

italské opery. Pečman si nijak neulehčuje složitost a nepřehlednost händelovského operního vývoje. Meandry jednotlivých epizod jsou překlenuty řadou hlubokých zkušeností a dlouholetého poznávání skladatelova díla v Halle, která je dnes badatelsky nejinspirativnějším centrem, i když zejména händelovská interpretace a diskografie v samotné Anglii přináší od poloviny 70. let velká překvapení a posuny.

Rozsáhlé úsilí věnuje autor knihy otázkám oratoria. I to je velmi záslužné, neboť českých původních prací je v tomto směru mizivě málo (kandidátská disertace Jana Trojana existuje dosud jen ve strojopisné, a tedy málo přístupné podobě). Objevné jsou zejména kapitoly *Oratorium jako „hudební drama“* a *Poslední oratoria a odchod ze života*. Monografie je vzorně vybavena a doplněna řadou cenných příloh. Především obsahuje pro českého čtenáře (ne vždy a na každém kroku majícího k dispozici *Händel-Jahrbuch* 1979) velmi užitečný a dobře orientující *Seznam skladeb G. F. Händela*, podrobný soupis händelovských pramenů a literatury, hallského vydání Händelových skladeb (*Hallsche Händel-Ausgabe*) a händelovských nahrávek na deskách Supraphonu. Spis přináší i přílohu o padesáti obrazech a podrobné rejstříky osob a Händelových skladeb.

Jediným poutem Händela k českému prostředí jsou händelovská bohemika. Jde především o zájem šlechty o některá oratoria na začátku a v první polovině 19. století. Ten mohl korespondovat se zrodem historismu ve Vídni ve 2. desetiletí 19. století. Tyto otázky u nás řešil především K. Vetterl a po něm J. Racek. Také autor první české händelovské monografie je registruje, ale cítí, že dosud nelze přesně stanovit rozsah tohoto zájmu. Jeho ojedinelost, jak o ní uvažovali v případě náměšt-
ských Haugwitzů Vetterl a Racek, je již překonána. Víme, že podobné snahy lze ve stejné době prokázat u Chotků, na Moravě u Mníšků a Lubomírských a snad s nimi korespondují i snahy a zájmy hudebních institucí a škol v Praze. Pak by přerostly z pouhé epizody na zajímavou händelovskou kapitolu.

Závěrem je třeba jednoznačně konstatovat: Rudolf Pečman, člen prezidia G.-F.-Händel-Gesellschaft v Halle, obohatil českou hudební kulturu o knihu, jež je základem vkladem ke světu Händelovy hudby i kompendiem řady důležitých otázek hudby 18. století. Týká se jak odborníků a specialistů z řad muzikologů a historiků kultury 18. století, tak i — a to je jistě neméně potěšitelné — řady čtenářů, kteří v ní naleznou veliké obohacení.

Miloš Štědroň

**NIKOLAUS HARNONCOURT: MUSIK ALS
KLANGREDE. UNGEKÜRZTE AUSGABE.
GEMEINSCHAFTLICHE AUSGABE:
DEUTSCHER TASCHENBUCH-VERLAG GmbH & Co.
KG, MÜNCHEN, UND BÄRENREITER-VERLAG
GmbH & Co. KG, KASSEL—BASEL—LONDON 1985.**

Nikolaus Harnoncourt založil r. 1953 dnes již světoznámý soubor *Concentus musicus*, který proslul zejména vynikajícími nahrávkami a realizacemi oper Monteverdiho a Mozarta, stejně tak snímky všech Mozartových symfonií. Dokumentem jeho zajímavých přístupů k interpretaci historické hudby však nezůstávají pouze tyto gramofonové nahrávky, rozhlasové snímky či přímé zázitky z koncertů souboru *Concentus musicus*. Nikolaus Harnoncourt shrnul výsledky a zkušenosti provozovací praxe (*Aufführungspraxis*) v knize, kterou nazval „Musik als Klangrede“ a již tvoří soubor přednášek, článků a příspěvků dotýkajících se problematiky interpretace hudby období baroka a klasicismu.

