

Glosy k diskusím o stylovosti

O nejasnosti terminologické

V kritikách a posudcích interpretačních výkonů setkáváme se často s pojmy jako styl, stylovost, autentičnost provedení, pietní provedení (nemyslí se tím provedení v krematoriu) atd. atd. Přitom ovšem přecho často podkládá autor kritiky či posudku těmto objektivním termínům ryze subjektivní obsah a platnost, aniž by se příliš zamýšlel nad tím, co vlastně můžeme pod jmenovanými termíny vidět, jaký je jejich dosah, a především zda mají skutečný objektivní, na pozorovateli nezávislý obsah a zda se v jeho stanovení nebo dokonce hodnocení shodují různí pozorovatelé.

Kdybychom chtěli formulovat, co se *běžně rozumí* pod pojmem „stylového provedení“ určité skladby, mohli bychom říci, že se tím rozumí jednotným záměrem řízený výběr interpretačních prostředků; tyto prostředky musí být v souladu s prostředky užitými při kompozici, musí být ve vzájemném souladu mezi sebou a musí odpovídat našim představám o vzájemné korespondenci těchto prostředků.

Přílišná složitost, naprostá neurčitost a zřejmá neúplnost této formulace bije do očí. A přece jsem se dlouho marně snažil nalézt jinou formulaci, která by vystihovala skutečný stav věcí a kterou by mohli všichni bez námitek schválit, formulaci, která by vzosnou teoretickou frází neidealizovala naše chatrné *praktické* znalosti této otázky. Zřejmě tedy bude problém ležet hlouběji, ne-li vůbec jinde.

Je jisté, že při vědeckém zkoumání daného problému bychom se totiž musili dostat k otázce obsahu interpretovaného díla, k otázce charakteristických rysů období, a tím tedy i k otázce, zda ty či ony prostředky nejlépe tlumočí charakter a obsah zmíněných děl, resp. které prostředky tento obsah a charakter nejlépe tlumočí. Čímž bychom se ovšem octli u otázky výkladu a tlumočení obsahu hudebního, resp. vůbec uměleckého díla, a s tím rovnýma nohama uvnitř nejdiskutovanější a nejsložitější otázky celé estetiky, hudební pak vzhledem k jejímu charakteru zcela zvlášť.

Právě proto se všechny diskuse o stylovosti pohybují na poněkud vratké půdě a jsou do jisté míry odkázány na výsledky bádání v příbuzných uměleckých a vědních oborech.

Tato trpká skutečnost nás nicméně nezavazuje možností a povinností zabývat se dílčími konkrétními otázkami, které s problémem souvisí. Naopak: máme tu vítanou možnost zabývat se dílčími otázkami v podstatě izolovaně, a můžeme přitom uvést na pravou míru některé zatuchlé věčné pravdy, pod jejichž apodiktickým vzhledem nevidíme praktické rozpory.

O notovém zápisu

Jako o základním požadavku „stylové“, „správné“, „věrné“, „realistické“ (nehodící se škrtněte, hodící se doplňte) interpretace se mluví a píše o dodržování zápisu skladatelova.

Zápis se ovšem, jak známo, neskládá jen z not, ale také — u různých skladatelů v různé míře — ze znamének dynamických, agogických, frázovacích; zkráceně — i když poněkud nepřesně — výrazových nebo přednesových pokynů.

„Dodržování zápisu“ se stalo jakýmsi dogmatem, o němž se nepovažuje za možné ve slušné společnosti pochybovat. Jenže: dodržování jakého zápisu? Zápisu not nebo i veškeré skladatelem předepsané dynamiky, agogiky a frázování, dále i temp a nevím čeho ještě? Poznamenejme zde, že se často — ať z opatrnosti nebo nevědomky — hovoří jen o zachování **notového** zápisu, čímž se tedy — opět vědomě či nevědomky — ostatní pokyny ze zachovávací povinnosti nepřímo vylučují.

Nuže, je opravdu dosti podstatný rozdíl mezi notovým a jiným předpisem (nota totiž také není nic jiného než „předpis“ či „znaménko“). Zápis not je možno dodržet vždy, bez ohledu na dobu a na osobu interpretovu. Pomineme-li některé netypické a pro naši úvahu bezpodstatné výjimky (např. neúplný zápis barokních a předbarokních děl, ponechávající interpretovi v mnohém volnou ruku), pak bude interpret v 19. století hrát tytéž noty (a dodejme: týž základní rytmus) jako interpret ve století dvacátém a nepochybně (doufejme alespoň!) i kterémkoliv příštím.

Jinak tomu však bude s výrazem, ba dokonce ještě šíře se vším, co náleží k interpretaci hudebního díla, tedy se samotnou technikou, s individuálním rytmem atd. Každý interpret má svůj osobitý způsob např. v porušování matematicky přesné rytmické normy; způsobu tohoto porušování a míře jeho odchylky od matematické normy pak říkáme „osobitý rytmický smysl“, „nerytmičnost“ apod. Právě tak každý interpret akcentuje jiné výrazové prostředky — jak z obecného hlediska, tak na určitém místě, v určité frázi —, a jiné potlačuje atd.; tomu pak říkáme „reprodukční typ“ apod. Není jistě nutné zdržovat se u těchto obecně známých pravd. Všichni dobře víme, že nenajdeme dva interprety, byť si byli založením sebevíc podobní a byť pocházeli z téže školy, kteří by třeba jen

noty deseti taktů reprodukovali do všech důsledků shodně. Jestliže tedy různí interpreti hrají tytéž noty, pak o výrazových detailech je možno říci pravý opak — všichni hrají jiné detaily.

