvrtině případů. Dále bylo v této věkové kategorii nejvíce osob, které v klasicistní hudbě používají pedál pouze u děl pozdního klasicismu (4,9 %), a osob, které pedál nepoužívají v klasicistní hudbě vůbec (3 %).

Nejzkušenější (tedy nejstarší) skupina respondentů je pak určitým průnikem všech výše uvedených postojů, když její názory proporcionálně odpovídají názorům celé množiny dotazovaných – s tou výjimkou, že mezi těmito respondenty nebyl nikdo, kdo by použití pedálu v klasicistní hudbě zcela vylučoval.

Pokud se podíváme na tyto názory všech dotazovaných jakožto celku, vidíme, že něco málo přes 60 procent odpovědělo, že je-li zachována stylovost interpretace, pak lze využívat pravý pedál v klasicistní hudbě jak k podpoře barvy zvuku, tak i k vázání tónů. Druhou nejčastější odpovědí, již volila čtvrtina dotazovaných, pak bylo užívání pedálu pouze pro barvu, nikoli pro vázání tónů. Právě tyto 2 uvedené možnosti představují, dle mého názoru, 2 základní postoje v přístupu k pedalizaci v klasicistní hudbě. Málokdo totiž vylučuje používání pedálu zcela (pouze 1,4 % respondentů) nebo naopak má za to, že pedál lze používat zcela svobodně bez ohledu na dobu vzniku interpretovaného díla (7,9 %). První z těchto jmenovaných méně častých odpovědí (tedy celkové vyloučení použití pedálu) nepatří mezi favority těch, kteří se řadí k restriktivnějšímu táboru žádajícímu omezování pedalizace v klasicistní hudbě, proto, že přestože tito ve většině případů

argumentují tím, že klasicistní skladatelé neměli k dispozici klavíry s pedály, jsou si vědomi určité jiné barevnosti tónu tehdejších nástrojů, často i s méně kvalitním tlumením tónů. To znamenalo, že sice nemohly být používány pedály pro vázání tónů, ale zvuk rozhodně nezněl suše jako na klavíru s dokonalými moderními dusítky. Co se pak týká opačného extrému, tedy následující uvedené odpovědi, nelze si nepovšimnout blízkosti této varianty k výše popsané Nejgauzově „neinterpretaci“. I proto se tato varianta neřadí mezi ty nejfrekventovanější. 2,8 % dotázaných pak volí hru s pravým pedálem pouze u děl z pozdního klasicismu, kdy už není pochyb o tom, že pedály, jak je známe dnes, existovaly.

Výše uvedená čísla a názory se vztahovaly ke klasicistní hudbě obecně. Jak však vypadala tato data při položení konkrétnější otázky? Zatímco obecně u klasicistní hudby hlasovalo jen necelých 23 % pro použití pedálu pouze pro barvu, nikoli pro vázání tónů, při omezení na sonáty Wolfganga Amadea Mozarta je toto množství více než dvojnásobné – téměř 49 %. Naopak pro barvu i vázání tónu hlasovalo pouze necelých 24 % respondentů (oproti 68 % v případě klasicistní hudby obecně). Zdá se tedy, že zde se uvedené trendy obrací, klavíristé jsou v případě sonát W. A. Mozarta při užívání pedálu zdrženlivější – i počet klavíristů, kteří pedál nepoužívají při interpretaci předmětné hudby vůbec, byl v tomto případě více než šestinásobný (9,3 % u Mozartových sonát ku 1,4 % u klasicistní hudby obecně). Většina z těchto osob (dvě třetiny) však připouští použití tzv. „ručního pedálu“, kdy se přidrží basové tóny v levé ruce a vzniká tak dojem hry s pedálem, aniž by bylo zvuku příliš mnoho.

Ačkoliv se tedy mohlo po první analyzované otázce zdát, že většinový názor je celkem jasný a zní ve prospěch interpretace s pedálem (ač samozřejmě s určitými stylovými omezeními, aby z Mozarta nevznikl Chopin nebo Ravel), po zhlédnutí výsledků druhé rozebírané otázky je zřejmé, že věc až tak jednoznačná není, a je tedy na místě se danou otázkou blíže zabývat.

V předmětném dotazníku byla dále položena otázka týkající se interpretace klavírních koncertů Wolfganga Amadea Mozarta, a to v porovnání s jeho sonátami, jichž se týkala otázka předchozí. Zajímalo mě, zda se přístup interpreta k pedalizaci nějak mění, zda interpret používá pedál jinak při hře sólové a při hře, kdy je doprovázen celým orchestrem. Více než polovina respondentů, kteří mají zkušenost s koncertantním repertoárem, odpověděla, že jejich přístup tímto není nijak ovlivněn, tedy že co se týká pedalizace, přistupují k sonátám i koncertům W.

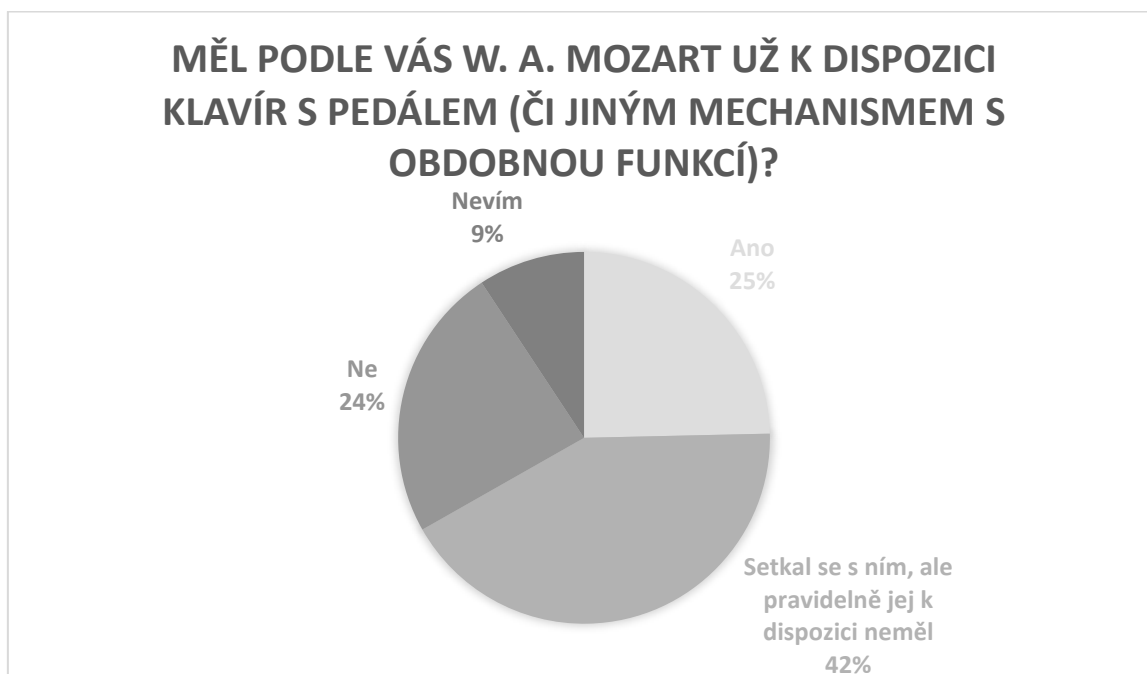
A. Mozarta shodně. Zbývající část pak byla rozdělena téměř vyrovnaně na 2 skupiny, kdy drobnou přesilu měli ti, kteří používají při koncertech více pedálu, protože s orchestrem „za zády“ je zapotřebí klavír více rozeznít, aby pod zvukem orchestru nezanikal, v čemž může být pedál dobrým pomocníkem. Ovšem samozřejmě musíme mít na paměti určité zákonitosti. Zde bych pedál přirovnala k ohni, o němž se říká, že je sice dobrý sluha, ale špatný pán. Podle toho je zapotřebí k dané záležitosti přistupovat. Nepatrně menší část klavíristů pak byla pro přesný opak, tedy pro omezení pedálu v interpretaci koncertantního repertoáru, a to proto, aby zvuk klavíru více svítil, a tak nezanikl pod zvukem orchestru. Dalším argumentem pro tuto možnost pak byla skutečnost, že barvu dodají dostatečně další nástroje, a tudíž ji není zapotřebí tolik dodávat pedálem.

Z důvodu vyváženosti názorů tak lze říci, že obecně mezi sólovou interpretací a interpretací koncertantního repertoáru není z pohledu pedalizace rozdíl, avšak záleží – jako ostatně u každého jednotlivého aspektu interpretace – na individuálním přístupu každého jednotlivého interpreta, samozřejmě i na konkrétních skladbách. U pedalizace pak ještě mnohem více než u jiných složek interpretace záleží také na konkrétním nástroji či na prostoru a jeho momentálních akustických vlastnostech (snad každému klavíristovi je z vlastních zkušeností známo, že i v tomtéž sále na téže nástroji je řešení otázky pedalizace naprosto rozdílné při akustické zkoušce, kdy hraje klavírista před prázdným sálem, a při koncertě, kdy se sál zaplní diváky).

Ať už je interpret zastáncem hry skladeb W. A. Mozarta s pedálem, či je naopak přesvědčeným odpůrcem použití pedálu v těchto skladbách, je zajímavé podívat se blíže na pohnutky a důvody, které k tomuto postoji či přesvědčení vedou. Jako základní důvod pro hru bez pedálu bývá nejčastěji uváděna skutečnost, že v té době ještě klavíry pedály neměly, a proto jejich využívání do této hudby nepatří. Respondentům jsem proto položila otázku, zda podle nich měl W. A. Mozart už k dispozici klavír s pedálem či s jiným mechanismem s obdobnou funkcí, a to s očekáváním, že mezi těmi, kteří využívají pedál jak pro barvu, tak i pro vázání, bude výraznější podíl těch, podle nichž měl Mozart již klavír s pedálem (či obdobným mechanismem) k dispozici, a mezi těmi, kteří vylučují použití pedálu pro vázání či dokonce jakéhokoliv jeho použití, bude většina těch, podle nichž Mozart k dispozici žádný takový mechanismus neměl. Nutno podotknout, že u první teze nejde přímo o logický důsledek (je velice pravděpodobné, že spousta klavíristů využívá pedál při hře klasicistní hudby i z jiných důvodů, než že měl i

Mozart pedál – zejména proto, že zkrátka moderní nástroje tuto možnost nabízejí; tedy mezi těmi, kteří pedál využívají, může být i spousta klavíristů, kteří mají za to, že Mozart k dispozici nástroj s pedálem či obdobným mechanismem neměl), avšak u druhé texe by o přímý důsledek jít mělo, vždyť čím jiným odůvodnit nepoužívání pedálu, který je součástí dnešního klavíru neméně významnou než klávesy s kladívky, než tím, že při vzniku interpretované hudby nebyly nástroje takovým zařízením vybaveny?

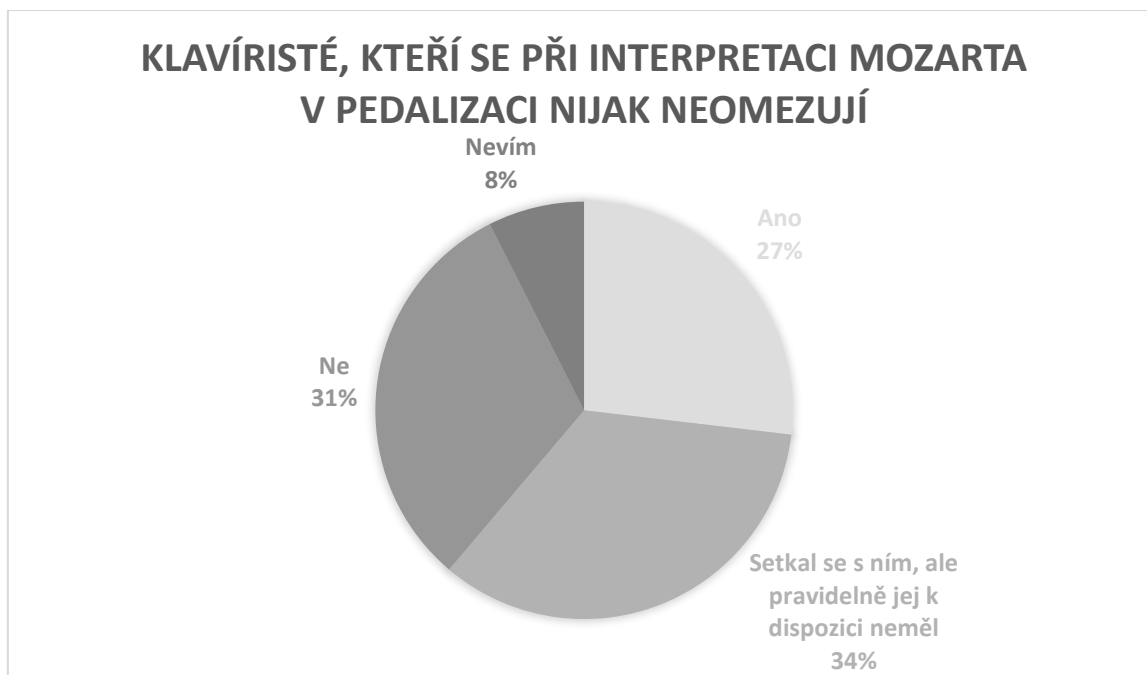
Při pohledu na celkové rozložení povědomí o tom, zda měl Mozart k dispozici takový nástroj, jenž by umožňoval jednoduché zvednutí všech dusítek, vidíme, že čtvrtina dotázaných má za to, že ano, přibližně stejné množství má pak názor opačný. Největší část respondentů (42 %) odpověděla, že sice se Mozart s takovým nástrojem setkal, ale neměl jej pravidelně k dispozici. Zbývající část si nebyla odpovědí jistá. Vidíme tedy, že názory jsou poměrně vyvážené, když „prostřední“ možnost, tedy že se Mozart s takovými nástroji setkal, ale nedisponoval jimi, může nahrávat oběma názorovým skupinám, totiž jak té, která je pro hru s pedálem („vždyť i sám Mozart znal klavíry s pedály / obdobným mechanismem“), tak i té, která je proti ní („vždyť většinu času pedály vůbec neměl, proč by tedy vyžadoval jejich používání“).



Ovšem podíváme-li se na odpovědi jednotlivých skupin interpretů, tedy zvláště těch, dle jejichž přístupu k pedalizaci by se dalo domnívat, že mají za to, že Mozart pedálem nedisponoval, a těch, kteří se naopak k pedalizaci při interpretaci této

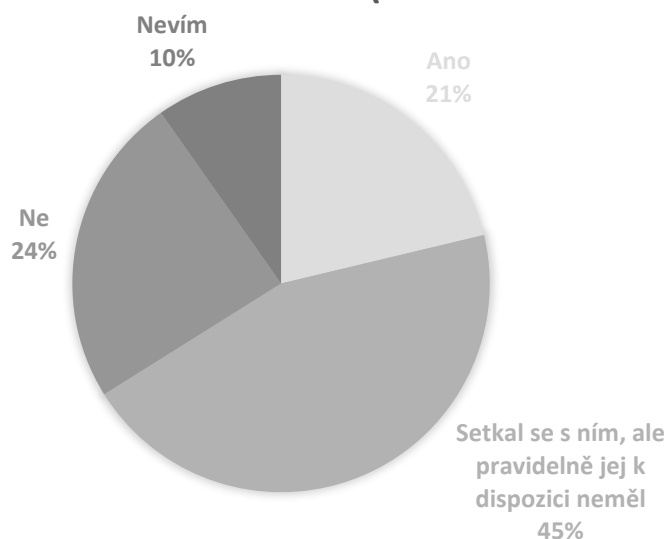
hudby stavějí svobodněji, vidíme, že rozdíly nejsou až tak viditelné, jak by se dalo předpokládat.

Mezi klavíristy, kteří se při interpretaci Mozartovy hudby v pedalizaci nijak neomezují, bylo sice procentuálně více těch, kteří odpověděli, že měl Mozart k dispozici klavír s pedálem či obdobným mechanismem, avšak poměr těch, kteří mají za to, že takový nástroj k dispozici neměl, se zvýšil ještě výrazněji (z 24 % na 31 %).



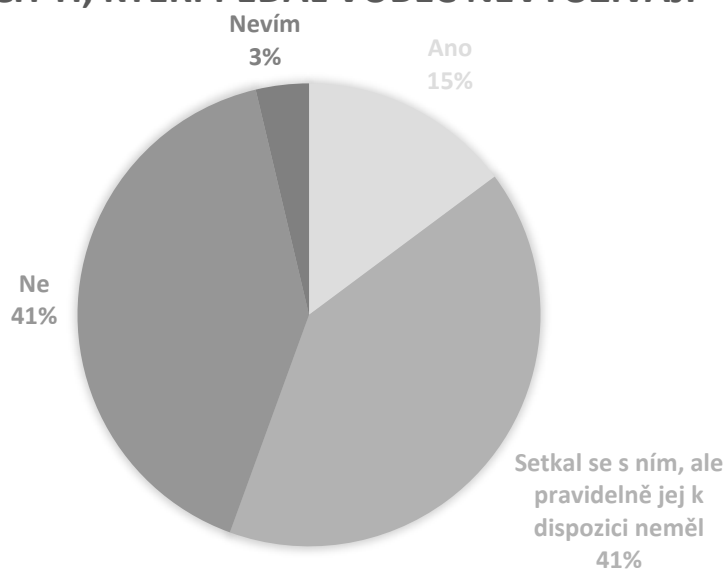
U klavíristů, kteří využívají pedál pouze střídmě (tedy jen trochu pro barvu, nikoli pro vázání) či jej nevyužívají vůbec, odpovídalo procento těch, kteří mají za to, že Mozart neměl k dispozici klavír s pedálem, celkovému průměru (tedy v rozporu s tezí, dle níž byl očekáván nárůst tohoto podílu). Množství těch, kteří odpověděli, že Mozart takový nástroj k dispozici měl, pak bylo v souladu s uvedenou tezí o něco nižší než průměr, avšak stále ne o tolik nižší, o kolik by se dalo očekávat. Znamená to, že více než pětina těch, kteří se k interpretaci klasicistní hudby staví tak, jako by v té době byla hra s pedálem nemyslitelná, a proto tomu přizpůsobují svoji hru i na moderních nástrojích, ví, že i na konci 18. století již byly zcela běžné klavíry vybavené zařízeními pro snadné zvedání všech dusítek.

KLAVÍRISTÉ, KTEŘÍ NEVYUŽÍVAJÍ PEDÁL VŮBEC NEBO JEN VELICE STŘÍDMĚ (JEN PRO BARVU)



Až mezi klavíristy, kteří pedál při hře klasicistní hudby nevyužívají vůbec, se ukázal výrazný nárůst těch, podle nichž se Mozart vůbec neseťkal s klavírem, který by byl vybaven pedálem či obdobným mechanismem se stejnou funkcí jako dnešní pravý pedál, konkrétně šlo o 41 % této skupiny respondentů. Stejně množství pak odpovědělo, že se Mozart sice s takovým nástrojem setkal, ale neměl jej pravidelně k dispozici.

Z NICH TI, KTEŘÍ PEDÁL VŮBEC NEVYUŽÍVAJÍ



Z uvedeného lze dovodit závěr, že zatímco bývá rozhodnutí nevyužívat vůbec pedál při hře Mozartovy hudby podloženo názorem daného interpreta, že Mozart neměl k dispozici nástroj s takovým vybavením, a proto chceme-li se přiblížit co

nejvíce Mozartovu záměru, musíme se hry s pedálem vzdát, tak při omezování použití pedálu jen na barvu nebývá toto tak často odůvodněno či podloženo.

Při zjišťování názorů na pedalizaci v klasicistní hudbě, zejména v tvorbě W. A. Mozarta, jsem se setkala samozřejmě i s jinými názory pro (ne)využívání pedálu, než je právě (ne)existence pedálů v době vzniku dané hudby. S některými z těchto názorů je možné se ztotožnit více, s jinými méně.

Jako nejpřekvapivější bych uvedla názor, který říká, že není podstatné, zda měly nástroje z dob, kdy žil W. A. Mozart, pedály, protože *„je zapotřebí vycházet z notového zápisu, nikoli dobových možností autora“*. Lze sice připustit, že i kdyby byl nástroj vybaven pedály, tak se může autor svobodně rozhodnout pro jejich nevyužívání, avšak předpokládat, že Mozart nechtěl, aby se v jeho skladbách používaly pedály, jenom na základě toho, že nejsou v notách zapsány, mi přijde iracionální. K takovému závěru bychom mohli dojít, pokud by v některých dílech tyto podrobně zapisoval a v jiných nikoli, navíc by z daného díla vyplývala dostatečná odlišnost, která by potvrzovala, že pravděpodobně zde pedál skutečně nebyl záměrně zapsán, aby nebyl používán. Ovšem v situaci, kdy jde o díla skladatele, který pedál do not vůbec nezapisoval, zde chybí zřetelný důvod pro vyvození výše tvrzeného důsledku. Vždyť jak už jsem uvedla výše, notový zápis není dokonalý a není v jeho možnostech popsat hudbu vyčerpávajícím způsobem. Přece bylo-li by možné hudbu do posledního detailu popsat, ztratila by své kouzlo něčeho bezedného, něčeho v celém svém rozsahu nepoznatelného.

Další z respondentů, který se vyslovil spíše proti užívání pedálu v Mozartově hudbě, zastává názor, že *„způsob Mozartova komponování (např. doprovodné figurace, rozklady, a naopak zjednodušení rozkladů v rámci levé ruky ad.) ukazuje, že neměl skladatel možnost pedalizace v beethovenském smyslu“*. Více svou odpověď tento respondent bohužel nerozvedl, a proto není zřejmé, čím přesně k tomuto závěru dochází a co přesně rozumí „pedalizací v beethovenském smyslu“. K podobnému názoru vztahujícímu využívání pedalizace ke kompozičnímu stylu W. A. Mozarta však dospěl i další z dotázaných, který řekl, že kdyby znal Mozart pedál, psal by při své genialitě jiným způsobem. Zde je nutno uvést, že hudební řeč a způsoby, jakými skladatelé ve svých dobách hudbu tvořili, nemohou být ovlivněny pouze nástroji, jaké mají k dispozici, ale i dosavadním vývojem hudby, v němž lze spatřovat určitou kontinuitu, dobovým smýšlením, společenskými faktory. Tedy nemyslím si, že by měl o něco modernější nástroj natolik razantní vliv na Mozartovu tvorbu. Už i tak posunul Mozart hudbu mílovými

kroky kupředu – a kdyby měl modernější nástroj, byla by to jen pomyslná třesnička na dortu, která by sice svůj drobný přínos nepochybně měla, v kontextu celé Mozartovy tvorby by však pravděpodobně nezpůsobila nějaké převratné zlomy. Ostatně kolik by se toho pro Mozarta změnilo, kdyby získal klavír s pedálem? Mnoho nikoli, když pravidelně hrával na nástroje s kolenními pákami, jež měly shodnou funkci (k tomu dále).

Navíc zkusme si představit situaci, kdy bychom dali Mozartovi k dispozici moderní klavír. Co by bylo možno očekávat? Možná by jeho hudba byla blíž dílům pozdního klasicismu s náznaky raného romantismu, ale rozhodně bychom od Mozarta neslyšeli „hudbu“, jaká vzniká až nyní – v dobách moderních klavírů. Stejně tak jako hudba 20. a 21. století není důsledkem existence moderního klavíru, tak ani hudba 18. století není založena pouze na tom, co tehdejší nástroje uměly či neuměly.

Tedy pokrokovější nástroj by mohl Mozartovo smýšlení jistě rozvinout, ale určitě ne nijak diametrálně změnit. Mozart ctil hudbu jako něco krásného a z tohoto požadavku nikdy nechtěl slevit. Vidíme to v jeho dopise datovaném 26. září 1781, který psal z Vídně svému otci Leopoldu Mozartovi a kde rozebíral svoji operu *Únos ze Serailu*, na níž právě pracoval: „...*Ono „Nuž u prorokovy brady“ je sice v témž tempu, ale v rychlých notách – a jelikož jeho hněv stále roste, musí Allegro assai – protože se zdá, že arie už končí – úplně jiným tempem a jinou tóninou co nejlépe působit, neboť když se někdo tak rozvzteklí, nedbá pravidel, míry ani hranic, nezná se vzteky – proto ani hudba se nesmí znát. – Protože však ani nejprudší vášně nesmějí být nikdy vyjádřeny odpudivě a hudba má zůstat stále hudbou a ani na nejstrašlivějších místech nesmí urážet sluch, nýbrž mu lahodit, nevolil jsem tóninu vzdálenou F (tónině arie), nýbrž tóninu příbuznou, ale ne nejbližší, d moll, nýbrž vzdálenější, a moll.*“¹³

Ačkoliv je nemožné říci, jak by Mozart skládal v případě, že by měl k dispozici současné prostředky, a tedy jakékoliv tvrzení v této záležitosti zůstává jen nepodloženou úvahou, mám za to, že by Mozartova hudba stále zůstala tou průzračnou a jasnou, přesto však hlubokou a obsahově naplněnou hudbou, která lahodí uchu interpreta i posluchače.

¹³ BARTOŠ, František. Mozart v dopisech. DOLANSKÁ, Věra, Lubor KÁRA a Rudolf LUŽÍK. *PAMĚTI, KORESPONDENCE, DOKUMENTY: Svazek šestý*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1956, s. 146.

Podíváme-li se na další vyslovené názory, dočítáme se v odpovědi jednoho z respondentů, že *„Používání pedálu u hudby, která jej ve své době neměla k dispozici, by jen setřelo specifika daného stylu (baroka a klasicismu) a vytvořilo z takové hudby cosi neidentifikovatelného, nepřírozeného, prostě paskvil. Ale mí kolegové to dělají běžně. Já z toho skřípu zuby.“* Samozřejmě neexistují jenom 2 póly – nepoužívat pedál vůbec a používat pedál naplno a neustále. Umění interpretace spočívá ve schopnosti nalézt tu správnou míru. Pokud bychom u Mozarta drželi pedál až na jeho dno na celé takty či dokonce delší fráze, pak nejen že by se z takové hudby mohlo vytvořit něco neidentifikovatelného, „prostě paskvil“, ale ani by to v mnoha případech nešlo zařadit do kategorie „hudba“. Ovšem to neznamená, že by takové důsledky nastaly i při drobnějším a citlivějším využívání pedálu.

V takovémto směru se vyjadřuje většina korespondentů, když hojně zastávají názor, že je-li zachována stylovost interpretace, pak lze pedál využívat, a to jak pro barvu, tak i pro vázání tónů. Samozřejmě odpověď na otázku, co znamená, že je zachována stylovost interpretace, je velice komplexní a především subjektivní. Nezbyvá proto než vsadit na svůj vlastní cit a v kombinaci s poznatky, které se snažím v této práci shromáždit, dojít k takové interpretaci, která dle našeho nejlepšího vědomí a svědomí odpovídá tomu, jak by měla být daná skladba hrána – i takových interpretací však budou existovat tisíce, ba dokonce miliony.

Dotazovaní klavíristé využívají při takovéto „citlivé“ interpretaci pedál např. pro podporu barvy v rozložených akordech, aby nezněly příliš suše, pro podporu síly zvuku, je-li dílo přednášeno ve větších prostorách, či pro podporu těžkých dob a důležitých tónů (a tím i pro zvýraznění rozdílů oproti odtahovým notám). Vše musí být samozřejmě bráno s mírou, nesmí to danou interpretaci poškodit – stejně jako by jí ale mohla uškodit i přílišná absence pedálu. Jelikož byli mezi respondenty i učitelé klavírní hry na základních uměleckých školách, několikrát se opakoval i důvod, že malé děti s malýma rukama mají mnohem menší možnosti něco svázat, a proto si v případě takové potřeby mohou pomoci pedálem.