Kniha je rozdělena do tří oddílů. Do prvního, jenž nese název „Grundsätzliches zur Musik und zur Interpretation“, autor zařadil stati, ve kterých vysvětluje v obecnější rovině svá základní východiska interpretace historické hudby. Druhý díl, „Instrumentarium und Klangrede“, je věnován otázkám barokního instrumentáře, a

to nejen jednotlivým nástrojům (viola da braccio, viola da gamba, housle), ale také baroknímu orchestru. Třetí oddíl, „Europäische Barockmusik — Mozart“, obsahující články a studie k problematice jednotlivých autorů, děl nebo hudebních oblastí (Barocke Instrumentalmusik in England; Concerto grosso; Triosonate bei Händel) pak knihu uzavírá.

Vysvětlení Harnoncourtova přístupu k interpretaci staré hudby se objevuje ve stati „Zur Interpretation historischer Musik“. Podle Harnoncourta lze historickou hudbu interpretovat dvěma principiálně odlišnými přístupy: ten první ji přenáší do současnosti, druhý se naopak snaží vidět tuto hudbu očima doby, ve které vznikla (str. 13). Prvý způsob byl naprosto běžný a převládající až do 2. poloviny 19. století a má svou platnost i dnes. Nutno říci, že zejména sólová instrumentální hra posledních desetiletí se vyznačuje neustálým zvyšováním virtuozity — předcházejícími generacemi byl vytvořen ideál, jak „má“ znít např. Bach, jak se „má“ hrát barokní hudba atd. Mnohdy se však zapomíná, že tento vzor dokonale interpretace nemá vlastně nic společného s dílem nebo dobou jeho vzniku, ale spíše s proslulými interprety, kteří kromě Paganiniho hráli stejně virtuózně i Bacha a dali tak vědomě nebo nevědomě povel k napodobování, které přešlo, část po části, k vytvoření specifického interpretačního stylu. Není ovšem řečeno, že snažíme-li se o obnovení zvukové podoby díla v závislosti na určitém časovém údobí, tedy „chceme-li vidět tuto hudbu očima doby, ve které vznikla“, nemůžeme se zároveň ve snaze o autentičnost dopustit jiných omylů. Není nic jednoduššího než nesprávně interpretovat pramen a tento omyl učinit základním východiskem při řešení určitého problému. Harnoncourt je si vědom tohoto nebezpečí, nezdůrazňuje proto „výhody a správnost“ jednoho přístupu na úkor druhého. Jeho interpretační činnost však dokazuje, že dal přednost hledání a objevování, přiblížení minulým staletím. Stále si však uvědomuje jednu důležitou okolnost: objevením určité možnosti se lze přiblížit žádanému výsledku jen tehdy, přistupujeme-li ke každé skladbě způsobem tvůrčího umělce, a nikoliv ortodoxního dogmatika. Z autorových zkušeností vyplývá, že hudebníky 17. a 18. století považuje za osobnosti v každém směru mimořádně tvořivé, schopné rozlišovat jemné zvukové, rytmické i barevné nuance. Zvláště se Harnoncourt v této souvislosti vyjadřuje k otázkám improvizace a ornamentiky. Provádění každé melodické a rytmické ozdoby bylo vždy otázkou vkusu a schopnosti konkrétního jedince — a tato skutečnost je zde zdůrazněna zejména proto, aby vynikla důležitost vlastního tvořivého přístupu. Když jeden interpret vytvoří ozdoby k sonátě, vypíše je do not a dalších deset hudebníků je bude přesně opakovat, nejedná se již o stylovou interpretaci, ale o její pravý opak.

Interpretace historické hudby je pro Harnoncourta výsledkem celé řady komponentů, z nichž na některé se buď zapomíná, anebo bývá jejich význam přeceňován. V pojednání „Alte Instrumente — ja oder nein?“ vysvětluje, že nejde-li o používání starých nástrojů ruku v ruce s ostatními složkami, není tento krok smysluplný. Nelze se domnívat, že hrajeme-li hudbu na historické nástroje, hrajeme ji zároveň ve správném provedení (str. 122, staf „Die Prioritäten — Stellenwert der verschiedenen Aspekte“). Za rozhodující při volbě nástrojů pokládá Harnoncourt objektivní zvukovou kvalitu: vedle otázky, zda se má hrát na moderní nebo staré nástroje, se musíme také ptát, co je vůbec dobrý nástroj? (Str. 98.) Originální zvukový obraz je pro něho zajímavý jen tehdy, zdá-li se mu z mnoha jiných možností tím nejlepším (str. 101).

