

ZÁVĚREČNÝ AKORD:
HUDEBNÍ INTERPRETACE
VDECHUJE DÍLU ŽIVOT

ITÁLIE, EVROPA, SVĚT: JAK HRÁT STAROU HUDBU?

Mám před sebou starou rytinu anonymního autora. Skupina hudebníků a pěvců radostně provozuje hudbu. Latinský nápis nás poučuje: „*Musica mortales divosque oblectat et ornat*“. Hudba tedy potěší a oslaví pozemšťany i nebešťany. Patří mezi umění múzická, mezi jejím tvůrcem a vnímatelem stojí zprostředkovatel, který ji oživuje: hudební interpret.

Hudba je umění, jež probíhá v čase. Každá doba formuje kompoziční i interpretační projev ke svému vlastnímu obrazu. Bylo by bláhové požadovat, aby lidé našeho století pojímali hudbu minulých epoch tak jako hudební umělci a obecenstvo před několika staletími. Vše se vyvíjí, a tudíž i názor na hudbu, na její funkci ve společnosti i na její vlastní provádění. To jsou ostatně skutečnosti věru všeobecně známé, které jsou popsány v řadě odborných spisů a pojednání.

Je třeba si uvědomit, že se dnes již stěží dopátráme, jak byla provozována stará hudba v době svého vzniku. Nemáme o tom přesných písemných a především zvukozápisných dokladů. Dobové zprávy o koncertech a stati v příslušných učebnicích hudební teorie, v hudebních traktátech a předmluvách k tištěným historickým vydáním – to je přece jenom trochu málo k pochopení náročných interpretačních úkolů. A přece toužíme po stylovém přednesu skladeb starých mistrů. Ačkoli nikdy nedosáhneme *autentického* zvukového obrazu děl minulosti, snažíme se, abychom pronikli hlouběji k problémům, jež se vztahují k interpretaci staré hudby, a abychom rozvíjeli řešení těchto otázek v podmínkách a v provozovací praxi dneška.

Zdá se, že problematika *starých hudebních nástrojů*, spojená s otázkami novodobého obsazení, patří k základním problémům interpretace hudby starších stylových okruhů. Nejsvícenější je situace v našich znalostech *středověkých* hudebních nástrojů. Z literatury se dovídáme o rozměrech, o tvaru, druhu dřeva, ostrunění apod., ale zdaleka již nevíme, jak tyto nástroje zněly. Je tedy dnešní interpretace středověké nástrojové hudby opřena namnoze o dohady, o intuici, aniž můžeme přesně říci, zda jsme dosáhli pravého zvukového ideálu. Je třeba studovat staré hudební traktáty, neboť výzkumy v této oblasti souvisejí s prohloubením našich praktických organologických poznatků. Bude v tom směru třeba v budoucnu daleko soustavnější spolupráce teoretiků s praxí, neboť jedině tak dosáhneme kladných výsledků v našem úsilí o oživení středověké hudby.

Podobné, byť méně zřetelné, jsou problémy nástrojové hudby *renesanční*. Zde už se můžeme opřít o dlohodobou dnešní provozovací praxi, ačkoli zejména v dynamice a v celkovém zvukovém vyznění rádi aplikujeme dnešní názorová hlediska na dobu, jež prakticky neznala velkého dynamického rozpětí a vyjadřovala

se ve zvuku jemně, až sladce („*dolce*“). Zvuk renesančních nástrojů souvisel s technickým stupněm jejich vývoje a odlišoval se výrazně od našich představ nabytých zkušeností našeho věku.

Ostatně organologické problémy zasahují i do dnešní praxe při provozování hudby *barokní* a *předklasické*. Zvukové roucho soudobých dnešních skladeb je rovněž odlišné; nemůžeme se tudíž ani divit, že své poznatky jedenadvacátého století promítáme rovněž, často bezděčně, i do interpretačních sfér hudby 17. a 18. století. Jinak to ani není možné – a těžko by dnes obstálo stanovisko přísně historizující (které vyznával ve třicátých letech minulého věku Arnold Schering), nehledě k tomu, že by se tím značně zužovala i společenská nosnost staré hudby v moderní společnosti: žádal, aby *musica antiqua* byla interpretována jen a jen na původní nástroje uložené v muzejích. Dnes hráváme na jejich kopie.

