

K problematice dějin a literatury dechových nástrojů

Před dvaceti léty, na podzim 1951, byl jsem poprvé pověřen přednáškou „Dějiny a literatura dechových nástrojů“ na hudební fakultě pražské AMU. V pražských knihovnách nebyly tehdy žádné práce, pojednávající monograficky o dějinách a literatuře dechových nástrojů v té šíři, jako třeba Mařák - Nopp o houslích, či početná, především německá literatura, zabývající se vývojem, stavbou i hudbou klavírní. Bylo nutno podstoupit dlouhodobou a obtížnou cestu čerpání informací z dostupných souhrnných prací o hudebních nástrojích, především z děl Curta Sachse (1881—1959) a z různých nauk o instrumentaci, u literatury pro dechové nástroje pak ještě dlouhodobější a ještě obtížnější cestu soupisu skladeb z velkých slovníkových děl, z archívů, z katalogů i z praxe.

Dějiny dechových nástrojů

Stačí prolistovat základní práce Curta Sachse¹⁾, či hesla o hudebních nástrojích třeba v encyklopedii Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter, Kassel - Basel - Paris - London - New York, 1949 až 1968), nebo v Grove's Dictionary of Music and Musicians (Macmillan, London, 5. vydání, 1954—1961), aby si čtenář uvědomil, že by nebylo nic snazšího, než z této látky udělat, jak praví E. Utitz v úvodu svých Dějin estetiky „pohřebiště jmen a názorů, jejichž vlastní smysl by zůstal utajen.“ Od počátku jsem se orientoval na to, stručně od pravěku až do středověku charakterisovat hlavně vývoj dechových nástrojů evropské kulturní oblasti, protože z nich se vyvinuly nástroje dnešní umělé hudby celého světa. Došel jsem zde během let k několika závěrům.

Vznik primitivních typů hudebních nástrojů v pravěkém období nelze připisovat jediné zeměpisné oblasti. Stejně jako lidé na určitém stupni vývoje počali mluvit, používat ohně, opracovávat přírodní materiály pomocí nástrojů, později používat písma atd., objevili jistě i jednoduché hudební nástroje postupně na různých místech zeměkoule a nezávisle na

¹⁾ Curt Sachs: Realexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913; Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, 1930; Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1929; The History of Musical Instruments, New York, 1940.

sobě. Stačí porovnat např. primitivní flétnové typy z různých konců světa a z dob vzdálených několik tisíciletí, aby bylo patrné, že je technicky vyloučeno provést v pravěkém stadiu lidstva tak dokonale distribuci nástroje jednorázově objeveného po celém světě. Individuální odlišnost nástrojů téhož typu v různých zeměpisných oblastech je dána hlavně materiálem, jenž je v té které oblasti k dispozici, popřípadě vyspělostí a potřebou hudební kultury místních kmenů či národů.

Přenášení hudebních nástrojů z jedné zeměpisné oblasti do jiné nastává ve větší míře teprve s rozvojem dálkové dopravy, především mořeplavby, a v době větších přesunů kmenů a národů, spojených s dalekými válečnými výpravami. Tak např. v době kolem počátku našeho letopočtu rozšířila římská vojska po Evropě některé typy žesťových dechových nástrojů antického Říma. Curt Sachs upozorňuje na vyobrazení římské tuby (nejobvyklejší typ sopránové trubky starých Římanů) z Irska, údajně kolem roku 750. Tento římský typ trubky převládal až do dob křížáckých válek, kdy do Evropy nastal příliv trubek islámské kulturní oblasti. Starofrancouzské eposy o těchto nástrojích mluví jako o „cors sarrazionis“, španělský a portugalský název trubky (añafil, anafil) je dokonce odvozen z arabského (al nafir, annafir).