Tento důvod mě napadl i při tvorbě dotazníku, a proto jsem položila dotazovaným otázku na velikost jejich ruky. Zajímalo mě, zda se náhodou neukáže spojitost mezi velikostí ruky a ochotou/potřebou používat pedál. Mezi respondenty však byli už jen klavíristé s nikoli dětskýma rukama, nikdo z nich neměl rozsah menší než oktáva. Při porovnání odpovědí jednotlivých skupin klavíristů s rozdílným rozsahem ruky se však neprokázala žádná spojitost, tedy nelze říci, že by mezi

klavíristy s menší rukou bylo více těch, kteří používají pedál, ani že by naopak mezi klavíristy s velkou rukou převládali ti, kteří pedál nepoužívají – zkrátka proto, že jej nepotřebují. Tím samozřejmě nelze vyloučit určité výjimky, které to tak mají, o obecně platné tvrzení však nejde.

Nejeden klavírista se vyjádřil, že není otázkou, zda vůbec brát pedál, ale jak brát pedál, či přesněji kdy se mu raději vyhnout, aby jeho použití skladbě více pomohlo, než uškodilo. Takové omezení je vhodné doporučit zejména tam, kde by pedál vytvářel nežádoucí disonance, tedy ve stupnicích, ozdobách, anebo přílišný hluk, tedy v nízké poloze či v úzké harmonické sazbě.

Spousta klavíristů pak prosazuje ten názor, že chceme-li být přísně autentičtí, museli-li bychom používat nástroje běžné v době vzniku díla, a tedy pokud hrajeme na moderní klavír, není důvod nevyužívat jeho možností, jakou i pedál je – samozřejmě s určitou zdrženlivostí, *„abychom neudělali z Mozarta Schuberta“*. Při pedalizaci tak dle tohoto názoru nezáleží toliko na hudebním slohu, jako na možnostech moderního nástroje. Respondenti také často uváděli, že ani u skladeb, v době jejichž vzniku nebyl pedál znám, není dán důvod pro jeho nevyužívání, jelikož by *„nejeden skladatel, který tvořil na dobové nástroje, určitě zajásal nad dnešními možnostmi nástroje“*. Tedy pokud by v té době existovaly klavíry v dnešní podobě, pedalizace by byla, samozřejmě za zachování stylovosti, využívána. Jak napsal jeden respondent, *„Sleduji záměr autora, ale neotročím tehdejšímu technickému možnostem – ani on by to nedělal.“*

Dále argumentují tím, že ač na starších nástrojích nemusel být ještě pedál, jejich tlumení nebylo tak dokonalé jako dnes, a tedy dozvuk tónů byl větší i bez použití pedálu. Někteří klavíristé odpověděli, že dnešní klavír je zkrátka jiným nástrojem, než pro jaké byly skladby psány, a s jako takovým je zapotřebí s ním zacházet – tedy využívat všech možností, jaké nám poskytuje. Stejně tak jsou na tom i další instrumentalisté, jejichž nástroje v době vzniku dané hudby buď vůbec neexistovaly, nebo měly naprosto jiné vlastnosti, a přesto se nyní hraje na současné moderní nástroje, a to většinou se všemi jejich vymoženostmi. Jeden z respondentů to vystihl slovy: *„Neztotožňuji se s tím, že na klavír by se mělo hrát jako na cembalo“*. S tím nelze než souhlasit.

Další z názorů, jenž nelze ničím popřít, je, že sice se změnil zvuk nástrojů a jejich možnosti, ale stejně tak se změnilo i „ucho“ a vnímání posluchačů. Proto aby byl

dnešní posluchač určitým způsobem „uspokojen“, je na místě využívat možností současných nástrojů, a to včetně pedalizace.

Podobný názor, ač vyřčený jinými slovy, má i klavírista, který odpověděl: *„Používáním pedálu autentičnost nezkazím, ta už je zkažená mým stylem myšlení v jiném století a opatřením si neautentického nástroje.“* Z tohoto pohledu by se v extrémním případě mohlo zdát, že hrajeme-li Mozarta dnes, nemá vlastně cenu se snažit o nějakou autentickou interpretaci. To však nevylučuje onen způsob interpretace, který považuje Nejgauz za nejideálnější a který popisují výše.

Zde jsme si ukázali, jaké je povědomí o tom, jaké měli klasicistní skladatelé k dispozici nástroje – zejména s ohledem na jejich vybavenost pedály, a jaké jsou názory na to, jak by měla být hudba zkomponovaná v období klasicismu pedalizována. V dalších částech této práce se budeme zabývat podrobněji tím, jaké byly doopravdy nástroje předních skladatelů tohoto období, a tedy jak jsou opodstatněné či naopak neopodstatněné požadavky a argumenty jednotlivých názorových táborů týkající se pedalizace klasicistní hudby, to vše se zaměřením na tvorbu W. A. Mozarta.

4 Vývoj klavíru a pedálů v období klasicismu

4.1 Historický exkurz a vlastnosti nástrojů obecně

Abychom lépe pochopili přístup ke klavíru, jakožto rychle se rozvíjejícímu hudebnímu nástroji, v dobách klasicismu, je nutné podívat se na jeho alespoň stručný vývoj i v dobách dřívějších.

Přestože je obecně tradováno, že vynálezcem klavíru byl kolem roku 1700 Bartolomeo Cristofori, náš exkurz musí začít mnohem dříve.

Arnold Dolmetsch píše, že „Klavír přes svůj obdivuhodný vývoj zůstal vlastně věren svému původu, a to kladívkovému cimbálu. Pisatel měl nedávno štěstí, že mu bylo dovoleno prohlédnout si velmi starý klavír z r. 1610, beze sporu pravý, jenž předbíhá o více než sto let první nástroje Cristoforiho, o němž se až doposud tvrdilo, že byl vynálezcem klavíru. Zmíněný nástroj, zřejmě holandského původu, byl vyroben pro nějakého francouzského šlechtice. Má velmi malá kladívka, připevněná ke klávesám jako u jednoduché formy vídeňské mechaniky. Nemá dusítka a nikdy je neměl. Kdykoliv se změť zvuků stala nepříjemnou, hráč pravděpodobně tlumil chvění struny rukama, jak to dělají cimbalisté.“¹⁴

Ještě starší zmínku o nástroji připomínajícím pozdější klavír, respektive určité fortepiano, však nalézáme už v roce 1426, kdy zásilka hudebních nástrojů z Burgundsku na dvůr Niccola d'Este ve Ferraře obsahovala „instrumento pian e forte“.¹⁵ Nemáme bohužel k dispozici bližší popis tohoto nástroje, avšak víme, že z předchozího roku (tedy 1425) pochází řezba na oltáři v katedrále v Minden v Německu, která zobrazuje mimo jiné klavichord a cembalo. To znamená, že v této době jsou již známy první strunné klávesové nástroje, jak ostatně popisuje i Henricus Arnault ve svém rukopisu z roku 1440, v němž rozebírá vyčerpávajícím způsobem aspekty jejich mechanismů.¹⁶ Kromě klavichordů či cembal zde nalézáme i nákres ve skutečné velikosti zobrazující odrazový bicí mechanismus jako součást strunného klávesového nástroje, který by měl „znít jako dulcimer s kladívky“.¹⁷ Nelze tedy vyloučit, že výše uvedený nástroj pojmenovaný jako

¹⁴ DOLMETSCH, Arnold a Dana ŠETKOVÁ. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1958, s. 173.

¹⁵ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 8.

¹⁶ Ibid. s. 9.

¹⁷ Ibid. s. 14.

„instrumento pian e forte“ byl skutečně nástrojem nikoli nepodobným pozdějšímu fortepianu, když na jedné straně víme, že strunné klávesové nástroje již existovaly, na druhé straně se pak lze domnívat, že nemohlo jít o žádný jiný později známý strunný klávesový nástroj, jelikož v případě cembala by šlo spíše o jakési „instrumento forte“ (tedy hlasitý hudební nástroj), zatímco klavichord by bylo možné označit naopak jako „instrumento piano“, tedy tichý hudební nástroj. Právě kladívkový klavír si získal svoji oblibu tím, že hrál jak forte, tak piano (odtud název fortepiano, později pianoforte; Cristoforiho první nástroj byl označen jako *arpicembalo che fa il piano e il forte* a jeho hlavní předností bylo právě to, že spojoval výrazové možnosti klavichordu se zvučností cembala¹⁸).

Ostatně v obdobném duchu se vyjadřuje i prof. Jan Jiraský ve své odpovědi na výše rozebíraný dotazník ze dne 29. 2. 2020, v níž píše, že už v 15. století vznikl ve Francii první nástroj s dřevěnými kladívky, který neměl dusítka. Následoval nástroj italský v r. 1598 (sto let před Cristoforim). O tomto jakožto o *instrumentu pian e forte* se objevují zmínky v několika dopisech od varhaníka a pečovatele o nástroje u italského dvora Hippolita Cricca z Ferrary Césarovi d'Este, vévodovi modenskému¹⁹, přičemž podle stručného popisu se zdá pravděpodobné, že šlo skutečně o strunný klávesový nástroj s bicím mechanismem.²⁰

Všechny tyto cenné poznatky můžeme využít při zkoumání pedalizace v období klasicismu. Zatímco se totiž ve většině zdrojů řeší, kdy začala být dusítka „zvedána“, málokdy se věnuje pozornost tomu, kdy se vlastně dusítka objevila.

Dochované Cristoforiho nástroje již dusítka měly.²¹ Vývoj klavíru však nelze znázornit na jedné přímé linii od těchto prvních nástrojů až po dnešní koncertní křídla. Jak tomu bylo v historii často ve většině oborů, i v rámci zdokonalování klavírů se setkáme s případy, kdy přišlo v téměř stejný čas několik lidí s vynálezy, které si byly natolik podobné, že lze jen těžko uvěřit, že jeden nevzešel z druhého.

Je proto namístě povědět si ještě o jiném nástroji, a to o již výše zmíněném dulcimeru, resp. pantaleonu. Potulný hudebník Pantaleon Hebenstreit se v první

¹⁸ Ibid. s. 10-11.

¹⁹ Pianoforte. SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians: Volume 19, Paliashvili to Pohle*. 2nd edition. London: MacMillan Publishers, 2002, s. 656. ISBN 0-333-60800-3.

²⁰ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 14.

²¹ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 657.

polovině 18. století proslavil svojí hrou na obrovský dulcimer (strunný nástroj podobný cimbálu), na nějž hrál tak, že do strun tloukl dřevěnými a látkou potaženými kladívky. Tomuto velkému dulcimeru (byl téměř 3 metry dlouhý a měl 186 strun) se od roku 1704 přezdívalo podle jeho tvůrce pantaleon.

Zvukové efekty, jichž bylo možné na pantaleonu dosáhnout, byly velice inspirativní pro mnoho tvůrců hudebních nástrojů, ovšem hra na takový nástroj byla značně obtížná, když vyžadovala přebíhání a skákání z jedné strany nástroje na druhou. Proto se začaly vyrábět pantaleony, které se již svým tvarem více přibližovaly k cembalu a jejichž kladívka umístěná nad strunami byla ovládána klávesami. Tyto nástroje však stále ještě nedisponovaly dusítky ani jinými tlumicími mechanismy.²² Nepochybně však ovlivnily vývoj klavíru nejen na území Německa.

Ať už vedla cesta k vynálezu kladívkového klavíru přes jiný strunný klávesový nástroj a potřebu najít ideálnější zvuk a mechaniku schopnou dynamiky nebo přes zjednodušení techniky hry na strunný bicí nástroj přidáním mechaniky, Cristoforo a Hebenstreitem (resp. jím inspirovanými výrobci pantaleonů s klaviaturou) výčet osob, které stály u zrodu klavíru, ani zdaleka nekončí. Kromě vynálezců činných dávno před Cristoforem si na titul „vynálezce klavíru“ dělala nárok i řada dalších osob činných převážně v 18. století. Jean Marius předvedl v roce 1716 na Královské akademii věd v Paříži čtyři náčrty nástroje nazvaného „Clavecin à Maillets“, tedy „klávesový nástroj s kladívky“. Šlo o pouhé hrubé nákresy, kdy dva měly spodní bicí mechanismy a žádná dusítka, další připomínal klavichord, na kterém kladívka přímo dopadala na struny. Jelikož se však Mariovi nikdy nepodařilo získat příslušný královský patent, tyto nástroje se nikdy nezačaly vyrábět, přestože uvedené návrhy byly na svou dobu velmi průkopnické. Dále můžeme jmenovat Christopa Gottlieba Schrötera, který v roce 1738 prohlásil, že roku 1717 vyvinul dva mechanické modely, a až do konce svého života v roce 1782 trval na tom, že právě on je vynálezcem klavíru.²³

Jelikož byla tedy cesta od prvních nápadů a ztvárnění po současný klavír tolik klikatá, nelze přímo říci, že v konkrétním období měl klavír nějakou konkrétní podobu a v jiném zase jinou. Ani v období klasicismu nebyl tento vývoj ještě u svého konce, a tak není divu, že se i zde setkáváme s více druhy těchto nástrojů, přestože už jsou všechny označovány jako fortepiano, resp. klavír – toto označení

²² WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 12.

²³ Ibid. s. 12-13.

je připisováno Robertu Stodartovi, který ho prý vymyslel v roce 1777.²⁴ Kolem roku 1780 můžeme rozlišit dva základní typy klavírů podle druhu použité klavírní mechaniky – anglické a vídeňské.

Přestože by se mohlo zdát, že mechanika dopravující kladívko ke struně nemá vliv na to, jak pedalizovat konkrétní skladbu, opak je pravdou, jak si ukážeme v následujícím textu. Proto si popíšeme alespoň základní rozdíly mezi anglickými a vídeňskými klavíry.

Předním výrobcem vídeňských klavírů byl v 70. letech 18. století Johann Andreas Stein sídlící v Augsburgu. Vídeňské nástroje měly lehkou kostru, jen dvojité struny a tenkou ozvučnou desku. Od toho se odvíjela i určitá jemnost a lehkost tónu, který byl tvořen kladívky pokrytými kůží. Steinovy nástroje měly značný dynamický rozsah, mechanika fungovala velmi citlivě a lehce. Dusítka na těchto nástrojích fungovala velice efektivně (přesto však méně efektivně než na dnešních nástrojích).

Naopak nástroje s anglickou mechanikou měly pevnější kostru, trojitě struny (navíc s výrazně větším průměrem než u vídeňských klavírů), obloukovou ozvučnou desku a pevné hlavičky kladívek. To všechno vedlo k tomu, že anglické klavíry měly plnější zvuk. Ruku v ruce s tím však byl i těžký úhoz a pomalá schopnost repetice. Jelikož byla všechna dusítka na těchto nástrojích stejně velká, zejména u nižších tónů, kde se zvyšuje průměr strun, netlumila struny příliš důsledně, což ještě více přispívalo k mohutnému zvuku anglických klavírů. První klavír s anglickou mechanikou představil v roce 1770 Americus Backers, dále jej pak rozvíjeli zejména Robert Stodart a John Broadwood.²⁵

Backersovi je rovněž přičítána výměna kolenních pák za pedály, a to, jak píše John-Paul Williams, „*k podpoře tónu a una-corda efektům*“²⁶.

²⁴ Ibid. s. 24.

²⁵ Ibid. s. 21-23.

²⁶ Ibid. s. 21.

„Pedálem k podpoře tónu“, jak se o něm Williams zmiňuje, se rozumí dnešní pravý pedál, ovládající dusítka, kterým byl vybaven Backersův nástroj nejpozději v roce 1772.²⁷ Následně pak byly tyto pedály patentovány Broadwoodem v roce 1783.²⁸

Mechanismy, které umožňovaly interpretovi zvednout a opět vrátit na struny všechna dusítka, se vyskytují už u raných nástrojů, které dusítka disponovaly. V počátcích byly tyto ovládány ručními pákami. Ruční páky nacházíme už u Cristoforiho v roce 1722, kdy měly funkci dnešního levého (una corda) pedálu.²⁹ Těmito (ve spojení s v Německu oblíbeným pantaleonem a jeho zvukem³⁰) se pak nechal inspirovat Gottfried Silbermann ve 40. letech 18. století a na svých nástrojích je použil nejen pro posun kláves, aby kladívka hrála na méně strun, ale i pro zvednutí dusítek, tedy pro funkci, jakou dnes zastává pravý pedál.³¹ Jelikož však byly tyto páky ovládány rukama, nesloužily jako pomocník pro hru legato, nýbrž jako rejstřík (obdobně jako na cembalu), který byl využíván pro delší plochy, například pro barevné odlišení tria v rámci menuetu.³² O takovémto využití se zmiňuje i Carl Philipp Emanuel Bach ve svém díle z roku 1762 *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*, kde uvádí, že rejstřík klavíru, při němž nejsou struny tlumeny, je tím nejpříjemnějším a nejkrásnějším zvukem vhodným pro improvizaci. To je dle Bacha samozřejmě omezeno určitými pravidly, jimž se interpret musí naučit, než se využívání tohoto rejstříku plně oddá, jako je například

²⁷ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 666.

²⁸ GOOD, Edwin M. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand*. Second Edition. Stanford University Press, 2002. ISBN 0804745498.

²⁹ POLLENS, Stewart. The Pianos of Bartolomeo Cristofori. In: *Journal of the American Musical Instrument Society* 10. 1984, s. 45-47.

³⁰ Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 272.

³¹ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 658-659.

³² ROSENBLUM, Sandra P. Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. In: *Performance Practice Review*. 1993, 6(2), s. 159. DOI: 10.5642/perfpr.199306.02.08. ISSN 10441638. Dostupné také z: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/8/>

přizpůsobení tempa (bude zpravidla o něco pomalejší) či větší zvolnění na určitých místech, kde zvuk potřebuje více času pro pročištění.³³

Tabulové klavíry Johanna Cristopha Zumpeho, který zahájil velkou tradici výroby klavírů v Anglii,³⁴ byly zpočátku vybaveny rejstříkem ovládaným ruční pákou, která zvedala všechna dusítka, avšak z důvodu přílišného slévání a přeznívání harmonií a nechtěného vázání tónů tuto jedinou páku vyměnil za dvě – pro nižší a vyšší část kláves. Tyto umožnily zvednout pouze část dusítek tlumících sopránové struny, čímž se zamezilo slévání harmonií a nechtěnému přeznívání zvukných basových tónů, zatímco mohla být zpěvná melodie krásně vázána a podpořena ve své barvě zvednutými dusítky, čímž byl napodoben zvuk v té době v Anglii oblíbené harfy.³⁵

Všechny dochované Steinovy nástroje z let 1781 až 1783 jsou pak vybaveny už ne ručně ovládanými rejstříky, nýbrž kolenními pákami, jimiž je možné propojená dusítka pohodlně ovládat i v průběhu hry.³⁶

Zatímco u anglických klavírů se setkáváme s pedály již v 70. letech 18. století (viz výše), u vídeňských klavírů byly mnohem déle jejich běžnou součástí kolenní páky, které přetrvaly až do začátku 19. století. Můžeme se sice dočíst, že i Stein začal vyrábět nástroje s pedály už v roce 1789,³⁷ jiné zdroje však uvádějí, že prvními klavíry s vídeňskou mechanikou a pedály jsou klavíry Nannette Streicherové z roku 1811 a Josepha Broadmanna z roku 1812. Také všechny dochované nástroje Conrada Grafa (činný byl v letech 1804 až 1842³⁸) s výjimkou jediného jsou vybaveny pedály.³⁹

Ať už se jednalo o kolenní páky či pedály ovládané chodidly, víme, že zhruba v posledních 3 desetiletích 18. století bylo zcela běžné, že byly klavíry vybaveny

³³ HASKELL, Julie. *Notated and Implied Piano Pedalling: c. 1780-1830*. 2011, s. 7-8. Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide.

³⁴ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 18.

³⁵ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 664.

³⁶ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 660-661.

³⁷ BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. the United States of America: Indiana University Press, 1985, s. 2. ISBN 0-253-34494-8.

³⁸ PALMIERI, Robert a Margaret W. PALMIERI. *The Piano: An Encyclopedia*. Second Edition. New York and London: Routledge, 2003, s. 154. ISBN 0-415-93796-5.

³⁹ Pianoforte. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 666.

mechanismem, který by umožňoval ovládání soustavy dusítek během hry.⁴⁰ Zpočátku bylo častější, že byly ovládány zvlášť jednotlivé poloviny nástroje. Takovýmto mechanismem byly vybaveny i nástroje Beethovena či později Mendelssohna, ani jeden z nich však nevyžadoval, alespoň co z notových záznamů a dalších dochovaných zdrojů vyplývá, aby byly odděleně užívány, tedy aby byla zvedána samostatně dusítka jen basových či naopak sopránových tónů.⁴¹ Jediným pedálem, jaký známe i z dnešních nástrojů, byly tyto mechanismy trvale nahrazeny kolem roku 1830.⁴²

4.2 Přehled a popis konkrétních dochovaných nástrojů

Provedeme-li alespoň stručný exkurz mezi dochované nástroje z 18. století (s omezením na výrobce klavírů, jejichž nástroje můžeme najít na území Čech a Moravy – ale nikoli s omezením jenom na tyto nástroje), vidíme, že většina z nich disponuje kolenními pákami či pedály, ač pro jejich špatný stav badatelé bohužel často rezignují na snahu zjistit jejich původní funkci.⁴³ Proto ani v následujícím výčtu nebudou popsány funkce jednotlivých kolenních pák ani pedálů. Jelikož však patřily mechanismy pro ovládání dusítek v průběhu hry k nejčastějším funkcím kolenních pák či pedálů, můžeme usuzovat, že nástroje, které disponují kolenními pákami či pedály (často i jejich větším počtem), disponují i takovým mechanismem. Pro podrobnější přehled jsem pak vytvořila seznam více než 500 nástrojů pocházejících z let 1745 až 1800, který obsahuje informace o počtu pedálů / kolenních pák / ručních rejstříků u jednotlivých nástrojů a o tom, zda je obsažen i mechanismus pro ovládání dusítek (včetně toho, jak je tento mechanismus ovládán). Proto je tento výčet, který tvoří přílohu č. 2 této diplomové práce, omezen, na rozdíl od níže popsaných nástrojů jednotlivých výrobců, pouze

⁴⁰ BANOWETZ, Joseph. 1985, op. cit. s. 136.

⁴¹ ROSENBLUM, Sandra P. 1993, op. cit. s. 162.

⁴² GENDLER, Inna. *Beethoven: a pioneer in the use of the piano pedals*. 1999, s. 1-2. A Thesis for the degree Master of Arts. San Jose State University, The Faculty of the School of Music and Dance.

⁴³ ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky: klavichordy, cembala, kladívkové klavíry = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia: makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic: clavichords, harpsichords, and pianofortes*. Praha: Togga, 2010, s. 9. ISBN 978-80-87258-45-3.

na nástroje, u nichž jsou informace o tom, zda jsou či alespoň byly vybaveny pedály / kolenními pákami / ručními rejstříky, známy a u nichž je známá i funkce těchto mechanismů.

Adam Beyer byl významným londýnským nástrojařem s německým původem. Z jeho dílny se dochovalo 19 nástrojů, které jsou všechny ještě z 18. století, nejstarší z nich je datován do roku 1773. V souladu s dobovým a místním vkusem se věnoval výrobě stolových klavírů, které byly v Anglii velice oblíbené. Projdeme-li výčet jeho dochovaných nástrojů, můžeme vidět, že co se týká „výbavy“, nelze vysledovat přímou časovou linii vedoucí od nástrojů bez pedálů přes ruční rejstříky a kolenní páky až k pedálům, přestože všechny tyto mechanismy můžeme u Beyerových nástrojů nalézt. Tak vidíme, že zatímco měly nástroje z let 1775 a 1777 po čtyřech pedálech, i v roce 1793 dal Beyer vzniknout nástroji s pouhými třemi ručními rejstříky. Častá však u něj byla kombinace obojího, tedy ručních rejstříků a pedálů nebo kolenních pák, zcela výjimečně pak není nástroj vybaven žádným z těchto mechanismů.⁴⁴

Dvě klavírní křídla Josepha Brodmanna, která vznikla kolem roku 1800, jsou obě vybavena dvěma kolenními pákami. Tyto nástroje se dnes nacházejí v Palau Saurau ve Štýrském Hradci a v Händel-Hausu v Halle. Stolový klavír z dílny téhož autora vyrobený na konci 18. století, který dnes najdeme v Technickém muzeu ve Vídni, disponuje dvěma kolenními pákami.⁴⁵

Joseph Dohnal, rodák z Nenakonic u Dubu nad Moravou, vyrobil na přelomu století klavírní křídlo vybavené dvěma kolenními pákami, které je součástí majetku Benediktinského arciepiškopství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze-Břevnově.⁴⁶

Bratři Erardovi působili nejprve v Paříži a po francouzské revoluci přesídlili do Anglie. Jejich klavírní křídlo, které se nachází v České republice, konkrétně v Hradci nad Moravicí, se může pyšnit tím, že bylo nástrojem, na který hrál Ludwig

⁴⁴ ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě II: výrobci strunných klávesových nástrojů dochovaných na území České republiky: klavírní křídla, stolové a vzpřímené klavíry, klavichordy = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia II: makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic: grand pianos, square and upright pianos, clavichords*. Praha: Togga, 2015, s. 20-22. ISBN 978-80-7476-080-8.

⁴⁵ ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 63-65.

⁴⁶ Ibid. s. 67.

van Beethoven při svém pobytu na venkovském zámku Beethovenova mecenáše knížete Lichnovského v Hradci u Opavy. Toto křídlo je z roku 1803, disponuje jednou kolenní pákou a čtyřmi pedály.⁴⁷

Zajímáme-li se však o nástroje z 18. století, budou středem naší pozornosti jiné dochované nástroje společnosti Erard frères. Stolový klavír z roku 1791 nacházející se v Colección Hazen v Madridu je vybaven jedním ručním rejstříkem a dvěma pedály, stolový klavír z roku 1799 nacházející se v Kenneth G. Fiske Museum of Musical Instruments v Claremontu v Kalifornii má jednu kolenní páku a stolový klavír z téhož roku, který je součástí sbírky ve Smithsonian Institution ve Washingtonu DC, má kolenní páky hned tři. Z následujícího roku je nástroj značky Erard, který má dvě kolenní páky a který je k vidění v Metropolitním muzeu v New Yorku.⁴⁸

Kolenní páky nalézáme rovněž u lounského nástrojaře Emanuela Jana Faulhabera, z jehož nástrojů se dochovala dvě klavírní křídla, která se obě v současné době nacházejí v Oblastním muzeu v Lounech. Starší z nich, které vzniklo na konci 18. století, je vybaveno jednou kolenní pákou, novější z přelomu století je má pak rovnou čtyři.⁴⁹

Dalším výrobcem klavírů, jehož historické nástroje se dochovaly, byl Franz Xaver Christoph. Dle nejnovějších poznatků to byl s největší pravděpodobností právě on, kdo sestrojil klavírní křídlo, na které hrál osobně Wolfgang Amadeus Mozart při své návštěvě Prahy. V Praze se tento nástroj nachází až do dnešních dní, kdy je součástí expozice v Českém muzeu hudby. Tento nástroj pochází přibližně z roku 1785⁵⁰ a má dvě kolenní páky, z nichž pravá obsluhuje moderátor a levá slouží pro ovládání dusítek.⁵¹ I další dochované nástroje F. X. Christopha, datované do stejného roku jako pražský klavír Mozartův, jsou vybaveny vždy dvěma kolenními pákami, a to ať už jde o klavírní křídlo (dochovaný exemplář se nachází v Branau

⁴⁷ Ibid. s. 72-73.

⁴⁸ Ibid. s. 75.

