

MOZART —
HORN CONCERTOS & QUINTET
RADEK BABORÁK —
BABORÁK ENSEMBLE



RADEK BABORÁK **FRENCH HORN / LESNÍ ROH** (*Dietmar Dürk, Model D3*)

BABORÁK ENSEMBLE

Dalibor Karvay **VIOLIN / HOUSLE**

Martina Bačová **VIOLIN / HOUSLE** (4–14)

Karel Untermüller **VIOLA**

Vilém Kionka **VIOLA** (1–3)

Hana Baboráková **CELLO / VIOLONCELLO**

Štěpán Kratochvíl **DOUBLE BASS / KONTRABAS** (4–6, 8–9, 11–14)

All concertos arranged for French horn and string quartet by Roland Horvath (Concertos Nos 1–3), Johann Michael Haydn (*Romance* from the Concerto No. 3) and Radek Baborák (Concerto No. 4).

Cadenzas in the Concertos Nos 3 and 4 by Radek Baborák.

Koncerty jsou nahrány v úpravě Rolanda Horvatha (Koncerty č. 1–3), Johanna Michaela Haydna (*Romance* z Koncertu č. 3) a Radka Baboráka (Koncert č. 4) pro lesní roh a smyčcové kvarteto. Autorem kadencí v koncertech č. 3 a 4 je Radek Baborák.

Recorded in the Church of Evangelical Church of Czech Brethren in Prague – Vinohrady, June 2–3, 2016.

RECORDING DIRECTOR Sylva Smejkalová / SOUND ENGINEER Aleš Dvořák

Nahráno 2.–3. června 2016 v kostele Českobratrské církve evangelické v Praze na Vinohradech.

HUDEBNÍ REŽIE Sylva Smejkalová / MISTR ZVUKU Aleš Dvořák

PRODUCER / PRODUCENT Matouš Vlčinský

WOLFGANG AMADEUS MOZART

/ 1756 — 1791

QUINTET IN E FLAT MAJOR FOR FRENCH HORN, VIOLIN, TWO VIOLAS AND CELLO / K 407/386C (1782)

14:19

KVINTET ES DUR PRO LESNÍ ROH, HOUSLE, DVĚ VIOLY
A VIOLONCELLO / K 407/386C

- I. (ALLEGRO) 4:17
- II. ANDANTE 6:07
- III. RONDO. ALLEGRO 3:52

CONCERTO No. 1 IN D MAJOR

FOR FRENCH HORN AND ORCHESTRA / K 412 / 514 (1791) 8:15

KONCERT PRO LESNÍ ROH A ORCHESTR Č. 1 D DUR / K 412 / 514

- I. ALLEGRO (K 412) 4:36
- II. RONDO. ALLEGRO
(K 514, FINISHED BY FRANZ XAVER SÜSSMAYR) 3:37

CONCERTO No.2 IN E FLAT MAJOR
FOR FRENCH HORN AND ORCHESTRA / K 417 (1783) 12:30

KONCERT PRO LESNÍ ROH A ORCHESTR Č.2 ES DUR / K 417

- 6 I. ALLEGRO MAESTOSO 5:55
7 II. ANDANTE 2:54
8 III. RONDO. PIÙ ALLEGRO 3:37

CONCERTO No.3 IN E FLAT MAJOR
FOR FRENCH HORN AND ORCHESTRA / K 447 (1784–1787) 14:58

KONCERT PRO LESNÍ ROH A ORCHESTR Č.3 ES DUR / K 447

- 9 I. ALLEGRO 6:59
10 II. ROMANCE. LARGHETTO (ARR. J. M. HAYDN) 4:41
11 III. ALLEGRO 3:14

CONCERTO No.4 IN E FLAT MAJOR
FOR FRENCH HORN AND ORCHESTRA / K 495 (1786) 16:17

KONCERT PRO LESNÍ ROH A ORCHESTR Č.4 ES DUR / K 495

- 12 I. ALLEGRO MODERATO 8:56
13 II. ROMANCE. ANDANTE CANTABILE 3:47
14 III. RONDO. ALLEGRO VIVACE 3:30

WOLFGANG AMADEUS MOZART / 1756–1791
& JOSEPH LEUTGEB / 1732–1811

TWO ARTISTS, whose paths got close together, drew apart or passed by, depending on how the dice of life fell. Whereas the former has become a key classical music celebrity, the latter is nowadays a rather misty figure. In their time, however, both of them were well known and frequently spoken of. — Joseph Leutgeb (also Leitgeb) entered the lives of the Mozart family in 1763 as a seasoned and respected horn player. That year, he moved to Salzburg and joined the Prince-Archbishop's orchestra, thus becoming a colleague of Leopold Mozart. Soon after his arrival in Salzburg, Leutgeb befriended the Mozarts, including the child-prodigy Wolfgang. Similarly to the Mozarts, he took frequent leave from his job at the court so as to give concerts in cities across Europe. On several occasions, Leopold, Wolfgang and Joseph even came together during their tours. In 1777, Leutgeb settled in Vienna for good and to do so he was, according to the preserved correspondence, assisted by a loan from his friend Leopold. He also asked Wolfgang to compose a horn concerto for him. Whereas he evidently received the money immediately (and most likely never paid it back), Leutgeb had to wait for the concerto (*KV 417*) until 1783. In the meantime, he had to make do with the *Horn Quintet, KV 407*, written in the previous year, following Wolfgang's moving to Vienna in 1781. Leutgeb was most likely Mozart's favourite horn player, as he created for him the majority of his works for the instrument. — Although of different generations, it would seem that the two musicians remained close friends throughout their lives. Mozart often teased his older colleague, bearing witness to which are the mocking comments he placed in the horn parts, yet Leutgeb did not mind the jokes and accepted them with amusement. The very first concerto written for him bears the mock dedication: "*Wolfgang Amadé Mozart takes pity on Leutgeb, ass, ox, and simpleton*". Another instance is *KV 495*, written in inks of four colours, which in the opinion of some biographers had a purpose, yet may also be taken as a kind of jest. The highest number of remarks can be found in the draft of the *Rondo* in the *Horn Concerto in D major* (remade and completed by Mozart's student Franz Xaver Süssmayr after the composer's death), including: "... little donkey!—ha, ha, ha—take a breath! (...) You're going to bore me for the fourth time, and thank God it's the last — Oh finish now, I beg of you! ..." The concerto is the only one in D major, much simpler with regard to

both the range and technique, perhaps tailored to Leutgeb, who at the time the work was written was of advanced age and perhaps reduced capabilities. Nevertheless, today we can be grateful that Mozart had “taken pity on Leutgeb” and written for the horn such splendid, highly inspired pieces.

MOZART THROUGH THE EYES OF RADEK BABORÁK

You play Mozart's horn concertos with a string quartet and double-bass. What is your idea and purpose of performing them in this, let us say, derived form?

— I liked the idea of presenting the concertos in the form they may have been heard when Mr. Leutgeb would visit the Mozarts' home, get together with Michael Haydn and Mr. Süssmayr, and make music. They invited a few friends, Wolfgang added a few humorous notes in the part, then they played billiards or skittles, drank some wine, make merry and retired to write new pieces.

That is an intriguing notion. After all, at the time orchestral works were commonly arranged for smaller formations. In the original version, Mozart prescribed two oboes, or two horns, or two bassoons ad libitum. To what extent do the concertos differ as performed by you?

— I think the pieces' overall sound does not suffer any harm when played by a small ensemble. Quite the opposite, as many details, for instance in the parts of the second violin or viola, become more distinctive, and the solo concertos transform into chamber music, based on the dialogue conducted between the first violin and the horn. Yet the work's substance remains the same, and that is the main thing. Mozart did not mind it when his pieces were arranged. We know, for instance, that during his visits to Prague he was excited to hear his music played in taverns, in the streets, at private salons, he did not insist that it only be performed at opera houses or palaces. In the past, a number of great composers were not so narrow-minded as regards transcriptions of their works. The situation only changed upon the accession of Modernism, which was very particular about having everything, to the tiniest detail, as it was prescribed. Consequently, this pedantry and fright sealed the fate of classical music and musicians, resulting in an alienation from classical music as such, its becoming incomprehensible and indigestible.

What version did you use for the recording? Was it a specific, period arrangement created with the aim to be performed at home, or a modern-time edition?

— We play the quintet in the original configuration; the concertos have been arranged by Roland Horvath and published by Wiener Waldhornverein. In Concerto KV 447, we play the Romanze in A flat major remade for this formation by Michael Haydn; in KV 514, we play Franz Xaver Süssmayr's version. Accordingly, the majority of them are from the modern, slightly historical, edition.

What about Mozart's practical mastery of the horn? Could he actually play it?

