

O relativnosti pojmu „moderní interpretace“

Vždy mě zajímalo, jak skladby interpretovat životně v duchu skladatelově, ale nikdy, jak je interpretovat moderně. Avšak s termínem „moderní interpretace“ se setkáváme na stránkách hudebních časopisů i v recenzích v běžném tisku a není snadno jej přejít pouhým odmítnutím. Snad bude vhodné, když se pro porovnání se současností trochu dotknu historie.

Je zajímavé, jak dlouho se musel kulturní svět vyvíjet, než bylo lidstvo obdařeno hudbou prostřednictvím géniů, jako byli skladatelé nizozemské školy, italských škol, ale hlavně jako byli hudební velikáni Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. V dobách těchto velkých skladatelů i příchodem romantiků, novoromantiků, zrozením národních škol, impresionismu, expresionismu, futurismu atd. vznikla taková pestrá paleta hudby, že obrovský náskok ostatního umění, např. výtvarného i písemného, byl v poměrně krátké době dostižen. (Pro porovnání např. řecká architektura a sochařství s tehdejší hudbou.) Je mi někdy líto lidí, kteří se nedožili tohoto obrovského rozkvětu hudby novověku. Zamýšlím se i nad odkazem těch skladatelů, jejichž díla měla společnost pozvednout k nejvyšším ideálům lidství — namísto toho je lidstvo stále vrháno do neuvěřitelných útrap duševních i fyzických. Jaký obraz a předpoklady může dávat duševní stav reprodukčního umělce, který se stal svědkem barbarství a ničení největších lidských hodnot, lidské důstojnosti, kulturních statků a majetku?

Reprodukční umění, které také procházelo složitým vývojem, není srovnatelné s opravdovým uměním tvůrčím, i když sebegeniálnější díla bez reprodukčních umělců by zůstávala neživá. Hudební společnost si to uvědomovala, a proto největší představitelé reprodukčního umění požívali obrovské slávy, namnoze větší, než v současné době žijící skladatelé (např. Paganini, Spohr, Liszt, Chopin). Často při porovnání s dnešní úrovní reprodukčního umění slýcháme: „Prosím Vás, jak tehdy mohli hrát, vždyť neměli pořádné nástroje, struny, smyčce atd.? A legendy? Vždyť ani posluchači tomu tolik nerozuměli a všechno se jim hned zdálo ďábelské.“

Nahrávky bohužel nebyly, a snad je to i dobře, neboť naše předcházející generace podle mého názoru hodně doplatily na nahrávky technicky velice nedokonalé a pořizované v době, kdy umělci byli většinou starší a samozřejmě po celoživotní činnosti jejich síly byly značně opotřebovány. Máme jediné svědectví, a to jsou skladby mnohých slavných instrumentalistů. Je to svědectví velmi důležité. Je zajímavé (zvláště pro nás, sou-

časníky doby „specializace“), že tehdy téměř každý význačnější virtuos byl zároveň skladatelem. Je možno namítnout, že tyto skladby nemají vždy tu nejvyšší hodnotu, ale v každém případě svědčí o jistém rozhledu, znalosti harmonie, hudebních forem, instrumentace, kontrapunktu, čehož dovedli často použít s velkou fantasií i tvůrčím způsobem. Podle těchto skladeb lze posoudit i jejich duchovní svět. A ten je přece v tomto případě to nejdůležitější. O jejich výkonech a významu, který jim připsala historie, nemusíme mít pochybností a podle dnešní terminologie šlo jistě o špičkové umělce. Rozvojem školství a působením významných pedagogů se celková úroveň stále zvyšovala. Ovšem umělci nejvyšších kvalit byli a jsou stále vzácní.

A nyní bych se rád zmínil o době, které se říká „romantická“. (Ne vždycky vhodně, neboť znaky této etapy se někdy projevovaly v době mnohem pozdější a naopak.) Byla to přes výjimky, které později uvedu, doba rozkvětu instrumentálního umění jak sólistů, tak komorní hry. Tehdy se mnohý reprodukční umělec cítil jaksi svobodnějším a svým způsobem sebevědomějším, což se projevovalo i zevnějškem. Nepovažoval se pouze za prostředníka skladatele, nýbrž i spolutvůrce a byl si podle toho náležitě vědom své důležitosti. To se jistě odráželo i na způsobu interpretace a namnoze podle povahy prováděných skladeb i povahy umělců se vybočovalo v interpretaci do různých extrémů. Některý interpret si díla i skladby vykládal po svém, aniž se příliš staral, jak si to skladatel představoval. A tu mohla vznikat originální tempa, přehnaná dynamika, extrémní zvlnění tónů, nepřirozená agogika, výraz atd., prostě znaky jistého egocentrismu.