⁴⁹ ČÍŽEK, Bohuslav. 2015, op. cit. s. 44.

⁵⁰ ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 87-88.

⁵¹ E-mailová komunikace s Janem Kříženeckým, zástupcem kurátorky Českého muzea hudby, ze dne 20. 3. 2020.

am Inn v Rakousku) či o stolový klavír (tento můžeme vidět v Muzeu umění a řemesel v chorvatském Záhřebu).⁵²

Johann Jakesch, další z moravských rodáků, vyrobil mimo jiné i několik nástrojů, které lze dobou svého vzniku zařadit do 18. století. Klavírní křídlo přibližně z roku 1785, nyní se nacházející ve vídeňském muzeu, je vybaveno jedním ručním rejstříkem a jednou kolenní pákou, příčný klavír vzniklý okolo roku 1790, který je k vidění v Händel-Hausu v Halle, má jednu dělenou kolenní páku.⁵³

Karl Heinrich Käferle dal vzniknout dvěma z dochovaných historických klavírů. Přibližně z roku 1793 pochází stolový klavír, který je nyní součástí sbírky Českého muzea hudby. Tento sice není vybaven kolenními pákami ani pedály, avšak má 3 ruční rejstříky, jejichž ovládání je umístěno pohodlně pod klaviaturou tak, aby bylo možné je ovládat i v případě, že délka pomlky pro změnu rejstříku nebyla příliš dlouhá. Z těchto rejstříků dva ovládají dusítka, vždy jejich příslušnou polovinu. U stolového klavíru, který vznikl o pár let později (na přelomu století) již nalézáme kolenní páku. Tento nástroj je vystaven v Německém národním muzeu v Norimberku.⁵⁴

Ve stejné době byl vyroben i nástroj z dílny Františka Kolba, pražského nástrojáře. I tento nástroj, vybavený třemi kolenními pákami, zůstal pražským a nyní je ve vlastnictví Českého muzea hudby.⁵⁵

To vlastní i další nástroj, který je připisován bratrům Mahrovým. Jedná se o stolový klavír, který je z roku 1795 a má dvě kolenní páky. Těmi byly vybaveny i další nástroje, které byly už z dílen jednotlivých bratrů. Johann Gottfried Mahr vyrobil už v roce 1774 stolový klavír se dvěma kolenními pákami (nyní se nachází v Muzeu hudebních nástrojů v Berlíně), nástroj dalšího z Mahrových (není jisté, zda šlo o bratra, nebo o vzdálenějšího příbuzného) pocházející z přelomu století má kolenní páky rovnou tři a najít jej můžeme v Händel-Hausu v Halle.⁵⁶

Za poněkud jednodušší by bylo možné označit nástroje společnosti Longman and Broderip, která působila od roku 1767 v Londýně. Opět, jak je možno vidět u více

⁵² ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 91.

⁵³ Ibid. s. 92-93.

⁵⁴ Ibid. s. 96-97.

⁵⁵ Ibid. s. 99-100.

⁵⁶ Ibid. s. 104-105.

anglických výrobců klavírů, se jedná o stolové klavíry, s výjimkou jediného (který má dva pedály a je datován velice neurčitě do 4. čtvrtiny 18. století) se zde však neseťkáme ani s pedály, ani s kolenními pákami. Většina nástrojů této společnosti má také menší než v té době běžný rozsah. Nutno podotknout, že více než o výrobce klavírů šlo o obchodníky, když původně se James Longman živil pouze prodejem nástrojů jiných výrobců, což zůstalo hlavní náplní činnosti i po spojení s partnerem Francisem Fanem Broderipem. Společně objednávali klavíry od řady tehdy nejlepších výrobců v Londýně a označovali je svou značkou. Tato strategie jim však nevydržela příliš dlouho a již na konci 18. století utrpěli velké finanční ztráty a zániku se vyhnuli jen díky pomoci Muzia Clementiho.⁵⁷

Řada dochovaných nástrojů z konce 18. století pochází z dílny bratrů Meinckeho a Pietera Meyerových, kteří působili v Amsterdamu a v Hamburku, kde založili pobočku. České muzeum hudby disponuje jejich stolovým klavírem vzniklým okolo roku 1800, který je vybaven dvěma pedály. Ze stejné doby pocházejí stolové klavíry vyrobené v hamburské pobočce, z nichž dva jsou vybaveny kolenními pákami, další dva měly pravděpodobně ruční rejstříky. Z amsterodamské pobočky pocházejí i starší exempláře, často vybavené kombinací ručních rejstříků a pedálů (např. stolový klavír z roku 1782, nyní se nacházející v Muzeu hudebních nástrojů v Bruselu, má dva ruční rejstříky a dvě kolenní páky). Některé z těchto dochovaných nástrojů mají ale pouze ruční rejstříky.⁵⁸

Mezi dochovanými nástroji ze sklonku 18. století můžeme nalézt i takové unikáty, jako je pyramidový klavír Leopolda Sauera. Tento je vybaven dvěma kolenními pákami a vidět jej lze v hamburském Muzeu umění a řemesel.⁵⁹

Ještě unikátnější nástroje vidíme mezi klavíry z dílny Mathiase Müllera. Nejstarší z jeho dochovaných nástrojů vznikly na sklonku 18. století a jedná se o vzpřímené klavíry. První z nich, aktuálně se nacházející v Německém národním muzeu v Norimberku, má dvě kolenní páky, stejně jako další z těchto nástrojů, který můžeme vidět v Metropolitním muzeu v New Yorku a který byl vyroben pro společnost Breitkopf & Härtel. Poslední z těchto dochovaných vzpřímených klavírů

⁵⁷ ČÍŽEK, Bohuslav. 2015, op. cit. s. 78-80.

⁵⁸ ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 107-109.

⁵⁹ Ibid. s. 119.

je umístěn v berlínském Muzeu hudebních nástrojů a disponuje dokonce třemi pedály.⁶⁰

Při studiu nástrojů Mathiase Müllera jsem však objevila ještě jeden zajímavý nástroj, tzv. Ditanaklasis, což je vzpřímený klavír se dvěma klaviaturami. Nástroj Mathiase Müllera z roku 1791 je vybaven dvěma ručními rejstříky, z nichž jeden ovládá dusítka, druhý má funkci moderátoru.⁶¹



Podle dobových zpráv patřil mezi uznávané stavitele klavírů Johann Jakob Seýdel, německý rodák působící ve Vídni. Mezi dochovanými nástroji z jeho dílny nacházíme klavírní křídlo z roku 1799, které je součástí sbírky Českého muzea hudby. Toto křídlo je vybaveno dvěma kolenními pákami – levá ovládá dusítka, pravá moderátor. Z roku 1792 nebo 1795 pochází stolový klavír, který je dnes vystaven v Metropolitním muzeu v New Yorku. Tento je vybaven rovněž dvěma kolenními pákami. Ještě o kolenní páku víc má klavírní křídlo, které je přičítáno

⁶⁰ ČÍŽEK, Bohuslav. 2015, op. cit. s. 87-88.

⁶¹ Ditanaklasis di Matthias Müller. *Laboratorio Restauro fortepiano* [online]. [cit. 2020-05-17]. Dostupné z: <http://www.labfortepiano.it/vendita/scheda%20ditanaklasis.html>

právě Seýdlovi a které vzniklo údajně již v roce 1785. Tento nástroj se nachází v soukromé vídeňské sbírce.⁶²

Všechna dochovaná klavírní křídla kladrubského rodáka Johanna Schnatze, jimž dal vzniknout ještě v 18. století, jsou vybavena dvěma kolenními pákami, některé z nich navíc obsahují ruční rejstřík. Pouze jediný z dochovaných klavírů tohoto výrobce (dochovalo se jich zhruba 50) nedisponuje ani kolenními pákami, ani pedály, nýbrž pouze dvěma ručními rejstříky, a to stolový klavír přibližně z let 1796 až 1799.⁶³

Mezi nejproslulejší stavitele kladívkových klavírů v době vídeňských klasiků patřil Gabriel Anton Walter. Klavírní křídlo Anton Walter vyrobené kolem roku 1790, které je součástí pražské soukromé sbírky, má dvě kolenní páky. Těmi je vybavena i většina dalších dochovaných klavírních křidel i stolových klavírů z 18. století, které pocházejí z dílny tohoto výrobce (jen do konce 18. století bylo vyrobeno téměř 20 z dochovaných Walterových klavírů), a to už od roku 1780 (možná 1782), kdy to byl s největší pravděpodobností právě on, kdo vyrobil Mozartovo koncertní křídlo, které se nyní nachází v Mozartově rodném domě v Salzburku.⁶⁴ Tento nástroj je vybaven dvěma kolenními pákami, kdy jedna – levá – ovládá všechna dusítka a druhá – pravá – ovládá pouze jejich horní polovinu.^{65 66} Zcela výjimečně pak u Waltera můžeme najít i nástroje, které disponovaly pouze ručními rejstříky, nikoli kolenními pákami či pedály. Těchto je však minimum.⁶⁷

Klavírní křídlo pražského měšťana Jakoba Weimese, které bylo vyrobeno na konci 18. století a které je nyní součástí majetku Západočeského muzea v Plzni, je už dokonce vybaveno dvěma pedály.⁶⁸

⁶² ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 124-125.

⁶³ Ibid. s. 126-132.

⁶⁴ Ibid. s. 147-153.

⁶⁵ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 35.

⁶⁶ Osobní návštěva Mozartova domu a Mozartova rodného domu v Salzburku spojená se studiem tohoto nástroje, resp. jeho přesné repliky.

⁶⁷ ČÍŽEK, Bohuslav. 2010, op. cit. s. 147-153.

⁶⁸ Ibid. s. 154-155.

Pedály má i další dochovaný nástroj z téže doby, a to dokonce hned pět pedálů. Jde o pyramidový klavír Jana Michaela Weisse, který se aktuálně nachází v muzeu v Linci.⁶⁹

Kromě signovaných nástrojů (či nástrojů jinak přičitatelných některému ze známých výrobců klavírů) se můžeme i na území České republiky setkat s dalšími, anonymními, nástroji. Klavírní křídlo vystavené v Arcibiskupském zámku v Kroměříži pocházející přibližně z roku 1780 má jeden ruční rejstřík a dvě kolenní páky. Jednou kolenní pákou je vybaveno klavírní křídlo vyrobené na konci 18. století, které se aktuálně nachází v Českém muzeu hudby. Na zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou můžeme vidět klavírní křídlo vyrobené kolem roku 1800, jež má dvě kolenní páky. Ze stejné doby pochází i jednou kolenní pákou vybavené klavírní křídlo, které je k vidění na zámku v Krásném Dvoře.

Vedle klavírních křídel se dochovaly i anonymní stolové klavíry. Nástroj z roku 1780, který je součástí sbírky bruntálského muzea, je vybaven dvěma kolenními pákami, stejně jako stolový klavír z Vlastivědného muzea v Šumperku, který byl vyroben na konci 18. století. Třetí z dochovaných stolových klavírů z 18. století, přesněji z jeho konce, je součástí soukromé pražské sbírky a disponuje pouze třemi ručními rejstříky. Stav dalších exemplářů bohužel neumožňuje zjistit, zda v době, kdy byly užívány, měly pedály nebo obdobné mechanismy, či nikoli.⁷⁰

Z výše uvedeného výčtu můžeme vidět, že mechanismy, které by umožňovaly interpretovi ovládání dusítek v průběhu hry, byly už v 18. století zcela běžné. Zaměříme-li se pouze na nástroje, které jsou vybaveny jen ručně ovládanými rejstříky, nikoli pedály či kolenními pákami, vidíme, že jde v naprosté většině o stolové klavíry (s jedinou výjimkou několika málo exemplářů z dílny Antona Waltera; několik dalších výjimek nalezneme i ve výčtu v příloze č. 2 této diplomové práce, avšak jejich počet je, dalo by se říci, zanedbatelný, navíc se povětšinou jedná o ty nejstarší nástroje). Toto je logické, a to ze dvou důvodů. Prvním je, že stolové klavíry byly považovány spíše za součást výbavy bytů, nahlíželo se na ně jako na kus nábytku, nebyly primárně určeny pro koncertní provoz. Je přirozené, že na nástroje s takovýmto určením byly kladeny nižší požadavky. Při domácím muzicírování se k nástrojům častěji dostali amatérští hudebníci, kterým stačilo jednou za čas změnit rejstřík a nevyžadovali složité mechanismy kolenních pák či

⁶⁹ Ibid. s. 158-160.

⁷⁰ ČÍŽEK, Bohuslav. 2015, op. cit. s. 132-145.

pedálů. Druhý z důvodů s tím prvním úzce souvisí. Jelikož nebyly stolové klavíry přednostně určeny pro koncertní použití a jejich tvar byl přizpůsoben mnohem více tomu, co je praktické, než tomu, co je akusticky ideální, zvuk těchto nástrojů nebyl tak výrazný, a proto zde ani nebyla taková potřeba pročišťování zvuku pomocí průběžného tlumení strun.

Budeme-li se proto v dnešní době snažit o interpretaci, která bere alespoň do určité přijatelné míry ohled na dobovou interpretaci a dobové nástroje, je vhodné se zabývat spíše technickými možnostmi tehdejších nástrojů skutečně využívaných pro koncertní činnost, tedy klavírních křídel. V takovém případě pak lze uzavřít, že téměř bezvýjimečně všechny koncertní nástroje pocházející z dob, kdy vznikala hudba, kterou dnes označujeme za klasicistní, byly vybaveny kolenními pákami či pedály, a tedy bylo u nich možné ovládat dusítka v průběhu hry. Není proto důvod omezovat či dokonce zakazovat pedalizaci při hře klasicistních děl pouze s odkazem na to, že v době vzniku těchto děl pedály neexistovaly.

5 Pedalizace v klasicistní hudbě z pohledu odborné literatury

5.1 Vývoj pedalizace a pedalizace v klasicistní hudbě obecně

Přestože se v notových zápisech hudby napsané před rokem 1790 nesetkáváme s žádným značením pedalizace, neznamená to, že by pedály (či obdobné mechanismy) nebyly v té době využívány.

Jak bylo zmíněno výše, už Carl Philipp Emanuel Bach používal rejstřík, při němž byla zvednutá všechna dusítka, při své hře na klavír, zejména pak při improvizaci.⁷¹ Anne Louise Brillon de Jouy (1744-1824), francouzská skladatelka, cembalistka a klavíristka, už v roce 1767 inspirovala Luigiho Boccheriniho k napsání 6 Sonát op. 5, které právě v důsledku této inspirace nebyly napsány pro cembalo a housle, nýbrž pro klavír a housle, přestože byl tento nástroj teprve na počátku svého vývoje a své slávy.⁷² Už v těchto sonátách používala de Jouy rejstříky bez dusítek, a to před rokem 1770.^{73 74}

Nejranější díla jak Wolfganga Amadea Mozarta, tak Josepha Haydna byla sice psána pro cembalo či klavichord, avšak jakmile začalo docházet k rozšiřování a k všeobecnému přijetí fortepiana jakožto svébytného nástroje, i tito skladatelé se k němu začali uchýlovat a začali jej upřednostňovat.⁷⁵

To, že skladatelé nezapisovali v prvopočátcích pedalizace tuto do not, neznamenal, že by neměla být využívána, nýbrž že byla zaprvé považována za určitou samozřejmou součást a zadruhé byly jednotlivé nástroje tak rozdílné, že nebylo možné použití pedálů paušalizovat. Bylo zapotřebí se vždy přizpůsobit konkrétnímu nástroji.⁷⁶

⁷¹ Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 273.

⁷² Anne Louise Brillon de Jouy. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-24]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Louise_Brillon_de_Jouy

⁷³ JIRASKÝ, Jan. Odpověď na výše uvedený dotazník z 29. 2. 2020.

⁷⁴ Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 273.

⁷⁵ BANOWETZ, Joseph. 1985, op. cit. s. 136.

⁷⁶ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 4.

Skladatelé proto zapisovali pedalizaci až tam, kde bylo její použití určitým způsobem výjimečné či nečekané, kde mělo vytvořit speciální efekty.⁷⁷

Ani kdybychom však znali naprosto přesné použití pedálů samotnými autory, nebylo by možné jej v dnešní době jednoduše zkopírovat a použít na dnešních nástrojích, jelikož jak už bylo popsáno výše, dřívější nástroje se zdaleka nelišily od těch současných jenom tím, zda měly či neměly pedály, ale především svým zvukem, rezonancí a souvisejícími vlastnostmi, které ve svém součtu tvoří mnohem výraznější rozdíl moderních nástrojů oproti nástrojům z 18. století.

Fortepiana, zejména ta s vídeňskou mechanikou, jsou oproti dnešním klavírům mnohem křehčí, je zapotřebí lehčího úhozu, čemuž odpovídá i zvuk. Ten je sice jemnější a nedisponuje takovou dynamickou škálou jako dnešní nástroje, avšak na druhou stranu je mnohem barevnější, zejména v oblasti basů. Často je tak použití pedálů odůvodněno právě touto rozdílností v barvě zvuku, a to jak směrem k hojnějšímu užití pedálu, tak i naopak. Méně pedálu bychom na moderních nástrojích použili zejména tam, kde by bylo oproti dobovým fortepianům příliš mnoho zvuku, který je na současném klavíru mnohem déle znělý, a proto potřebuje častěji pročišťovat. Naopak jsou místa, která na moderním klavíru znějí bez pedálu příliš suše, a proto potřebují lehce podpořit pedálem, zatímco na nástrojích z 18. století, které disponují barevnějším a kulatějším zvukem, žádný dojem „suchého“ zvuku nevzniká a dané místo může být bez problémů předneseno i bez použití pedálů či kolenních pák.⁷⁸

Podíváme-li se na možnosti interpretace klasicistní hudby na moderních nástrojích, obecně je nutno si připustit, že napodobit zvuk tehdejších nástrojů na moderním klavíru je v podstatě nemožné.⁷⁹

Když se zamýšlíme nad pedalizací, je proto mnohem důležitější všimnout si jiných věcí než jen toho, zda se v daném místě v dané době používal pedál, a to zejména artikulace a frázování.⁸⁰

⁷⁷ BANOWETZ, Joseph. 1985, op. cit. s. 137.

⁷⁸ Na základě vlastní zkušenosti autorky.

⁷⁹ BANOWETZ, Joseph. 1985, op. cit. s. 136.

⁸⁰ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 3.

Zatímco v 18. století jsme se mohli setkat i s případy, kdy se držel pedál pod celými hudebními plochami,⁸¹ je zřejmé, že toto by na moderním nástroji bez alespoň minimálního průběžného odlehčování pedálu a pročišťování zvuku neobstálo.⁸²

Dnes je naopak vhodné doporučit započít studium klasicistních skladeb bez pedálu tak, aby si interpret navykl slyšet veškeré autorem požadované frázování, jednotlivé odtahy a další drobné nuance. Po interiorizaci tohoto provedení je pak možné začít přidávat krátké či delší pedály pro barvu, ale vždy jen tak, aby se neztratila původní myšlenka a atmosféra, aby se zcela nezměnilo vyznění dané skladby. To může vyžadovat řadu pedálových výměn – nikoli zřídka i na každé osminové či dokonce šestnáctinové notě.⁸³

Pedál je dále možné používat pro zdůraznění rytmiky – tím, že jej vezmeme na těžkých dobách, podpoříme jím *sforzata*, synkopy či trylky. Pokud je toto použití správné a nijak zatěžkané, může podpořit plynulost hudby a její charakter,⁸⁴ zejména pokud jde třeba o taneční hudbu.⁸⁵ Kromě podpory důležitých not byla častá i pedálová podpora vyšších tónů – jelikož jsou méně znělé než tóny nižší, mnohem častěji se právě u nich používal pedál, aby se nižším znělejším tónům vyrovnaly.⁸⁶

Další použití pedálu bylo za účelem zadržení důležitých basových not, a to v některých případech dokonce nikoli pouze po dobu jediné harmonie.⁸⁷ Přestože Louis Adam píše, že změna harmonie vyžaduje změnu pedálu, a tedy utlumení předchozí harmonie,⁸⁸ jiné zdroje uvádějí, že na konci 18. a na začátku 19. století se setkáváme s řadou případů, kdy je pod dominantou a tónikou brán jediný pedál

⁸¹ Pianists' Problems: Pedalling. FERGUSON, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century: An Introduction*. Oxford, New York, Melbourne: Oxford University Press, 1975, Reprinted 2002, s. 162. ISBN 0-19-318419-2.

⁸² DOLMETSCH, Arnold a Dana ŠETKOVÁ. 1958, op. cit. s. 173.

⁸³ FERGUSON, Howard. 1975, op. cit. s. 162.

⁸⁴ ROSENBLUM, Sandra P. 1993, op. cit. s. 162.

⁸⁵ GLIADKOVSKY, Kirill. The Art of Pedalling: Advanced Use of Pedal in Different Styles of Music, and How It Relates to Technique, Dynamics and Articulation. In: *2017 MTNA Conference in Baltimore*. Baltimore, 2017.

⁸⁶ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 39, 58.

⁸⁷ ROSENBLUM, Sandra P. 1993, op. cit. s. 162.

⁸⁸ Ibid. s. 160.

(s touto „módou“ se setkáváme zejména v Anglii a Francii). Na jednu stranu je nutné připustit, že na méně znělých nástrojích už do sebe tyto harmonické funkce tolik přeznívat nemusely, na druhou stranu je ale zřejmé, že měli tehdejší interpreti a posluchači méně přísné požadavky na „čistý“ zvuk. I proto je náročné objevit ideální interpretaci tehdejších děl v dnešních dnech, když např. Daniel Gottlieb Steibelt (1765-1823)⁸⁹ uvádí v instrukcích ke své Sonátě op. 27 č. 1 z roku 1797, že má být používán pedál, který zvedá dusítka, avšak ve chvíli, kdy interpret slyší, že už se harmonie příliš míchají, má být pedál puštěn na jednu osminovou notu a poté ihned opět zmáčknut. Je otázkou, co bylo v té době považováno za „příliš“.⁹⁰ S ústupem anglické školy a se vzmachem generace žáků Carla Czerného se pak zhruba ve 20. letech 19. století estetika pedálů mísících několik harmonií nebo dokonce celé strany textu vytratila.⁹¹

Každopádně je nutné, jak už bylo zmíněno výše, zaměřit se i na další prvky, které – na rozdíl od pedalizace – byly v notových zápisech často zaznamenávány. Začneme-li základním úhazem, i ten má velký význam pro pedalizaci, obzvláště když vidíme, že se v průběhu samotného klasicismu vyvíjel. Zatímco obecně lze říci, že použití *staccata* a *legata* je v klasicismu vyrovnané, lze vysledovat určitý vývoj, kdy vidíme, že v raném klasicismu převažovalo *staccato* nad *legatem*, zatímco v pozdním klasicismu tomu bylo přesně naopak. K tomu se vztahuje i použití pedálu, který může do určité míry kopírovat legatové obloučky (pokud mu v tom nebrání např. harmonie), s koncem obloučku by měl být puštěn i pedál. Při hře *staccato* by naopak pedál být používán neměl buď vůbec, nebo jen lehce a krátce.

Ne každý oblouček však značí hru *legato*. Zejména u Mozarta se setkáváme s tím, že jsou i v klavírní hudbě používány obloučky jako značení houslových smyků. To je dáno tím, že sám Mozart byl i vynikajícím houslistou a jeho hudební vývoj byl silně ovlivněn jeho otcem, který byl učitelem houslové hry. Tyto obloučky nevyžadují tolik odsazování jako artikulační či frázové oblouky. Je proto nutné tyto zřetelně odlišovat.

⁸⁹ Daniel Steibelt. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-24]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Steibelt

⁹⁰ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 39, 58.

⁹¹ JIRASKÝ, Jan. Odpověď na výše uvedený dotazník z 29. 2. 2020.

Pomlky by pak měly být v klasicistní hudbě ve většině případů dodržovány – tedy pedál by měl být používán pouze po dobu hry a trvání hraných tónů, společně s rukama by pak měl být puštěn i on.^{92 93}

Pedál byl využíván zejména ve zpěvných pasážích, aby nebyl tón tak suchý, dále pak například v pasážích albertinovských basů (zejména v pomalejším tempu) či rozložených akordů, nejsou-li tyto melodické. U většiny z těchto sazeb můžeme často volit mezi ručním pedálem a využitím mechanismů, které zvedají dusítka. Walter Giesecking například říká, že tam, kde je v notovém zápisu označení *legato*, můžeme hrát přímo *legatissimo*, což je vlastně jedna z možností tzv. ručního pedálu, která zachovává možnost čisté a nesmazané melodie.⁹⁴

S jistou formou ručního pedálu se také setkáváme v klavírní škole Daniela Gottloba Türka z roku 1789, v níž Türk píše, že byly-li noty spojené jedním obloučkem z téže harmonie, pak bylo běžné tyto noty zadržet až do konce daného obloučku.⁹⁵

5.2 Pedalizace v díle jednotlivých skladatelů

Pedalizace včetně jejího zapisování do not byla doménou zejména tzv. Londýnské klavírní školy. Vztah k pedalizovanému zvuku mohl být dán již samotnou stavbou anglických klavírů, které více zněly a které měly méně účinná dusítka – zejména v nižších polohách, protože zatímco se šířka strun s klesající výškou tónu zvětšuje, dusítka byla u všech kláves stejně velká. Artikulace nehrála u londýnské školy tak významnou roli, jako tomu bylo u školy vídeňské, základním způsobem hry bylo *legato*. Nejvýraznějšími osobnostmi této školy byli Muzio Clementi, Jan Ladislav Dusík a Johann Baptist Cramer.⁹⁶ Právě poslední jmenovaný byl prvním z těchto v Londýně působících umělců, který vydal notový zápis se značením pedalizace. Bylo to v roce 1797 a šlo o jeho druhý klavírní koncert.⁹⁷ Muzio Clementi poprvé zaznamenal způsob pedalizace v roce 1798 ve svých Sonátách op. 37. Šlo však o velice jednoduchou pedalizaci. Clementi byl, co se týká pedalizace, oproti svým

⁹² GLIADKOVSKY, Kirill. 2017, op. cit.

⁹³ BANOWETZ, Joseph. 1985, op. cit. s. 139.

⁹⁴ Ibid. s. 137-138.

⁹⁵ Comment détacher, marquer et lier les notes. TÜRK, Daniel Gottlob a Jean-Pierre COULON. *Méthode de clavicorde pour élèves et professeurs*. 1789, s. 43.

⁹⁶ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 22-23.

⁹⁷ Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 273.

vrstevníkům poměrně konzervativní. Až později začal značit i podrobnější pokyny k pedalizaci svých skladeb, jakož i přidávat tyto pokyny ke svým již dříve zkomponovaným skladbám. Z tohoto postupného vývoje a z dostupných zdrojů lze usuzovat, že před rokem 1790 používal Clementi pedál jen zřídka.⁹⁸ Za největšího průkopníka v oblasti pedalizace je však považován Jan Ladislav Dusík, který sice poprvé zaznačil pedalizaci až ve svém Vojenském koncertu op. 40 z roku 1798, z pokročilého způsobu této pedalizace i z dokladů popisujících Dusíkovu vlastní hru je však zjevné, že pedalizaci využíval dávno předtím.⁹⁹ Způsob, jakým Dusík pedály využíval, byl oproti jeho vrstevníkům výrazně pokročilejší.¹⁰⁰ Jako první rozvinul techniku synkopického pedálu, kdy vytvořil iluzi nepřerušené pedalizace, zatímco zvuk zůstával čistý a nesmazaný.¹⁰¹ Jelikož však Dusíkovy zápisy pedalizace nejsou příliš přesné, požadavek na použití synkopického pedálu z nich nevyplývá – ten poprvé vidíme až u Clementiho v jeho Fantazii op. 48 z roku 1821.