U středověkých nástrojů vycházela většina historických prací, a to ještě v první polovině 20. století, především z popisů a vyobrazení v literatuře, tedy z pramenů zprostředkovaných. Známé, často reprodukováné obrazové přílohy z *Praetoria*²⁾ nesou patrné vlivy dobového výtvarného cítění. A čím více se vracíme zpět do středověku, tím více musíme počítat se stylizací zobrazení. Je nasnadě, že třeba v gotice jsou vyobrazení hudebních nástrojů podrobena obdobným deformacím jako lidské postavy a obličejové. Proto řada nových prací tohoto oboru, mezi nimi i českých,³⁾ vychází podle možností z pramenů přímých, ze zkoumání, měření a popisu dochovaných nástrojů, popřípadě celých nástrojových souborů středověkých kapel.

Všechny známé nauky o hudebních nástrojích popisují každý nástroj samostatně a odděleně. Byly dokonce názory, že hudební nástroje se chovají jako živé organismy, schopné vývoje podle vlastních zákonů (J. Hutter: *Hudební nástroje*, F. Novák, Praha 1945). Při hlubším studiu látky brzy zjistíme, že vývoj hudebních nástrojů se od pravěku podnes odehrává jednak v těsné souvislosti s vývojem a potřebami hudby té které společnosti, jednak za neustálého vzájemného ovlivňování a prostupování

²⁾ Michael Praetorius (1571–1621): *Syntagma musicum...*, Wittenberg et Wolfenbüttel 1615–20. II. díl *Organographia* 1618, Atlas vyobrazení 1620, nově vydal R. Eitner, Lipsko, poslední vydání 1958.

³⁾ Např. A. Buchner: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*, nákladem Národního musea, Praha, 1952, nebo J. Rychlík: *Žesťové nástroje bez strojiva*, SNKLHU, Praha 1960.

jednotlivých nástrojových typů a druhů. Souvislost s vývojem hudební kultury vůbec dokazuje např. skutečnost, že tam, kde byla vládnoucí třídou jednostranně preferována hudba vokální, jako třeba v celém prvním tisíciletí evropské hudby na počátku křesťanství, se hudební nástroje nevyvíjely, žily dále pouze v lidových vrstvách, a dokonce degenerovaly na primitivnější typy, ve zmíněném příkladě primitivnější oproti nástrojům antického Řecka a Říma.

Vzájemné vývojové ovlivňování jednotlivých typů a druhů u dechových nástrojů probíhá ve dvou základních skupinách, daných akusticky rozdílným způsobem, jak získávají tóny různé výšky. Tyto dvě skupiny tvoří píšťaly a nástroje nátrubné. Názvy dřevěné a žesťové, v praxi běžné, nejsou zcela přesné, protože máme dnes píšťaly kovové (flétny, saxofony), a v minulosti byly také nátrubné nástroje ze dřeva či z kosti. Píšťaly získávají tóny různé výšky: 1. prodlužováním a zkracováním vzduchového sloupce uvnitř nástroje, prostřednictvím zakrývání a odkrývání tónových otvorů, a 2. přefukováním takto získané základní tónové řady, podle dokonalosti nástroje i do několika alikvotních tónů (prvý, druhý, popřípadě další přefuky). Naopak nástroje nátrubné získávají tóny různé výšky: 1. přefukováním (řada přirozených tónů), a 2. vyplňováním mezer mezi přirozenými (aliquotními) tóny, nejprve různými primitivními technikami, jako bylo dušení apod., u moderních nástrojů tahem nebo strojivem. V historii se dočasně uplatnily i nástroje typu smíšeného (přechodného), jako byly cinky, serpenty, klapkové rohy a trubky, hrané nátrubně, ale se soustavou tónových otvorů po vzoru píšťal.