Z tohoto poznání lze zcela pochopit odpor Igora Stravinského k těmto manýrám extrémního výrazu i předimenzované dynamiky mnohých skladeb jak z hlediska kompozičního, tak z hlediska reprodukčního. Zvláště se zlobil, když slyšel, jak dirigent zval na svoji Devátou, nebo na svoji Pathetickou, nebo klavírista na svoji Apassionátu a houslista na svoji Kreutzerovku. — V souvislosti s touto dobou, která neznala dnešní technické vymoženosti pro šíření hudby ani pro sebekontrolu výkonných umělců, bych rád uvedl jeden zajímavý názor, který tuto dobu hodnotí poněkud shovívavěji. Když se Jana Kubelíka v r. 1939 ptali, jak se dívá na současný vývoj instrumentálního umění, říká ne příliš optimisticky: „Víte, v současné době není možné, aby vyrostly tak velké individuality, jako svého času Paganini a Spohr. Dnes mladý adept houslového umění poslouchá nahrávky slavných houslistů na deskách, v rozhlase atd., chtě nechtě se přizpůsobuje nebo tyto nahrávky kopíruje. Proto není mezi houslisty tak markantního rozdílu, jako tomu bývalo ještě i za mých mladých časů.“ Potud Jan Kubelík.

Kolem 1. světové války representovali naše reprodukční umění umělci

jako Fr. Ondříček, Jan Kubelík, Jaroslav Kocián, České kvarteto, Ševčíkovo kvarteto, Jan Heřman, Ema Destinová, Karel Burian, Karel Kovařovic, Václav Talich atd. České kvarteto v létech, kdy jeho členové byli v plné síle, byl soubor obrovského významu. Ve svém oboru znamenalo vrchol v evropském měřítku. Hanuš Wihan, moderně orientovaný názory R. Wagnera, F. Liszta a Rich. Strausse, zdůrazňoval již na začátku studia s Českým kvartetem studium podle partitury, což nebylo předtím vždy samozřejmé, a dosáhl s kvartetem takových výsledků, že jejich reprodukce Beethovenových kvartetů, zvláště posledních (do té doby sporadicky hraných), kvartetů Dvořákových a Smetanových, byla uznávána a kladena za vzor nejpovolanějšími odborníky. Nedávno se mi dostal do ruky článek od Karla Flesche, kde zdůrazňoval velké mistrovství a zcela zvláštní homogennost Českého kvarteta a dával mu přednost před všemi ostatními včetně Joachimova kvarteta, které ještě hrávalo tak, že velký houslista Joachim byl vlastně ostatními členy doprovázen.

České kvarteto pracovalo neuvěřitelně svědomitě, s ohledem na různé styly, s myšlenkou na skladatele, nikdy však neupadalo do akademičnosti. Zásluhou Josefa Suka kvarteto sloužilo obětavě i soudobé hudbě. Ano v této době není interpret jen spolutvůrce, ale stává se i odpovědným služebníkem skladatele. — Byly by to podle mého názoru ve zkratce správné zásady a základy moderní interpretace.

Jak už to bývá v umění, přicházející etapa kontrastuje s etapou předcházející. Do historie vcházejí dvě velké osobnosti, skladatel Igor Stravinskij a dirigent Arturo Toscanini, a přinášejí nový, nám všem známý názor na umění. Není bez zajímavosti, že České kvarteto, které mělo již svůj vyhraněný, prověřený a stále životný reprodukční styl, nezůstalo nedotčeno vlivem nadcházejících proudů. Koncertem Artura Toscaniniho byli všichni členové kvarteta tak ohromeni, že přestali na chvíli věřit svému dosavadnímu hraní. Přesvědčili se, že i bez velkých agogických uvolnění, bez velkých ritenut, vnitřní silou, podtržením rytmických prvků, přísnějším a ukázněnějším vedením melodických linií, plastickým a technickým vypracováním, lze také docílit obrovské působivosti. A snad se jim zdál jejich dosavadní styl najednou zastaralý. Bylo prý až dojemné, jak tito slavní pánové usedli ke svým pultům a znova s metronomem všechny skladby, které tak proslavili, přestudovávali s takovým pracovním fanatismem, jako v mládí s prof. Wihanem. Není mi známo, s jakým konečným výsledkem, možná že se vrátili ke svému starému způsobu, možná že načerpali nové zkušenosti, v každém případě toto neuspokojení patří k zásadám moderní interpretace a slouží ke cti umělců. Inspirace může přijít někdy i tímto směrem. Celá doba se měnila. Byl to jakýsi návrat ke klasickému cítění i v reprodukci. Hudba byla obohacena o nový, silný rejstřík, o nové, velké, nově orientované umělce.

Jestliže však doba romantická upadala někdy do extrémů, o kterých jsem se již zmínil, novější zas upadá do extrému zcela opačného. Z obavy, aby se umělec nezpronevěřil zápisu skladatele, aby nebyl porušen jakýsi styl, s úzkostlivou starostlivostí o technickou přesnost, s pocitem nejen odpovědnosti, ale jakéhosi strachu před názory některých pseudovědeckých kritiků, upadá do tak nepřírozené akademičnosti, kde myšlenka se stává ne prostou, ale prostoduchou a výraz téměř neživotným. Takový umělec nejen že ztratil dřívější sebevědomí spolutvůrce, ale stává se často pronásledovaným, vši jistoty zbaveným, ustrašeným človíčkem, který se bojí nebo stydí i přirozeného zpěvu, citu a projevu.