Značných podobností se stylem Londýnské klavírní školy si můžeme povšimnout v přístupu k pedalizaci Ludwiga van Beethovena.¹⁰² Ten začal pedály či obdobné mechanismy ovládající dusítka používat s největší pravděpodobností v 80. letech 18. století, poprvé je však zaznačil a následně vydal až v prvních 2 klavírních koncertech, op. 19 a op. 15, tedy v roce 1795.¹⁰³ O něco dřívější záznam pak můžeme nalézt ve skice přibližně z let 1790-1792 (která je součástí Beethovenova tzv. Kafkova svazku skic), v níž Beethoven popisuje použití kolenní páky a značí „mit dem Knie“, tedy „s kolenem“.



⁹⁸ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 23-24.

⁹⁹ Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 273.

¹⁰⁰ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 38.

¹⁰¹ Ibid. s. 44.

¹⁰² Pedalling. SADIE, Stanley. 2002, op. cit. s. 273.

¹⁰³ GENDLER, Inna. 1999, op. cit. s. 15.

Tento příklad je považován za nejstarší výskyt záznamu pedalizace v historii.¹⁰⁴

Obecně lze říci, že Beethoven využíval pedál výrazně více, než je zřejmé z jeho notových zápisů, jak potvrzuje i jeho žák Carl Czerny;¹⁰⁵ podle některých autorů pak byl rozsah tohoto užívání pravého pedálu ještě výrazně větší, než nakolik je při interpretaci jeho děl používán dnes.¹⁰⁶ Příznivci hry J. N. Hummela (ten byl znám svým velice zdrženlivým postojem k užívání pedálu) obviňovali Beethovena dokonce z toho, že s klavírem zacházel špatně, že nevytvářel svou hrou a způsobem, jakým používal pravý pedál, nic jiného než nepřehlednou masu zvuku.¹⁰⁷

Co se pak týká Beethovenových poznámek v notových zápisech týkajících se pedalizace, Beethoven značil použití pedálu zejména tam, kde se chtěl odchýlit od běžného způsobu pedalizace nebo kde zamýšlel pomocí pedalizace vytvořit nějaký speciální efekt.¹⁰⁸ Tak se setkáváme i s případy, kdy Beethoven požaduje svázat pod jedním pedálem hned několik harmonií. Spousta kritiků toto přisuzuje spíše Beethovenově hluchotě než jeho záměru, jiní jsou však přesvědčeni o tom, že Beethoven skutečně záměrně a vědomě požadoval pedalizaci takovou, jakou ji zaznačil. Jak už bylo uvedeno výše, v dobách klasicismu bylo vnímání hudby výrazně odlišné od toho dnešního, například bylo běžné spojovat pod jeden pedál dominantu a toniku, což nám dnes přijde nemyslitelné. Právě to bylo běžné i u Beethovena.¹⁰⁹

Extrémním případem je pak Beethovenova „Měsíční“ sonáta cis moll, op. 27 č. 2, v níž Beethoven požaduje, aby byla celá její první věta hrána „*senza sordini*“, tedy bez dusítek, se zmáčknutým pedálem. Takový způsob hry, zejména u pomalých vět, byl v té době velice populární, zejména ve Francii a v Anglii.¹¹⁰ Kdyby byl tento

¹⁰⁴ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 54-55.

¹⁰⁵ ROSENBLUM, Sandra P. 1993, op. cit. s. 160.

¹⁰⁶ NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. W. W. Norton & Company, 1991, s. 236. ISBN 978-0393307191.

¹⁰⁷ ROWLAND, David. Early pedal markings. In: *A History of Pianoforte Pedalling* (Cambridge Musical Texts and Monographs). Cambridge: Cambridge University Press, 1993, s. 56. DOI:10.1017/CBO9780511597251.006

¹⁰⁸ BRENDL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. 2nd illustrated edition. Princeton: Princeton University Press, 1976, s. 34. ISBN 9780691027050.

¹⁰⁹ GENDLER, Inna. 1999, op. cit. s. 15.

¹¹⁰ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 60.

pokyn doslovně dodržen na dnešních klavírech, zdaleka by se nedosáhlo požadovaného efektu a celá věta by byla v podstatě neposlouchatelná. Proto existují různé způsoby interpretace, z nichž se některé více, některé méně blíží Beethovenovu záměru. Jedna z možností, jak dosáhnout požadovaného efektu i na moderním klavíru, je využití prostředního, tzv. „*sostenuto*“ pedálu, kdy se jeho pomocí ještě před započítím hry zachytí dusítka basových kláves (nižších než kontra eis, které je nejnižší notou dané skladby) po jejich tichém zmáčknutí. Následně je celá věta zahrána s běžným užitím pravého pedálu, avšak rezonance basových, po celou dobu trvání první věty neutlumených, strun a rozeznění jejich alikvótních tónů přidávají speciální barvu, která se přibližuje zvuku klavírů z Beethovenovy doby, na nichž je celá věta hrána se zvednutými dusítky.¹¹¹

Význam, jaký měla pedalizace pro Beethovena, vidíme také například v bagatele Pro Elišku, WoO 59, v níž sice Beethoven nezaznačil žádné obloučky ani dynamiku, pedalizaci však zaznamenal velice detailně.¹¹²

I přes veškerou oblibu, jakou Beethoven choval k pedalizované hudbě, je zde však jeden případ, pro nějž Beethoven pedál nepoužíval, a to tehdy, pokud by měl pedál sloužit pouze k vázání akordů. Podle Carla Czerneho rozuměl Beethoven jakožto vynikající klavírista velice dobře tomu, jak svázat akordy i bez použití pedálu, což se odráželo i v jeho tvorbě, kde jednotlivé postupy psal tak, aby je bylo skutečně možné svázat pouze prsty a aby nebylo nutné přidávat pedál, pokud pro jeho použití nebyl dán jiný důvod.¹¹³

Naopak s největší pravděpodobností zcela pravidelně využíval Beethoven pedál pro podporu zpěvnosti v melodiích zejména pomalých vět, tedy obdobně, jako tomu bylo u anglických skladatelů.¹¹⁴

Jejich vliv, společně s vlivem anglických nástrojů, zaznamenáváme i u dalšího člena První vídeňské školy Josepha Haydna.¹¹⁵ Ten si při své první návštěvě Anglie v roce 1791 zvykl na anglický styl koncertního klavíru, jehož mechanika vyžadovala hlubší úhoz než Schantzův nástroj, na nějž byl Haydn zvyklý ve Vídni, a jehož tlumení nebylo výrazné, takže měl nástroj dlouhoznělý, vytrvalý tón.

¹¹¹ FERGUSON, Howard. 1975, op. cit. s. 163.

¹¹² GENDLER, Inna. 1999, op. cit. s. 11.

¹¹³ NEWMAN, William S. 1991, op. cit. s. 239.

¹¹⁴ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 57.

¹¹⁵ Ibid. s. 51.

Basový rejstřík, i když bohatý, podle moderních hledisek příliš hučel a strohý střední rejstřík umožňoval složitým ozdobám jasně znít. Tyto vlastnosti pravděpodobně Haydna inspirovaly, protože v jeho pozdějších skladbách znějí silné akordy a harmonizované sopránové linie.¹¹⁶

Chceme-li na dnešních nástrojích docílit zvuku, který by se přiblížil tomu, na jaký byl Haydn zvyklý, jistě se v některých místech bez pedálu neobejdeme. Avšak jediným místem, kde Haydn pedalizaci zaznačil, je první věta Sonáty C dur, Hob. XVI/50, která byla vydána v roce 1800 v Londýně. Toto značení je nejen ojedinělé, ale zároveň velice kontroverzní, jelikož zde Haydn vyžaduje zvednutá dusítka po celou dobu 4 taktů, jimiž se prolínají různé harmonie¹¹⁷ (v notové ukázce níže jde o takty 120-123).¹¹⁸



Na klavírech z Haydnovy doby by při takovém použití pedálu byla vytvořena tajemná atmosféra, zatímco při doslovném uposlechnutí tohoto pokynu na moderním nástroji by došlo k vytvoření nekontrolovatelné masy zvuku. Proto je vhodné doporučit průběžné alespoň částečné pročišťování pedálu.

I přestože je tato sonáta jediným případem, v němž Haydn značí pedál, není žádný důvod pro to se domnívat, že by Haydn v jiných místech pedál nevyužíval. Důvod absence rozsáhlejšího značení je ten, že se funkčnost pedálů a znělost natolik lišila od nástroje k nástroji, že bylo jistější ponechat pedalizaci na uvážení interpreta.¹¹⁹

¹¹⁶ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 34.

¹¹⁷ FERGUSON, Howard. 1975, op. cit. s. 162.

¹¹⁸ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 49.

¹¹⁹ FERGUSON, Howard. 1975, op. cit. s. 163.

Samozřejmě je nutné zachovat a ctít určité parametry dané hudby, které tvoří její charakter. Jelikož mnohá Haydnova díla jsou ve vídeňském stylu, je v nich, v souladu s tradicí založenou již C. Ph. E. Bachem, běžné užívání mnoha drobných artikulačních obloučků i dalších artikulačních znamének i časté využívání kratších notových hodnot a kratšího tónu (včetně úhozu *staccato*). Všechny tyto autorovy požadavky by měly zůstat zachovány, i tak se však najdou místa, v nichž určitá pedálová podpora zvuku prospěje a v nichž je velice pravděpodobné, že zde i Haydn používal pedál. Může jít například o zvýraznění *sforzand*. Naopak v některých místech je vhodné použít pedál i v případě, že by jej tam ani sám Haydn použít nemusel, a to například u některých krátkých akordů, které zní na moderním nástroji bez použití pedálu příliš suše a úsečně, zatímco na dobových nástrojích jsou krásně barevné a kulaté. Použití pedálu je zde tedy ospravedlněno snahou přiblížit se ke kýženému zvuku.¹²⁰ Obecně lze říci, že aby byly zachovány veškeré artikulační požadavky autora a charakteristická čistota a jas, vyžaduje Haydnova hudba časté a co nejméně nápadné výměny pedálu, včetně použití polovičních pedálů.¹²¹

V podstatě totéž může být řečeno i o hudbě Wolfganga Amadea Mozarta. Ten sice použití pedálu do žádného ze svých notových zápisů nezaznamenal, je však známo, že pedál (resp. kolenní páky se stejnou funkcí) běžně využíval a měl je ve velké oblibě.

S první zmínkou o využití kolenních pák se u Mozarta setkáváme v roce 1777, kdy ve svém dopise ze 17. října adresovaném jeho otci Leopoldu Mozartovi Wolfgang Amadeus píše: „Začnu rovnou se Steinovými klavíry.¹²² Dokud jsem nespatrił nic z jeho dílny, byly vždycky mými nejoblíbenějšími Spathovy klavíry. Ted' ale mnohem víc dávám přednost Steinovým, protože tlumí zvuk o tolik lépe... Ať se dotknu kláves jakýmkoli způsobem, zvuk je vždy vyrovnaný... Také zařízení, které je ovládáno kolenem, funguje mnohem lépe než na jiných nástrojích. Stačí se jej

¹²⁰ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 47-50.

¹²¹ FERGUSON, Howard. 1975, op. cit. s. 163.

¹²² V předchozím dopise otci W. A. Mozart slíbil, že mu příště popíše Steinovy klavíry a varhany. In: BARTOŠ, František. 1956, op. cit. s. 61.

lehce dotknout a už funguje, a jakmile jej uvolníte, zvuk je okamžitě utlumen a nic nepřeznívá."¹²³

Z uvedeného dopisu vyplývá i skutečnost, že již v této době byly podobné mechanismy Mozartovi známy, nešlo o žádnou novinku.

Vzhledem k době, v níž Mozart žil, však není rozhodující pouze otázka, zda klavíry, s nimiž přišel do styku, měly pedály (kolenní páky), ale především zda vůbec hrál už na klavír. V šedesátých letech 18. století vlastnil Leopold Mozart dle dochovaných zdrojů dvoumanuálové cembalo a tři klavichordy,¹²⁴ přibližně do roku 1775 tedy hrával mladý Mozart na koncertech na cembalu, zatímco doma hrál na klavichord.¹²⁵ Nejstarší zmínka o Mozartově hraní na klavír na veřejnosti pochází právě z roku 1775, kdy se v *Deutsche Chronik* píše o večerním koncertě v domě pana Alberta následující: „Slyšel jsem tyto dva velikány, kteří se utkali na klavíru. Mozartova hra měla značnou váhu, hrál z listu všechno, co před něj položili.“¹²⁶ Nejpozději v 80. letech už byl klavír Mozartovým pravidelným koncertním nástrojem.¹²⁷

Co se týká určení nástroje, pro nějž psal Mozart své skladby, téměř všechny jeho klavírní koncerty jsou nadepsány pro „cembalo“ (až do Klavírního koncertu č. 25 C dur, KV 503 z roku 1788), jeden koncert je nadepsán pro „forte-piano“ (Klavírní koncert č. 26 D dur, KV 537 z roku 1788) a poslední z koncertů je pro „pianoforte“ (Klavírní koncert č. 27 B dur, KV 595 z roku 1791). Je však známo, že Mozart už od dob svého příjezdu do Vídně v roce 1781 interpretoval své koncerty na klavíru. Proto si nesmíme vykládat skutečnost, že Mozart nadepsal své koncerty jako cembalové, tak, že by měly být skutečně určeny pro cembalo a nikoli pro klavír. Jde o určitou reminiscenci dřívější doby, navíc se tímto pojmem obecně označovaly všechny skladby pro strunné klávesové nástroje. I další skutečnosti, jako například předpis dynamiky v Mozartových sólových i komorních skladbách, značí, že Mozart komponoval své skladby již s přímým určením právě pro klavír. Dynamické

¹²³ ANDERSON, Emily. *The Letters of Mozart and his Family*. London: Palgrave Macmillan, 1966, s. 327-329. ISBN 978-0-333-48545-3.

¹²⁴ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. *Piano: průvodce hudebním nástrojem a jeho místem v dějinách*. Praha: Slovart, 2003, s. 35. ISBN 80-720-9473-4.

¹²⁵ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 10.

¹²⁶ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 35.

¹²⁷ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 10.

možnosti sice nabízel i klavichord, který Mozart vlastnil až do své smrti, ovšem ten nebyl vhodný pro provádění hudby na veřejných koncertech ani pro provádění komorní hudby – a už vůbec ne koncertantního repertoáru.¹²⁸ Co se týká sólových klavírních sonát a jejich nástrojového určení, s největší pravděpodobností byly pro klavír určeny už první ze sólových sonát (KV 279-284).¹²⁹

Jediným klavírem, který kdy Mozart vlastnil, bylo křídlo vyrobené Antonem Walterem přibližně v roce 1783.¹³⁰ Tento nástroj má dvě kolenní páky, z nichž jedna (na levé straně) ovládá všechna dusítka, druhá (pravá) ovládá pouze jejich sopránovou část. Dále je tento nástroj vybaven jedním ručně ovládaným rejstříkem s funkcí moderátoru.¹³¹ Dále k tomuto nástroji dříve patřil i pedálový stroj s druhou mechanikou a ostruněním, tento se však nedochoval a ani z Mozartových skladeb se nezdá být pravděpodobné, že by s ním Mozart počítal při provádění svých skladeb, bezesporu jej však využíval při svých improvizacích.¹³²

Co se pak týká kolenních pák, objevují se názory, dle kterých byly tyto k uvedenému nástroji přidány až dodatečně (přibližně v roce 1805), aby nahradily původní ručně ovládané rejstříky.¹³³ Tato teorie však byla hojně rozporována, a to zejména s odkazem na to, že Mozart, který znal a oblíbil si kolenní páky, by si nekoupil nástroj, který by je neměl. Navíc je vysoce nepravděpodobné, že by až po Mozartově smrti vdova Constanze investovala do nástroje po manželovi a nechala provést takovouto finančně nákladnou úpravu.¹³⁴ Dále je možné dovozovat existenci mechanismu pro zvedání dusítek i ze stylu zápisu některých Mozartových

¹²⁸ LEVIN, Robert D. *Mozart and the Keyboard Culture of His Time*. s. 7.

¹²⁹ Ibid. s. 8.

¹³⁰ CLINKSCALE, Martha Novak. *Makers of the piano, 1700-1820*. Reprint edition. New York: Oxford University Press, 1995, **Volume 1**, s. 311. ISBN 0-19-816323-1.

¹³¹ Tento nástroj je vystaven v Salzberském domě Mozartových a jeho replika v tamním Mozartově rodném domě. Oba tyto domy slouží jako muzejní expozice.

¹³² LEVIN, Robert D. Op. cit. s. 12.

¹³³ LATCHAM, Michael. Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter. *Early Music*. 1997, **25**(3), 382-402.

¹³⁴ HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 11.

skladeb, které by byly bez pedálu či kolenní páky neinterpretovatelné.^{135 136} Jako takový příklad nám může posloužit psaný dvojhlas v levé ruce ve druhé větě klavírní sonáty D dur, KV 311, takty 86 a následující.



Pokud by se zde nepoužil pedál, byla by doslovná interpretace, tedy dodržení čtvrtěhodnot basových not, nemožná.¹³⁷

Při posuzování toho, zda měl Mozartův klavír od Antona Waltera už od počátku kolenní páky, je nutné přihlížet také k tomu, že nešlo o nástroj, který by byl určen jen pro domácí cvičení, komponování a případnou výuku, ale o nástroj, který byl pravidelně převážen mimo Mozartovo bydliště na místa konání nejrůznějších Mozartových koncertů.¹³⁸ Musel být tedy dostatečně vybaven i pro koncertní provoz.

O Walterových klavírech z Mozartovy doby je známo, že měly zvonivý tón se silnými zvučnými basy a svou precizní citlivostí byly ideální pro rychlou hru a improvizované pasáže. Úderný typ mechaniky zdůrazňoval dynamiku a akcenty a tón zůstal jasný i s prodlouženým použitím pedálu (kolenních pák).¹³⁹ Zvučnost basových tónů však neznamenal, že by docházelo k vytváření nějakého zastřeného nepřehledného zvuku – naopak, zvuk byl i v nízkých polohách jasný a přehledný, na rozdíl od novějších nástrojů, ale i těch dobových, ovšem anglických. Jelikož v těchto starých nástrojích ještě nebyly napnuty struny křížem, nýbrž

¹³⁵ BADURA-SKODA, Eva. The Anton Walter fortepiano: Mozart's beloved concert instrument – A response to Michael Latham. In: *Early Music*. 2000, **28**(3), 469-474.

¹³⁶ BILSON, Malcolm a David A. SUTHERLAND. Mozart's Walter Fortepiano. *Early Music*. 2001, **29**(2), 333-334.

¹³⁷ LEVIN, Robert D. Op. cit. s. 11.

¹³⁸ ANDERSON, Emily. 1966, op. cit. s. 888-889.

¹³⁹ WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 35.

paralelně, je na nich možné hrát ve všech polohách, pravou i levou rukou, stejně silně, aniž by doprovod v levé ruce melodii v pravé ruce přehlušoval.^{140 141}

Obecně lze říci, že na nástrojích, s nimiž Mozart přišel do styku, mohla být pedalizace právě díky jasnému a průzračnému tónu výrazně svobodnější než na moderních nástrojích, jelikož tolik nehrozil vznik nepřehledného a neestetického zvuku. Přece jen i doba, po kterou tóny zněly i se zvednutými dusítky, byla oproti moderním nástrojům kratší a hlasitost byla výrazně nižší. Dokonce bylo možné vázat různé harmonie, aniž by to hudbě uškodilo a vytvářelo to z Mozartových děl dojem impresionismu.

Není pochyb o tom, že pedál byl využíván zejména v improvizčních pasážích nebo v pasážích rozložených akordů, a to jak v sólových úsecích, tak v doprovodných. V následujícím fragmentu z 1. věty Sonáty pro housle a klavír G dur, KV 379, můžeme vidět u Mozarta ne zcela obvyklé dlouhé obloučky v levé ruce. Je možné, že právě tyto měly interpretům naznačit, jak brát pedál. Při takovém jeho využití získá tato část mnohem přesvědčivější ráz a je dosaženo orchestrálního zvuku, který se zde jeví jako vhodný.¹⁴²



¹⁴⁰ Křížem napnuté struny umožňují rozšířit rozsah klavíru až tak, jak jej známe dnes, aniž by byly rozměry klavírů neúnosně velké. Aby se však dosáhlo takto nízkých tónů při zachování přijatelné délky, musejí být struny dostatečně silné, což snižuje rychlost kmitání, a tedy i výšku tónu. Jelikož však nelze rozšiřovat struny do nekonečna, jelikož by při určité síle začaly být příliš tuhé, a tedy nereagující, řeší se tento problém pokrytím tenorových a basových strun měděným vinutím, které zvyšuje hmotnost i při dané délce (zpomaluje kmitání, tedy snižuje tón), aniž by se významně zvyšovala tuhost strun. To s sebou však přináší i negativní důsledky v podobě méně konkrétního zvuku. In: WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. 2003, op. cit. s. 46-47.

¹⁴¹ LEVIN, Robert D. Op. cit. s. 9-10.

¹⁴² HASKELL, Julie. 2011, op. cit. s. 14-15.

Orchestrální zvuk je Mozartem využíván i v dalších částech tohoto díla. Tak například počínaje taktem 188 je využití pedálu nezbytné pro Mozartem požadované svázání oktáv v levé ruce.¹⁴³



Tremolo v pravé ruce je v dostatečně vysoké poloze na to, aby mu pedál neuškodil, a naopak jej podpořil.

Další příklady toho, kdy je vhodné a s největší pravděpodobností také samotným autorem žádané použití pedálu, si rozebereme v dalších kapitolách.

¹⁴³ Ibid. s. 16.

6 Srovnání klavírních a orchestrálních verzí týchž děl

Není bohužel možné zjistit o Mozartových interpretacích více, než kolik vyvodíme z dochovaných zdrojů – především korespondencí, vzpomínek jeho současníků apod. Z čeho však můžeme do určité míry usuzovat o Mozartově používání pedálu (resp. kolenních pák), jsou různé verze stejných skladeb, kdy jedna verze je klavírní a další většinou orchestrální. Z jednotlivých partů orchestrální verze můžeme vidět skutečnou Mozartem předpokládanou délku jednotlivých not, které ne vždy odpovídají délkám ve verzích klavírních.

6.1 Orchestrální a klavírní tance

Uvedme několik příkladů. První řadu, tedy prvních 12 z celkových 20 menuetů KV 103 (61d), napsal Mozart právě v klavírní i orchestrální verzi. Obě verze jsou datovány do let 1771-1772. V menuetu č. 4 F dur kopíruje klavírní verze v podstatě jen smyčcovou část orchestrální partitury (melodii v pravé ruce a rozložené doprovodné akordy v ruce levé).



V partituře orchestrální verze však máme i hoboje (nebo flétny) a lesní rohy (nebo trubky), které nám prodlužují jednotlivé harmonické tóny do mnohem delších hodnot, než jak vyplývají z klavírního zápisu.

No. 4

The image shows a musical score for a piece titled "No. 4". The score is written for a full orchestra, including Oboes I, II, Horns I, II in F# and F, Violins I, II, and Violoncello & Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamic markings, including "f" (forte). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 9. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Při hře úvodních taktů si celkem dobře můžeme vystačit i s ručním pedálem, kdy zadržíme bas v levé ruce. Stejně tak však dané hudbě neškodí ani citlivé použití pedálu, které nás přiblíží orchestrálnímu zvuku. Přestože je melodie v prvních houslích poměrně výrazně artikulovaná, nemusíme se obávat toho, že by se v důsledku využití pedálu zastřela a ztratila tak svůj charakter. Soprán je totiž dostatečně vysoko, aby bylo možné při citlivém využití pedálu tímto propojit jen nižší doprovodné tóny, zatímco melodie se může svobodně klenout nad ostatním zvukem. Jak jsem uvedla, většina tohoto menuetu vyzní stejně vkusně, ať už se hraje s pedálem, či bez. Jeden takt však vede k tomu, že v případě interpretace klavírní verze tohoto menuetu bych doporučila zvolit variantu s pedálem. Jde o třetí takt s opakovaným c2. Zatímco druhé housle mají v tomto místě synkopy střídající se se čtvrtovými notami lesních rohů, klavír si musí vystačit s repetiční mechanikou. Potřebného svázání opakovaných tónů, jaké by vyžadoval charakter zbývajících částí skladby, nelze bez použití pedálu dosáhnout.

Dalším z příkladů je menuet č. 6 z téhož cyklu, konkrétně jeho prvních 8 taktů. Opět jsou v klavírní verzi přepsány zejména smyčcové linky (dokonce ani ne se všemi hlasy), zatímco dechová sekce drží dlouhé tóny z akordů daných harmonických funkcí.

No. 6



No. 6

Flauto I, II
Corno I, II in Sol/G
Violino I
Violino II
Violoncello e Basso

U tohoto menuetu jsem shledala, že lze hrát tuto frázi jak s pedálem, tak bez pedálu, přičemž žádná z těchto variant se nejeví nijak nevkusná či nestylová. Při porovnání s orchestrální nahrávkou jsem však došla k závěru, že je verze s pedálem svojí barvou výrazně podobnější verzi orchestrální, a proto bych volila tuto.

Nelze to však generalizovat. Není možné říct, že má být nějaká skladba hrána s pedálem jen proto, že byla zároveň určena pro orchestr, a jen proto bychom se měli snažit docílit orchestrálního zvuku použitím pedálu. V uvedeném cyklu menuetů je spousta míst, která se s pedálem hrát nehodí, každé z nich je zapotřebí posuzovat individuálně.

Velice speciální a po stránce pedalizace ošidné je místo v menuetu č. 9, konkrétně v taktech 13-20. V klavírní verzi se střídají ostinátní oktávová a s melodickými motivky, které jsou hrány v orchestrální verzi houslemi.



V orchestrální verzi jsou naproti tomu uvedená *a* držena po celou dobu hoboji.

Ve chvíli, kdy je toto místo hráno s pedálem tak, aby byla uvedená prodleva zachována, dochází k přílišnému mazání melodických motivků, takové použití tedy není možné. Na druhou stranu však není-li použit pedál, místo zní příliš suše a svým charakterem vůbec neodpovídá svému orchestrálnímu protějšku. Proto se mi jako nejvhodnější jeví varianta polopedálu, který bude vzat natolik jemně, aby udržel znělé basové noty, ale aby se skrze něj nedokázaly svázat sopránové noty (na současném klavíru lze nahradit i *sostenuto* pedálem, avšak jeho použití Mozart s jistotou nezamýšlel). Při tomto užití je zvuk čistý a přitom barevný a blíží se orchestrální verzi.

Podobně i v menuetu č. 11 je zvuk klavírní verze mnohem věrohodnější, doplní-li se o citlivou pedalizaci. S ohledem na sekundové postupy jak v levé, tak v pravé ruce, je však zapotřebí v tomto menuetu pedál na moderním nástroji velice často vyměňovat a pročišťovat.

No. 11

No. 11

Další skladbou, kterou Mozart napsal ve více verzích, je Kontretanz KV 534 „Das Donnerwetter“. V této skladbě je již záměr orchestrálního zvuku naprosto nezpochybnitelný. Kromě orchestrální verze máme k dispozici i dvě klavírní.

Orchestrální verze je bohatá na opakované šestnáctinové noty doplněné rovněž o tremola v tympánech (tympanový part v přiloženém příkladu bohužel chybí, ale v dostupných nahrávkách je přítomen).