— Mozart tried to play all the instruments he ran across. Owing to the preserved correspondence, we know that he did indeed try to play the horn, and that he found it highly amusing. Well, I can imagine. The horn is nicknamed the “Kikspuget” or “Glücksspirale”, a lottery, a gamble, since when you blow into it, what comes out isn't always what you want. I think this very possibility of the unexpected, happenstance, intrigued Mozart.

How challenging were Mozart's concertos for the musicians of his time? Did he devise too much for horn players?

— They were not virtuoso concertos, just as they are not now. At the time, horn players-composers were capable of writing more demanding pieces too. It is like asking whether the violin concertos by Paganini were more difficult than Mozart's. Well, they are, in technical terms, but it is of no significance. The fundamental facet is the quality of the music, even though it is not easy to distinguish it even today. Some works will always draw greater attention and engross more than others. Similarly, I am more interested in Mozart's horn concertos than hundreds of others, which may be more challenging technically yet poorer in compositional terms.

In his chronologically final concerto, Mozart wrote mocking notes for Leutgeb in the score. What do you think of them?

— The notes are, I think, rather sarcastic, but I consider them to be witty. I don't bear them in mind when playing, but I would say that their pertinence indicates Mozart's familiarity with the horn. If I were to receive such a part interwoven with remarks making fun of horn players, I'd like to believe that I wouldn't feel offended. Such teasing is quite common among musicians, and my colleagues and I always like engaging in it.

What can you say about the overall musical conception of Mozart's concertos?

— They are fairly similar when it comes to their conception. The first movements are in the sonata form, in two cases with cadenza; the second movements are short, charming romances — nocturnos, a kind of aria without words. Notable too are the third movements — rondos, in which Mozart treated a range of hunting signals and fanfares, with their character and tempo given by the speed of a running horse — somewhere a gallop, elsewhere a trot, sometimes the music is pretty nimble, at others more rustic.

On the recording, you play modern instruments, but could you describe what the horn was like in Mozart's time and how much it differed from its current version?

— At the time, the musicians had available the natural horn, whose length could be changed by switching the crooks, owing to which they could play various keys. As it was a rather slow process, the horn players were limited to a certain amount of aliquot tones, but by inserting the right hand into the bell and changing its position — a technique called hand-stopping — they could reduce the pitch of a note. This resulted in an increase in the number of notes they could produce. The modern-day horns have valves, by whose combination we get to the length of the instruments, and hence we can play the full chromatic scale in four octaves. Yet the principle of the tone creation, setting and the main thing, the singing on the horn, is similar in both types.

Let us now focus on the making of the tone and sound. What do you deem to be the horn sound ideal for Mozart's music, compared with, for instance, Richard Strauss's works?

— My ideal draws upon the typical sound of the Czech horn school, although, after gaining experience with the Munich and Berlin Philharmonic Orchestras, I have combined it a little with the German style. In general, Classicism, compared to Baroque and Romanticism, with their prevailing emotions, is more restrained, simpler, clearer, more cheerful and more airy. That is what the sound of Mozart's horn concertos should be like. When it comes to Richard Strauss's Romantic pieces, we can see a shift, mainly resting, in addition to the technical complexity and greater employment of the entire horn section, in stylisation and finding new types of characters the horn sound can express — for instance, the heroic Don Juan, Ein Heldenleben, the roguish Till Eulenspiegel, the furious Zarathustra, to name but a few. And that's leaving aside the operas themselves!

Let us return to the Czech horn tradition. What colour of the horn do you strive to find and convey to the audience?

— The Czech horn school is famous for and specific in its striving to make the horn sing like the human voice. It may sound like a heroic tenor, or baritone or bass; it may ring like a coloratura soprano, with everything blending together in a variety of ways. In Germany and the Anglo-Saxon countries, the horn tends to be played somewhat differently and without vibrato, yet this does not apply to my great idol, Professor Hermann Baumann. From the viewpoint of foreign players, I have retained the singability. My aim is for my instrument not to sound coarse, for its timbre to blend with that of the strings, for the horn player and the ensemble to enter into a dialogue.

During recording sessions, musicians can replace their instruments. Did you only have one horn in the studio, or did you also reach for another instrument so as to attain a certain tone colour?

— I always use a single instrument, an F-Bb double horn, on which I play everything, from Baroque to 21st-century music. Vital is the personal sonic concept.

Yet you can also play the natural horn, and this sonic concept may make performance of Classicist music easier.

— Every horn player masters the natural horn, though not everyone plays it regularly. I won a natural horn at a competition and now and then I toy with it, yet I don't have enough time to pay it greater attention. Even though playing historical instruments or their copies is simpler, it fully engages you, and I give preference to performing music of all eras.

How has your approach to Mozart's horn pieces changed over the course of time?

— It has changed radically. They are works I have come across ever since I was a child, so I have known them for three decades. Initially, I did not take them seriously, and I liked the fast movements more. When I was in my teens, I downright loathed the concertos, as they were played at concerts, competitions, auditions. Later on, I returned to them and I had to acknowledge that there is simply nothing better dating from that period. And today I view them again in a different light: I am more aware of their values, I can more clearly hear in them Mozart's approach to the world around, the reflection of his life, which, I think was for his time non-traditional, unconventional, which I find agreeable.

What do you think makes Mozart's music so powerful, what makes Mozart Mozart?

— Mozart had a colossal gift from God. And fate had it that he became a great medium between heaven and earth. Virtually everything he touched turned out well. He was a religious man, aware of his talent, as well as the mediocrity of the then more renowned composers, who held posts at the court and were politically more crafty. He even fought for his music with the Emperor himself, he was independent and self-confident, which was a thorn in the side of many. That is what his power rests in — Mozart has remained the ideal of the free artist across the centuries.

WOLFGANG AMADEUS MOZART / 1756–1791 & JOSEPH LEUTGEB / 1732–1811

ZWEI PERSÖNLICHKEITEN, deren Wege sich im Strom der ihnen zugemessenen Zeit annähernten, voneinander entfernten oder aneinander vorbeiführten — so wie es das imaginäre Würfelspiel des Lebens bestimmte. Während Mozart für die Welt der klassischen Musik zu einer unverzichtbaren Größe wurde, ist Leutgeb heute nur wenigen ein Begriff. Dabei waren beide Namen zu ihrer Zeit hinreichend bekannt und wurden sicherlich auch oft ausgesprochen. — Joseph Leutgeb (auch Leitgeb) trat 1763 als erfahrener und respektierter Waldhornspieler in das Leben der Familie Mozart. Damals wurde er in die Hofkapelle des Salzburger Erzbischofs aufgenommen, wo er auf Leopold Mozart und schließlich auch auf Wolfgang traf. Bald nach seiner Ankunft in Salzburg freundete sich der Hornist mit der Familie Mozart an und ließ sich ebenso wie sie von Zeit zu Zeit von seinem Dienst befreien, um Konzertreisen durch Europa zu unternehmen. Mehrfach trafen sie bei diesen „Tourneen“ sogar aufeinander. 1777 übersiedelte Leutgeb auf Dauer nach Wien; der überlieferten Korrespondenz zufolge ließ er sich von seinem Freund Leopold eine gewisse Summe und ersuchte dessen Sohn um die Komposition eines Hornkonzerts. Während er das Geld anscheinend sofort erhielt — und wohl nie zurückzahlte —, musste er auf das Konzert (*KV 417*) bis 1783 warten. Bis dahin stand ihm nur das *Hornquintett KV 407* vom Ende des vorangegangenen Jahres zur Verfügung. Damals lebte Wolfgang ebenfalls schon in Wien: Bis an sein Lebensende sollte er sich immer wieder mit Kompositionen für das Waldhorn beschäftigen, die überwiegend für Leutgeb geschrieben wurden. — Die Freundschaft dieser beiden Männer war trotz des großen Altersunterschieds, der sie trennte, anscheinend unverbrüchlich. Mozart erlaubte es sich sogar, seinen älteren Kollegen in der Notenschrift mit spöttischen Anmerkungen zu provozieren, die Leutgeb großzügig akzeptierte und anscheinend ebenso amüsant fand wie ihr Verfasser. So sah er sich beispielsweise gleich im ersten Konzert dieser Widmung gegenüber: „*Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt.*“ Im Konzert *KV 495* spielte der Komponist wiederum mit der Tinte und verwendete vier verschiedene Farben, was zwar manchen Forschern zufolge einen bestimmten Plan verriet, andererseits aber auch ein bloßes Spiel zur Belustigung der beiden Herren gewesen sein könnte. Die meisten Bemerkungen finden wir in der Skizze des *Rondo im Konzert D-Dur*, das

von Mozarts Schüler Franz Xaver Süssmayr überarbeitet und vollendet wurde: „Für Sie, Herr Esel — bravo — Nur Mut — Untier — was für ein Kieksler — Autsch! — Oweh — brav, du Armer — gottseidank — genug, genug!“ Andererseits ist dieses Konzert als einziges in der niedrigen und für den Hornisten daher angenehmeren Tonart D-Dur geschrieben, was eine gewisse Rücksicht auf den alternden Leutgeb verrät... Jedenfalls sind wir heute dankbar, dass Mozart sich gegenüber Leutgeb mehrfach „erbarmte“ und dem Horn diese kostbaren, genial komponierten Werke widmete.