Až do středověku se některé píšťaly, vnější podobou téměř shodné, lišily pouze tvořením tónu. Dokonce i na nejdokonalejší píšťalu vrcholného starověku, na řecký aulos, se pravděpodobně hrálo jak s dvojitým strojkem, tak s jednoduchým plátkem, a asi též hranovým způsobem (jako na flétnu). Ve středověku musel profesionální hudebník ovládat, ladit i opravovat téměř všechny tehdejší nástroje. Přitom jistě, ať úmyslně či nechtěně, přenášel zkušenosti z jednoho nástroje na druhý. Ze středověkých šalmají vznikly novodobé hoboje i klarinety. V roce 1704 vydal francouzský flétnista Jacques-Martin Hotteterre (1680–1761) učebnici hry na příčnou flétnu, zobcovou flétnu i hoboj současně (*Principes de la Flûte Traversiere, ou Flûte d'Allemagne, de la Flûte á Bec, ou Flûte Douce, et du Haut-Bois*). Prvými klarinetisty v evropských orchestrech byli flétnisté a hobojisté, kteří dostali do úvazku nový, podobný nástroj. Prvý profesor klarinetu na pražské Konservatoři, Václav Farník (1770–1838) hrával dokonce ještě roku 1824 u Sv. Víta hoboje sóla ve slavnostních mších. V řadě Mozartových skladeb nacházíme střídání fléten a hobojí v jednotlivých větách téže skladby, což hráli stejní hráči (vedle mladších Symfonií a některých Koncertů ještě v 6 Menuetech, Kö-

chel č. 461 z roku 1784). Chromatisace dřevěných dechových nástrojů pomocí klapek probíhala v 18. století rovněž na všech nástrojích současně, a zvláště dokončení tohoto vývoje v první polovině 19. století se uskutečnilo za neustálého vzájemného ovlivňování. Nové typy dřevěných dechových nástrojů, označované jako Böhmovův systém, navázaly na zdokonalení flétny, která provedl v letech 1831–1846 Theobald Böhm (1794 až 1881), flétnista Mnichovského dvorního orchestru. Sám Böhm se však poučil nejen na předcházejících úpravách flétny, které provedli Nicholson a Gordon, ale také na fagotu, v letech 1824–35 zdokonaleném fagotistou Carlem Almenraderem (1786–1843) ve spolupráci s firmou Heckel v Biebrichu nad Rýnem. Jelikož si Th. Böhm nedal své první zásahy včas patentovat, zmocnil se jich podnikavý pařížský nástrojař A. Buffet a pohotově je aplikoval na další nástroje. Okamžitého úspěchu dosáhl Buffet ve spolupráci s profesorem pařížské Konservatoře H. E. Klosém (1808–1880) na klarinetu. U hoboje se Buffetův model tak úspěšně neprosadil a na konečné podobě Böhmovyho systému na hoboji se pracovalo ještě přes 30 let. U fagotu se nástroj s Böhmovým systémem ujal pouze částečně, zdokonalení mechaniky fagotu není zatím dořešeno.

U nátrubných, či jak se běžně říká žesťových nástrojů je v celém průběhu vývoje často těžké rozlišit, jde-li o typ trubky, či rohu. Rozlišení je snazší u nástrojů vojenských a lidových, kdežto v umělé hudbě došlo v 17. století k opětovnému sblížení, takže nástroje „trompe de chasse“ a „cor de chasse“, právě tak jako barokní clarina a corno da caccia se způsobem hry a rozsahem téměř nelišily. Skutečné osamostatnění a odlišení lesního rohu nastalo vlastně až v letech 1753–54 úpravami A. J. Hampla (asi 1705–1771). Proces úplné chromaticizace probíhal rovněž na všech žesťových nástrojích současně. Tah, který na trombonech byl vynalezen již ve středověku, se používal v různých úpravách i na trubkách. Zatímco středověká tromba da tirarsi poměrně brzy zanikla, udržel se model zvaný slide-trumpet v Anglii až do konce 19. století, či snad ještě déle, a byly i pokusy o zavedení tahu na lesní roh. Po vynálezu ventilů (patent 1818), byl tento mechanismus přenesen i na trombony, již od středověku dokonale chromatisované. Ventilové trombony se ujaly pouze v některých žánrech, nikoli však v symfonických a operních orchestrech, především proto, že tah umožňuje větší intonační čistotu. Je znám případ z pražské Konservatoře, kde prof. Josef Kail (1795–1871) tvrdošíjně lpěl na ventilových trombonech, zavedených spolu s ventilovými rohy a trubkami roku 1826, až teprve roku 1860 ředitel J. B. Kittl z moci úřední a proti vůli prof. Kaila znovu rozhodl, že se bude vyučovat na trombony tahové. Ale i na trombonu se ujal alespoň jeden ventil, takzvaný kvartový na modelu tenor-basovém, který umožňuje vyplnění mezery v chromatických tónech mezi prvním a druhým přirozeným tónem, kde tah nestačí.