The image displays a musical score for an orchestral arrangement of Mozart's Kontretanz KV 534. The score is written for Oboe I, II; Horn I, II in E-flat/D; Violino I; Violino II; and Violoncello e Basso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows the Oboe I, II part with a melodic line, and the Horn I, II part with a similar line. The Violino I and Violino II parts play a rhythmic pattern of repeated sixteenth notes, while the Violoncello e Basso part plays a similar pattern. The second system continues the melodic lines for the Oboe and Horn, and the Violino I and Violino II parts play a similar rhythmic pattern. The Violoncello e Basso part plays a similar pattern. The third system shows the Oboe I, II part with a melodic line, and the Horn I, II part with a similar line. The Violino I and Violino II parts play a rhythmic pattern of repeated sixteenth notes, while the Violoncello e Basso part plays a similar pattern. The fourth system continues the melodic lines for the Oboe and Horn, and the Violino I and Violino II parts play a similar rhythmic pattern. The Violoncello e Basso part plays a similar pattern. The score includes various dynamics such as p (piano), cresc. (crescendo), f (forte), and fz (forzando). The first system also includes a2 (second octave) for the Horn I, II part.

Vzhledem ke skutečnosti, že repetování tónů není na klavírech tak snadné jako právě v případě smyčcových nástrojů, první z klavírních verzí toto řeší tak, že namísto šestnáctinových not jsou v klavíru pouze osminové noty, aby v důsledku repetování původních rytmických hodnot nedošlo ke ztrátě tempa.



Druhá z klavírních verzí pak danou záležitost, která je mnohem více technickým problémem klavíru než uměleckým záměrem autora, řeší přidáním spodní sekundy, kdy v důsledku střídání dvou tónů je možné zachovat původní rytmičné hodnoty (šestnáctinové noty) a mnohem více se přiblížit charakteru orchestrální verze.





Otázka pedalizace je pak na místě v prvních 20 taktech tohoto tance. Pro co největší přiblížení se orchestrálnímu zvuku je nezbytné v prvních 16 taktech pedál využívat, a to dokonce poměrně hojně. Ani ve verzi, v níž se vyskytují šestnáctinové noty v sekundovém pohybu *cis-d*, pedál neškodí, a naopak celkovému vyznění prospívá. Naopak v taktech 17-20, přestože je orchestrální sazba, co se týká zejména rytmických hodnot, velice obdobná, je nutné hrát bez pedálu, a to zejména z důvodu sekund v levé ruce, které nejen že nejsou dostatečně rychlé na to, aby je bylo možno připodobnit k trylku, u něhož je dobarvení pedálem častější, ale navíc jsou v poloze spodní části jednočárkované oktávy, která takovouto pedalizaci nesnese.

Zejména na dobových klavírech však i takovéto místo znělo pedalizovaně a orchestrálně, a to z důvodu přeznívání jednotlivých tónů, které nebyly tak dokonale a okamžitě tlumeny jako na moderních nástrojích. Navíc čím rychleji bylo na tyto nástroje hráno, zejména pak při opakování stále stejné kombinace not, tím více se zvětšovalo množství halu a barevnosti zvuku.¹⁴⁴

Posledním dílem, jehož klavírní a orchestrální verze zde budou porovnány, je cyklus *Šesti německých tanců*, KV 509.

¹⁴⁴ Na základě osobní zkušenosti autorky. Samozřejmě jsou možné odlišnosti s ohledem na konkrétní vlastnosti jednotlivých nástrojů.

S prvním problematickým místem se setkáváme hned v úvodu, kdy jsou v orchestrální verzi drženy oktávy *d* lesními rohy a trubkami po celou délku taktů, zatímco v klavírní verzi jsou tyto napsány pouze na první osminu.

The image displays a musical score for an orchestral and piano arrangement. The top section contains the orchestral parts, and the bottom section shows the piano part (No. 1).

Orchestral Parts:

- Flauto piccolo**)**: Rest in all measures.
- Flauto I, II**: Play a sustained octave *d* (marked *a2*) in all measures.
- Oboe I, II**: Play a sustained octave *d* (marked *f a2*) in all measures.
- Clarinetto I, II in La/A**: Play a sustained octave *d* (marked *f a2*) in all measures.
- Fagotto I, II**: Play a sustained octave *d* (marked *f a2*) in all measures.
- Corno I, II in Re/D**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.
- Clarino I, II in Re/D**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.
- Timpani in Re-La/D-A**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.
- Violino I**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.
- Violino II**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.
- Violoncello e Basso**: Play a sustained octave *d* (marked *f*) in all measures.

Piano Part (No. 1):

- The piano part consists of two staves (treble and bass clef).
- The key signature is two sharps (F# and C#).
- The time signature is 3/8.
- The first five measures show a sustained octave *d* in the piano part, marked *f* in the first measure and *p* in the fifth measure.

V daném případě však není možné nahradit funkci žesťových nástrojů v orchestrální verzi na klavíru použitím pedálu, a to z důvodu, že uvedený motivek musí zůstat rytmický, a navíc by se, stejně jako v poslední části předchozího příkladu, smazaly nevhodným způsobem sekundy v melodii. Nejvhodnějším řešením tohoto místa je proto zadržet palec v pravé ruce a malíček v levé ruce déle, než je psáno. Takto se zvuk klavíru nejvíce přiblíží orchestrální verzi.

V další části tohoto tance se setkáváme s místem, v němž se vyskytují opakované tóny, a to jak v orchestrální, tak v klavírní verzi (orchestrální verze nám opět nabízí v některých hlasech rychlejší rytmické hodnoty).

The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system is for Flute I and II (Fl. I, II) and the piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many repeated notes, while the flute part has a more melodic line. Dynamics include forte (f) and piano (p). A trill (tr) is marked in the piano right hand in measure 11.



Za účelem přiblížení se požadovanému zvuku inspirovanému orchestrální verzí je v tomto místě vhodné využít pedál, avšak toto užití musí být velice decentní, aby pouze posloužilo pro zabarvení levé ruky, zatímco melodie v pravé ruce zůstane rytmická a nesmazaná.

V tancích č. 4 a č. 5 z tohoto cyklu nacházíme místa, jejichž pedalizace může být odůvodněna dlouhými notami v dechových nástrojích v orchestrální verzi. Při nezávislé interpretaci, při níž si odmyslíme orchestrální zpracování těchto děl, lze stejně úspěšně volit variantu s použitím pedálu, jakož i bez něj. Obě tyto možnosti vyznívají vkusně a stylově. Pokud se však zaposloucháme do orchestrální verze a následně ji porovnáme s verzí klavírní, můžeme slyšet, že pedalizovaná verze má mnohem blíže k orchestrálnímu pojetí těchto tanců, a tedy i k pravděpodobnému Mozartem zamýšlenému zvuku.

Konkrétně se jedná v prvním případě o takty 123-126 (případně až do taktu 130), které jsou součástí tance č. 4.



123

1. 2.

Druhý z uvedených případů pak nalezneme v úvodu tance č. 5, tedy konkrétně v taktech 155-162.

No. 5
Flauto I, II

155

Clarineti in A

1. 2.

No. 5



Zejména v posledním uvedeném příkladu je však zapotřebí brát pedál velice citlivě a často jej pročišťovat.

Největší roli pak hraje pedál v posledním z tanců tohoto cyklu. Už v úvodu vidíme opakující se *unisono* motivek směřující do čtvrtové noty c.

No. 6

V klavírní verzi má však tato „cílová“ nota pouze poloviční hodnotu, a navíc je následována velkým skokem, což vede ještě k dalšímu jejímu zkrácení.

No. 6

Tento nedostatek bohužel nevyznívá při doslovné interpretaci klavírní verze příliš dobře; nelze tedy říci, že jako v předchozích případech můžeme najít více variant, které lze všechny označit za stejně vkusné. V úvodu tance č. 6 je zapotřebí využít pedál za účelem prodloužení těchto not. Docílí se tím barevnějšího zvuku a i po rytmické stránce se klavírista více přiblíží orchestrální verzi.

Trochu barevnější (lehce pedalizovaný) zvuk prospěje klavíru i v následující frázi, konkrétně v taktech 215-216 a 219-220.



V tomto místě jsou v orchestrální verzi drženy dlouhé tóny z akordů příslušných harmonických funkcí, a to ve flétnách, hobojích a klarinetech.

Stejně jako je možné hrát toto místo s pedálem, nelze nic namítat ani proti jeho provedení bez pedálu.

Místem, kde se však bez pedálu neobejdeme, je *coda* 6. tance a zároveň celého cyklu začínající předtaktím před taktem 255. V orchestru nacházíme rozepsané *unisono* trylky ve smyčcích, jakož i opakované tóny v šestnáctinových hodnotách,

k tomu tremolo v tympánech a plný zvuk *tutti* obsazení včetně všech dechových nástrojů.

The image shows a musical score for a symphony, specifically measures 255 to 264. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and a vocal soloist. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal soloist enters with a melodic line. The score is marked with dynamics like *p*, *f*, and *cresc.* and includes the word *tutti*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

273

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

[illegible]

309

320

ff a2

Naproti tomu v klavírní verzi je spousta opakovaných akordů, které, nejsou-li provázány zvednutím dusítek, znějí suše a úsečně, tudíž mohou mnohem méně přesvědčivě vést k velkolepému vyvrcholení skoro čtvrt hodinového cyklu.

CODA 255

260

crescendo

266

f

273

p

The image displays six staves of musical notation, likely for a piano piece. The notation is in a single system with a grand staff (treble and bass clef). The measures are numbered 281, 288, 296, 302, 308, and 315. The music includes various dynamics (p, f, crescendo), articulation (trills, slurs), and phrasing. The notation is in a single system with a grand staff (treble and bass clef).

Při použití pedálu je výsledný zvuk nejen mnohem blíže zvuku orchestrální verze, ale i zvuku klavírů z dob, kdy Mozart žil – a to i kdybychom nepočítali s použitím kolenních pák ani jiných mechanismů pro zvedání dusítek.

To však neznamena, že je nastíněný způsob interpretace jediný možný. Například Murray Perahia hraje i tuto *codu* úplně bez pravého pedálu.¹⁴⁵ Tato interpretace je však svojí zvukovostí poměrně hodně vzdálená orchestrální verzi.

6.2 Klavírní koncerty

Dalšími skladbami, v nichž se hojně setkáváme s orchestrálním i klavírním zpracováním týchž témat, přestože nejde o různé verze daných skladeb, jsou klavírní koncerty. Vybrala jsem několik témat, v nichž je pedál buď naprosto nezbytný, nebo alespoň hojně používaný a lze jej doporučit.

Nejčastěji jde o pomalé, tedy druhé věty koncertů. Ve 2. větě koncertu A dur, KV 414, by bylo bez použití pedálu v podstatě nemožné na moderním klavíru docílit požadovaného vyznění, které vyžaduje vázání všech hlasů v akordické sazbě.

The image shows a musical score for the second movement of Mozart's Piano Concerto No. 23 in A major, K. 414. The score is for a full orchestra and piano. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'TUTTI'. The piano part is marked 'sotto voce'. The string parts are marked 'sotto voce'. The score includes staves for Oboi, Corni in D, Pianoforte, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The piano part is written in treble and bass clefs, and the string parts are written in their respective clefs. The score is in A major and 3/4 time.

Téma je nejprve provedeno smyčcovou sekcí, následně jej hraje sólový klavír.

¹⁴⁵ PERAHIA, Murray. 6 German Dances, K. 509. In: *YouTube* [online]. 29. 5. 2014 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mPafDGrkwJc>

SOLO.

W.A.M. 414.

Aby celkové interpretace nevyzněla nekompatibilně, je nutné při klavírním provedení tématu dbát na to, aby bylo zvukově navázáno na orchestrální barvu. Proto je vhodné zde pedál využít.

Podobně je tomu ve 2. větě koncertu G dur, KV 453, kde navíc kromě problematiky barvy a vázání akordů přistupují opakované tóny v doprovodné levé ruce, jejichž svázání není bez použití pedálu možné.

Pokud by nebyly tyto svázány, zvuk by neodpovídal charakteru dané hudby, který je dobře poznatelný ze smyčcového úvodu.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Bassi.

p

Smyčcové nástroje totiž umožňují mnohem menší mezery mezi opakovanými tóny, a proto celá doprovodná plocha krásně plyne a umožňuje vyniknout zpěvné melodii.

S podobným případem se setkáváme v úvodních třech taktech tématu 2. věty koncertu c moll, KV 491, které zazní nejprve v klavíru, následně v orchestru.

Larghetto. (155) 35

SOLO. TUTTI.

Flauto.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Pianoforte.

legato

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Basso.

Zejména první a třetí takt tohoto tématu je nutné hrát s pedálem. Pokud by se totiž vázalo pouze ručně, byl by svázán jenom tenor, zatímco v basu by byly mezi jednotlivými tóny mezery, což je nevhodné. Pokud by se pak interpret snažil napodobit tyto mezery i v tenoru, aby jeden hlas nepřezníval nevkusně nad jiným, byla by narušena veškerá plynulost a místo fráze by posluchač vnímal jednotlivé doby. Tuto verzi je proto nutno také vyloučit. Danou sazbu levé ruky by tak mohlo být možné ještě interpretovat tak, že by všechny tóny v tenoru i basu byly o něco zkráceny. To však nelze použít v případě tohoto konkrétního koncertu, kde máme jasně dán charakter následným orchestrálním provedením tématu, navíc je zde pokyn *legato*. Není zde proto jiné řešení než právě interpretace s pravým pedálem. Naopak čtvrtý takt by měl být ve svém charakteru kontrastní, namísto smyčcového vázaného zvuku by zde mělo být vyznění spíše dechové, s jednotlivě nasazovanými osminovými notami, tedy bez použití pedálu.

V koncertu A dur, KV 488, můžeme úvodní téma slyšet hned v několika instrumentálních obměnách. Ve smyčcovém úvodu vidíme prodlevu na *a* ve violoncellech a kontrabasech.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

Allegro.

Když pak nastoupí dechová sekce, aby přednesla téže téma, tato prodleva je držena lesními rohy, tentokrát již v jediné dlouhé notě. To naznačuje i Mozartem požadovanou artikulaci v předchozím případě, kdy jsou v rámci této prodlevy opakovány čtvrtkové noty.

Allegro.
TUTTI

Flauto.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corni in A.

Když pak nastoupí sólový klavír, je zřejmé, že by tato prodleva, ale i zpěvný charakter daného tématu, měly zůstat zachovány.

SOLO

Z tohoto důvodu je zřejmé, že přestože zapsal Mozart basové noty v klavíru pouze jako osminové, zamýšlel, že budou znít delší dobu. Není sice možné tyto noty držet v pedálu po celou dobu, po jakou je ve výše uvedených případech hrána popsaná prodleva, a to z důvodu různých harmonií, avšak citlivé použití pedálu zde lze nepochybně doporučit.

Z uvedeného porovnání klavírních a orchestrálních verzí je viditelné, že Mozart s největší pravděpodobností často zamýšlel, aby byly určité noty delší, než jak jsou skutečně zapsány. Je proto vysoce pravděpodobné, že za tímto účelem sám Mozart používal pedál / kolenní páky.

7 Porovnání interpretací vybraných děl

Podrobný rozbor jednotlivých nahrávek různých děl W. A. Mozarta, a to i je-li rozebírána pouze pedalizace, by svým rozsahem mohl vydat na samostatnou práci. Proto se zde omezím na rozbor stručnější; neměl by zde však chybět, a to z důvodu, že náhled do interpretační praxe nejen značí, jak je k pedalizaci v současné době přistupováno, ale i utváří současný vkus a způsob vnímání hudby včetně požadavků na ni kladených.

7.1 Fantazie c moll, KV 475

Protože velice specifickou formou zejména s ohledem právě na pedalizaci jsou fantazie, zvolila jsem jako první skladbu pro porovnání jednotlivých interpretací jednu z nich, a to konkrétně Fantazii c moll, KV 475, resp. její úvodní část, prvních 25 taktů.

Adagio

14a

The image shows the first 25 measures of the Introduction of Mozart's Fantasy in C minor, KV 475. The score is in 3/4 time and C minor. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range, with markings for (pp) and (legato). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef has a melodic line with a 4th and 3rd finger marking. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).
- System 2:** Treble clef has a continuous sixteenth-note pattern. Bass clef has a melodic line. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).
- System 3:** Treble clef has a continuous sixteenth-note pattern. Bass clef has a melodic line. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).
- System 4:** Treble clef has a continuous sixteenth-note pattern. Bass clef has a melodic line. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).
- System 5:** Treble clef has a continuous sixteenth-note pattern. Bass clef has a melodic line. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).
- System 6:** Treble clef has a continuous sixteenth-note pattern. Bass clef has a melodic line. Dynamics: *f* (treble), *p* (bass).



Obecně lze konstatovat, že všichni (minimálně ti významnější) interpreti do určité míry používají pedál – někteří více, jiní o něco méně, avšak na všech porovnávaných nahrávkách je znát, že pedál hraje v této skladbě skutečně významnou roli a bez něj by se interpretace neobešla.

Nejvíce pedálu slyšíme v nahrávce Friedricha Guldy.¹⁴⁶ Interpret pedál poctivě průběžně pročišťuje, přesto je však celá posuzovaná část vázaná a podbarvená pedálem.

O něco méně pedálu můžeme slyšet u Daniela Barenboima¹⁴⁷ a Valentiny Lisitsy.¹⁴⁸ Barenboim ubírá oproti Guldovi pedál zejména v taktech 10-15, a to vždy v jejich druhé polovině, kdy zní v levé ruce v poměrně nízké poloze melodie, které tak dává více vyniknout. S podobným přístupem se setkáváme také u Grigoryho Sokolova.¹⁴⁹ Ten má však hranici mezi částí taktu s pedálem a bez pedálu již o

¹⁴⁶ GULDA, Friedrich. Mozart – Fantasy in C minor, KV 475 (1981). In: *YouTube* [online]. 6. 6. 2015 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Sr9QZCVKFZ8>

¹⁴⁷ BARENBOIM, Daniel. Mozart Piano Fantasia K 475 C minor Barenboim. In: *YouTube* [online]. 25. 2. 2016 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wu5ivRKjpls>

¹⁴⁸ LISITSA, Valentina. Mozart : Fantasia In C Minor K475 / Valentina Lisitsa. In: *YouTube* [online]. 18. 3. 2015 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yOgrqZs2L2k>

¹⁴⁹ SOKOLOV, Grigory. Mozart - Fantasia in C minor, K. 475. In: *YouTube* [online]. 3. 1. 2017 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0thq8SVv5Mk>

něco dříve, a to podle dynamiky v pravé ruce – tedy první dobu *forte* hraje s pedálem, zbývající část taktu bez něj.

Oproti tomu Lisitsa hraje dané místo s pedálem a pro ubírání pedálu si zvolila část jinou, konkrétně takty 18 a následující. Stejně jako Barenboim nebo Sokolov střídá úseky s pedálem a bez něj, avšak rozlišovacím měřítkem není ani dynamika, ani sazba, nýbrž harmonie. V taktech 18 a 19, jakmile je v G dur, hraje Lisitsa s pedálem, ovšem v D dur hraje krátce a bez pedálu. Tyto změny charakteru mění i ve chvílích, kdy se harmonie vystřídají na pouhou jedinou šestnáctinovou notu.

Méně pedálu, na rozdíl od Guldy nebo Barenboima, využívá Lisitsa i v následujících taktech, stejně jako Sokolov.

Ještě střízlivější, nikoli však zanedbatelnou, pedalizaci můžeme slyšet u pianistek Mariy João Pires¹⁵⁰ a Aliciy de Larrocha.¹⁵¹ U těchto interpretek nalézáme jak plochy plně barevné, tak plochy jasné a svítivé. De Larrocha pak nejlépe dodržuje notový zápis, co se týká pomlk, odtahů či *staccat*. Zejména v úvodu mi přijde nejvhodnější postavit do určitého kontrastu motivky prvního, třetího a pátého taktu s odtahovým motivkem, který se nachází ve druhém a čtvrtém taktu. Zatímco oktávový unisono vstup je mohutný a táhle se odvíjí od své první *forte* noty, akordický motivek ve vyšší poloze by měl zasvítit, jako by se po cellovém a kontrabasovém vstupu ozvala trojice fléten. Tomuto charakteru prospívá i dodržení předepsaného odtahu a délky (resp. „krátkosti“) odtahové noty. V tomto ohledu je interpretace de Larrochy velice sympatická.

De Larrocha i Pires šetří pedálem i v dalších místech. V již zmiňovaném úseku mezi takty 10 a 15 využívají pedál jenom pro propojení nesvázatelných spojení, tedy zejména pro propojení jednotlivých taktů. Tím dojde i k podpoře předepsaného *forte*, přičemž ale nedojde k významnějšímu zásahu do doprovodné pravé ruky, které svědčí v daném místě více, když je její artikulace shodně zachována po celou dobu dané plochy (ať už jsou dané souzvuky hrány krátce bez pedálu jako

¹⁵⁰ PIRES, Maria João. Mozart: Fantasia in C Minor, K. 475. In: *YouTube* [online]. 25. 10. 2018 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vy9xo6uFxfM>

¹⁵¹ LARROCHA, Alicia de. Alicia de Larrocha plays Mozart - Fantasy & Sonata in C minor, K.475/457. In: *YouTube* [online]. 14. 7. 2013 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kMsTV0XscQ8&t=1500s>

v případě posledních dvou zmiňovaných interpretech, nebo pedalizovaně jako v případě Guldy či Lisitsy).

De Larrocha, na rozdíl od ostatních interpretů, nepoužívá pedál ani v taktech 16 a 17 (ani v následujících, tam už však není jediná). S tímto pojetím se ztotožňuji, avšak to neznamená, že jde o jedinou možnou a správnou interpretaci. Zrovna toto místo dosti záleží na požadovaném charakteru, který se odvíjí od vkusu jednotlivého interpreta. Způsob, jakým hrál dané místo W. A. Mozart, již bohužel nezjistíme.

Každopádně čím více se blížíme ke konci sledovaného úseku, tím méně je klavíristy pedál používán, jelikož začíná být melodická linka pohyblivější, celková sazba je méně akordická. V těchto místech je nejvhodnější snažit se dodržovat Mozartův zápis. Zatímco délky not Mozart pravděpodobně často – oproti zápisu – prodlužoval do souzvuků s dalšími notami, pokud napsal pomlky, měly by mít tyto před případným dalším prodlužováním přednost, jelikož i ty dodávají Mozartově (a obecně klasicistní) hudbě její typický ráz. Vrátime-li se tedy k pedalizaci, doporučuji v závěrečné části sledovaného úseku důsledně dodržovat délky pomlky a různá artikulační znaménka, v rámci tohoto je pak možné dle individuálního vkusu místy přidat pedál pro podporu významných tónů (např. na *forte* akord v taktu č. 22) či pro zabarvení (např. na šestnáctinových notách v taktech 22 a 23).

7.2 Sonáta F dur, KV 332

Jako druhý úryvek k porovnání jsem zvolila expozici první věty sonáty F dur, KV 332.

Allegro.

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The second system also features a piano (*p*) dynamic. The third system includes a trill in the right hand. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The fifth system shows a change in the bass line with more active movement. The sixth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The seventh system concludes with a series of sixteenth notes in the right hand and a triplet in the bass line.



Už v úvodu si můžeme všimnout naprosto odlišných přístupů jednotlivých interpretů. Pouze na ruční pedál v levé ruce anebo na drobné přibarvení pedálem klasickým se se vkusem omezili Mitsuko Uchida¹⁵² a Grigory Sokolov.¹⁵³ O něco málo

¹⁵² UCHIDA, Mitsuko. Mozart: Piano Sonata No.12 in F, K.332 – 1. Allegro. In: *YouTube* [online]. 31. 7. 2018 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HS7nD38ekaU>

¹⁵³ SOKOLOV, Grigory. Grigory Sokolov – Mozart Piano Sonata K.332 F major – Live 2008. In: *YouTube* [online]. 2. 4. 2017 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Crwslwa-wB4>

výraznější použití pedálu zaznamenáváme u Mariy João Pires,¹⁵⁴ zejména když namísto odtahu v sopránové melodii na konci 9. taktu tento pedálem propojí s taktem následujícím, což je ještě více zvýrazněno následně v taktu 11, konkrétně na jeho druhé době, kde je naopak odtah až nepřiměřeně zkrácen. Nejvíce pedálu v úvodních taktech můžeme slyšet v nahrávce Friedricha Guldy.¹⁵⁵ Naopak zcela kontrastní podání předvádí Glenn Gould,¹⁵⁶ který nejen že na rozdíl od ostatních pedál nevyužívá vůbec, ale navíc hraje *staccato*.

Mezi takty 13 (s předtaktím) a 22 pak už i Gould přidává pedál, avšak převážně za účelem zvýraznění většiny těžkých, místy i třetích dob. Toto zvýraznění provádí Gould právě významným prodloužením pomocí pedálu, které dle mého názoru příliš neodpovídá ani notovému zápisu, ani charakteru dané hudby. Ten podle mě nejlépe vystihla Uchida, která v daném místě nepoužívá pedál v podstatě vůbec, případně jen velice nenápadně pro podporu *legat*. V jejím podání je nejlépe dodržen notový zápis a zachována veškerá v něm uvedená artikulace. Přestože hudba není ničím, co by se dalo do posledního detailu zhmotnit na papír o pěti linkách, v případě Mozarta je interpret při dodržení opravdu všech zapsaných detailů požadovanému výsledku mnohem blíže, než je tomu v případě jiných skladatelů. Podobně jako Uchida hraje první část tohoto úseku i Gulda, v jeho závěru však přidává více pedálu, a nedodržuje tak veškeré předepsané odtahy, což je lehce na škodu. Prodloužení odtahů v tomto úseku můžeme slyšet i u Pires, ač nejsou vždy přímo provázány s následujícími notami. Toto prodlužování přispívá k určité usedlosti hudby, kdy nejvíce lze toto vnímat u Sokolova, který prodlužuje nejen odtahy, ale všechny noty, i tempo je pomalejší. Část tak ztrácí svoji hravost, která by měla být určitým kontrastem vůči navazující dramatické části.

Tu dle mého názoru nejlépe interpretuje Pires, která v ní používá pedál, ale nikterak rušivě. V taktu 31 pak najednou pedál pustí a zahraje rozložený *c moll*

¹⁵⁴ PIRES, Maria João. Maria João Pires | mozart piano sonata n. 12 in f major, k.332. In: *YouTube* [online]. 17. 12. 2018 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wZRIATHp4fI>

¹⁵⁵ GULDA, Friedrich. Friedrich Gulda: Mozart – Sonata in F major, KV 332. In: *YouTube* [online]. 31. 5. 2015 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dPaLcBD79L4>

¹⁵⁶ GOULD, Glenn. Glenn Gould - Mozart Sonata No. 12 in F major KV 332 - 1. movement. In: *YouTube* [online]. 13. 10. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo7uHkSaAQ8>

akord v pravé ruce jiskrně bez pedálu (pouze se zadrženým basem v levé ruce) a postupně v rámci gradace v následujících taktech pedál přidává. S podobným pojetím, co se týká pedalizace, se setkáme i u Sokolova, ale vzhledem k tomu, že hraje v pomalejším tempu a celkově delším úhozem, u Pires popsaná jiskrnost u něj nevynikne. I Gulda hraje danou část po skoro všechen čas s pedálem, avšak část bez pedálu má jinde než předchozí dva jmenovaní, a to konkrétně na konci dané fráze počínaje taktem 37, kde navíc rezignuje na *legato* v levé ruce. Kdo pak rezignuje na *legato* v celé popisované části, je Gould, který ji celou hraje bez pedálu, rychlým a krátkým úhozem. Bez pedálu ji hraje i Uchida, avšak ta používá alespoň ruční pedál, a to nejen v případě basu, ale místy i v pravé ruce. Tedy sice nepoužívá pedál, avšak váže vše, co jí ruce dovolí.