MOZART MIT DEN AUGEN RADEK BABORÁKS BETRACHTET

Mozarts Hornkonzerte spielen Sie in einer Besetzung mit Streichquartett und Kontrabass. Mit welcher Vorstellung und welchem Ziel bieten Sie sie in dieser bearbeiteten Fassung an?

— Mir gefällt die Idee, die Konzerte so zu zeigen, wie sie geklungen haben könnten, wenn der Herr Leutgeb zu Besuch zur Familie Mozart kam, dort auf Herrn Michael Haydn und Herrn Süssmayr traf und alle gemeinsam musizierten. Man lud ein paar Freunde ein, Mozart schrieb witzige Bemerkungen in die Partien, dann spielte man Billard oder kegelte, trank Wein, unterhielt sich und ging anschließend neue Werke schreiben.

Das ist eine verlockende Vorstellung — und außerdem waren zu Mozarts Zeiten Bearbeitungen von Orchesterwerken für kleinere Besetzungen üblich. In der Originalversion schreibt der Komponist allerdings manchmal zwei Oboen vor, an anderen Stellen zwei Hörner oder zwei Fagotte ad libitum. Wie sehr verändert sich in Ihrer Aufführung der Gesamtklang der Konzerte?

— Was den Klang anbelangt, glaube ich nicht, dass das Spiel in kleiner Besetzung diesen Kompositionen schadet. Viele Details, zum Beispiel die Partien der zweiten Violine oder der Viola, werden deutlicher, die Solokonzerte verwandeln sich in Kammermusik, die auf dem Dialog zwischen erster Violine und Horn basiert. Die Hauptsache ist jedoch, dass das Wesen des Werks unverändert bleibt. Mozart hatte mit Bearbeitungen seiner Kompositionen keine Probleme. Wir wissen, dass er bei seinen Prag-Besuchen begeistert war, dass seine Musik in den Wirtshäusern, auf den Straßen, in den Salons gespielt wurde und nicht nur im Opernhaus oder in einem prächtigen Palais. Viele geniale Komponisten waren im Hinblick auf die Transkription ihrer Werke großzügig. Die diesbezügliche Furcht kam erst mit der Moderne

auf, als man darauf bestand, dass alles genau so präsentiert wurde, wie es vorgeschrieben war. Damit sägte man der gesamten klassischen Musik und den Musikern im Prinzip den Ast ab, auf dem sie saßen, denn es kam zu einer Entfremdung der ersten Musik, die unverständlich und verdaulich wurde.

Von welcher Vorlage sind Sie bei der Aufnahme ausgegangen? Handelt es sich um eine konkrete zeitgenössische Bearbeitung, die zum Zweck der Hausmusik entstand, oder um eine Edition der Neuzeit?

— Das Quintett spielen wir in der Originalbesetzung, die Konzerte hat Herr Mag. Roland Horvath bearbeitet und die Herausgabe verantwortet der Wiener Waldhornverein. Im Konzert KV 447 spielen wir die Romanze As-Dur von Michael Haydn, der Mozarts Musik für diese Besetzung bearbeitete, und KV 514 spielen wir in der Fassung von Franz Xaver Süssmayr. Das meiste entstammt also einer neuzeitlichen Edition, ein kleiner Teil ist zeitgenössisch.

Wie sahen Mozarts praktische Kenntnisse des Waldhorns aus? Weiß man, ob er es auch spielen konnte?

— Mozart versuchte alle Instrumente zu spielen, die er zur Hand hatte. Dank der überlieferten Korrespondenz wissen wir, dass er das Waldhornspiel probierte und es ihm so viel Vergnügen bereitete wie kein anderes Instrument. Den Grund kann ich mir vorstellen. Das Waldhorn bezeichnet man manchmal auch als „Glücksspirale“, denn wenn man es anbläst, erklingen durchaus überraschende Töne. Ich denke, dass Mozart von dieser Möglichkeit des unerwarteten Zufalls fasziniert war.

Wie anspruchsvoll waren Mozarts Konzerte für die damaligen Hornisten? Überstiegen sie deren Möglichkeiten?

— Virtuose Konzerte waren es weder damals noch heute. Komponierende Hornisten schufen in jener Zeit anspruchsvollere Werke. Letztlich wäre es so, als ob wir fragten, ob Paganinis Violinkonzerte schwerer sind als Mozarts. Technisch selbstverständlich ja, aber das ist unwichtig. Die Qualität der Musik ist das wesentliche Element, und obwohl sie sich auch heute nicht einfach erkennen lässt, werden bestimmte Werke immer größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Mozarts Hornkonzerte interessieren mich einfach mehr als die unzähligen anderen Werke, mögen sie technisch auch schwerer sein — von der Komposition her sind sie aber schwächer.

Im chronologisch letzten Konzert schrieb Mozart für Leutgeb geradezu stichelnde Bemerkungen in die Partitur. Wie wirkt das auf Sie?

— Diese Anmerkungen waren wohl recht sarkastisch, aber mir kommen sie witzig vor. Beim Spielen denke ich nicht an sie, aber ihre Treffsicherheit sagt etwas über Mozarts Kenntnisse des Waldhornspiels aus. Falls ich einen solchen Part bekäme, gespickt mit Bemerkungen, die sich über die Hornisten lustig machen, wäre ich wohl nicht beleidigt. Diese Art „Stänkerei“ ist unter Musikern nicht unüblich und ich beteilige mich zusammen mit den Kollegen ebenfalls gerne daran.

Was sagen Sie zum musikalischen Gesamtkonzept der Mozart'schen Konzerte?

— Vom Konzept her sind sie sich recht ähnlich. Die ersten Sätze stehen in Sonatenform, in zwei Fällen mit Kadenz, die zweiten Sätze sind kurze, liebevolle Romanzen — Nottornos, Arien ohne Worte. Bemerkenswert sind auch die dritten Sätze — Rondos, in denen Mozart zahlreiche Jagdsignale und -fanfaren verarbeitete. Charakter und Tempo sind hier davon abhängig, wie schnell das Pferd läuft: manchmal im Galopp, manchmal im Trab, einmal ist die Musik sehr schwungvoll, ein anderes Mal eher rustikal.

Die Einspielung ist zwar auf modernen Instrumenten entstanden, aber ich möchte trotzdem fragen, wie das Waldhorn zu Mozarts Zeiten aussah und wie sehr es sich von seiner heutigen Gestalt unterschied?

— Damals stand den Spielern ein Naturhorn genanntes Instrument zur Verfügung, dessen Länge mit Hilfe von Aufsatzbögen reguliert wurde. Sie ermöglichten eine Bewegung in verschiedenen Tonarten. Allerdings ließen sie sich nicht schnell genug wechseln, sodass der Hornist nur über eine bestimmte Anzahl von Aliquotttönen verfügte; dabei konnte er mit seiner rechten Hand, die er in den Trichter einführte — wir nennen das Stopftechnik —, bestimmte Töne erniedrigen. Damit nahm die Anzahl der Töne zu, die er spielen konnte. Heute verfügen wir am modernen Instrument über Ventile, deren Kombination unterschiedliche Längen des Instruments bewirkt, sodass wir die komplette chromatische Tonleiter in vier Oktaven spielen können. Das Prinzip der Tonbildung, des Ansatzes und des wichtigen „Singens“ auf dem Waldhorn ist jedoch ähnlich.

Verweilen wir kurz bei der Ton- und Klangbildung. Wie sieht Ihrer Ansicht nach der Idealklang des Waldhorns für Mozarts Musik im Vergleich etwa zu den Werken von Richard Strauss aus?

— Mein Ideal geht vom typischen Klang der tschechischen Hornschule aus, obwohl ich ihn dank meiner Erfahrungen in München und bei den Berliner Philharmonikern ein wenig mit dem deutschen Stil kombiniert habe. Allgemein gilt, dass die Klassik im Vergleich zu Barock und Romantik — wo die Emotionen überwiegen — gemäßigter, einfacher, klarer, fröhlicher und verspielter erscheint. Dem sollte auch der Klang von Mozarts Hornkonzerten angepasst werden. In den romantischen Werken von Richard Strauss sieht man einen Wandel, der neben der technischen Schwierigkeit und der Auslastung der gesamten Horngruppe vor allem die Stilisierung und Erschließung neuer Charaktere betrifft, die der Klang des Waldhorns erfassen kann — zum Beispiel den heroischen Don Juan, das Heldenleben, den Schelm Till Eulenspiegel, den wütenden Zarathustra, um nur die bekanntesten Vertreter zu nennen. Und damit sind die Opern noch nicht einmal erwähnt!