Literatura pro dechové nástroje

Vzhledem k tomu, že hudební fakulta AMU vychovává především umělce a nikoli historiky, pokládal jsem od počátku za důležitější znalost hudební literatury než historickou část přednášky.

Pod pojem literatury pro dechové nástroje musíme zahrnout všechny hlavní oblasti:

1. literaturu koncertní, mohli bychom říci sólistickou v užším smyslu, kam vedle koncertů a dalších koncertantních forem musíme počítat i drobné skladby virtuosního charakteru;

2. literaturu komorní, a to sonátovou (nejprve s continuum, potom s klavírem), i souborovou, jak pro komorní soubory dechové, tak pro komorní soubory smíšené, kde k dechovým nástrojům přistupují obvykle nástroje smyčcové, popřípadě klavír a další;

3. literaturu orchestrální, neboť v orchestru je každý dechový nástroj obsazen sólově (má skladatelem samostatně napsaný hlas), a zvláště velcí mistři 19. a 20. století využívali dechových nástrojů v orchestru způsobem výrazově i technicky velmi náročným;

4. konečně musíme zahrnout do soupisu i literaturu vokální s koncertantní či komorní spoluúčastí dechových nástrojů, početnou zvláště v době baroka a klasicismu.

Práce na poli literatury pro dechové nástroje má několik etap, které je možno zvládat teprve postupně a za pomoci širokého počtu spolupracovníků:

a) Soupis a evidence skladeb, především ze slovníků, historických prací monografických i encyklopedických, z katalogů souhrnných, jednotlivých nakladatelství, muzeí a archivů, a zvláště u soudobé hudby také z časopisů, koncertních a rozhlasových programů, kritik apod.

b) Bližší identifikace skladeb, nutná hlavně u staré hudby, směřující k upřesnění údajů, v literárních pramenech často kusých či nesprávných.

c) Provádění skladeb, které je nezbytnou součástí historického hodnocení. U staré hudby to obvykle znamená provedení spartace, revise, nového rozpisu, popřípadě u koncertu také zpracování klavírního výtahu, než dílo může být nastudováno a provedeno. U všech historických období je ke skutečně věcnému zhodnocení díla nutné několikeré provedení různými interprety. To je např. u klavíru či houslí samozřejmostí. U dechových nástrojů, vzhledem k daleko menšímu počtu koncertních příležitostí, trvá takový proces dobu mnohonásobně delší a je zde větší nebezpečí unáhlených a předčasných závěrů. Často záleží na tom, zda prvá interpretace díla — ať novinky, či nově objeveného díla barokního nebo klasickeho — je dostatečně přesvědčivá. Nemá-li dílo to štěstí, že je prvé provedení ukáže v dobrém světle, může zapadnout na dlouhá léta.

d) Teprve po splnění podmínek a), b), c) můžeme odpovědně a informovaně mluvit o vývoji dechové literatury a o významu skladeb pro dechové nástroje v dějinách hudby.