Dnešní způsob interpretace je velmi ovlivněn technickými vymoženostmi. V současnosti máme samozřejmě velkou kontrolu při nahrávkách v rozhlase, na gramofonových deskách, ve filmu i v televizi. Nahráváme na magnetofony a používáme metronomu. Jsou to všechno taková „hudební zrcadla“ nebo „hudební rentgeny“. To vše nás kontroluje zvláště po stránce technické, ale také psychologicky ovlivňuje. Někdy se přistihnu, že myslím více na to, jak to bude vypadat na pásku, než jak to zní přímo v sále. Mám zkušenost, ale tuto zkušenost dávno přede mnou vyslovil Pablo Casals, že tempa na magnetofonu nebo na deskách se zdají pomalejší. Toto vědomí nás někdy nutí k rychlejším tempům. Též po dynamické stránce, zvláště při kontrolním poslechu, nás tyto přístroje umírňují. Někdy je nutno hrát *mf*, aby výsledek byl *f*. Jen výjimečně se můj dojem shoduje s nahraným snímkem.

A metronom? To je znamenitý vynález, který ovšem neučí hudebnímu, rytmickému cítění, nýbrž mechanické pravidelnosti. Toscanini, který uměl ukovat větu jako podle metronomu, se vyjádřil při malých úchylnkách při kontrole své nahrávky: „Copak člověk je metronom?“

Igor Stravinskij, který vyžadoval zachování metronomického označení při provozování svých skladeb, sám při praktickém provádění metronomem označená tempa namnoze pozměňoval.

V souhrnu bych řekl, že i v minulosti mnozí umělci pracovali odpovědně s myšlenkou na své hluboce uctívané skladatele a že jejich jistá subjektivnost v cítění byla inspirována smyslem pro přirozenost. Dále: sál byl milosrdný, posluchači vděční, technickými vymoženostmi nezhyčkaní. Jako zcela výjimečný příklad lidský i umělecký zůstává Pablo Casals. Tento umělec, který navzdory všem teoriím zdůrazňuje v reprodukci subjektivnost a intuici, který dokonce odmítá pseudostylovost v interpretaci, umělec, jehož jediným kritériem je, aby jakýkoliv detail byl v souladu s celkem a duchem skladby, slavně obstál v obou etapách.

Snad by bylo dobře, aby si mladý umělec uvědomil, že sice žijeme v současné době, ale z minulosti si lze brát mnohé poučení. Dále, že každé umění v určité etapě mělo příbuzný styl, (nejmarkantněji se to jeví ve výtvar-

nictví a v architektuře), že to, co je v souladu v hudbě romantické, je často v příkrém rozporu v hudbě např. klasické či barokní. Dále, že lze použít ke studiu i různých nahrávek a je-li umělec skutečnou osobností, s jistou dávkou individuality, neovlivní ho to natolik, aby ztratil svoji osobitost (tak, jako to bývá např. u vyzrálého rukopisu).

Bylo by také dobře, aby mladý umělec přes veškerou specializaci nepomínal, že v hudbě existuje mnoho oborů, které duševní obzor mohou rozšířit. Jinak se může stát, že mnohý nadšený amatér je lépe obeznámen s těmito obory (např. se symfonickou, komorní či operní literaturou) než mnohý absolvent vyššího hudebního učiliště. Je dobře si uvědomit, že to, co někdy považujeme dnes za moderní, zítra může být nemoderní a že cennější je trvalá hodnota umělecká i lidská (Janáček o moderní hudbě).

K tomu bych chtěl dodat, že jako civilizace a technika nemusí vždy prospívat zdraví člověka, tak i technické vymoženosti kolem hudby mohou nezdravě působit i na interpreta, přestane-li si věřit, sám se kontrolovat, těšit se z hudby i ze hry, a především věřit svým smyslům a svému citu. Technických vymožeností je nutno naučit se rozumně využívat.

Je také velmi zdravé studovat skladby, které jsme předtím neslyšeli, jen pomocí partitury. Největší příležitost nám k tomu dává studium skladeb současných skladatelů, které je nutnou duševní hygienou reprodukčního umělce a kolegiální pomocí skladatelům, a tím i dalšímu hudebnímu vývoji. Naše současné názory na hodnotu skladby mohou být někdy i v rozporu s hodnocením času, který bývá často spravedlivější.

Toto studium je sice namáhavější, než studovat podle osvědčených vzorů, ale pokud naše realizace bude ve shodě s představou náročného současného skladatele, je to poznání nejen radostné, ale máme i velkou naději přiblížit se k pojmu „moderní interpretace“.