Kehren wir kurz zur Tradition der tschechischen Hornschule zurück. Nach welcher Farbe suchen Sie im Waldhorn, um sie dem Zuhörer zu vermitteln?

— Die tschechische Hornschule ist dafür berühmt und einzigartig, dass sie das Waldhorn wie eine menschliche Stimme zum Singen zu bringen versucht. Manchmal klingt es wie ein Heldentenor, manchmal wie ein Bariton oder Bass, manchmal verläuft es sich in die Koloratur, wobei dies alles eng miteinander verknüpft ist. In Deutschland oder in der angloamerikanischen Welt spielt man etwas anders und ohne Vibrato — was jedoch nicht für mein großes Vorbild Professor Hermann Baumann gilt. Aus Sicht der anderen Hornisten im Ausland habe ich mir dieses singende Element bewahrt. Mein Ziel ist es, mein Instrument nicht grob klingen zu lassen, sondern es in der Farbe mit den Streichern zu verschmelzen, damit ein Dialog zwischen dem Hornisten und dem Ensemble entsteht.

Bei einer Aufnahme kann ein Musiker auch zwischen Instrumenten wechseln. Haben Sie im Studio nur ein Horn benutzt oder haben Sie für bestimmte Klangfarben auch ein Instrument mit anderer Stimmung verwendet?

— Ich nutze grundsätzlich nur ein Instrument, ein F-B Doppelhorn, auf dem ich wirklich alles spiele — vom Barock bis zum 21. Jahrhundert. Wichtig ist die persönliche Klangvorstellung.

Sie beherrschen aber auch das Spiel auf dem Naturhorn und mit dieser Klangvorstellung lässt sich die Musik der Klassik möglicherweise leichter interpretieren.

—— Jeder Hornist beherrscht das Naturhorn, aber nicht jeder widmet sich ihm. Bei einem Wettbewerb habe ich ein Naturhorn gewonnen und manchmal probiere ich darauf herum, aber ich habe keine Zeit, mich näher mit seinen Besonderheiten zu befassen. Obwohl das Spiel auf historischen Instrumenten oder deren Kopien einfacher erscheint, sind die Spezialisten damit umfassend beschäftigt, und ich selbst widme mich doch gern Musik aus allen Epochen.

Wie hat sich Ihr Zugang zu Mozarts Hornkompositionen im Lauf der Jahre verändert?

—— Er hat sich radikal verändert. Ich bin diesen Werken von Kindesbeinen an begegnet, kenne sie also jetzt dreißig Jahre. Zu Anfang habe ich sie nicht sonderlich ernst genommen, die schnelleren Sätze gefielen mir besser. Als Teenager habe ich diese Konzerte geradezu gehasst, weil sie bei Konzerten, Wettbewerben, Kursen und Ausschreibungen gespielt wurden. Später bin ich zu ihnen zurückgekehrt und musste zugeben, dass es aus jener Zeit einfach nichts Besseres gibt. Jetzt betrachte ich sie erneut anders, weiß ihren Wert besser zu schätzen, höre darin Mozarts Weltanschauung, ein Echo seines Lebens, dass für seine Zeit wenig traditionell oder konventionell war, was mir sehr sympathisch ist und persönlich nahe steht.

Worin liegt Ihrer Ansicht nach Mozarts Stärke, was macht Mozart zu Mozart?

—— Mozart erhielt sein Talent als Gottesgeschenk. In seinem Schicksal fügte sich alles gut zusammen, sodass er ein hervorragendes Medium, ein Vermittler zwischen Himmel und Erde wurde. Was er anfasste, gelang ihm. Er war ein gläubiger Mensch, der sich seines Talents bewusst war und die Durchschnittlichkeit vieler damals berühmterer, am Hof angestellter und politisch raffinierterer Komponisten erkannte. Für sein Werk kämpfte er sogar gegen den Kaiser, er war unabhängig und selbstbewusst, was ihm viele nicht verzeihen konnten. Darin liegt seine Kraft — er bleibt über die Jahrhunderte hinweg das Musterbeispiel eines freien Künstlers.

WOLFGANG AMADEUS MOZART / 1756–1791 & JOSEPH LEUTGEB / 1732–1811

DEUX PERSONNALITÉS dont les chemins au cours du temps qui leur était alloué se rapprochaient, s'éloignaient ou se croisaient au gré des caprices du roulement des dés imaginaires qu'est la vie. Alors que le premier s'est avéré unique dans le monde de la musique, le second n'a plus peut-être aujourd'hui qu'un renom plutôt vague. Pourtant ces deux noms étaient à leur époque incontestablement connus et très souvent invoqués. — Joseph Leutgeb (ou Leitgeb) est entré dans la vie de la famille Mozart en 1763 en tant que joueur de cor expérimenté et respecté. Il venait alors d'arriver à la chapelle de l'archevêque de Salzbourg où il rencontre d'abord Léopold, puis Wolfgang Mozart. Peu après son arrivée à Salzbourg, le corniste se lie d'amitié avec les Mozart et, comme eux, se libère de temps à autre pour donner des concerts à travers l'Europe. Plusieurs fois ils se sont même rencontrés lors de ces « tournées ». En 1777, Leutgeb se fixe définitivement à Vienne où, d'après une correspondance qui s'est conservée, il emprunte à son ami Léopold une somme d'argent et demande à son fils de lui composer un concerto pour le cor. Bien que la somme semble avoir été immédiatement versée — probablement elle ne sera jamais remboursée —, le concerto (KV 417) ne voit le jour qu'en 1783. Jusque là il doit se contenter du *Quintette pour cor KV 407* datant de la fin de l'année précédente. Or il se trouve que son auteur habite à cette époque aussi à Vienne, où il se consacre précisément aux œuvres pour cor, destinées pour la plupart à Leutgeb. — L'amitié entre les deux hommes, malgré leur grande différence d'âge, est inébranlable, semble-t-il. Mozart allait jusqu'à se permettre de taquiner son collègue aîné dans les annotations des partitions avec des remarques quasi ridiculisantes, que Leutgeb acceptait avec grandeur d'esprit et probablement s'en amusait tout autant que leur auteur. Ainsi, par exemple, dès le premier concerto il s'était vu attribuer la dédicace : « *W. A. Mozart a eu pitié de Leitgeb, âne, crétin et sot.* » Dans le Concerto KV 495, le compositeur s'amuse avec l'encre en écrivant sa partition en quatre couleurs, ce qui, d'après certains chercheurs, témoigne d'une intention précise, mais il peut s'agir aussi d'une simple plaisanterie pour divertir ces messieurs. Le plus grand nombre d'annotations figure dans l'esquisse du *Rondo du Concerto en Ré majeur*, repris et terminé par l'élève de Mozart Franz Xaver Süssmayr : « *...peit âne! — ha, ha, ha — reprends ton souffle! (...)* Déjà pour la quatrième fois tu vas m'ennuyer et grâce à

Dieu c'est la dernière — Ah termine enfin s'il te plaît!... » De l'autre côté, justement ce concerto est le seul à être composé dans la tonalité ré majeur, donc plus basse, et de ce fait dans un registre plus accessible pour l'instrumentiste, peut-être par tendresse pour le vieillissant Leutgeb... Quoi il en soit, aujourd'hui nous sommes reconnaissants envers Mozart d'avoir eu « pitié » de Leutgeb à plusieurs reprises et dédié au cor ces magnifiques œuvres de facture géniale.

MOZART VU PAR RADEK BABORÁK

Vous jouez les concertos pour cor de Mozart dans une configuration avec quatuor à cordes et contrebasse. Quelle idée et quel but vous ont conduit à les proposer sous cette forme, di-sons, non originelle ?

— J'aime l'idée de montrer les concertos tels qu'ils pouvaient retentir lorsque monsieur Leutgeb se rendait chez les Mozart, où il a rencontré monsieur Michael Haydn et monsieur Süssmayr, et tous ensemble ils s'adonnaient au plaisir de la musique. Puis, ils faisaient venir quelques amis, Mozart inscrivait sur les partitions des notes amusantes, ensuite ils jouaient au billiard en buvant quelques verres du vin et après s'être bien amusés s'en allaient pour composer d'autres œuvres.

C'est une idée séduisante, de plus les transcriptions d'œuvres orchestrales pour de plus petites formations étaient courantes à l'époque. Toutefois, dans la version d'origine le compositeur prescrit ici deux hautbois, là deux cors naturels ou encore deux bassons ad libitum. Dans quelle mesure votre interprétation change la sonorité d'ensemble de ces concertos ?