Již v prvním bodě, při soupisu a evidenci skladeb, narážíme na značné obtíže. Mnoho slovníků i historických prací pokládá skladby pro dechové nástroje za cosi méně významného, okrajového, a věnuje se hlavně výčtu děl operních, symfonických, smyčcových, klavírních a vokálních, ve starších pracích též chrámových. Dvacet let soustavné práce v tomto oboru bylo praktickou prověrkou lexikálních děl. Potvrdilo se, že pro období barokní a klasické jsou, a přes některé známé nepřesnosti a chyby zřejmě i nadále budou nepostradatelnými prameny Dlabač, Gerber, Eitner, Fétis atd. Mnoho jmen skladatelů i hráčů dechové oblasti ze 17. a 18. století, která zde najdeme, není již uvedeno v novějších slovnících. Československý hudební slovník (SHV Praha, 1963–65) se, bohužel, v praxi ukazuje jako pramen dosti nespolehlivý a kusý, zvláště pro české 17. a 18. století, a to jak výběrem jmen, tak i množstvím a kvalitou informací. Skladby pak uvádí u jednotlivých autorů většinou jen globálně, takže ani u vrcholných zjevů českého klasicismu, jako byli např. Bendové, Kramář, Rejcha, Rosetti-Rössler, J. V. Stamic, Vaňhal apod., nenajdeme v ČSHS tak podrobný a relativně úplný výčet skladeb, jaký přináší v polovině dvacátého století většina velkých slovníků zahraničních. Pokud mám zprávy, jde tento nedostatek na vrub hlavních redaktorů ČSHS, protože řada hesel právě českého 17. a 18. století byla autory zpracována s maximální možnou úplností soupisu díla. V německých pracích lexikálních i historických se stále ještě setkáváme i v nových doplňovaných vydáních s určitým podceňováním toho, co se odehrálo mimo Německo, ať jde o skladatele české, francouzské, anglické či jiných zemí. Podobně je tomu u hesel o dechových nástrojích, pokud jde o vývoj typů, které se v Německu zatím neprosadily. Z tohoto hlediska jsou po roce 1950 daleko objektivnější a v celé šíři informují (ať jde o skladatele, či vývoj nástrojů) slovníky i další práce anglické a americké, jako třeba již zmíněný Grove's Dictionary, nebo The International Encyclopedia of Music and Musicians (New York, 9. vydání 1964). Velmi podrobně a solidně jsou zpracována některá lexikální díla ze zemí, o jejichž hudebně vědecké tradici ani mnoho nevíme, např. jugoslávská Muzička enciklopedija (Zagreb, 1958–63) či švédský Sohlman's Musiklexikon (Stockholm 1951). Zvláště pokud jde o soudobou hudbu, je výborným celosvětovým a dosti podrobným pramenem polský Leksykon kompozytorów XX. wieku (Kraków, 1965). Vedle toho jsou dobře zpracovány slovníky o soudobých skladatelích jednotlivých zemí, jako např. Sovětskije kompozitory (spravočnik, Moskva, 1957) a podobné práce bulharské, maďarské, americké, belgické atd.

Pro poznávání staré hudby je nutná průběžná práce mnoha nadšenců na spartacích i nových provedeníh. Říkám výslovně nadšenců, protože jde o práci náročnou na čas a často vůbec nehonorovanou. Tato práce nese s sebou vždy určité riziko, že na základě prohlédnutí partů skladby (partitury neexistují) neodhadne ani zkušený odborník správně kvalitu díla, a že práce mnoha desítek hodin se nakonec ukáže jako zbytečná či ne zrovna nejvhodněji investovaná. Nová vydání české hudby 17. a 18. století mají u nás již tradiční problematiku a potíže s papírem, tiskárnami, malými náklady atd. Bohužel nemáme možnost získávat ani pro archivy našich vysokých hudebních škol všechna nová vydání staré české hudby z celého světa, a proto musíme často vynakládat právě zvláště v dechové literatuře zbytečnou práci a čas na průzkum skladeb, které třeba již někde ve světě vyšly. Totéž platí i o světové literatuře soudobé. Nedostatkem přísunu tištěných děl zaostáváme ve znalostech a studiu těchto skladeb. Díla, která jsou jinde repertoární, studují pak naši účastníci mezinárodních soutěží takřka přes noc, a jsou tím handicapováni. Tato situace je u nás unikátní, neboť v SSSR, Polsku, Maďarsku i v dalších socialistických zemích je přísun nově vydaných hudebnin z celého světa alespoň pro odborná hudební učiliště samozřejmostí. K hudbě baroka a klasicismu a jejímu provádění nutno ještě říci, že úspěšný objev a prosazení cenného starého díla má nemenší význam než probojování díla nově napsaného. Jako výrazný doklad bych uvedl právě dva dechové koncerty F. V. Kramáře-Krommera (1759—1831). V roce 1945 byl Koncert pro hoboj op. 52 tohoto autora znám jen několika málo hobojistům. Jeho nahrávka prof. Hantákem, ještě na standardní desky, způsobila světovou sensaci. Kramářův Koncert pro klarinet op. 36 jsem zpracoval teprve v letech 1947 až 1948, a poprvé v současné době provedl ještě jako posluchač konservatoře v prosinci 1948. Po zařazení obou koncertů na Mezinárodní soutěž Pražského jara 1953 a po vydání tiskem se během několika málo let stala z obou skladeb světová repertoární díla. A musíme dodat, že velký význam instruktivní má i řada starých skladeb, které kompozičně nedosahují úrovně zmíněných koncertů Kramářových, a že i vydání těchto skladeb jsou potřebná a účelná. Vždyť klavíristé také stále používají Clementiho, Kuhlaua, houslisté Pleyelových duet apod., ač jde o díla hudebně nesrovnatelná s tvorbou tehdejších velkých skladatelů.