Následující část začínající taktem 41 (resp. 42, jelikož takt 41 nepedalizuje z důvodu krátkých not a pomlky nikdo) je zářným příkladem toho, jak nelze jeden jediný způsob interpretace považovat za jediný správný, jelikož i naprosto protichůdné styly hry zde vyznívají všichni vkusně a přijatelně. Zcela bez pedálu hraje tuto část Uchida, naopak zcela s pedálem (včetně sekund v melodii v taktech 49-50) Gulda. Obě tyto interpretace jsou hezké a záleží na každém posluchači, co mu více vyhovuje. Rozhodně bych však neřekla, i s ohledem na zkušenosti se hrou na nástroje z doby, kdy Mozart žil, že je některá z těchto interpretací více „mozartovská“. Interpretace ostatních porovnávaných klavíristů už jen oscilují mezi těmito póly, kde Pires se více blíží interpretaci Uchidy, Sokolov střídá části bez pedálu a s pedálem. Gould pak pokračuje ve své interpretační linii zcela bez použití pedálu a s ostrým krátkým úhozem, který spíše vyznívá jako na cembalu než na klavíru. S touto interpretací se příliš neztotožňuji, zejména v následující části (od taktu 56) vyznívá příliš vesele a hravě.

Dle mého názoru nejlépe vystihla charakter této gradační plochy Pires, která začíná v *pianu* bez pedálu, ale delším úhozem než Gould. Od taktu 60 pak postupně začíná přidávat pedál, zejména pro zdůraznění „*fp*“. Postupné přidávání pedálu vidíme i u Guldy, který však pravděpodobně mnohem více než podporu důležitých not pedálem sleduje propojení levé ruky, kterou bez použití pedálu nelze svázat. Podobnou nekonzistentnost v použití pedálu vidíme i u Sokolova, který po celou dobu této části místy pedál používá, místy nikoli, přičemž často jej použije mimo důležité *forte* noty, které hraje poměrně úsečně. Ani Uchida nebere na *forte* notách pedál, ovšem u té víme, že jde o záměr, jelikož ani v jiných částech pedál nepoužívá. Cíleně se však snaží prodlužovat noty, jak jen jí to nástroj bez použití

pedálu dovolí. Jde tedy o velmi vkusnou interpretaci, ovšem o trochu více barvy by důležitým notám prospělo – zejména s ohledem na to, že jsou krátké a jsou následovány stejnými notami, což je nutně musí ještě více zkrátit.

Závěrečná část expozice pak přináší mnohá překvapení, jelikož i interpreti, kteří do té doby pedál téměř nepoužili, jej nyní použijí. Ovšem nejde o žádné místo, které by jej jednoznačně vyžadovalo, což značí i mnohé rozdíly v pedalizaci jednotlivých interpretů. První čtyřtaktovou frází od taktu 71 hraje všech 5 interpretů s pedálem. Když se však táž fráze objeví v taktu 77 o oktávu výše, již zde taková jednotnost nepanuje. Zatímco Gulda, Uchida a Sokolov ji hrají i podruhé s pedálem, Pires a Gould ji v kontrastu s jejím prvním zazněním hrají krátce bez použití pedálu. V taktech 82 a 83 se pak vlivem zápisu s mnoha pomlkami setkáváme se jednotou – tyto dva takty jsou všemi hrány bez pedálu, v následujících dvou taktech se však názory opět různí. Zatímco většina hraje i tyto takty bez pedálu, je to nečekaně Uchida, kdo zde pedál používá – a to nikoli nevhodně. V taktech 86 až 89 se setkáme se všemi možnými přístupy. Gould hraje krátce a bez pedálu, Uchida hraje s ručním pedálem, Sokolov používá jak ruční pedál, tak místy i klasický pedál, Gulda a Pires hrají s pedálem. Kde se pak naopak všichni interpreti na použití pedálu shodnou, jsou *sforzata* v taktech 90 a 91, která všichni prodlužují a přivazují pedálem k následujícím oktávám.

Na základě popsaného můžeme vidět, že neexistuje jednotný pohled na pedalizaci, přesto však nelze ve většině případů jednoznačně určit, který přístup je správný a který nikoli. Většina i zcela rozdílných interpretací působí vkusně, jsou-li zachovány autorovy požadavky (nejvíce „rušivě“ při poslechu zněla právě místa, kde nebyl notový zápis dodržen).

Samozřejmě jsou díla, která dávají interpretům více volnosti, i díla, která naopak působí zcela jednoznačně a jakákoliv odchylka od určitého „interpretačního standardu“ není přijímána. Je však otázkou, nakolik je to skutečně povahou daného díla a nakolik je to určitým stupněm nepřizpůsobivosti posluchače, který je zvyklý na konkrétní způsob provedení a jiným se nechce nechat přesvědčit.

7.3 Klavírní koncert A dur, KV 488

S mnohem menšími odchylkami, co se týká pedalizace, se setkáváme například v pomalých větách klavírních koncertů, v nichž klavír potřebuje více splynout se

zvukem orchestru. Kromě již výše zmíněných případů, kdy klavír i orchestr provádějí shodné téma, a je tedy vhodné dosáhnout obdobného charakteru, je toto znát i v jiných skladbách, ačkoliv se v nich konkrétní téma vyskytuje pouze v klavíru. Příkladem může být 2. věta koncertu A dur, KV 488.



K porovnání úvodního klavírního vstupu této věty jsem si vzala nahrávky Daniila Trifonova,¹⁵⁷ Zoltána Kocsise,¹⁵⁸ Maurizia Polliniho,¹⁵⁹ Murraie Perahiy,¹⁶⁰ Mitsuko

¹⁵⁷ TRIFONOV, Daniil. Mozart – Concerto no 23 in A major k 488 - Daniil Trifonov and the Israel Camerata Orchestra. In: *YouTube* [online]. 15. 6. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-s68kHOnpiE>

¹⁵⁸ KOCSIS, Zoltán. Mozart, Concierto para piano Nº 23, K488. Zoltán Kocsis, piano. In: *YouTube* [online]. 10. 4. 2013 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=94g9_cpNtA8

¹⁵⁹ POLLINI, Maurizio. Mozart – Piano Concerto No 23 A major K 488, Maurizio Pollini, Karl Bohm. In: *YouTube* [online]. 19. 11. 2015 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=DXeBFhqViYg&t=221s>

¹⁶⁰ PERAHIA, Murray. Mozart – Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488 (Murray Perahia). In: *YouTube* [online]. 19. 6. 2012 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=11TWIVER7ng>

Uchidy,¹⁶¹ Friedricha Guldy,¹⁶² Vladimira Horowitze,¹⁶³ Grigoryho Sokolova¹⁶⁴ a Artura Benedettiho Michelangeliho.¹⁶⁵ Kromě posledního jmenovaného jsou v pedalizaci všechny interpretace v podstatě totožné. Všechny využívají pedálu zejména pro svázání opakovaných tónů v doprovodné levé ruce, ne však příliš, aby tím nebyla narušena svítivá melancholická melodie v pravé ruce (proto také např. 10. takt je hrán vždy bez pedálu). Jediný Michelangeli hraje předmětnou ukázkou zcela bez pedálu.

Lze tak usuzovat, že u skladeb obdobného typu je možné hovořit o určitém interpretačním úzu, z něhož by mělo být vybočováno pouze v odůvodněných případech a tehdy, kdy i taková rozdílná interpretace dokáže být dostatečně přesvědčivá, a přesto vkusná.

¹⁶¹ UCHIDA, Mitsuko. Mozart – Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488 (Mitsuko Uchida). In: *YouTube* [online]. 5. 7. 2012 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rtQGIIJS6FU>

¹⁶² GULDA, Friedrich. Mozart K.488 Piano Concerto #23 in A 2nd mov. Adagio. In: *YouTube* [online]. 3. 10. 2009 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vne1E6VH23s>

¹⁶³ HOROWITZ, Vladimir. Vladimir Horowitz plays Mozart: Concerto No. 23 (1987). In: *YouTube* [online]. 9. 12. 2016 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QII0vK3uTHA>

¹⁶⁴ SOKOLOV, Grigory. Sokolov – Mozart Concerto n.23 K.488.wmv. In: *YouTube* [online]. 23. 12. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NWaVguJYD0k>

¹⁶⁵ BENEDETTI MICHELANGELI, Arturo. W A Mozart – Concerto no 23 en la majeur KV488 – Arturo Benedetti Michelangeli. In: *YouTube* [online]. 1953 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=a9-Am-r0BGA>

8 Pedalizace v hudbě W. A. Mozarta z pohledu autorky

Výše byly rozebrány různé aspekty, které by mohly ovlivňovat názory na to, zda do interpretace hudby Wolfganga Amadea Mozarta patří pedalizace, či nikoli.

Pokud bychom však chtěli při hledání odpovědi na tuto otázku argumentovat právě dobovým prováděním dané hudby, určitou historicky-poučenou interpretací, je zapotřebí uvědomit si existenci dvou různých přístupů, které následně uvedu, a to, že tyto jsou více rozdílné, než by se mohlo na první pohled zdát.

Prvním z těchto přístupů, v nichž se snažíme čerpat z toho, jak byla hudba hrána v době jejího vzniku, spočívá v tom, že se budeme snažit dovodit si, jak moc autor – v tomto případě W. A. Mozart – zamýšlel používat pedál (či obdobný mechanismus zvedající dusítka) a jak hojně jej skutečně při své vlastní interpretační činnosti využíval.

Druhý z přístupů, dle mého názoru správnější, se nezabývá primárně tím, jak moc a v jakých místech byl využíván pedál, nýbrž důsledkem tohoto použití, tedy konkrétním výsledným zvukem. Tohoto zvuku se pak snaží dosáhnout bez ohledu na to, zda je k tomu zapotřebí pedálu, či nikoli (jakož i zda k tomu bylo na tehdejších nástrojích zapotřebí pedálu, či nikoli).

Je totiž spousta míst, která znějí naprosto rozdílně na nástrojích z 18. a z 20./21. století. Rozdíl v barvě tónu a některých jeho dalších vlastnostech je zřejmý, ovšem není „jednostranný“. Tedy nelze paušálně říci, že na moderním klavíru musíme používat více pedálu, chceme-li se přiblížit zvuku tehdejších nástrojů, protože tyto přeznívaly, ani naopak že na moderním klavíru musíme pedálem – v porovnání se hrou na dobové nástroje – šetřit, protože tehdejší nástroje měly jemnější zvuk, jemuž se použitím pravého pedálu, a tedy přidáním barvy a alikvótních tónů, vzdalujeme. Jde o určitou kombinaci obou těchto prvků, ale i o další faktory, které se v konkrétních místech musejí poměřovat a pečlivě vyvažovat.

Na fortepianech (či hammerklavírech, označení je vícero; v tomto textu jsou jimi myšleny klavíry z doby klasicismu) nejsou v porovnání s moderními klavíry tak rychlá, konkrétní a zřetelná ukončení jednotlivých tónů, což často umožňuje plynulé navázání jednotlivých tónů i bez jejich propojení pedálem, jakož i drobná odsazení v rámci melodie pro zvýraznění důležitých not. Naproti tomu moderní klavír, jehož tón je zpěvnější, znělejší, a především déle trvající, často takovou drobnou artikulaci nedovoluje, jelikož by zde docházelo k téměř až násilnému

přerušování znějících tónů, což narušuje plynutí melodie. Jelikož však Mozart psal své skladby pro fortepiana, nikoli pro dnešní klavíry, je v jeho notových zápisech počítáno s onou drobnou artikulací. Na moderním nástroji se mi jako nejlepší řešení tohoto problému jeví přístup, při němž prsty dodržíme psanou artikulaci, zejména odtahy obloučků a nasazení nových frází, avšak pedálem dané noty lehce propojíme. Při porovnání se zvukem fortepian je právě popsán přístup nejpodobnější jejich zvuku, přesto však využívá zpěvnost a další klady moderních nástrojů.

Příkladem takového místa může být vstup sólového klavíru v první větě koncertu d moll, KV 466.



Rozdíly mezi interpretací na dnešní klavír a na fortepiano popisuje ve svém dokumentu například Malcolm Bilson,¹⁶⁶ který zde rovněž názorně předvádí uvedený úryvek na fortepianu i na moderním klavíru značky Steinway. Platí zde vše, co jsem uvedla výše, tedy možnost doslovného dodržování předepsané artikulace na fortepianu a naopak nutnost propojení (ač třeba „jen“ pedálového) dvoutaktových frází při interpretaci na moderní nástroj.

Obecně lze říci, že při hře této věty uvedeného klavírního koncertu na fortepiano je použití pedálu (kolenní páky) mnohem méně potřebné než při hře na moderní nástroj. Pouze v jednom jediném místě jsem při hře na fortepiano došla k závěru, že zní se zvednutými dusítky výrazně lépe a efektněji, a to na konci provedení, kde už v klavíru znějí jen rozložené akordy (v následující notové ukázce uvádím pouze začátek této části).

¹⁶⁶ BILSON, Malcolm. The difference between fortepiano and piano(forte). In: *YouTube* [online]. 13. 10. 2012 [cit. 2020-06-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ixKath2K0Mw>



Ani zde však nedoporučuji při použití pedálu překročit určitou mez, za níž už by bylo zvuku více, než by bylo u daného díla vhodné a vkusné. Proto doporučuji pedál ve chvíli, kdy se blížíme k nižším polohám (zejména poslední takt každé čtyřtaktové fráze), pustit, nebo alespoň důkladně pročišťovat.

Na fortepianu jsem kromě tohoto místa neshledala potřebu dusítka zvedat, na moderním klavíru je to však jiné, a pokud se chceme přiblížit požadovanému zvuku, je nutné pedál místy využít. To však neznámá, že bude celá skladba hrána pod pedálem, jako by byla napsána o 100 až 150 let později.

Nejčastějšími místy, v nichž je na moderním klavíru vhodné použít pedál, zatímco na fortepianu to není nutné, jsou především rychlá místa (například šestnáctinové běhy), která znějí na fortepianu z důvodu absence dokonalého a rychlého tlumení tónů mnohem barevněji, zejména v nižších polohách.

Další takovou skupinou jsou opakované tóny. Ty znějí na fortepianu více vázaně, a proto není zapotřebí při jejich interpretaci na dobový nástroj zvedat dusítka, zatímco na moderním klavíru je nutné použít pedál, chceme-li dosáhnout obdobného zvukového efektu.

Jsou však místa, kde je tato schopnost fortepian vázat opakované tóny i bez zvednutí dusítek nedostatečná, a proto je zapotřebí využít kolenní páku (pedál). Takovým příkladem může být začátek 2. věty koncertu d moll, KV 466.



I v takových místech (nebo přesněji „právě v takových místech“) však musí být použití pedálu velice citlivé, nesmí hudbu narušovat ani mazat. Proto se použije pouze v taktech s opakovanými čtvrtkovými notami *b*, přičemž i zde bude nutné jej neustále pročišťovat. V dalších taktech je použití pedálu možné pouze za předpokladu, že budou dodrženy veškeré v notovém zápisu uvedené požadavky, zejména budou dodrženy pomlky.

Ve střední části této věty je pak pedál zapotřebí zejména pro propojení melodie v levé ruce, která je překládána přes pravou, a tudíž nemůže být jinak svázána, dokonce ani nelze bez pedálu dodržet předepsané rytmické hodnoty, protože přenos levé ruky vyžaduje určitý čas.



Jelikož by nevyznělo dobře, kdyby se pedál použil jenom pro prodloužení posledních not před přenosem levé ruky, je vhodné alespoň lehce pedalizovat celou předmětnou část. Pedál však musí být hojně pročišťován, a to zejména když hraje levá ruka v basové poloze, kdy doporučuji měnit pedál na každou osminovou notu.

Dalším dílem, kde bych i na fortepianu využila možnosti ovládání dusítek během hry, je druhá věta koncertu A dur, KV 414. Její akordická sazba neumožňuje vše dokonale svázat (zejména jde-li o opakované tóny/akordy), ale toto svázání vyžaduje.



Naopak při hře třetí věty téhož koncertu, jejíž klavírní vstup je běžně hrán téměř bez pedálu, na fortepianu zjišťujeme, že za Mozartových dob museli být posluchači zvyklí na mnohem barevnější zvuk, který by byl dnes odsouzen jako nevkusný a přepedalizovaný, přestože se na tehdejších nástrojích pro jeho dosažení vůbec nemuselo zvedat dusítka a získaná barva byla způsobena rychlým sledem tónů.



Právě rychle za sebou jdoucí noty krátkých rytmických hodnot většinou na fortepianu byly tím nejvýznamnějším důvodem pro vznik zahaleného zvuku i bez použití kolenní páky. Čím delší plocha rychlých not je hrána, tím více zvuku a barvy z nástroje jde, přičemž tento nárůst je opravdu významný – řekla bych, že spíše exponenciální než jen lineární.

Dalším z poznatků získaných hrou na fortepiano je, že vzhledem k nedokonalé schopnosti rychle tlumit tón je v rychlejších pasážích v podstatě neslyšitelný rozdíl mezi hrou *staccato* a *legato*.

Rovněž tak ani dynamické rozdíly nabízené fortepiany nejsou příliš velké. Většina z nich je sice vybavena moderátorem, avšak vzhledem k tomu, že ten mění barvu a hlasitost tónu opravdu výrazně, nelze jej používat pro plynulé přechody jako dnešní *una corda* pedál, nýbrž skutečně jen jako rejstřík (např. pro celé jednotlivé variace). Takovému použití napovídá i to, že sám Mozart měl na svém nástroji moderátor pouze jako ručně ovládaný rejstřík, jehož páčka byla umístěna nad klaviaturou.

Pokud bych se tedy měla pokusit navrhnout určitou „kuchařku“ na to, jak používat pedál při hře skladeb W. A. Mozarta, zmínila bych především následující případy, v nichž je často použití pravého pedálu vhodné (rozhodně zde však není možné cokoli paušalizovat a neplatí nic bezvýjimečně – ostatně jako v celé hudbě):

- v místech, kde hraje pouze pravá ruka (samozřejmě může jít i o levou ruku, ale v poloze, kde hraje běžně ruka pravá) bez doprovodu levé, a tato hraje dostatečně vysoko, kde již noty nepřeznívají tak dlouze jako ve středních a nižších polohách;
- v místech, kde jsou opakované tóny (platí to jak pro pravou, tak i pro levou ruku; velice častý případ jsou opakované akordy v doprovodné levé ruce);

- pro barvu v *legatech* i tam, kde lze vázat ručně; to se použije i za účelem výše popsané drobné artikulace;
- na dlouhých tónech pro jejich zvukovou podporu;
- v pasážích rozložených akordů (ale často nepůjde o celé tyto pasáže – může jít např. o každou první polovinu taktu nebo jen o rozklad směrem nahoru, zatímco zbývající části budou hrány bez pedálu – to pro zachování vhodné zvukové hladiny);
- v trylcích (zde záleží na konkrétním charakteru a požadovaném zvuku – stejně tak časté jsou i případy, kdy hrajeme trylky bez pedálu).

Obecně lze říci, že Mozartova hudba příliš pedálu nevyžaduje. To však není důvodem pro jeho absolutní odmítání. Malcolm Bilson píše, že to, jak zřídka nebo dokonce vůbec zaznamenávali klasicistní skladatelé požadavky týkající se pedalizace, neznamena, že jinde nemá být pedál vůbec používán, nýbrž že „normální“ je určitá svoboda, která panuje mezi mantinely ohraničujícími „to, co je dovoleno“. Ve chvíli, kdy máme pocit, že hudba vyžaduje přidání něčeho „speciálního“, můžeme si to dovolit, máme-li přehled o tom, jak vypadala interpretační praxe v dobách vzniku daného díla, a zapadá-li takové ozvláštnění do pravidel z dané interpretační praxe dovozovaných. Protože tato svoboda je pro interprety, a tedy i hudbu samotnou, mnohem cennější než restriktivní názory zakazující vše, co není výslovně povoleno.¹⁶⁷ Pokud není interpret svázán, může popustit uzdu své fantazii, a je-li obdařen vkusem a zkušenostmi, může to být pouze ku prospěchu celé věci.

¹⁶⁷ BILSON, Malcolm. The Future of Schubert Interpretation: What is Really Needed? In: *Early Music*. 1997, **25**(4), 715.

9 Závěr

Hudba je fenoménem, který nejde zestručnit do krátké příručky, nějakého „hudebního desatera“. Není možné vyčerpávajícím způsobem popsat, jak hudbu interpretovat – jde totiž o něco nepopsatelného, a navíc objektivně nehodnotitelného.

Přes to všechno je však možné hudbu zkoumat, snažit se zjistit co nejvíce jednotlivostí, které mohou ve výsledku ovlivnit komplex jménem interpretace. I při takovém průzkumu, ať už jakkoliv rozsáhlém a podrobném, by však bylo příliš naivní a ambiciózní klást si za cíl objevení jediné správné a objektivní pravdy.

Cílem této práce proto nebylo toliko vyřknutí definitivního názoru na pedalizaci v klasicistní hudbě, jakož spíše poskytnutí co největšího množství indicií, které mohou individuálním interpretům napomoci při rozhodování o tom, jak v konkrétním případě pedál použít či naopak nepoužít.

V úvodních kapitolách práce popisuje různé přístupy k interpretaci, následně shrnuje poznatky týkající se jednotlivých aspektů ovlivňujících interpretaci, především pak pedalizaci. Konkrétně jde o poměrně podrobný rozbor historického vývoje klavírů se zaměřením na nástroje z doby klasicismu, dále pak o přehled týkající se jednotlivých názorů na tuto problematiku, a to jak z pohledu „klavírní obce“ v České republice, tak i z pohledu nejslavnějších světových klavíristů, u nichž je tento názor rozebrán ve formě analýzy jejich konkrétních nahrávek.

Dalším aspektem, který může ovlivňovat pohled na to, jak správně pedalizovat, a který je rozebrán v této práci, je porovnání týchž skladeb v klavírní a orchestrální verzi, z nichž obě pocházejí z pera Wolfganga Amadea Mozarta, na jehož tvorbu je tato práce úžeji zaměřená.

Domnívám se, že tato práce dosáhla svého cíle poskytnout komplexní přehled všech atributů, které mohou mít vliv na pedalizaci v klasicistní hudbě, zejména při hře děl W. A. Mozarta.

Přestože většina z těchto popsaných atributů hovoří ve prospěch použití pedálu, neznamená to, že by měl být pedál používán neustále. Nic není černobílé, tedy nelze říct, že by se pedál měl používat buď pořád, nebo nikdy. Krása většiny klasicistní hudby vůbec nespočívá v pedalizaci a tato hudba použití pedálu vůbec nepotřebuje. Ovšem v místech, v nichž může být použití pedálu ku prospěchu, bychom se neměli bát jej použít a neměli bychom se nechat svazovat striktními

názory, které jakékoliv použití pedálu v klasicistní hudbě (konkrétně v dílech W. A. Mozarta) zakazují. Stručně řečeno, nechci tímto říci, že do Mozartovy hudby pedál bezpodmínečně patří, jakož spíše to, že není pravda, že do Mozartovy hudby pedál nepatří.

Bude-li interpretace vkusná a bude-li v mezích požadavků autorem zaznamenaných v notovém zápisu, pak není důvod bránit se zkrášlení hudby, pokud použití pedálu opravdu ke zkrášlení povede a pokud není výslovně zřejmé, že záměr autora byl opačný. Jak říká Eva Badura-Skoda, pedál obohacuje a rozvíjí možnosti hry zpěvných tónů, ať už jde o starý či nový klavír.¹⁶⁸ Na uměleckém výkonu je důležitá jeho přesvědčivost – a není-li interpret o konkrétním způsobu interpretace přesvědčen ani sám, nemůže podat přesvědčivý výkon. V takovém případě je pak vhodné volit být i mírně odlišný způsob od běžných způsobů interpretace, pokud je o takovém interpret sám přesvědčen.

V dobách klasicismu bylo pravidlem poskytnout interpretovi do jisté míry svobodu a určité použití pedálu bylo s největší pravděpodobností považováno za samozřejmost, proto nebyl důvod jej detailně vypisovat do notového zápisu. Navíc každý nástroj byl individuální, vybaven jinou sestavou mechanismů, a proto se musel interpret vždy přizpůsobovat a nebylo možné použití pedálu paušalizovat.

Ovšem ani v dnešní době tomu není jinak, když sice má již každý nástroj pedál, avšak zvuk každého jednotlivého nástroje je jedinečný, stejně tak jako akustika jednotlivých prostor, v nichž je interpretováno. Navíc i tam, kde v dřívějších dobách nebyl pedál využíván, je dnes zapotřebí jej použít, chceme-li se přiblížit zvukovosti tehdejších nástrojů, což ale v určitých případech platí i naopak.

V závěru práce jsem se proto pokusila o poskytnutí určitých rad, které mohou při rozhodování o pedalizaci napomoci a které vycházejí ze zkušeností nabytých z mé interpretační praxe a ze za účelem napsání této práce provedeného výzkumu (včetně hry na několik nástrojů pocházejících z dob W. A. Mozarta, z nichž některé prošly i pod jeho rukama).

Tyto závěry neplatí bezvýjimečně ani nejde o vyčerpávající seznam – stejně jako lze říci o jakýchkoli jiných pravidlech, která se snaží poskytnout návod k interpretaci hudby.

¹⁶⁸ BADURA-SKODA, Eva. The Anton Walter fortepiano: Mozart's beloved concert instrument – A response to Michael Litcham. *Early Music*. 2000, **28**(3), s. 470.

Proto bych uzavřela, že není dobré se svazovat pravidly, která jsou často neodůvodněná a nepodložená, na druhou stranu však nesmí být interpretace bezbřehá a bezohledná vůči určitým vkusovým požadavkům, které z průměrné interpretace vytvářejí interpretaci výjimečnou a z obyčejné hudby vytvářejí hudbu krásnou.

Prameny

Literatura

ANDERSON, Emily. *The Letters of Mozart and his Family*. London: Palgrave Macmillan, 1966. ISBN 978-0-333-48545-3.

BADURA-SKODA, Eva. The Anton Walter fortepiano: Mozart's beloved concert instrument – A response to Michael Litcham. *Early Music*. 2000, **28**(3).

BANOWETZ, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*. the United States of America: Indiana University Press, 1985. ISBN 0-253-34494-8.

BARTOŠ, František. Mozart v dopisech. DOLANSKÁ, Věra, Lubor KÁRA a Rudolf LUŽÍK. *PAMĚTI, KORESPONDENCE, DOKUMENTY: Svazek šestý*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1956.

BILSON, Malcolm a David A. SUTHERLAND. Mozart's Walter Fortepiano. In: *Early Music*. 2001, **29**(2).

BILSON, Malcolm. The Future of Schubert Interpretation: What is Really Needed? In: *Early Music*. 1997, **25**(4).

BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. 2nd illustrated edition. Princeton: Princeton University Press, 1976. ISBN 9780691027050.

CLINKSCALE, Martha Novak. *Makers of the piano, 1700-1820*. Reprint edition. New York: Oxford University Press, 1995, **Volume 1**. ISBN 0-19-816323-1.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě: výrobci strunných klávesových nástrojů, dochovaných na území České republiky: klavichordy, cembala, kladívkové klavíry = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia: makers of string keyboard instruments preserved on the territory of the Czech Republic: clavichords, harpsichords, and pianofortes*. Praha: Togga, 2010. ISBN 978-80-87258-45-3.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Historické klavíry v Čechách a na Moravě II: výrobci strunných klávesových nástrojů dochovaných na území České republiky: klavírní křídla, stolové a vzpřímené klavíry, klavichordy = Historical keyboard instruments in Bohemia and Moravia II: makers of string keyboard instruments preserved on the*

territory of the Czech Republic: grand pianos, square and upright pianos, clavichords. Praha: Togga, 2015. ISBN 978-80-7476-080-8.

DOLMETSCH, Arnold a Dana ŠETKOVÁ. *Interpretace hudby 17. a 18. století.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1958.