— En ce qui concerne le résultat sonore, je pense qu'être jouée par une formation plus restreinte n'enlève rien à l'œuvre elle-même. Bien au contraire, par exemple dans les parties du second violon ou de l'alto, certains détails en sont soulignés et le concerto pour instrument solo se transforme en musique de chambre, basée sur le dialogue entre le premier violon et les cors. La quintessence reste la même, ce qui est le plus important. Mozart n'avait pas de problème avec les arrangements de ses compositions. Nous savons que, par exemple lors de ses visites à Prague, il était enthousiaste de constater que sa musique était jouée dans les estaminets, dans les rues, dans les salons et pas uniquement à l'opéra ou dans de somptueux

palais. Nombreux compositeurs de génie n'étaient pas étroits d'esprit quant à la transcription de leurs œuvres. Cette crainte arrive avec la modernité, qui veut à tout prix que tout soit joué à la note près par rapport à l'original. Ainsi a-t-on coupé l'herbe sous les pieds à toute la musique savante et aux musiciens, la grande musique est devenue indigeste, étrangère, incompréhensible.

Sur quel modèle vous êtes-vous basé lors de l'enregistrement ? S'agit-il d'un réel arrangement de l'époque, créé pour être joué en privé ou d'une édition moderne ?

— Nous interprétons le quintette dans sa configuration d'origine, l'arrangement des concertos de Roland Horvath a été édité par la Wiener Waldhornverein. Dans le concerto KV 447, nous jouons la Romance en la majeur de Michael Haydn, qui avait retravaillé la musique de Mozart pour cette distribution, dans le KV 514, nous jouons la version Franz Xaver Süssmayr. La plupart provient donc d'une édition récente, à quelques versions d'époque près.

Quelles étaient les connaissances pratiques de Mozart du cor de chasse ? Savons-nous s'il savait en jouer ?

— Mozart essayait de jouer tous les instruments qui lui tombaient sous la main. Grâce à la correspondance qui nous est parvenue nous savons qu'il a essayé de jouer le cor et qu'il y prenait bien plus de plaisir qu'aucun autre instrument ne pouvait lui procurer. J'imagine bien pourquoi. Le cor naturel est parfois appelé le « Kikspuget » ou la « Glücksspirale », spirale du bonheur car en soufflant dedans on obtient parfois des sons surprenants. Je pense que c'est justement ces événements inattendus qui ont interpellé Mozart.

A quel point les compositions de Mozart étaient exigeantes pour les musiciens de son époque ? Ne demandait-il pas trop aux cornistes ?

— A cette époque, pas plus qu'aujourd'hui, ce n'étaient pas des concertos virtuoses. Les cornistes-compositeurs étaient alors capables d'écrire des œuvres plus difficiles. C'est un peu comme si l'on demandait si les concertos de Paganini sont plus difficiles que ceux de Mozart. Du point de vue technique, bien sûr que oui, mais ça n'a aucune importance. L'élément essentiel est la qualité de la musique et même si aujourd'hui encore il est difficile de la reconnaître, certaines œuvres interpellent et se font plus remarquer. De la même façon, je m'intéresse aux concertos de Mozart plus qu'à des centaines d'autres, techniquement peut-être plus complexes mais plus faibles quant à la facture.

Dans le dernier (chronologiquement) concerto, Mozart a inscrit sur la partition à l'attention de Leutgeb des annotations presque cuisantes. Quel effet cela vous fait-il?

— Ces annotations sont, je pense, assez sarcastiques, mais je les trouve spirituelles. Je n'y pense pas quand je joue, mais je dirais que leur pertinence témoigne que Mozart connaissait parfaitement le cor. S'il m'arrivait de recevoir une telle partition, émaillée de « messages » se moquant des cornistes, j'ose affirmer que je ne me sentirais pas du tout offensé. Ce genre de taquinerie est assez courant entre les musiciens et avec mes collègues j'y participe volontiers.

Que diriez vous de la conception musicale des concertos de Mozart?

— De ce point de vue, ils sont très proches les uns des autres. Les premiers mouvements sont en forme sonate, dans deux cas avec cadence, les seconds mouvements sont brefs, de charmantes romances — nocturnes, une sorte d'aria sans paroles. Remarquables sont les troisièmes mouvements — Rondos, où Monsieur Mozart traite toute une série de signaux et fanfares de la chasse. Leur caractère et leur tempo sont définis par la vitesse à laquelle se déplace le cheval. Là, il s'agit de galop, ici du trot, là, la musique est agile, ici plus lourde.

Bien que vous avez utilisé pour l'enregistrement les instruments modernes, je vous demande quand même quel était l'aspect du cor à l'époque de Mozart et à quel point il diffère de l'aspect actuel?

— A cette époque les musiciens avaient à leur disposition un instrument appelé cor de chasse naturel, dont la colonne d'air s'adaptait à l'aide de petits anneaux qui permettaient de changer de tonalité. Mais on ne pouvait pas changer les anneaux assez rapidement et de ce fait le corniste devait se limiter à un nombre défini de tons *partiels*, alors qu'avec sa main droite, agissant dans le pavillon — ce que nous appelons technique de couverture —, il pouvait en abaisser certains. Ainsi on augmentait le nombre de tons accessibles. Actuellement les instruments modernes sont dotés de pistons dont la combinaison permet d'accéder à des longueurs différentes de l'instrument et grâce auxquels nous pouvons jouer une gamme chromatique complète sur quatre octaves. Le principe de la formation du ton, de l'ajustement et de l'essentiel du « chant du cor de chasse » reste toutefois similaire.

Arrêtons-nous justement sur la formation du ton et du son. Quel est d'après vous le son idéal du cor de chasse pour la musique de Mozart si l'on la compare, par exemple, aux œuvres de Richard Strauss?

— La source de mon idéal est la sonorité caractéristique de l'école de cor tchèque même si, grâce à l'expérience acquise au sein des Philharmonies de Munich et de Berlin, je l'ai un peu combinée au style allemand. Généralement il est de mise que le classicisme est, en comparaison du baroque et du romantisme où prévalent les émotions, plus modéré, plus simple, plus clair, plus gai et plus joueur. Tel devait être le son des concertos pour cor de chasse de Mozart. Dans les compositions romantiques de Richard Strauss on constate un changement, mis à part la difficulté technique et l'importance du pupitre des cors, il s'agit surtout de la stylisation et de la recherche de nouveaux caractères que peut exprimer le cor de chasse — par l'exemple l'héroïque Don Juan ou Heldenleben, le facétieux Till Eulenspiegel, le furieux Zarathustra, pour ne mentionner que les exemples les plus connus. Et je ne parle pas de l'opéra !

Revenons encore à la tradition de l'école de cor tchèque. Quelle couleur cherchez-vous à obtenir dans la sonorité du cor pour la proposer à l'auditeur?

— L'école de cor tchèque est célèbre car elle cherche à faire résonner le cor comme la voix humaine. Parfois il s'agit d'un ténor héroïque, parfois d'un baryton ou d'une basse, parfois il s'agit d'une incursion dans la colorature, alors que toutes ces voix s'entremêlent de différentes manières. En Allemagne et dans les pays anglo-saxons le jeu est un peu différent, sans vibrato, ce qui toutefois n'est pas le cas de mon grand modèle, le professeur Hermann Baumann. D'après les autres cornistes étrangers, j'ai conservé cette manière chantante. Mon but est de ne pas faire résonner mon instrument grossièrement mais faire en sorte qu'il se fonde avec les cordes, afin d'instaurer un dialogue entre le corniste et les autres membres de la formation.

Pendant un enregistrement, l'interprète peut se permettre de changer d'instrument. Aviez-vous dans le studio un seul cor ou, pour obtenir une couleur particulière, aviez-vous recours à un instrument accordé différemment?

— Je n'utilise par principe qu'un seul instrument, le double cor F-B, sur lequel je joue réellement tout, du baroque jusqu'au 21^{ème} siècle. C'est l'idée personnelle de la sonorité qui est essentielle.

Néanmoins, vous maîtrisez aussi le cor de chasse naturel et avec cette perception de sonorité on interprète peut-être plus aisément le « classicisme ».

—— Tout corniste maîtrise évidemment le cor naturel mais ne se consacre pas pour autant à cet instrument. J'ai gagné un cor de chasse naturel dans un concours et de temps à autre je flirte avec lui mais je n'ai pas le temps de consacrer plus de temps à ce domaine particulier. Même si jouer sur les instruments d'époque ou sur leurs copies est plus simple, ce jeu occupe pleinement les musiciens spécialistes et, moi, je préfère aborder toutes les périodes musicales.

Au fil du temps, dans quelle mesure votre approche des œuvres pour cor de Mozart a changé?