Při práci na novém, třetím vydání skript „Dějiny a literatura dechových nástrojů“ (SPN, Praha, 1971) jsem musil řešit otázku výběrovosti soupisu literatury pro dechové nástroje, především světové. Úplná evidence je totiž jednak technicky neproveditelná, jednak není pro informaci, potřebnou pro posluchače, popřípadě pro uměleckou a pedagogickou praxi ani potřebná. Nakonec jsem se rozhodl pro výběr u světové literatury, hlavně soudobé, podle dvou základních hledisek. Zařadil jsem především

skladatele, o jejichž významu pro vývoj světové hudby není dnes již pochyb. Tak ze 20. století jsou to např.: Bartók, Berg, Britten, Casella, Hindemith, Honegger, Ibert, Lutoslawski, Milhaud, Poulenc, Prokofjev, Respighi, Schönberg, Stravinskij, Šostakovič apod., pokud ovšem pro dechové nástroje psali, či pokud alespoň využívali dechových nástrojů v orchestru výjimečným způsobem (např. Bartók nebo Šostakovič). Za druhé jsem uvedl díla skladatelů, kteří ač jsou méně známí, a často snad také méně významní, psali pro dechové nástroje s vynikajícím smyslem pro jejich specifičnost, a v dobrém slova smyslu efektně. Tato kvalita, nástrojová stylisace, bývá totiž často podceňována a přehlížena, ač pro prosazení skladby na koncertním pódiu, nebo i v instruktivní literatuře je nutná. Takovými autory jsou ve 20. století nesporně třeba: M. Arnold, A. Arutjunjan, E. Bozza, H. Dutilleux, J. Francaix, G. Jacob, A. Jolivet, M. Mihalovici, N. I. Platonov, N. P. Rakov, M. Spisak, M. Starokadomskij, E. Szervánsky, H. Tomassi, S. N. Vasilenko, V. I. Zverev a další.

U skladatelů českých a slovenských jsem do třetího vydání skript zařadil co možná úplný soupis tvorby pro dechové nástroje, dokonce alespoň globálně i z populární oblasti. Jsem si vědom toho, že i zde bude nutno pro budoucnost v zájmu únosnosti rozsahu skript a v zájmu praktické potřeby volit cestu výběrovou.⁴⁾

Některé další otázky

Vedle soupisu a poznávání skladeb je na poli vývoje literatury pro dechové nástroje nutné věnovat se monograficky jednotlivým obdobím, druhům, žánrům a dalším problémům, které potřebují prozkoumat hlouběji. Nedostatek podobných studií je oproti jiným oborům velmi citelný. Pokusil jsem se sám o několik takových prací⁵⁾ a vždy jsem byl překvapen, jak podrobné studium materiálu přináší nová fakta a odhaluje nové souvislosti, často odporující tomu, co se dosud traduje. Tyto monografické práce mají zatím charakter náhodných sond, podle toho, jak je dostupný potřebný pramenný materiál, či podle nadcházejících výročí. Bylo by záhodno přejít v budoucnosti k práci systematické a plánovité. Bohužel však nejsou zatím podmínky pro takovou badatelskou práci na