FERGUSON, Howard. *Keyboard Interpretation from the 14th to the 19th century: An Introduction.* Oxford, New York, Melbourne: Oxford University Press, 1975, Reprinted 2002. ISBN 0-19-318419-2.

GENDLER, Inna. *Beethoven: a pioneer in the use of the piano pedals.* 1999. A Thesis for the degree Master of Arts. San Jose State University, The Faculty of the School of Music and Dance.

GLIADKOVSKY, Kirill. The Art of Pedalling: Advanced Use of Pedal in Different Styles of Music, and How It Relates to Technique, Dynamics and Articulation. In: *2017 MTNA Conference in Baltimore.* Baltimore, 2017.

GOOD, Edwin M. *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos: A Technological History from Cristofori to the Modern Concert Grand.* Second Edition. Stanford University Press, 2002. ISBN 0804745498.

HASKELL, Julie. *Notated and Implied Piano Pedalling: c. 1780-1830.* 2011. Elder Conservatorium of Music, Faculty of Humanities and Social Sciences, The University of Adelaide.

LANGEROVÁ, Lucie. *Interpret a právo.* Praha, 2018. Bakalářská práce. Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze. Vedoucí práce MgA. Martin Kasík, Ph.D.

LATCHAM, Michael. Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter. *Early Music.* 1997, **25**(3).

LEVIN, Robert D. *Mozart and the Keyboard Culture of His Time.*

NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry.* Vydání druhé. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2019, s. 153-154. ISBN 978-80-7331-515-3.

NEWMAN, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way.* W. W. Norton & Company, 1991. ISBN 978-0393307191.

PALMIERI, Robert a Margaret W. PALMIERI. *The Piano: An Encyclopedia*. Second Edition. New York and London: Routledge, 2003. ISBN 0-415-93796-5.

POLLENS, Stewart. The Pianos of Bartolomeo Cristofori. In: *Journal of the American Musical Instrument Society* 10. 1984.

ROSENBLUM, Sandra P. Pedaling the Piano: A Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present. In: *Performance Practice Review*. 1993, 6(2). DOI: 10.5642/perfpr.199306.02.08. ISSN 10441638. Dostupné také z: <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss2/8/>

ROWLAND, David. Early pedal markings. In: *A History of Pianoforte Pedalling* (Cambridge Musical Texts and Monographs). Cambridge: Cambridge University Press, 1993. DOI:10.1017/CBO9780511597251.006

SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians: Volume 19, Paliashvili to Pohle*. 2nd edition. London: MacMillan Publishers, 2002. ISBN 0-333-60800-3.

TÜRK, Daniel Gottlob a Jean-Pierre COULON. *Méthode de clavicorde pour élèves et professeurs*. 1789.

WILLIAMS, John-Paul a Marcela NEJEDLÁ. *Piano: průvodce hudebním nástrojem a jeho místem v dějinách*. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-720-9473-4.

Nahrávky

BARENBOIM, Daniel. Mozart Piano Fantasia K 475 C minor Barenboim. In: *YouTube* [online]. 25. 2. 2016 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wu5ivRKjpls>

BENEDETTI MICHELANGELI, Arturo. W A Mozart – Concerto no 23 en la majeur KV488 – Arturo Benedetti Michelangeli. In: *YouTube* [online]. 1953 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=a9-Am-r0BGA>

BILSON, Malcolm. The difference between fortepiano and piano(forte). In: *YouTube* [online]. 13. 10. 2012 [cit. 2020-06-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ixKath2K0Mw>

GOULD, Glenn. Glenn Gould - Mozart Sonata No. 12 in F major KV 332 - 1. movement. In: *YouTube* [online]. 13. 10. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Eo7uHkSaAQ8>

GULDA, Friedrich. Friedrich Gulda: Mozart – Sonata in F major, KV 332. In: *YouTube* [online]. 31. 5. 2015 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dPaLcBD79L4>

GULDA, Friedrich. Mozart – Fantasy in C minor, KV 475 (1981). In: *YouTube* [online]. 6. 6. 2015 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Sr9QZCVKFZ8>

GULDA, Friedrich. Mozart K.488 Piano Concerto #23 in A 2nd mov. Adagio. In: *YouTube* [online]. 3. 10. 2009 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=vne1E6VH23s>

HOROWITZ, Vladimir. Vladimir Horowitz plays Mozart: Concerto No. 23 (1987). In: *YouTube* [online]. 9. 12. 2016 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Qll0vK3uTHA>

KOCSIS, Zoltán. Mozart, Concierto para piano Nº 23, K488. Zoltán Kocsis, piano. In: *YouTube* [online]. 10. 4. 2013 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=94g9_cpNtA8

LARROCHA, Alicia de. Alicia de Larrocha plays Mozart - Fantasy & Sonata in C minor, K.475/457. In: *YouTube* [online]. 14. 7. 2013 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kMsTV0XscQ8&t=1500s>

LISITSA, Valentina. Mozart : Fantasia In C Minor K475 / Valentina Lisitsa. In: *YouTube* [online]. 18. 3. 2015 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yOgrqZs2L2k>

PERAHIA, Murray. 6 German Dances, K. 509. In: *YouTube* [online]. 29. 5. 2014 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mPafDGrkwJc>

PERAHIA, Murray. Mozart – Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488 (Murray Perahia). In: *YouTube* [online]. 19. 6. 2012 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=11TWIVER7ng>

PIRES, Maria João. Maria João Pires | mozart piano sonata n. 12 in f major, k.332. In: *YouTube* [online]. 17. 12. 2018 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wZRIATHp4fI>

PIRES, Maria João. Mozart: Fantasia in C Minor, K. 475. In: *YouTube* [online]. 25. 10. 2018 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Vy9xo6uFxfM>

POLLINI, Maurizio. Mozart – Piano Concerto No 23 A major K 488, Maurizio Pollini, Karl Bohm. In: *YouTube* [online]. 19. 11. 2015 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=DXeBFhqViYg&t=221s>

SOKOLOV, Grigory. Grigory Sokolov – Mozart Piano Sonata K.332 F major – Live 2008. In: *YouTube* [online]. 2. 4. 2017 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Crwslwa-wB4>

SOKOLOV, Grigory. Mozart - Fantasia in C minor, K. 475. In: *YouTube* [online]. 3. 1. 2017 [cit. 2020-06-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0thq8SVv5Mk>

SOKOLOV, Grigory. Sokolov – Mozart Concerto n.23 K.488.wmv. In: *YouTube* [online]. 23. 12. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NWaVguJYD0k>

TRIFONOV, Daniil. Mozart – Concerto no 23 in A major k 488 - Daniil Trifonov and the Israel Camerata Orchestra. In: *YouTube* [online]. 15. 6. 2011 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-s68kHOnpiE>

UCHIDA, Mitsuko. Mozart – Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488 (Mitsuko Uchida). In: *YouTube* [online]. 5. 7. 2012 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rtQGIJJS6FU>

UCHIDA, Mitsuko. Mozart: Piano Sonata No.12 in F, K.332 – 1. Allegro. In: *YouTube* [online]. 31. 7. 2018 [cit. 2020-06-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=HS7nD38ekaU>

Internetové zdroje

Anne Louise Brillon de Jouy. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-24]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Louise_Brillon_de_Jouy

Daniel Steibelt. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2020-05-24]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Steibelt

Digital Mozart Edition: Overview NMA-Publications. *Stiftung Mozartem Salzburg* [online]. Dostupné z: https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2

Ditanaklasis di Matthias Müller. *Laboratorio Restauro fortepiano* [online]. [cit. 2020-05-17]. Dostupné z: <http://www.labfortepiano.it/vendita/scheda%20ditanaklasis.html>

Interpret (hudba). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2018-02-10]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Interpret_\(hudba\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Interpret_(hudba)).

Mozart, Wolfgang Amadeus. *IMSLP Petrucci Music Library* [online]. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/Category:Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus

Steinway & Sons: Steinway history. [online]. [cit. 2014-12-04]. Dostupné z: <http://www.steinway.com/about/history/>.

Ostatní zdroje

E-mailová komunikace s Janem Kříženeckým, zástupcem kurátorky Českého muzea hudby.

Odpovědi na dotazník „W. A. Mozart a pedalizace“ získané v období od 8. 2. 2020 do 10. 3. 2020.

Osobní návštěva Mozartova domu a Mozartova rodného domu v Salzburgu spojená se studiem jeho nástroje, resp. jeho přesné repliky.

Příloha č. 1 – Dotazník „W. A. Mozart a pedalizace“

Má podle Vás pedalizace své místo v interpretaci klasicistní hudby?

- ☐ Ano, pedál používám bez ohledu na dobu vzniku díla
- ☐ Ano, ale pouze u děl z pozdního klasicismu
- ☐ Ano, je-li zachována stylovost interpretace, pak lze využívat pedál i pro vázání tónů
- ☐ Ano, ale pouze pro barvu, nikoli pro vázání tónů
- ☐ Ne, v hudbě napsané před vznikem pedálů, jaké známe dnes, nemá pedalizace své místo
- ☐ Jiná:

Prosím o zdůvodnění odpovědi v předchozí otázce, chcete-li k tomu něco říci.

Používáte pravý pedál při hře sonát W. A. Mozarta?

- ☐ Ano, nijak se neomezují
- ☐ Ano, ale jen pro barvu, nikoli pro vázání
- ☐ Ne, ale využívám "ruční pedál" (přidržení basů v levé ruce)
- ☐ Ne, neodpovídalo by to notovému zápisu ani správné interpretaci
- ☐ Jiná:

Je použití pravého pedálu odlišné při hře klavírních koncertů W. A. Mozarta?

- ☐ Ne, mezi interpretací sonát a koncertů nevidím v tomto ohledu rozdíl
- ☐ Ano, v koncertech je zapotřebí více zvuku, proto používám více pedálu
- ☐ Ano, v koncertech musí sólový klavír více svítit, aby nezahynl pod zvukem orchestru, navíc barvu dodají další nástroje, tudíž používám méně pedálu než v sonátách
- ☐ Jiná:

Měl podle Vás W. A. Mozart už k dispozici klavír s pedálem (či jiným mechanismem s obdobnou funkcí)?

- ☐ Ano
- ☐ Ne
- ☐ Setkal se s ním, ale pravidelně jej k dispozici neměl
- ☐ Jiná:

Zde je prostor pro doplnění jakéhokoli Vašeho názoru či jiného podnětu vztahujícího se k tématu tohoto dotazníku - k pedalizaci v klasicistní hudbě.

Jste (vyberte možnost, která Vás nejlépe vystihuje)

- ☐ profesionální klavírista
- ☐ učitel klavíru na ZUŠ
- ☐ student klavíru na vysoké škole
- ☐ student klavíru na konzervatoři
- ☐ korepetitor
- ☐ komorní hráč
- ☐ učitel klavíru na vysoké škole
- ☐ učitel klavíru na konzervatoři
- ☐ Jiná

Váš věk

- ☐ 20 let a méně
- ☐ 21-35 let
- ☐ 36-50 let
- ☐ 51 let a více

Jaký je rozsah Vaší ruky na klavíru?

- ☐ méně než oktáva
- ☐ oktáva
- ☐ nona
- ☐ decíma
- ☐ více než decíma

Příloha č. 2 – Přehled dochovaných klavírů z let 1745-1800

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
1	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1789	2	0	0	Pedál	3
2	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1790- 1791	0	3	0	Kolenní páka	3
3	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1790- 1799	0	0	0	-	3
4	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1790- 1799	0	0	0	-	3
5	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1790- 1799	1	0	0	Pedál	4
6	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1795	0	0	1	Rejstřík	4
7	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1798	0	0	1	Rejstřík	4
8	Albrecht, Charles	Stolový klavír	konec 18. století	0	0	1	Rejstřík	4
9	Albrecht, Charles	Stolový klavír	1798	0	0	0	-	4
10	Allen, John + Allen, Robert	Stolový klavír	cca 1800	1	0	0	Pedál	5
11	Amberg, Kaspar	Stolový klavír	cca 1800	0	1	1	Kolenní páka	5
12	Antunes, José Joachim	Křídlo	1767	0	0	0	-	6
13	Astor & Co.	Stolový klavír	1790- 1795	0	0	0	-	7
14	Astor & Co.	Stolový klavír	1784- 1798	2	0	2	Pedál, rejstřík	7
15	Astor & Co.	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	7
16	Backers, Americus	Křídlo	1772	2	0	0	Pedál	16
17	Backers, Americus	Křídlo	1776	2	0	0	Pedál	16
18	Bas, Louis	Křídlo	1781	2	0	0	Pedál	17-18
19	Battaglia, Antonio	Stolový klavír	1778	0	1	1	Kolenní páka	18
20	Baumann, Matthias Christian	Stolový klavír	1775	0	0	2	Rejstřík	18-19
21	Beyes & Co.	Stolový klavír	1793	0	0	1	Rejstřík	19
22	Beck, Frederick	Stolový klavír	1774	0	2	0	Kolenní páka	19
23	Beck, Frederick	Stolový klavír	1782	0	0	0	-	20
24	Beck, Frederick	Stolový klavír	1784	0	2	0	Kolenní páka	20
25	Beck, Frederick	Stolový klavír	1782- 1790	0	0	1	Rejstřík	20
26	Bent, William & Adam	Stolový klavír	cca 1800	0	0	1	Rejstřík	21
27	Bent, William & Adam	Stolový klavír	cca 1800	0	0	1	Rejstřík	21
28	Berner, Johann Wilhelm	Křídlo	1798	0	3	1	Kolenní páka	21-22
29	Beyer, Adam	Stolový klavír	1773	0	0	0	-	22
30	Beyer, Adam	Stolový klavír	1773	0	0	2	Rejstřík	22
31	Beyer, Adam	Stolový klavír	1775	4	0	0	Pedál	22
32	Beyer, Adam	Stolový klavír	1777	4	0	0	Pedál	22-23
33	Beyer, Adam	Stolový klavír	1780	0	0	3	Rejstřík	23
34	Beyer, Adam	Stolový klavír	1781	1	0	3	Rejstřík	23
35	Beyer, Adam	Stolový klavír	1783	2	1	3	Pedál, rejstřík	23

¹⁶⁹ CLINKSCALE, Martha Novak. *Makers of the piano, 1700-1820*. Reprint edition. New York: Oxford University Press, 1995, **Volume 1**, 403 s. ISBN 0-19-816323-1.

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
36	Beyer, Adam	Stolový klavír	1784	1	0	3	Rejstřík	23
37	Beyer, Adam	Stolový klavír	1788	0	0	0	-	23
38	Beyer, Adam	Stolový klavír	1790	1	0	3	Rejstřík	24
39	Beyer, Adam	Stolový klavír	1798	0	1	3	Rejstřík	24
40	Bland, John	Stolový klavír	1775- 1790	0	0	2	Rejstřík	25
41	Bolla, Gaspare	Stolový klavír	1780	0	0	0	-	28
42	Broadwood, John	Stolový klavír	1774	0	0	2	Rejstřík	30
43	Broadwood, John	Stolový klavír	1775	0	0	2	Rejstřík	30
44	Broadwood, John	Stolový klavír	1784	0	0	0	-	31
45	Broadwood, John	Stolový klavír	1784	1	0	0	Pedál	31
46	Broadwood, John	Stolový klavír	1786	0	0	0	-	31
47	Broadwood, John	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	32
48	Broadwood, John	Stolový klavír	1791	0	0	0	-	32
49	Broadwood, John	Stolový klavír	1791	1	0	0	Pedál	33
50	Broadwood, John	Stolový klavír	1792	0	0	0	-	33
51	Broadwood, John	Stolový klavír	1793	0	0	0	-	33
52	Broadwood, John	Stolový klavír	1793	0	0	1	Rejstřík	33-34
53	Broadwood, John	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	34
54	Broadwood, John	Stolový klavír	1797	0	0	1	-	34
55	Broadwood, John	Stolový klavír	1797	0	0	0	-	34
56	Broadwood, John	Stolový klavír	1798	0	0	0	-	35
57	Broadwood, John	Křídlo	1787	2	0	0	Pedál	42
58	Broadwood, John	Křídlo	1791	2	0	1	Pedál	42
59	Broadwood, John	Křídlo	1792	2	0	0	Pedál	42
60	Broadwood, John	Křídlo	1792	2	0	0	Pedál	42
61	Broadwood, John	Křídlo	1793	2	0	0	Pedál	43
62	Broadwood, John	Křídlo	1794	2	0	0	Pedál	43
63	Broadwood, John	Křídlo	1794	2	0	0	Pedál	43
64	Broadwood, John	Křídlo	1794	2	0	1	Pedál	43
65	Broadwood, John	Křídlo	1795	2	0	0	Pedál	44
66	Broadwood, John	Křídlo	1795- 1796	2	0	0	Pedál	44
67	Broadwood, John	Křídlo	1797- 1798	2	0	1	Pedál	45
68	Broadwood, John	Křídlo	1798	2	0	0	Pedál	45
69	Broadwood, John	Křídlo	1798	2	0	0	Pedál	45
70	Broadwood, John	Křídlo	1798	2	0	0	Pedál	45
71	Broadwood, John	Křídlo	1799	2	0	0	Pedál	45-46
72	Broadwood, John	Křídlo	1800	2	0	1	Pedál	46
73	Brodmann, Joseph	Žirafový klavír	1790	0	1	1	Kolenní páka	58
74	Brodmann, Joseph	Křídlo	1800	0	2	2	Kolenní páka	58
75	Broer, Gottlieb	Stolový klavír	1789	0	1	1	Kolenní páka, rejstřík	59
76	Brosi, Peter Friedrich	Žirafový klavír	1750- 1764	0	0	0	-	59

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
77	Broisy, Johann Jacob	Stolový klavír	1787	0	2	0	Kolenní páka	60
78	Broisy, Johann Jacob	Stolový klavír	1790	0	2	1	Kolenní páka	60
79	Broisy, Johann Jacob	Stolový klavír	1792	0	2	0	Kolenní páka	60
80	Broisy, Johann Jacob	Stolový klavír	1796	3	0	0	Pedál	60
81	Broisy, Johann Jacob	Stolový klavír	1799	0	3	0	Kolenní páka	60
82	Buntebart, Gabriel & Sievers	Stolový klavír	1785	0	0	1	Rejstřík	62
83	Buntebart, Gabriel & Sievers	Stolový klavír	1786	1	0	1	Pedál	62
84	Buntebart, Gabriel & Sievers	Stolový klavír	1787	2	0	0	Pedál	62
85	Buntebart, Gabriel & Sievers	Stolový klavír	1787	0	0	0	-	62
86	Buntebart, Gabriel & Sievers	Stolový klavír	1788	0	0	2	Rejstřík	62
87	Burckard, Peter Adam	Stolový klavír	1789	2	0	0	Pedál	63
88	Cammeyer	Stolový klavír	1792	0	1	0	Kolenní páka	65
89	Casteel, Henrique	Křídlo	1763	0	0	1	Rejstřík	65
90	Casteel, Henrique	Křídlo	1763- 1765	0	0	1	Rejstřík	66
91	Casteel, Henrique	Stolový klavír	1784	0	2	0	Kolenní páka	66
92	Clementi & Co.	Křídlo	cca 1800	2	0	0	Pedál	73
93	Courtois, Pierre	Stolový klavír	1791	2	0	0	Pedál	78
94	Courtois, Pierre	Stolový klavír	1794	2	0	0	Pedál	78
95	Courtois, Pierre	Stolový klavír	cca 1800	0	1	0	Kolenní páka	78
96	Culliford, Thomas, William Rolfe & Barrow	Stolový klavír	1795- 1797	0	0	2	Rejstřík	81
97	Culliford, Thomas, William Rolfe & Barrow	Stolový klavír	1795- 1797	2	0	0	Pedál	81
98	Culliford, Thomas, William Rolfe & Barrow	Stolový klavír	1795	1	0	0	Pedál	81
99	Davidson & Redpath	Křídlo	1789	0	0	0	-	83
100	Dietz, G.	Stolový klavír	1792	0	1	0	Kolenní páka	86
101	Dodds, Thomas, and Christian Claus	Stolový klavír	1791	3	0	0	Pedál	86-87
102	Dosser, Vitus Georgius	Křídlo	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	89
103	Dreyer, Johann	Stolový klavír	1790	0	0	2	Rejstřík	89-90
104	Dreyer, Johann	Stolový klavír	1790	0	0	3	Rejstřík	90
105	Dulcken	Křídlo	1785- 1790	0	2	0	Kolenní páka	91
106	Dulcken	Křídlo	1794	0	2	0	Kolenní páka	92
107	Edelmann, Gottfried Ludwig	Stolový klavír	1786	0	2	0	Kolenní páka	94
108	Ehrhardt, A. F.	Křídlo	1782	0	1	2	Kolenní páka	95
109	Érard	Stolový klavír	1786- 1787	0	2	0	Kolenní páka	96
110	Érard	Stolový klavír	1789	2	2	0	Pedál, kolenní páka	96
111	Érard	Stolový klavír	1791	2	0	1	Pedál	96
112	Érard	Stolový klavír	1792	0	2	0	Kolenní páka	97
113	Érard	Stolový klavír	1794	4	0	0	Pedál	97
114	Érard	Stolový klavír	1799	0	3	0	Kolenní páka	97
115	Érard	Stolový klavír	1799	0	1	0	Kolenní páka	97
116	Ermel	Stolový klavír	1798	0	2	0	Kolenní páka	101

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
117	Fernández, Francisco Antonio	Stolový klavír	cca 1800	2	0	0	Pedál	103
118	Fichtl, Johann Gottlieb	Křídlo	1795	0	3	0	Kolenní páka	105
119	Flórez, Francisco	Stolový klavír	cca 1800	1	0	0	Pedál	105
120	Flórez, Francisco	Stolový klavír	1795-1800	1	0	0	Pedál	105
121	Flórez, Francisco	Stolový klavír	cca 1800	1	0	0	Pedál	106
122	Frecker, Wolliam	Křídlo	1799	2	0	0	Pedál	106
123	Friederici	Pyramidový klavír	1745	0	0	2	Rejstřík	108
124	Friederici	Stolový klavír	1773	0	0	0	-	108-109
125	Friederici	Stolový klavír	2. polovina 18. století	0	0	2	Rejstřík	109
126	Fröschle, George	Stolový klavír	1776	0	0	1	-	111
127	Fröschle, George	Stolový klavír	1776	0	0	2	Pedál	111
128	Fuchs, Daniel	Křídlo	cca 1800	2	0	0	Pedál	111
129	Fuhrmann, Christian	Stolový klavír	1777	0	3	2	Rejstřík	112
130	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1778	0	2	0	Kolenní páka	113
131	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1779	0	0	3	Rejstřík	113
132	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1779	0	0	1	Rejstřík	113
133	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1780	0	0	1	Rejstřík	113
134	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1780	0	0	2	Rejstřík	113-114
135	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1780	0	0	2	Rejstřík	114
136	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1780	1	0	1	Rejstřík	114
137	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1785	0	0	2	Rejstřík	115
138	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1785	0	0	2	Rejstřík	115
139	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1785-1795	0	0	2	Rejstřík	115
140	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	115
141	Ganer, Christopher	Stolový klavír	1780-1785	2	0	2	Rejstřík	115
142	Garbutt, Thomas	Stolový klavír	1778	0	0	1	Rejstřík	116
143	Garcka, George	Stolový klavír	1791	0	0	2	Rejstřík	116
144	Garcka, George	Stolový klavír	1792	0	0	1	Rejstřík	116
145	Garcka, George	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	116
146	Gereseto, Luigi	Stolový klavír	1779	0	1	0	Kolenní páka	121
147	Gleiniger, Amadé	Stolový klavír	1795	3	0	0	Pedál	123
148	Gleiniger, Amadé	Stolový klavír	1800	3	0	0	Pedál	123
149	Goermans, Jacques	Stolový klavír	1782	2	0	0	Pedál	123
150	Goll	Stolový klavír	1790	0	2	0	Kolenní páka	124
151	Gräbner	Křídlo	1790	0	1	0	Kolenní páka	125
152	Gräbner	Křídlo	1794	0	2	0	Kolenní páka	125-126
153	Gray, Robert nad William	Stolový klavír	1795	0	0	2	Rejstřík	129
154	Green, Thomas	Stolový klavír	1785	0	0	3	Rejstřík	129
155	Gustadt, Enrico	Křídlo	1798	0	1	0	Kolenní páka	131

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
156	Guth, Johann Georg Michael	Stolový klavír	1783	0	2	0	Kolenní páka	131
157	Hancock, John Crang	Příčné křídlo	1782	1	1	0	Pedál	133
158	Hannsen, Carl	Křídlo	1785	0	3	0	Kolenní páka	134
159	Harper & Fagan	Stolový klavír	1796-1798	0	0	2	Rejstřík	134
160	Hauert, Benoit	Stolový klavír	1799	4	0	0	Pedál	136
161	Hauert, Johannes	Stolový klavír	1790	0	0	1	Rejstřík	137
162	Hauert, Joseph	Stolový klavír	1785	0	0	0	-	137
163	Hauert, Joseph	Stolový klavír	1790	2	0	2	Pedál	137
164	Hauert, Joseph	Stolový klavír	1791	2	0	0	Pedál	137
165	Hauert, Joseph	Stolový klavír	1796	3	0	0	Pedál	137
166	Hauert, Joseph	Stolový klavír	1798	4	0	0	Pedál	137
167	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1772	0	0	3	Rejstřík	139
168	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1774	0	1	3	Rejstřík	139
169	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1777	0	0	3	Rejstřík	139
170	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1779	0	0	2	Rejstřík	139
171	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1781	0	0	2	Rejstřík	139
172	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1781	0	0	3	Rejstřík	140
173	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1787	0	0	2	Rejstřík	140
174	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1787	1	0	0	-	140
175	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1788	0	0	2	Rejstřík	140
176	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1789	3	0	0	Pedál	140
177	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1790	0	0	2	Rejstřík	140
178	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1792	0	0	2	Rejstřík	140-141
179	Haxby, Thomas	Stolový klavír	1794	0	0	3	Rejstřík	141
180	Heilmann, Matthäus	Křídlo	1775	0	2	0	Kolenní páka	142
181	Heilmann, Matthäus	Křídlo	1775-1780	0	2	0	Kolenní páka	142
182	Heilmann, Matthäus	Křídlo	1780	0	2	0	Kolenní páka	142
183	Heilmann, Matthäus	Křídlo	1795	0	2	0	Kolenní páka	142
184	Hellen, Johann Ludwig	Stolový klavír	1780	0	1	1	Kolenní páka	143
185	Hellen, Johann Ludwig	Stolový klavír	1780	0	0	3	Rejstřík	143
186	Henrion, H.	Stolový klavír	1785	0	0	0	-	143
187	Hepp	Křídlo	cca 1800	0	3	0	Kolenní páka	143
188	Hildebrandt, Friedrich	Stolový klavír	1770	0	0	0	-	144
189	Hoffmann, Christian Gotthelf	Stolový klavír	1783	0	0	2	Rejstřík	146
190	Hoffmann, Johann Wilhelm	Stolový klavír	1796	0	0	3	Rejstřík	147
191	Hoffmann, Johann Wilhelm	Stolový klavír	1799	0	0	2	Rejstřík	147
192	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1780-1790	0	1	1	Kolenní páka	147
193	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1785-1800	0	1	1	Kolenní páka	147
194	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1785-1800	0	1	1	Kolenní páka	147-148
195	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1785-1800	0	1	1	Kolenní páka	148