—— De manière radicale. Il s'agit de compositions que l'on entend dès son enfance, donc je les connais déjà depuis trente ans. Au début, je ne les prenais pas très au sérieux, ma préférence allait aux mouvements rapides. Adolescent, je ne supportais littéralement pas ces concertos, car on les jouait lors des concerts, concours, auditions des disques. Plus tard j'y suis revenu et je devais reconnaître que cette époque n'a simplement rien produit de mieux. Maintenant, je les regarde encore autrement, je réalise beaucoup plus leur valeur, j'y entends plus la vision du monde de Mozart, le reflet de sa vie qui était, je pense pour son temps, non traditionnelle et non conventionnelle, ce qui m'est très sympathique et très proche.

Selon vous en quoi réside la force de Mozart, ce qui fait que Mozart est Mozart?

—— Dieu a donné à Mozart un immense talent. Dans son destin les circonstances avaient fait que tout s'était bien assemblé et qu'il est devenu un formidable médium, un lien entre le ciel et la terre. On peut dire, il a réussi tout ce qu'il a touché. C'était un homme croyant, conscient aussi bien de son propre talent que de la médiocrité des compositeurs alors plus célèbres que lui, qui occupaient des postes à la cour et étaient politiquement bien plus rusés que lui. Il défendait son œuvre vis-à-vis de l'empereur lui-même, il était indépendant, avait de l'assurance, toutes choses que l'on ne pouvait pas pardonner. C'est là qu'est sa force, il reste l'exemple de l'artiste indépendant à travers les siècles.

WOLFGANG AMADEUS MOZART / 1756–1791 A JOSEPH LEUTGEB / 1732–1811

DVĚ OSOBNOSTI, jejichž cesty se v toku vyměřeného času přibližovaly, vzdalovaly či měly podle toho, jak jim zrovna padly pomyslné kostky života. Zatímco první z nich se stal pro svět klasické hudby zcela nepostradatelnou veličinou, ten druhý je dnes možná pojmem spíše mlhavým. Přitom obě tato jména byla ve své době dostatečně známá a nepochybně též často vyslovovaná. —— Joseph Leutgeb (nebo také Leitgeb) vstoupil do života Mozartovy rodiny v roce 1763 jako zkušený a respektovaný hráč na lesní roh. Tehdy se jeho novým působištěm stala salcburská arcibiskupská kapela, v níž se setkal jak s Leopoldem Mozartem, tak posléze i s Wolfgangem. Velice záhy po svém příchodu do Salcburku se hornista s Mozartovými spřátelil a podobně jako oni se čas od času uvolňoval ze služby kvůli koncertním cestám po Evropě. Několikrát se dokonce na těchto „turné“ setkali. V roce 1777 přesídlil Leutgeb natrvalo do Vídně, podle dochované korespondence si vypůjčil od svého přítele Leopolda jistou sumu peněz a požádal jeho syna o kompozici hornového koncertu. Zatímco finance obdržel zřejmě hned — a pravděpodobně je nikdy nevrátil —, na koncert (*KV 417*) si musel počkat až do roku 1783. Do té doby se musel spokojit s *Hornovým kvintetem KV 407* z konce předešlého roku. To už žil ve Vídni také Wolfgang, který se skladbám pro lesní roh, psaným většinou právě pro Leutgeba, věnoval průběžně až do konce svého života. —— Přátelství těchto dvou mužů, ač s větším věkovým rozdílem, bylo, jak se zdá, neochvějné. Mozart si dokonce dovolil častovat svého staršího kolegu v notovém zápisu skoro až zesměšňujícími poznámkami, které Leutgeb velkoryse přijímal a patrně se jimi bavil stejně dobře jako jejich autor. Tak se například hned v prvním koncertu dočkal následujícího věnování: „*W.A. Mozart se slitoval nad Leitgebem, oslem, volem a hlupákem.*“ V koncertu *KV 495* si zase skladatel pohrál s inkoustem a sepsal jej ve čtyřech různých barvách, což sice podle některých badatelů dokazuje jistý plán, na druhou stranu může znamenat i pouhou hříčku pro pobavení obou pánů. Nejvíce vpisků najdeme v náčrtku *Ronda v Koncertu D dur*, které přepracoval a dokončil Mozartův žák Franz Xaver Süssmayr: „...oslíku! — ha, ha, ha — nadechni se! (...) Už počtvrté mě budeš nudit a Bohu díky je to naposledy — Ach skonči už, prosím tě!...“ Na druhou stranu, právě tento koncert je jako jediný psán v tónině D dur, tedy v nižší, a tudíž i hráčsky příjemnější poloze, snad právě z lásky ke stárnoucímu Leutgebovi... Ať tak či onak, dnes jsme vděční za to,

že se Mozart nad Leutgebem „slitoval“ vícekrát a věnoval lesnímu rohu tak skvostné, geniálně napsané skladby.

MOZART OČIMA RADKA BABORÁKA

Mozartovy hornové koncerty realizujete v obsazení se smyčcovým kvartetem a kontrabsem. S jakou představou a s jakým cílem je nabízíte právě v této, řekněme, nepůvodní podobě?

— Mně se zalíbila idea ukázat koncerty tak, jak mohly znít, když třeba přišel pan Leutgeb k Mozartům na návštěvu, potkali se tam s panem Michaellem Haydnem a panem Süßmayrem a společně si zamuzicírovali. Přizvali pár kamarádů, Mozart dopsal do partu vtipné poznámky, pak si zahráli kulečník nebo kuželky, popili víno, pobavili se a šli psát nové skladby.

To je lákavá představa, navíc ve své době byly úpravy orchestrálních děl pro menší obsazení běžné. V původní verzi ovšem někde skladatel předepisuje dva hoboje, jinde dva lesní rohy či dva fagoty ad libitum. Jak moc se ve vašem provedení změní celkové vyznění koncertů?

— Co se vyznění týče, myslím si, že těmto skladbám nijak neuškodí, jsou-li hrány v malém obsazení. Naopak, mnohé detaily, třeba v partech druhých houslí nebo violy, se zvýrazní a sólové koncerty se přerodí v komorní hudbu, postavenou na dialogu prvních houslí a horny. Podstata díla ale zůstává stejná, a to je hlavní. Mozart neměl problém s úpravami svých skladeb. Víme, že třeba při návštěvách Prahy byl nadšen tím, že se jeho hudba hraje v krčmách, na ulicích, v salonech, nejenom v operním domě nebo honosném paláci. Řada geniálních skladatelů nebyla tak úzkoprsá, co se týče transkripce svých děl. Tento strach přišel až s nástupem modernismu, který si potrpí na to, aby vše bylo do puntíčku tak, jak je to předepsáno. Tím podřezal větev celé klasické hudbě a muzikantům, došlo k odcizení vážné hudby, a ta se stala nesrozumitelnou a nestravitelnou.

Z jaké předlohy jste při nahrávání vycházel? Jedná se o konkrétní dobovou úpravu, která vznikla za účelem provádění v domácím prostředí, nebo o novodobou edici?

— Kvintet hraje v originálním obsazení, koncerty jsou upraveny panem magistrem Rolandem Horvathem a vydání má na svědomí Wiener Waldhornverein. V koncertu KV 447

hrajeme Romanci As dur od Michaela Haydna, který Mozartovu hudbu pro toto obsazení přepracoval, u KV 514 hrajeme verzi Franze Xavera Süßmayra. Většina je tedy z novodobé edice, něco málo dobové.

Jak na tom byl Mozart s praktickou znalostí lesního rohu? Víme něco o tom, jestli na něj uměl také hrát?

— Mozart zkoušel hrát na všechny nástroje, které měl při ruce. Díky dochované korespondenci víme, že si hru na lesní roh zkoušel a že se u toho bavil jako u žádného jiného nástroje. Umím si představit proč. Lesnímu rohu se někdy říká „Kikspuget“ nebo „Glücksspirale“, spirála štěstí, protože když se na něj zatroubí, můžou se ozvat překvapivé zvuky. Myslím, že právě ta možnost nečekané náhody Mozarta zaujala.

Nakolik byly Mozartovy koncerty pro tehdejší hráče náročné? Vymýšlel si toho na hornisty příliš?

— Nebyly to virtuózní koncerty ani tehdy, ani dnes. Komponující hornisté si v té době uměli napsat i náročnější skladby. Je to, jako bychom se ptali, zda jsou Paganiniho houslové koncerty těžší než Mozartovy. Technicky samozřejmě ano, ale to vůbec není důležité. Kvalita hudby je ta podstatná složka a i když není snadné ji rozpoznat ani dnes, určitá díla budou oslovovat a poutat na sebe více pozornosti. Stejně tak mne zajímají Mozartovy hornové koncerty víc než stovky jiných, které mohou být sice technicky těžší, ale kompozičně jsou slabší.

V chronologicky posledním koncertu vepsal Mozart do partitury pro Leutgeba skoro až pichlavé poznámky. Jak na vás působí?