Z problematiky barokní interpretace je třeba důrazně upozornit na otázku *nástrojového obsazení*. Bylo značně volné a svědčilo o lhostejnějším vztahu k hudební (zvukové) barvě. Též počet nástrojů se ve skladbách mohl dosti volně měnit. Zatímco například triové sonáty Arcangela Corelliho je možné hrát buď v komorním nebo chórském obsazení (v posledně zmíněném obsazení však nemůžeme počítat se složitou ornamentikou), je hudba předklasiků mannheimské školy (Stamic, Richter aj.) myšlena již převážně orchestrálně a malým obsazením mění se podstatně charakter děl, nehledě k tomu, že u mannheimských symfoniků musíme vzít v úvahu tehdy nový typ dynamiky; i když skladby Stamicovy a Richterovy mají například komorní označení (tria apod.), jde tu výhradně o orchestrální díla, jak je možno identifikovat z jejich melodiky. Je zajímavé podotknout v této souvislosti, že v české chrámové hudbě 17. století převažuje sólistické obsazení nástrojových hlasů, ačkoli jejich charakter není komorní, jak můžeme vyčíst z dochovaných pramenů, jež například uvádějí, že v olomoucké katedrále hrávalo celkem 14 – 16 hudebníků. Vidíme tedy, že malé obsazení nebylo kdysi běžné pouze pro Itálii, jak se leckdy mylně tvrdí, ale vyskytovalo se v Evropě rovnoběžně vedle obsazení početnějšího. Bylo by tudíž třeba vycházet vždy z takové interpretační tradice, která dílu pomáhá a nenaleptává jeho stylově věrné interpretační roucho; přitom bychom však měli dbát také toho, aby byl vystižen základní duch provozované hudby, a přihlídnout do jisté míry k dnešnímu hudebnímu cítění.

S tímto požadavkem souvisí těsně například široký okruh otázek kolem *číslovaného basu*. Číslovaný bas je i dnes problém komplexní a značně složitý. Je pochybné, vypracovávali se tento „*generálbas*“ pouze podle strohých a přísných pravidel klasického čtyřhlasu, aniž se dbá na typické znaky stylové. K nim patří i tzv. skryté kvinty a oktávy, které je možno v číslovaném basu plně akceptovat; zato však je třeba protestovat proti tomu, aby číslovaný bas ztrácel patinu improvizace například tím, že je vypracováván příliš složitě, až koncertantně. Neměl by se ostatně ani zdvojovat. Zatímco v raném údobí baroka se vyvíjí tento číslovaný bas pod vlivem horizontálně vedených hlasů vokální polyfonie, ustaluje se jeho technika ve středním období barokního stylu a nabyvá postupně opětného kontrapunktického charakteru v údobí baroka vrcholného. V generálbasu platí obecně, aby byl pohyblivý rytmicky, je-li melodická linie základních hlasů málo

pohyblivá, a naopak; též o něm platí pravidlo o protipohybu vzhledem k melodickým hlasům. Tato devíza nabývá plného opodstatnění například v sonátách Giovanniho Battisty Fontany (Fontana, zemř. 1630) a v partitách Johanna Josepha Fuxe (1660–1741), které navíc byly psány pod silným vlivem Couperinovým. Dnes se setkáváme s četnými omyly při vypracovávání číslovaného basu. V Anglii například panuje dodnes zlovyk zdvojovat obligátní hlasy, přičemž je nutné podotknout, že tato technika tu byla v pozdních letech 18. století zcela běžná, snad proto, že hráč *basso continuo* musel často zvukově podepírat ty instrumentalisty nebo zpěváky, kteří nedovedli přesně intonovat. A ještě jedna ryze praktická poznámka pro dnešní hráče číslovaného basu: Měli by bezvýhradně usilovat o to, aby jejich hra byla *dobře slyšitelná*, protože *basso continuo* vlastně vyplňuje zvukovou mezeru mezi nejnižším (nejhlubším) basem zvaným *basso fondamentale* a mezi hlasy obligátními – a navíc pak i rytmicky upevňuje hru v ansámblu. Nesporně také zmnožuje zvukovou krásu skladby jako celku. (Ještě v šedesátých letech minulého století bývalo *basso continuo* leckdy vynecháváno: interpreti se mylně domnívali, že pouze zdvojuje ony hlasy, které jinak zaznívají z jiných kontextů skladby, a opomíjeli jeho improvizací a zvukově barevný význam.)