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
196	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1785- 1800	0	1	1	Kolenní páka	148
197	Hofmann, Ferdinand	Křídlo	1785- 1800	0	1	0	Kolenní páka	148
198	Holdrich, Johann Georg	Křídlo	1798	0	1	1	Kolenní páka	151-152
199	Horn, Johann Gottlob	Stolový klavír	1785	2	0	0	Pedál	152
200	Horn, Johann Gottlob	Stolový klavír	1786	0	0	3	Rejstřík	152
201	Houston & Co., James Henry Houston [and John Bland]	Stolový klavír	1790- 1795	0	0	2	Rejstřík	153-154
202	Huber, John	Stolový klavír	1796	0	0	1	-	154-155
203	Hubert, Christian Gottlob	Příčné křídlo	1785	0	0	2	Rejstřík	155
204	Hubert, Christian Gottlob	Stolový klavír	1787	0	0	3	Rejstřík	155
205	Jakesch, Johann	Příčné křídlo	1780- 1790	0	1	0	Kolenní páka	158
206	Jakesch, Johann	Křídlo	1785	0	1	1	Kolenní páka	158
207	Jeckel, Johann Christoph and Christian	Stolový klavír	1790	0	0	6	Rejstřík	159
208	Kaderli, Niclaus	Stolový klavír	1793	2	0	0	Pedál	161
209	Käfferle, Karl Heinrich	Stolový klavír	cca 1800	0	1	0	Kolenní páka	161
210	Kanemayer Brothers	Stolový klavír	1794	0	2	0	Kolenní páka	162
211	Kirckman family	Stolový klavír	1775	0	0	3	Rejstřík	166
212	Kirckman family	Stolový klavír	1779	0	0	3	Rejstřík	166
213	Kirckman family	Stolový klavír	1779	0	0	0	-	166
214	Kirckman family	Stolový klavír	1787	0	0	0	-	166
215	Kirckman family	Stolový klavír	1796	0	0	2	Rejstřík	166
216	Kirckman family	Křídlo	1798	2	0	0	Pedál	166-167
217	Kirckman family	Stolový klavír	1798	0	0	2	Rejstřík	167
218	Kirckman family	Stolový klavír	1799	0	0	0	-	167
219	Kirckman family	Křídlo	cca 1800	2	0	0	Pedál	167
220	Kober, Ignatz	Křídlo	1785	0	2	0	Kolenní páka	170
221	Kober, Ignatz	Stolový klavír	1788	0	0	2	Rejstřík	170
222	Könnicke, Johann Jacob	Harmonium -klavír	1796	0	2	2	Kolenní páka, rejstřík	170
223	Könnicke, Johann Jacob	Křídlo	1796	0	2	0	Kolenní páka	171
224	Könnicke, Johann Jacob	Křídlo	1796	0	1	0	Kolenní páka	171
225	Könnicke, Johann Jacob	Křídlo	1796- 1797	0	2	0	Kolenní páka	171
226	Könnicke, Johann Jacob	Křídlo	1796- 1800	0	2	0	Kolenní páka	171
227	Könnicke, Johann Jacob	Křídlo	1796- 1800	0	3	0	Kolenní páka	171
228	Krämer, Georg Ludwig	Stolový klavír	1788	0	0	2	Rejstřík	173
229	Krogmann, Johann Christoph	Stolový klavír	1784	0	1	0	Kolenní páka	174
230	Krogmann, Johann Christoph	Stolový klavír	1787	0	1	0	Kolenní páka	174
231	Krogmann, Johann Christoph	Stolový klavír	1789	0	1	0	Kolenní páka	174
232	Kühlewein, Johann Samuel	Stolový klavír	cca 1800	0	3	0	Kolenní páka	175
233	Kühlewein, Johann Samuel	Stolový klavír	1800	4	3	2	Kolenní páka	176
234	Kummet, Leonhard	Stolový klavír	1791	0	0	2	Rejstřík	176

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
235	Kyburz, Georg Adam	Stolový klavír	1789	3	0	0	Pedál	176
236	Kyburz, Georg Adam	Stolový klavír	1791	0	0	0	-	177
237	Kyburz, Georg Adam	Stolový klavír	1792	0	0	0	-	177
238	Kyburz, Georg Adam	Stolový klavír	1796	0	2	0	Kolenní páka	177
239	Le Blond, Guillaume	Stolový klavír	1789	0	0	1	Rejstřík	179
240	Le Blond, Guillaume	Stolový klavír	1792	0	1	0	Kolenní páka	179
241	Ledetzky, Wenzel	Stolový klavír	1796- 1800	0	2	0	Kolenní páka	179
242	Lee, Edmund	Stolový klavír	cca 1800	1	0	0	Pedál	179
243	Lemaitre, Charles	Stolový klavír	1791	0	0	0	-	179-180
244	Lemme, Friedrich Carl Wilhelm	Křídlo	1797	0	1	0	Kolenní páka	180
245	Lengerer, Sebastian	Křídlo	1793	0	2	0	Kolenní páka	180
246	Lindholm, Pehr	Stolový klavír	1786	0	0	0	-	181
247	Longman, Lukey & Co	Stolový klavír	1770	0	0	3	Rejstřík	183
248	Longman, Lukey & Co	Stolový klavír	1775	1	0	3	Rejstřík	183
249	Longman & Broderip	Stolový klavír	1776	0	0	3	Rejstřík	183
250	Longman & Broderip	Stolový klavír	1778	0	0	3	Rejstřík	183
251	Longman & Broderip	Stolový klavír	1780- 1785	0	0	2	Rejstřík	183
252	Longman & Broderip	Stolový klavír	1780- 1800	0	0	2	Rejstřík	183
253	Longman & Broderip	Stolový klavír	1780	0	0	2	Rejstřík	183
254	Longman & Broderip	Stolový klavír	1785	0	0	2	Rejstřík	184
255	Longman & Broderip	Stolový klavír	1786	0	0	2	-	184
256	Longman & Broderip	Stolový klavír	konec 18. století	0	0	3	Rejstřík	184
257	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790- 1799	0	0	3	Rejstřík	185
258	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	185
259	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	2	Rejstřík	185
260	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	3	Rejstřík	185
261	Longman & Broderip	Stolový klavír	1786- 1790	1	0	2	Rejstřík	185-186
262	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	2	Rejstřík	186
263	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	3	Rejstřík	186
264	Longman & Broderip	Stolový klavír	1782- 1784	0	0	0	-	186
265	Longman & Broderip	Stolový klavír	1782	3	0	3	Rejstřík	186
266	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	3	Rejstřík	186
267	Longman & Broderip	Stolový klavír	1789	0	0	3	Rejstřík	186-187
268	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	187
269	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790- 1795	0	0	3	Rejstřík	187
270	Longman & Broderip	Stolový klavír	1790- 1795	0	0	3	Rejstřík	187
271	Longman & Broderip	Stolový klavír	1792- 1795	0	0	3	Rejstřík	187-188
272	Longman & Broderip	Stolový klavír	1792- 1795	0	0	2	Rejstřík	188
273	Longman & Broderip	Stolový klavír	1792- 1795	0	0	2	Rejstřík	188

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
274	Longman & Broderip	Stolový klavír	1780- 1790	0	0	1	Rejstřík	188
275	Longman & Broderip	Stolový klavír	1794	0	0	3	Rejstřík	188
276	Longman & Broderip	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	188
277	Longman & Broderip	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	188-189
278	Longman & Broderip	Křídlo	1795	2	0	1	Pedál	189
279	Longman & Broderip	Stolový klavír	1795	0	0	2	Rejstřík	189
280	Longman & Broderip	Stolový klavír	1796	1	0	0	Pedál	189
281	Longman & Broderip	Stolový klavír	1796	0	0	3	Rejstřík	189
282	Longman & Broderip	Stolový klavír	1794- 1798	1	0	0	Pedál	190
283	Longman & Broderip	Stolový klavír	1798	1	0	0	Pedál	190
284	Longman & Broderip	Stolový klavír	1798	0	0	2	Rejstřík	190
285	Longmann, Clementi	Stolový klavír	1798- 1800	1	0	0	Pedál	190
286	Longmann, Clementi	Stolový klavír	cca 1800	1	0	0	Pedál	191
287	Maag, Jean Caspar	Stolový klavír	1787	3	0	0	Pedál	193
288	Mahr, Johann Gottfried	Stolový klavír	1774	0	0	2	Rejstřík	194
289	Mahr, Johann Gottfried	Stolový klavír	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	194
290	Mahr, Johann Georg	Stolový klavír	cca 1800	0	3	0	Kolenní páka	194
291	Mármol, Juan del	Stolový klavír	1784	0	0	3	Rejstřík	195
292	Marr, Robert	Křídlo	1794	2	0	0	Pedál	195
293	Mercken, Johann Kilian	Stolový klavír	1770	0	0	2	Rejstřík	197
294	Mercken, Johann Kilian	Stolový klavír	1781	0	0	2	Rejstřík	197
295	Mercken, Johann Kilian	Stolový klavír	1791	0	1	0	Kolenní páka	197
296	Merlin, Jean-Joseph	Stolový klavír	1783	0	0	2	Rejstřík	198
297	Meyer, Meincke and Pieter	Stolový klavír	1782	2	0	2	Pedál, rejstřík	199
298	Meyer, Meincke and Pieter	Stolový klavír	1782- 1790	0	0	1	Rejstřík	199-200
299	Meyer, Meincke and Pieter	Stolový klavír	1795	1	0	1	Pedál, rejstřík	200
300	Meyer, Meincke and Pieter	Stolový klavír	cca 1800	0	1	0	Kolenní páka	200
301	Meyer, Meincke and Pieter	Stolový klavír	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	200
302	Mooser, Hans-Peter- Joseph-Aloyse	Křídlo	1795	0	2	0	Kolenní páka	203
303	Müller, Mathias	Ditanaklasis	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	208
304	Müller, Mathias	Ditanaklasis	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	208
305	Müller, Mathias	Křídlo	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	210
306	Naegele, J. F.	Stolový klavír	1785	0	2	0	Kolenní páka	211
307	Pérez Mirabal, Francisco	Křídlo	1745	0	0	2	Rejstřík	215
308	Pérez Mirabal, Francisco	Křídlo	1750	0	0	2	Rejstřík	215
309	Péronard, Francois- Balthazar	Stolový klavír	1784	0	0	0	-	215
310	Pfeiffer, Francois Xavier	Křídlo	1790- 1799	0	2	0	Kolenní páka	217
311	Pfister, Jakob	Křídlo	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	217
312	Piantanida, Felice	Stolový klavír	1799	0	1	0	Kolenní páka	218
313	Piantanida, G.	Stolový klavír	konec 18. století	0	2	0	Kolenní páka	218

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
314	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1769	0	0	0	-	219
315	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1769	0	0	3	Rejstřík	219
316	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1769	0	0	3	Rejstřík	219
317	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1770	0	0	1	Rejstřík	219
318	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1771	2	0	0	Pedál	219
319	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1773	0	0	3	Rejstřík	219
320	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1776	0	0	2	Rejstřík	220
321	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1770- 1790	0	0	2	Rejstřík	220
322	Pohlman, Johannes	Stolový klavír	1780	0	0	3	Rejstřík	220
323	Preston and Son	Stolový klavír	1798	0	0	0	-	221
324	Quante, Melchior	Stolový klavír	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	223
325	Quernbach, Edmund Ignaz	Křídlo	1790- 1795	0	2	0	Kolenní páka	223
326	Rackwitz, George Christoffer	Stolový klavír	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	224
327	Rinker, A. D.	Stolový klavír	1780- 1790	0	1	0	Kolenní páka	226
328	Roberti, Ioa	Stolový klavír	1782	0	0	4	Rejstřík	226
329	Rochead, Andrew	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	226
330	Rock, William	Stolový klavír	1782	0	0	3	Rejstřík	227
331	Rolfe, William	Křídlo	1798	2	0	1	Pedál	228
332	Rüfner, Gottlob Emanuel	Stolový klavír	1780	0	0	2	Rejstřík	232
333	Rummel, Nicolaus	Stolový klavír	1797	0	2	0	Kolenní páka	233
334	Rütschi, Joseph Fridolin	Stolový klavír	1790	1	0	0	Pedál	233
335	Sauer, Leopold	Pyramidový klavír	1790- 1800	0	2	0	Kolenní páka	235
336	Schnatz, Johann	Stolový klavír	1790- 1800	0	0	2	Rejstřík	236
337	Schnatz, Johann	Křídlo	1790	0	2	1	Kolenní páka	237
338	Schnatz, Johann	Křídlo	1790- 1800	0	2	1	Kolenní páka	237
339	Schnatz, Johann	Křídlo	1795	0	2	1	Kolenní páka	237
340	Schnatz, Johann	Křídlo	1797	0	2	1	Kolenní páka	237
341	Schenck, Johann Georg	Stolový klavír	1800	2	1	0	Pedál	238
342	Schiedmayer, Adam Achatius	Křídlo	1797	0	2	0	Kolenní páka	239-240
343	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	1785	0	2	0	Kolenní páka	240
344	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	1785	0	2	0	Kolenní páka	240
345	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	1780- 1790	0	2	2	Kolenní páka	240
346	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	1794	0	2	0	Kolenní páka	240
347	Schiedmayer, Johann David	Stolový klavír	1781- 1797	0	0	0	-	241
348	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	1798	0	2	0	Kolenní páka	241
349	Schiedmayer, Johann David	Křídlo	cca 1800	0	1	0	Kolenní páka	241
350	Schiffer, Wilhelm Constantin	Stolový klavír	1779	0	0	0	-	243
351	Schiffer, Wilhelm Constantin	Stolový klavír	1783	2	1	1	Rejstřík	243
352	Schiffer, Wilhelm Constantin	Stolový klavír	1793	4	1	0	Pedál	243
353	Schiffer, Wilhelm Constantin	Stolový klavír	1795	4	0	0	Pedál	243

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
354	Schlimbach, Johann Kaspar	Příčné křídlo	cca 1800	0	3	0	Kolenní páka	246
355	Schmahl, Christoph Friedrich I	Křídlo	1790	0	2	3	Kolenní páka, rejstřík	247
356	Schmahl, Christoph Friedrich I	Křídlo	1794	0	3	2	Kolenní páka	247-248
357	Schmahl, Christoph Friedrich I	Křídlo	1798	0	2	2	Kolenní páka, rejstřík	248
358	Schmahl, Christoph Friedrich I	Křídlo	1800	0	3	3	Kolenní páka, rejstřík	248
359	Schmahl, Johann Matthäus	Stolový klavír	1770	0	0	3	-	250
360	Schmahl, Johann Matthäus	Stolový klavír	1770	0	0	3	Rejstřík	251
361	Schmahl, Johann Matthäus	Stolový klavír	1780	0	2	0	Kolenní páka	251
362	Schmahl, Johann Matthäus	Stolový klavír	1790	0	0	5	Rejstřík	251
363	Schmahl, Johann Matthäus	Stolový klavír	1792	0	0	5	Rejstřík	251
364	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo	1786	0	2	0	Kolenní páka	253
365	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo	1788	0	2	1	Kolenní páka	253
366	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo	1789	0	1	0	Kolenní páka	253
367	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo s pedály	1790	0	2	0	Kolenní páka	253
368	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo	1790	0	2	0	Kolenní páka	254
369	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo	1794	0	2	0	Kolenní páka	254
370	Schmidt, Johann Evangelist	Křídlo s pedály	1798	0	2	0	Kolenní páka	254
371	Schmidt, Johann Evangelist	Pyramidový klavír	1800	0	1	0	Kolenní páka	254
372	Schneider, Johann Friedrich Julius	Stolový klavír	cca 1800	0	1	1	Kolenní páka	256
373	Schoene & Co	Stolový klavír	1785	2	0	1	Pedál	257
374	Schoene & Co	Stolový klavír	1789	0	1	0	Kolenní páka	257
375	Schoene & Co	Stolový klavír	1795	0	1	0	Kolenní páka	257
376	Schoene & Co	Stolový klavír	1798	3	0	0	Pedál	257
377	Schoene & Co	Stolový klavír	1798	3	0	0	Pedál	258
378	Schoene & Co	Stolový klavír	1799	0	0	0	-	258
379	Schrader & Hartz	Stolový klavír	1792	0	0	1	Rejstřík	258
380	Schrader & Hartz	Stolový klavír	1792	0	0	1	Rejstřík	258
381	Schreiber, Johann Christian	Stolový klavír	1780- 1785	0	0	1	Rejstřík	259
382	Seydel, Johann Jakob	Stolový klavír	1792- 1795	0	2	0	Kolenní páka	261
383	Seydel, Johann Jakob	Křídlo	1792- 1799	0	2	0	Kolenní páka	261
384	Sellers, John	Stolový klavír	1780- 1794	0	1	0	Kolenní páka	262
385	Senft, Ignace-Joseph	Stolový klavír	1770- 1799	0	0	0	-	262
386	Senft, Ignace-Joseph	Stolový klavír	2. polovina 18. století	0	2	0	Kolenní páka	262
387	Senft, Ignace-Joseph	Stolový klavír	1780	0	2	0	Kolenní páka	262
388	Shudi, Burkat, and Johannes Broadwook	Stolový klavír	1780	0	0	0	-	264
389	Silbermann, Gottfried	Křídlo	1746	0	0	3	Rejstřík	265
390	Silbermann, Gottfried	Křídlo	1746	0	0	2	Rejstřík	265
391	Silbermann, Gottfried	Křídlo	1749	0	0	2	Rejstřík	265-266

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
392	Silbermann, Gottfried	Stolový klavír	1749	0	0	2	Rejstřík	266
393	Silbermann, Gottfried	Stolový klavír	cca 1750	0	1	1	Kolenní páka	266
394	Silbermann, Johann Andreas I	Stolový klavír	1760- 1770	0	0	2	Rejstřík	266
395	Silbermann, Johann Andreas I	Stolový klavír	1770	0	2	0	Kolenní páka	266
396	Silbermann, Johann Heinrich I	Křídlo	1775	0	0	2	Rejstřík	267
397	Silbermann, Johann Heinrich I	Křídlo	1776	0	0	2	Rejstřík	267
398	Skórski, Jan	Stolový klavír	1774	0	0	2	-	267
399	Skórski, Jan	Stolový klavír	1780- 1790	0	2	2	-	267-268
400	Southwell, William	Půlkruhový klavír	1785	0	1	1	Rejstřík	269
401	Southwell, William	Piano	1798	2	0	0	Pedál	270
402	Southwell, William	Vzpřímený stolový klavír	cca 1800	2	0	0	Pedál	270
403	Späth & Smahl	Křídlo	1784	0	2	2	Kolenní páka	271
404	Späth & Smahl	Křídlo	1790	0	2	3	Kolenní páka, rejstřík	271
405	Späth & Smahl	Křídlo	1790- 1799	0	1	0	Kolenní páka	271
406	Späth & Smahl	Stolový klavír	1790	0	1	0	Kolenní páka	271
407	Späth & Smahl	Křídlo	1790	0	2	2	Kolenní páka	271
408	Späth & Smahl	Křídlo	1791- 1794	0	2	3	Kolenní páka, rejstřík	272
409	Späth & Smahl	Křídlo	1793	0	2	5	Kolenní páka, rejstřík	272
410	Späth & Smahl	Křídlo	1794	0	2	2	Kolenní páka	272
411	Späth & Smahl	Křídlo	1790	0	2	2	Kolenní páka	272
412	Spighi, Francesco	Stolový klavír	1790	0	0	3	Rejstřík	272
413	Stein, Geschwister	Křídlo	1770- 1780	0	2	0	Kolenní páka	274
414	Stein, Geschwister	Křídlo	1775	0	2	0	Kolenní páka	274
415	Stein, Geschwister	Křídlo	1777	0	1	0	Kolenní páka	274
416	Stein, Geschwister	Křídlo	1777	0	1	2	Kolenní páka	274
417	Stein, Geschwister	Křídlo	1778	0	2	0	Kolenní páka	274
418	Stein, Geschwister	Křídlo	1780	0	2	0	Kolenní páka	275
419	Stein, Geschwister	Křídlo	1783	0	2	0	Kolenní páka	275
420	Stein, Geschwister	Křídlo	1783	0	1	0	Kolenní páka	275
421	Stein, Geschwister	Křídlo	1783	0	1	0	Kolenní páka	275
422	Stein, Geschwister	Křídlo	1783	0	2	3	Kolenní páka	275
423	Stein, Geschwister	Křídlo	1784	0	2	0	Kolenní páka	275
424	Stein, Geschwister	Křídlo	1785	0	2	0	Kolenní páka	275
425	Stein, Geschwister	Křídlo	1783	0	1	0	Kolenní páka	275
426	Stein, Geschwister	Křídlo	1785	0	3	0	Kolenní páka	276
427	Stein, Geschwister	Křídlo	1786	0	1	0	Kolenní páka	276
428	Stein, Geschwister	Křídlo	2. polovina 18. století	0	1	1	Kolenní páka	276
429	Stein, Geschwister	Křídlo	1788	0	2	0	Kolenní páka	276
430	Stein, Geschwister	Křídlo	1788	0	1	0	Kolenní páka	276

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
431	Stein, Geschwister	Křídlo	1792	0	2	0	Kolenní páka	276
432	Stein, Matthäus Andreas	Křídlo	1794	0	1	0	Kolenní páka	280
433	Stein, Matthäus Andreas	Křídlo	1795	1	2	0	Pedál, kolenní páka	281
434	Stein, Matthäus Andreas	Křídlo	1800	0	2	0	Kolenní páka	281
435	Steinbacher, Martin	Stolový klavír	1793	0	1	2	Rejstřík	281
436	Steinbrück, Johann Christoph	Stolový klavír	1782	0	2	2	Rejstřík	281
437	Stirnemann, Jacob	Stolový klavír	1781	0	0	2	Rejstřík	283
438	Stodart, Robert	Křídlo	1785	2	0	0	Pedál	284-285
439	Stodart, Robert	Křídlo	1786	2	0	0	Pedál	285
440	Stodart, Robert	Křídlo	1786	2	0	0	Pedál	285
441	Stodart, Robert	Křídlo	1787	2	0	0	Pedál	285
442	Stodart, Robert	Křídlo	1790	2	0	0	Pedál	285
443	Stodart, Robert	Křídlo	1790	2	0	0	Pedál	285
444	Stodart, Matthew & William	Křídlo	1794	2	0	0	Pedál	285
445	Stodart, Matthew & William	Křídlo	1795	2	0	1	Pedál	285-286
446	Stodart, Matthew & William	Křídlo	1797	2	0	0	Pedál	286
447	Taskin, Pascal	Křídlo	1787	0	2	1	Kolenní páka	295
448	Taskin, Pascal	Křídlo	1790	0	2	0	Kolenní páka	296
449	Taws, Charles	Stolový klavír	1791	0	2	0	Kolenní páka	296
450	Taws, Charles	Stolový klavír	1792- 1793	0	2	0	Kolenní páka	297
451	Taws, Charles	Stolový klavír	1795- 1796	0	2	0	Kolenní páka	297
452	Tomkison, Thomas	Křídlo	cca 1800	2	0	0	Pedál	299
453	Tornel, Tadeo	Klavír- varhany	1777	4	2	0	Pedál	301
454	Verel, Ludovicus	Stolový klavír	1783	0	0	0	-	304
455	Vlatten, Gebrüder	Stolový klavír	1798	3	0	0	Pedál	304
456	Voit, Johann Michael	Stolový klavír	1792	0	0	3	Rejstřík	305
457	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1780	0	0	0	-	309
458	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1783	2	0	0	Pedál	309
459	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1783	0	0	3	Rejstřík	309-310
460	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1786	0	4	0	Kolenní páka	310
461	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1788	0	4	0	Kolenní páka	310
462	Wagner, Johann Gottlob	Stolový klavír	1788	0	4	0	-	310
463	Wagner, Christian Salomon	Stolový klavír	1794	0	4	0	Kolenní páka	310
464	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1783	0	2	1	Kolenní páka	311
465	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1789	0	1	0	Kolenní páka	311
466	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1790- 1795	0	0	3	Rejstřík	311
467	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1795	0	3	0	Kolenní páka	312
468	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1790- 1795	0	2	1	Kolenní páka	312
469	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1795	0	2	0	Kolenní páka	312
470	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1795	0	2	0	Kolenní páka	312
471	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1796	0	2	0	Kolenní páka	313

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
472	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	1799	0	2	0	Kolenní páka	313
473	Walter, Gabriel Anton	Stolový klavír	konec 18. století	0	1	0	Kolenní páka	313
474	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	cca 1800	0	0	1	-	313
475	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	konec 18. století	0	2	1	Kolenní páka	313
476	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	2. polovina 18. století	0	1	0	Kolenní páka	313
477	Walter, Gabriel Anton	Stolový klavír	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	313
478	Walter, Gabriel Anton	Křídlo	cca 1800	0	2	0	Kolenní páka	314
479	Walter, Gabriel Anton	Stolový klavír	cca 1800	0	1	1	Kolenní páka	314
480	Warth, Johann Jakob	Stolový klavír	1770	0	0	2	Rejstřík	316
481	Warth, Johann Jakob	Stolový klavír	1790	0	0	1	-	316
482	Warth, Johann Jakob	Stolový klavír	1791	0	0	4	Rejstřík	317
483	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1790	0	0	0	-	317
484	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1792	0	0	2	Rejstřík	317
485	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1793	0	1	0	-	317
486	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1794	0	0	0	-	317
487	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1795	0	0	0	-	317-318
488	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1796	0	0	0	-	318
489	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1797	0	1	0	-	318
490	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1797	0	0	0	-	318
491	Watson, John & Archibald	Stolový klavír	1799	0	1	0	-	318
492	Wegmann, F. B. Ernst	Stolový klavír	2. polovina 18. století	0	1	0	Kolenní páka	319
493	Wegmann, F. B. Ernst	Stolový klavír	1800	0	2	0	Kolenní páka	319
494	Western, Thomas	Stolový klavír	1790- 1795	0	0	1	Rejstřík	320
495	Western, Thomas	Stolový klavír	1797- 1799	0	0	1	Rejstřík	320
496	Wilson	Stolový klavír	1789	0	0	0	-	323
497	Winands	Stolový klavír	1789	2	0	0	Pedál	323
498	Winter, G. H., & J. C. H. Meyers	Stolový klavír	1788	0	0	3	Rejstřík	324
499	Wirth, Franz Joseph	Stolový klavír	1798	0	0	1	-	324
500	Zauscher	Stolový klavír	1760- 1770	0	0	1	Rejstřík	328
501	Zimmermann, Guillaume	Stolový klavír	1787	0	0	1	Rejstřík	329
502	Zug, Johannes	Stolový klavír	1790	0	2	0	Kolenní páka	329
503	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1766	0	0	1	Rejstřík	330
504	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1767	0	0	2	Rejstřík	330
505	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1767	0	0	2	Rejstřík	330-331
506	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1768	0	0	2	Rejstřík	331
507	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1768	0	0	2	Rejstřík	331
508	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1768	0	0	2	Rejstřík	331
509	Zumpe, Johann Christoph	Stolový klavír	1782	0	0	2	Rejstřík	334
510	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1770	0	0	2	Rejstřík	331

Polož- ka č.	Výrobce	Typ nástroje	Rok výroby	Pedá- ly	Kolen- ní páky	Rejs- tříky	Způsob zvedání dusítek	Strana v citovaném díle ¹⁶⁹
511	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1770	0	0	3	Rejstřík	331
512	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1770	0	0	3	Rejstřík	332
513	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1770	0	0	2	Rejstřík	332
514	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1770	0	0	3	Rejstřík	332
515	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1773	0	0	3	Rejstřík	332
516	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1773	0	0	2	Rejstřík	332-333
517	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1773	0	0	3	Rejstřík	333
518	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1776	0	0	3	Rejstřík	333
519	Zumpe, Johannes & Gabriel Buntebart	Stolový klavír	1778	0	0	2	Rejstřík	333
520	Zumpe & Meyer	Stolový klavír	1778	0	0	3	Rejstřík	333
521	Zumpe & Meyer	Stolový klavír	1780	0	0	1	Rejstřík	333