Harnoncourt zdůrazňuje, že přeceňování určitých problémů je chybou evropských „kulturních lidí“, a staví se k takovému přístupu zamítavě. Vždy musíme uvážit, co je důležité a co méně, aspektů existuje celá řada: technické zvládnutí, zvuk, pravděpodobný instrumentář, tempo, historické místo, porozumění notaci, sociální význam (pokud má tento význam vliv na interpretaci), artikulace odpovídající výslovnosti slov, obsazení atd.

Při stanovení pořadí důležitosti lze ovšem splnit všechny požadavky autenticity, ale chybí-li muzikálnost a fantazie provádějícího interpreta, výsledek většinou neuspokojí. Jak Harnoncourt správně konstatuje, může se skutečný umělec z hlediska tzv. „vědecké správnosti“ v lecčems mýlit, ale pro samotnou hudbu udělá mnohem víc, jestliže ji skutečně přiblíží posluchači, než hudebník, který tuto schopnost „vytvoření hudby“ postrádá.

Ve stati „Die Violine — das barocke Soloinstrument“ upozorňuje ještě na jeden velmi častý omyl dnešních hudebníků — tedy konkrétně houslistů a hráčů na smyč-

cové nástroje. Všeobecně se totiž zcela nepoučeně domníváme, že houslisté v 17. století byli pouze nedokonalí hráči, kterým by mohli úspěšně konkurovat (uvádíme extrémní názor) dnešní průměrně pokročilí instrumentalisté. Často se tak soudí podle povahy notového zápisu, který ovšem tvořil pouze výchozí bod k vlastní hře, improvizaci atd. Z nejdůležitějších traktátů 16. a 17. století však víme, že všechny vymoženosti houslové hry, jako vibrato, spiccato, létající staccato aj., se objevily nikoli až zásluhou Paganiniho, nýbrž právě již v této době. Harnoncourt uvádí také slova francouzského houslisty Henriho Marteaua, který kolem r. 1910 řekl, že kdybychom mohli slyšet hru Corelliho, Tartiniho, Viottiho, Rodeho a Kreutzera, začali bychom pravděpodobně být přesvědčeni o dekadenci dnešních houslistů (str. 144).

Lepší porozumění tomuto problému je úzce spjato s otázkami notace barokní hudby: — dnešní interpret začíná s notovým zápisem a potom, později, tvoří hudbu. Nikdo neřekne studentům, že hudbu zhruba do r. 1800 je nutno číst jinak než hudbu z pozdější doby („Probleme der Notation“, str. 34). Harnoncourt píše, že se vždy nejdříve pokouší vytvořit si představu, co tyto noty znamenaly pro tehdejšího hudebníka — notace této doby požaduje od nás stejnou znalost čtení, jakou požadovala od hudebníků, jimž bylo konkrétní dílo určeno.

Fundovaným způsobem Harnoncourt analyzuje i řadu dalších problémů, jejich porozumění si však žádá skutečný ponor nejen do teorie interpretace, ale především právě do interpretace — domníváme se, že pouze toto spojení může znamenat skutečný přínos z četby této knihy. Autorův přístup je o to cennější, že dává možný návod, nepředepisuje, ale naopak ukazuje možnosti a zdůrazňuje nutnost vlastního tvůrčího přístupu. Čtenáři zde většinou nenajdou konkrétní návod a „zaručené řešení“, ale spíše si uvědomí, jak mnohotvárná problematika se před nimi otevírá a jak zajímavé je její objevování.

Závěrem lze snad více než jindy tuto knihu doporučit k pozornému přečtení. V Československu vzniká v poslední době řada souborů, které se specializovaně věnují interpretaci historické hudby; domníváme se, že by jim právě tato publikace usnadnila počáteční tápání a ušetřila je mnohých a často zbytečných omylů.

Dagmar Valešová