⁴⁾ Pro zajímavost: Soupis literatury pro dechové nástroje (II. díl skript) zachycuje přes 12 300 skladeb od 1777 skladatelů. Z toho je na 4400 skladeb od 662 skladatelů českých a slovenských a přes 7900 skladeb od 1115 skladatelů zahraničních.

⁵⁾ Z posledních let: Otázka pravděpodobného původního znění Mozartova koncertu pro klarinet a Kvintetu pro klarinet a smyčce, Hudební věda 1966/I. Koncertantní klarinet v českém klasicismu, Živá hudba 1968. Několik poznámek k historii dechového kvinteta, Hudební věda 1970/3.

skutečně profesionální úrovni, a to ani v oborech preferovanějších, než jsou dějiny a literatura dechových nástrojů.

Stále naléhavěji se také rýsuje zevrubný průzkum další, třetí hlavní oblasti. Vedle vývoje nástrojů a literatury je nutno věnovat se také historickému zkoumání způsobu hry na dechové nástroje. K tomu poslouží jako prameny především dochované staré nástrojové školy a učebnice, některé obsírné dobové kritiky, a částečně i hra na zachované historické nástroje. Ve světě se již k takovému průzkumu i u dechových nástrojů přechází. Vydává se nově řada nástrojových škol ze 17. a 18. století, zhotovují se kopie starých nástrojů. Při hře na staré nástroje a jejich kopie musíme však vésti v patrnosti, že dnešní hudebník na ně hraje moderním, novodobým způsobem, kterým byl školen. Proto je nutno z hlediska vědeckého zkoumání posuzovat tyto věci s určitou rezervou.

Do pracovní oblasti historického průzkumu způsobu hry patří i evidence hudebníků minulých staletí. Ve třetím vydání skript jsem se pokusil o první soupis, alespoň českých umělců dechových nástrojů doby baroka a klasicismu. Již tento, jistě značně neúplný první pokus ukazuje, že v některých oborech, jako např. u lesního rohu, zasáhli do vývoje nástroje a způsobu hry rozhodující měrou hudebníci pocházející z Čech. Soupis obsahuje kolem 120 hráčů a mezi 35 hornisty jsou jména jako A. J. Hampel (Drážďany), F. Kelbel-Kälbel (Petrohrad), J. A. Mareš (Rusko), J. B. Rudolf-Rodolphe (Paříž), J. V. Stich-Punto (Paříž), J. Šindelář (Mnichov), J. Živný (Německo) atd.

Vývoj způsobu hry zasahuje vedle speciální problematiky dechových nástrojů i do širší oblasti esteticko-interpretací. Patří sem provádění melodických ozdob, schopnost improvisace v barokní a raně klasické hudbě (která by se měla začít i soustavně metodicky pěstovat), dobové názory na artikulaci, dynamiku, tempo a jeho výkyvy apod. Tyto otázky je nutno dnes zkoumat a čerpat z nich poučení, i když samozřejmě není a nebude nikdy možné vracet se k interpretačním slohům minulých období pouhým napodobováním. Způsob hry i interpretace se společensko-historicky vyvíjejí, což je naprosto zákonité.

Vzhledem ke skutečnosti, že k odborné práci o způsobu hry na dechový i kterýkoliv jiný hudební nástroj je bezpodmínečně nutné na dotyčný nástroj umět hrát, otevírá se tu velké pole námětů pro absolventské diplomové práce na hudebních fakultách AMU, JAMU i VŠMU. Samozřejmě za předpokladu, že i u nás bude dostupná současná světová literatura tohoto oboru, novodobá vydání historických škol a učebnic na dechové nástroje i nová vydání skladeb všech historických období.