— Ty poznámky jsou, myslím, dost sarkastické, ale mně připadají vtipné. Při hraní na ně nemyslím, ale řekl bych, že jejich trefnost vypovídá o Mozartově znalosti hry na lesní roh. Pokud bych já dostal takový part vyšperkováný vzkazy, které si dělají legraci z hornistů, troufám si tvrdit, že by se mě to nedotklo. Takové „štegrování“ je mezi muzikanty celkem rozšířené a já se ho s kolegy vždy rád účastním.

Co byste řekl k celkové hudební koncepci Mozartových koncertů?

— Koncepčně jsou si dost podobné. První věty jsou v sonátové formě, ve dvou případech s kadencí, druhé věty jsou krátké, roztomilé romance — notturna, takové árie beze slov. Za pozornost stojí i třetí věty — Ronda, kde pan Mozart zpracovává řadu loveckých signálů

a fanfár. Jejich charakter a tempo jsou dány tím, jak rychle běží kůň. Někde je to galop, jinde cval, jednou je hudba hodně svižná, jindy rustikálnější.

Nahrávku sice realizujete na moderní nástroje, přesto se však zeptám, jak vypadal lesní roh za časů Mozarta a jak moc se lišil od své současné podoby?

— V této době měli hráči k dispozici nástroj zvaný přirozený lesní roh, jehož délka se upravovala pomocí kroužků. Díky nim bylo možné pohybovat se v různých tóninách. Jenže ty kroužky se nedaly měnit příliš rychle, a tak byl hornista omezen na určitý počet alikvotních tónů, přičemž svou pravou rukou, kterou držel v roztrubu — říkáme tomu technika krytí —, mohl některé tóny snižovat. Tím se zvětšil počet tónů, které mohl hrát. Dnes máme na moderních nástroji ventily, jejichž kombinací se dostáváme k různým délcům nástroje, a tudíž můžeme zahrát kompletní chromatickou stupnici ve čtyřech oktávách. Princip tvoření tónu, nasazení a toho podstatného, takzvaného zpívání na lesní roh, je ale obdobný.

Zastavte se právě u tvorby tónu a zvuku. Jaký je podle vás ideální zvuk lesního rohu pro Mozartovu hudbu ve srovnání třeba se skladbami Richarda Strausse?

— Můj ideál vychází z typického zvuku české hornové školy, i když jsem ho díky zkušenosti z Mnichovské a Berlínské filharmonie trochu zkombinoval se stylem německým. Obecně platí, že klasicismus je ve srovnání s barokem a romantismem, v nichž převládají emoce, uměřenější, jednodušší, jasnější, veselejší a hravější. Takový by měl být i zvuk Mozartových hornových koncertů. V romantických skladbách Richarda Strausse vidíme posun, kromě technické obtížnosti a vytíženosti celé hornové skupiny je to hlavně stylizace a nacházení nových charakterů, které zvuk lesního rohu může vyjadřovat — například heroický Don Juan, Heldenleben, šibalský Till Eulenspiegel, zuřivý Zarathustra, abych uvedl jen ty nejznámější příklady. A to vůbec nemluvíme o operách!

Vraťme se ještě k tradici české hornové školy. Jakou barvu se snažíte v lesním rohu najít a zprostředkovat posluchačům?

— Česká hornová škola je proslulá a specifická tím, že se snaží lesní roh rozezpívat jako lidský hlas. Někdy zní jako hrdinný tenor, jindy jako baryton nebo bas, někdy zaběhne do koloratury, přičemž to vše se různě prolíná. V Německu či anglosaských zemích se hraje trochu jinak a bez vibrata — což neplatí o mém velkém hornovém vzoru, profesoru Hermannu Baummannovi. Z pohledu ostatních hráčů v zahraničí jsem si onu zpěvnost uchoval. Mým cílem je,

aby můj nástroj nezněl hrubě, aby barevně splynul se smyčci, aby mezi hornistou a souborem probíhal dialog.

Při nahrávání si hudebník může dovolit i výměnu nástroje. Měl jste ve studiu pouze jeden lesní roh nebo jste pro dosažení určité barvy sáhl i po nástroji jiného ladění?

— Používám zásadně jen jeden nástroj, což je F-B dvouhorna, a hrají na ni opravdu všechno, od baroka až po 21. století. Podstatná je osobní zvuková představa.

Nicméně ovládáte také hru na přirozený lesní roh a s touto zvukovou představou se možná klasicismus interpretuje snadněji.

— Každý hornista přirozený lesní roh ovládá, jen se mu každý nevěnuje. Vyhrál jsem jednu naturhornu v soutěži a občas si s ní trochu zalaškuji, ale nemám čas se tomuto specifiku více věnovat. I když je hra na historické nástroje nebo jejich kopie jednodušší, hudební specialisty zaměstná cele a já se přeci jen raději věnuji hudbě všech období.

Jak se v průběhu času změnil váš přístup k Mozartovým hornovým skladbám?

— Změnil se radikálně. Jsou to skladby, s nimiž se člověk setkává od dětství, takže je znám třicet let. Zpočátku jsem je nebral moc vážně, víc se mi líbily rychlejší věty. Jako teenager jsem ty koncerty vyloženě nesnášel, protože se hrály na koncertech, soutěžích, přehrávkách, konkurzech. Později jsem se k nim vrátil a musel jsem uznat, že z tohoto období prostě nic lepšího není. Teď se na ně dívám zase jinak, víc si uvědomuji jejich hodnotu, víc v nich slyším Mozartův přístup ke světu, odraz jeho života, který byl, myslím, na svou dobu netradiční, nekonvenční, což je mi velmi sympatické a osobně blízké.

V čem podle vás tkví Mozartova síla, co dělá Mozarta Mozartem?

— Mozart dostal obrovský dar talentu od Boha. V jeho osudu, se to všechno nějak dobře sešlo dohromady a on se stal skvělým médiem, prostředníkem mezi nebem a zemí. V podstatě na co sáhnul, to mu šlo. Byl to věřící člověk, vědomý si jak svého talentu, tak průměrnosti řady v té době slavnějších skladatelů, kteří měli funkce u dvora a byli politicky mazanější. Za své dílo bojoval i s císařem, byl nezávislý a sebevědomý, a to mu mnozí nemohli odpuště. V tom je jeho síla — zůstává vzorem svobodného umělce napříč staletími.



Radek Baborák

The horn player and conductor **RADEK BABORÁK** is one of the most distinguished Czech classical musicians. He began learning the horn at the age of eight with Karel Křenek and continued his studies at the Prague Conservatory, in the class of Bedřich Tylšar. While still a student, he won the competitions in Geneva (1993), Markneukirchen (1994) and Munich (ARD 1994). He is the holder of the Grammy Classic Award (1995) and the Prix Davidoff (2001). At the age of 18, he assumed the post of first horn at the Czech Philharmonic Orchestra, and subsequently served as solo horn with the Münchner Philharmoniker and the Bamberger Symphoniker. From 2003 to 2010, he was a member and soloist of the Berliner Philharmoniker, with whom he performed under Sir Simon Rattle, Ian Bostridge, Daniel Barenboim, and other conductors. Over the long term, he has collaborated with Seiji Ozawa as a member of the Daito Kinen Orchestra and the Mito Chamber Orchestra, and under his guidance he has recorded Mozart's horn concertos and Sinfonia concertante. Radek Baborák has also appeared as a soloist with the Münchner Philharmoniker, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, the Bamberger Symphoniker, the Bachakademie Stuttgart, and many other globally renowned orchestras. He has given numerous performances at prestigious international festivals. A keen chamber musician, Radek Baborák founded

and leads the Baborák Ensemble, the Czech Horn Ensemble, which continues to nurture the three-century-old Czech horn tradition, and the Prague Chamber Soloists. Furthermore, he has formed the Czech Sinfonietta and is a member of the Afflatus Quintet, with whom he has received first prize at the ARD Competition in Munich. He has appeared at recitals with the pianist Yoko Kikuchi, the winner of the Mozart Competition in Salzburg, with the organist Aleš Bárta and the harpist Jana Boušková. Furthermore, he is a member of the Berlin-München-Wien Oktett and collaborates with the Berliner Barock Solisten. As a chamber player, he has been regularly invited to perform with famed artists, including the pianists Yefim Bronfman, Andras Schiff, Itamar Golan and Denis Kozhukhin, the violinists Julian Rachlin, Janine Jansen, Guy Braunstein, Daishin Kashimoto, Lorenz Nasturica and Boris Brovtsyn, the cellist Julian Steckel, the flautist Emmanuel Pahud, the oboists Albrecht Mayer and François Leleux, and the singers Ian Bostridge, Thomas Quasthoff and Waltraud Meier. Radek Baborák worked as a senior lecturer at the Fondazione Arturo Toscanini in Italy, is a visiting professor at the Toho University in Tokyo and the Escuela Superior de Música Reina Sofia in Madrid, and teaches at the Academy of Performing Arts in Prague. He had lead horn master classes in Germany and Switzerland.