Naše dnešní znalosti o *ornamentice*, *dynamice* a *agogice* hudby 17. a 18. století jsou sice leckdy teoreticky prohloubené, ale v praxi se setkáváme s pochybeným vypracováváním *melodických ozdob*, se špatným využitím *silového odstínění* jednotlivých skladebních ploch a v neposlední řadě s nepromyšleným *agogickým* zvládnutím. S chybnou ornamentikou máme co dělat například i ve starých vydáních nakladatelství Artaria, ale i v jiných pozdějších edicích staré hudby, kupříkladu ve vydavatelstvích Eulenburg, Peters atd.

Ornamentika smyčcových nástrojů souvisí s ornamentikou nástrojů klávesových. O tom svědčí mimo jiné škola hry na violu da gamba od Christopfera Simsona (1610?-1677), který přímo doporučuje, aby gambová ornamentika měla svůj vzor v ornamentice pro klávesové nástroje. Rozličné pojetí ornamentiky by nesporně ztěžovalo souhru cembala (respektive varhan) se smyčcovými nástroji a také hru v souboru.

Studium otázek ornamentiky je velmi důležité, a to i ve vztahu k tzv. *hudebním automatofonům*. Vždyť z pevně fixovaného zvuku mechanických nástrojů je možno leccos vytušit o tempu, o melodických ozdobách i o agogice – jak totiž vypadaly kdysi zřejmě v živém provedení. Zvláště naše muzea mají ve svých fondech řadu mechanických přístrojů, vědecky nezpracovaných a dosud neanalyzovaných, na jejichž válcích a mechanismech jsou zachyceny skladby ve své „ztuhlé“ podobě, jež mimoděk odhaluje prafornu rozmanitých ornamentálních útvarů. Tak příkladně podle stavby vodních varhan v Anglii můžeme ex post rekonstruovat, jak se asi hrály staré skladby v 17. a 18. století. Obvyklé byly v Anglii i varhany s válcem, tedy varhany mechanické, jež obsahovaly rozmanité válce s hudbou chrámovou, koncertní a taneční; tento typ varhan byl uveden v život proto, že v Anglii nebyl dostatek školených varhaníků.

Samostatný a nejsložitější komplex otázek přináší *interpretace opery*. Jejich řešení náleží nejen do hudební oblasti, ale také do teatrologie a divadelní praxe, do

operní režie, scénografie atd. Nahlížejíce na interpretaci opery jako na *živý proces* jsme nuceni konstatovat, že bychom se vůbec neobešli bez *aktualizace* starého operního díla. Překročíme-li však *míru* aktualizace, může se snadno stát, že porušíme vnitřní jednotu hudby a slova, jednotu hudebního výrazu a jevištní akce. Zatímco v nejstarší opeře se spokojujeme namnoze s pouhým hudebněhistorickým hlediskem, přistupuje v mladší opeře, zejména benátské a neapolské, ještě i hledisko interpretační praxe v neširším slova smyslu. Dlužno říci, že stále děláme mnoho chyb při interpretaci benátské a neapolské opery. Bude třeba znovu plně oživit *interpretačně-improvizační charakter* ve starých operách. Interpretačně-improvizační ráz by měl zasáhnout nejen oblast nástrojovou v orchestru, ale také složku pěveckou, což je ovšem velmi obtížné. Vůbec by bylo třeba nově – a nejen historicky věrně, ale také moderně – pojímat *interpretaci i scénografii a režii* starých oper, protože typ barokní opery je v leccčems blízký zvláště právě dnešnímu modernímu cítění. Zcela mimořádnou důležitost má dnes rekonstrukce děl neapolské opery. Neapolskou operu stále hluboce podceňujeme, jsouce dezorientováni překonanými názory profesora Hermanna Kretzschmara, které jsou nicméně stále tradovány v učebnicích a příručkách dějin hudby (podlehl jim vlastně i Kretzschmarův žák, profesor Vladimír Helfert). Nyní revidujeme tuto problematiku. Můžeme se opírat například o nová vydání výboru z operní tvorby Alessandra Scarlattiho, který realizoval americký profesor Donald J. Grout se svými spolupracovníky na Cornell University v USA. Grout dochází k tomu, že i uvnitř samostatné neapolské školy existují značné rozdíly v umělecké úrovni jednotlivých skladatelů. I při studiu Gluckovy operní reformy se časo zapomíná na spojitost stylu Christopa Willibalda Glucka s kompozičními postupy Jommelliho a Traëttovy. Bylo by třeba nově osvětlit i tvorbu Paisiellovu, Cimarosovu, Piccinniho a Galuppiho, stejně jako Sartiho, neboť tento Myslivečkův sok má znamenitou hudební úroveň v *opeře seria*. Interpretační otázky staré opery zasahují i problematiku *úprav* (respektive *překlady*) *libret*, stejně jako například okruh hudebního vypracování *zpěvních* partů na jevišti a *nástrojových* partů v orchestru. Novodobé instrumentační roucho barokních a předklasických oper by mělo důsledněji dbát na zásady dobového historického zvukového ideálu; jedině tak totiž vynikne dominantní složka staré opery – *virtuózní zpěv*. Speciální problematiku představuje otázka obsazování hlasů určených původně *kastrátům* (mají je zpívat kontratenoři, nebo ženy, nebo mají být věnovány pravým mužským hlasům i za cenu, že budou znít ovšem o oktávu níže, čímž se naruší struktura díla?). Operní herce i hudební teoretiky tlačí stále problém vypracování *třídílné neapolské árie*, vzájemná proporční vyrovnanost *recitativních* míst s místy *ariózními*, stejně jako problematika *recitativu secco*, jejíž řešení je nutno vidět především v kantabilním pojetí „suchého“ recitativu. Režiséři a jevištní výtvarníci řeší složité otázky novodobého scénografického a pohybové-hereckého uchopení staré opery, dirigentům pak působí nejednu potíž technická náročnost děl, jejichž oživení předpokládá nejen běžnou hudebnickou praxi, ale též hluboké vzdělání hudebně-historické a smysl pro styl.

Okruh problémů, vztahujících se ke staré hudbě a její interpretaci, není vlastně nikdy uzavřen. Leckdy každé dílo vyžaduje speciálního přístupu. „Otazníky“

v interpretaci hudby minulosti se množí úměrně s prohlubováním našich znalostí a zkušeností. Neboť jenom tomu, kdo se otázkami hlouběji nezabývá, je vše jasné na první pohled. Pravý odborník však vidí v interpretaci staré hudby *celoživotní úkol*, k jehož řešení dnes vyžadujeme hlubokou erudici v mnoha oborech – a nejen to: chápe také, že by bylo nemožné, aby náročné úkoly zvládl bez opravdové lásky ke staré hudbě. Neboť interpretace hudby minulosti potřebuje dnes – obrazně řečeno – především jasnou hlavu a horoucí srdce. Nutné je studium starých libret.

To vše nám vanulo myslí při psaní této naší knihy. Svými badatelskými výsledky, svými postoji a názory, chceme podpořit dnešní trend směřující k ožívování staré hudby a opery. Neboť múzické dílo je jen tehdy živé, když *zní* a je nově prezentováno dnešnímu vnímání.