Dalibor Karvay



Martina Bačová

Hornista a dirigent **RADEK BABORÁK** patří mezi nejvýraznější osobnosti klasické hudební scény. V osmi letech začal studovat lesní roh u Karla Křenka, ve studiu pokračoval na Pražské konzervatoři ve třídě Bedřicha Tylšara. Během studií zvítězil na soutěžích v Ženevě (1993), Markneukirchenu (1994) a ARD v Mnichově (1994). Obdržel cenu Grammy Classic Award (1995) a cenu Davidoff (2001). V osmnácti letech mu bylo nabídnuto místo prvního hornisty v České filharmonii, dále působil jako sólohornista Mnichovských filharmoniků a Bamberšských symfoniků. Jeho působení v orchestrech se uzavřelo v Berlínské filharmonii v letech 2003–2010. S Berlínskými filharmoniky vystupoval také jako sólista, např. se Simonem Rattlem a Ianem Bostridgem či Danielem Barenboimem. Dlouhou dobu spolupracuje s dirigentem Seiji Ozawou, stal se členem Saito Kinen Orchestra a Mito Chamber Orchestra. Pod vedením šéfdirigenta Ozawy nahrál komplet Mozartových hornových koncertů a Concertantní symfonii. Radek Baborák vystoupil jako sólista i s dalšími světovými orchestry jako např. Mnichovská filharmonie, Symfonický orchestr Bavorského rozhlasu, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Bamberští symfonikové, Bachakademie Stuttgart a mnoho dalších. Vystoupil také na mnoha prestižních mezinárodních festivalech. Významnou součástí hudebního života Radka Baboráka je komorní hudba. Založil a umělecky vede soubory Baborák Ensemble, Český hornový

sbor pokračující v 300leté tradici hornové hry v Čechách a smyčcový soubor Pražští komorní sólisté. Založil ansámbl Česká Sinfonietta, je členem souboru Afflatus Quintet, se kterým získal první cenu na soutěži ARD v Mnichově. Na recitálech vystupuje v duu s klavíristkou Yoko Kikuchi, vítězkou Mozartovy soutěže v Salcburku, s varhaníkem Alešem Bárto a harfenistkou Janou Bouškovou. Je členem souboru Berlin-München-Wien Oktett, spolupracuje s Berlínskými barokními sólisty. Jako komorní hráč je pravidelně zván ke spolupráci s mimořádnými muzikanty a osobnostmi, mezi něž patří klavíristé Yefim Bronfman, Andras Schiff, Itamar Golan, Denis Kozhukhin, houslisté Julian Rachlin, Janine Jansen, Guy Braunstein, Daishin Kashimoto, Lorenz Nasturica, Boris Brovtsyn, violoncellista Julian Steckel, flétnista Emmanuel Pahud, hobojisté Albrecht Mayer, François Leleux, zpěváci Ian Bostridge, Thomas Quasthoff, Waltraud Meier. Radek Baborák působil jako docent v Boloni — Fondazione Arturo Toscanini, profesorsky hostuje na Toho University Tokyo, Escuela superior de Musica Reina Sofia a vyučuje na HAMU v Praze. Hornové kursy vedl v Německu a Švýcarsku.

www.baborak.com

The **BABORÁK ENSEMBLE** was formed in 2001 by the horn player and conductor Radek Baborák. Its members share a delight in performing music of the masters of four stylistic eras, an enthu-



Karel Untermüller



Vilém Kionka

siasm for discovering unknown pieces and seeking singular, non-traditional interpretations of compositions dedicated to or arranged for them. The ensemble's core is made up of a horn and string quartet (Dalibor Karvay, Martina Bačová, Karel Untermüller, Hana Baboráková), with its configuration occasionally being extending in dependence on the repertoire and the stylistic requirements of the performed works. The present recording also features the violist Vilém Kionka, a member of the Royal Concertgebow Orchestra Amsterdam, and the double-bassist Štěpán Kratochvíl, a member of the Münchner Philharmoniker. — The Baborák Ensemble has collaborated with numerous superlative musicians, concert masters and players of the Berlin, Munich and Czech Philharmonic Orchestras, including Lorenz Nasturica, Wilfried Strehle, Wenzel Fuchs, Bence Bogányi and Jana Boušková, and performed with kindred Czech formations, such as the Epoque Quartet and the Clarinet Factory. The composers it has closely worked with include Miloš Bok, František Šterbák, Tomáš Ille and Ondřej Brousek. — The ensemble has regularly appeared at the Prague Spring, Smetana's Litomyšl, Mitte Europa, Janáček May, Lípa Musica, Grünwalder Musiktage, Music Evenings in St. Donatus Zadar, and other festivals. It has given performances at Japan's Sapporo Concert Hall Kitara and renowned halls in Tokyo, Osaka and Mito. In the 2010/11 season, it was an ensemble in residence of the Czech National Symphony Orchestra

within its chamber concert series at the Convent of Saint Agnes of Bohemia in Prague. Its most recent project, ORQUESTRINA, was launched at the packed Chamber Music Hall of the Berliner Philharmoniker. — The Baborák Ensemble has made a number of acclaimed recordings. Its debut CD contains works by Mozart, Beethoven, Krol and Turner, while the "Quattro Stagioni" album, featuring music by Vivaldi, Corelli, Donizetti, Sinigaglia and Rota, received a Japanese critics' prize. The CD "Orquestrina" comprises arrangements of pieces by Astor Piazzolla, Maurice Ravel and Gabriel Fauré. For the Supraphon label, the Baborák Ensemble has recorded an album with works by Bohuslav Martinů, Charles Koechlin and Carl Nielsen.

BABORÁK ENSEMBLE založil v roce 2001 hornista a dirigent Radek Baborák. Jeho členy spojuje radost ze vzájemného sdílení hudby mistrů čtyř stylových období, entuziasmus při objevování neznámých skladeb a hledání osobitého, netradičního vyznění kompozic, které jsou souboru dedikovány nebo pro něj autorsky upraveny. Jádrem souboru je lesní roh a smyčcové kvarteto (Dalibor Karvay, Martina Bačová, Karel Untermüller, Hana Baboráková), jeho složení se rozšiřuje podle repertoárových a stylových potřeb jednotlivých skladeb. Na této nahrávce spolupůčinkují ještě violista Vilém Kionka, člen Royal Concertgebow Orchestra Amsterdam, a kontrabasista Štěpán Kratochvíl, člen Mnichovské filharmonie. — Baborák Ensemble



Hana Baboráková



spolupracuje s řadou výjimečných muzikantských osobností, s koncertními mistry a hráči Berlínské, Mnichovské a České filharmonie, jakými jsou Lorenz Nasturica, Wilfried Strehle, Wenzel Fuchs, Bence Bogányi, Jana Boušková. Vystupuje rovněž se spřízněnými českými soubory jako Epoque Quartet nebo Clarinet Factory. Neodmyslitelná je úzká spolupráce se skladateli, mezi které patří Miloš Bok, František Šterbák, Tomáš Ille či Ondřej Brousek. —

Soubor pravidelně vystupuje na festivalech Pražské jaro, Smetanova Litomyšl, Mitte Europa, Janáčkův máj, Lípa Musica, Grünwalder Musiktage, Music Evenings in St. Donatus Zadar. Na koncertech v Japonsku soubor účinkoval v Sapporo Concert Hall Kitara a v prestižních sálech v Tokiu, Osace a Mitu. V sezoně 2010/11 byl rezidenčním souborem ČNSO v jeho komorní řadě koncertů v Klášteře sv. Anežky České v Praze. Svůj poslední projekt ORQUESTRINA pokřtil ve vyprodaném komorním sále Berlínské filharmonie. — Baborák Ensemble realizoval řadu pozoruhodných nahrávek. Debutové CD obsahuje díla Mozarta, Beethovena, Krola, Turnera. Album „Quattro Stagioni“ s italskou hudbou Vivaldiho, Corelliho, Donizettiho, Sinigaglii, Roty bylo vyznamenáno cenou japonských kritiků. CD „Orquestrina“ obsahuje úpravy děl Astora Piazzolly, Maurice Ravela, Gabriela Faurého. Pro Supraphon natočil soubor skladby Bohuslava Martinů, Charlese Koechlina a Carla Nielsen.

www.baborak.com/cz/ensembles

RADEK BABORÁK — RECORDINGS

Martinů / Nielsen / Koechlin
SERENADE
Baborák Ensemble



SU 3998-2

Pokorný / Rosetti / Punto
HORN CONCERTOS
Radek Baborák,
Prague Chamber Orchestra



SU 4017-2

Design © David Cígler, 2016

Photos © Petr Kurečka, 2016

Commentary © Dina Šnejdarová, 2016

Translations © Hilda Hearne (E), Anna Ohlídalová (D), Jiřina Rodolphe (F)

Booklet editor Daniela Bálková