Samozřejmě může tu padnout námitka, že i změny — např. porušování matematické rytmické normy — mohou sahat jen po určitou hranici. To je opodstatněné právě u rytmu, kde deformace by neměla (přeškrtnl jsem v konceptu napsané: nesmí) jít tak daleko, aby z určitého skladatelova zápisu a stanoveného rytmu se stal rytmus jiný, snadno a přesněji zachytitelný jinou notací. (Mimochodem — i zde by bylo možno nalézt výjimky — ale kde se nenajdou? A kromě toho by se to vymykalo rámci tohoto pojednání.)

Avšak omezení uplatněná popsáním způsobem např. u rytmu nemůžeme už zdaleka tak přesně, ba někdy vůbec ne, uplatňovat např. u dynamiky nebo agogiky. Dynamické a agogické předpisy totiž v sobě obvykle neobsahují kvantitativní určení nebo je jen velmi neúplně naznačují (molto nebo poco apod.). Přesný výklad a provedení, tedy vlastní kvalita, však zůstává zcela podrobena vkusu a názoru interpretovu.

Je tedy mezi notovým zápisem a zápisem vůbec dost podstatný rozdíl. Když jsme si dokázali tuto vcelku samozřejmou věc, pohledme na chvíli na problém z jiné stránky.

O tzv. autentičnosti podání

Autentičnost pojetí nebo podání je také častým šlágrum kritické terminologie. O autentickém podání se ovšem nejčastěji hovoří, hraje-li interpret soudobé dílo přesně podle intencí skladatelových, s nímž většinou dílo studoval nebo konzultoval. (Platí to pochopitelně i o případech, kdy skladatel je současně interpretem.) Postupně se obsah hodnocení rozšiřoval; dnes je za autentické prohlašováno div ne každé provedení, které kritik považuje za stylové a vůbec prostě vynikající.

Jenže — jak tomu vůbec je s onou autentičností a do jaké míry je toto ocenění vůbec oceněním kladným?

Měl jsem nedávno příležitost v širším kroužku mladých pianistů slyšet ze starých zápisů hru některých vynikajících skladatelů hrajících své vlastní skladby. Nebyli to jen skladatelé, kteří by hráli skladby jako pianističtí amatéři „kapelnickým stylem“ (nebo by se mělo říkat skladatelským stylem?), ale také tací, kteří byli sami dobrými pianisty, jako třeba Debussy, nebo kteří dokonce vystupovali jako pianisté koncertně, jako třeba Skrjabin.

Nuže, nikdy jsme neslyšeli hrát Debussyho a Skrjabina „nestylověji“ a „neautentičěji“, než je hráli Debussy a Skrjabin. Nebylo tam nic z toho,

co považujeme za typické pro jejich hudbu. Debussy byl šedivý, konkrétní, nebarevný a těžkopádný, nadto ukrutně romantický, tj. — přeloženo do běžné řeči — nerytmický. Skrjabin byl neohrabaný, mdlý a matný, bez efektního lesku a plnosti zvuku. Zato byla ve hře úplná spousta typických interpretačních klišé, jaká známe z běžných pianistických snímků té doby, klišé, která nezřídka byla v rozporu nejen s naší představou Debussyho, ale zcela objektivně a prokazatelně i se svým obsahem hudby.

Nehodlám zde opakovat anekdoty o skladatelích, kteří neuměli nejen zahrát, ale ani objektivně posoudit kvalitu provedení svého díla, i když o tom existují úplné legendy, někdy pravdivé (viz V. Nováka, hodnotícího prý provedení podle hodinek). Existují hlubší důvody k zamýšlení nad touto otázkou než anekdotická neschopnost několika vynikajících jedinců.

Máme snad o Debussym a Skrjabinovi zcela falešné představy, má jejich hudba správně znít zcela jinak, než jak ji slyšíme v podání nejlepších dnešních interpretů? Kdybychom to připustili, pak bychom logicky musili ovšem připustit, že *veškerá* naše interpretace všech skladatelů je nebo aspoň může být zcela pochybená a „neautentická“.

Kde je tedy chyba? Ten, komu je taková otázka položena, se ovšem obvykle octne ve značných rozpacích. Z navyklého stereotypu myšlení se totiž zdráhá připustit, že by skladatelé mohli hrát své dílo „nesprávně“; právě tak se ovšem zdráhá připustit, že by všechna jeho hodnotící měřítko byla falešná. A přece je rozpor, naznačený výše, zcela logický. Je dokonce nutný z toho prostého důvodu, že od nahrávky do dneška uplynulo více než 50 let. Ozřejmíme si stručně, jak to myslíme.

Žádné umělecké dílo není neměnnou výpovědí. Umění je odrazem určité objektivní reality; je objektivním i subjektivním zobrazením této reality. Přitom ovšem objektivní skutečnost v podobě společenských podmínek, vyspělosti atd. atd. ovlivňuje i ono subjektivní myšlení. Mění-li se objektivní skutečnost, musí se nějakým způsobem postupně měnit i subjektivní popis této skutečnosti, neboť bytí ovlivňuje vědomí a nikoliv naopak.

Převedeno do srozumitelnější řeči: postupem let se mění jak náš výklad, tak — objektivně vzato — i sám obsah a smysl uměleckých děl minulosti. Jednou vytvořené umělecké dílo se stává okamžikem svého uvezení ve známost majetkem společnosti a ta s ním nakládá dle svého; transponuje je postupně do jiných poloh podle toho, jak se mění společenská situace a posunuje myšlení, a to bez ohledu na to, zda to odpovídá subjektivním představám a přáním autorovým. Ještě jinak řečeno: okamžikem jeho zveřejnění se dostává dílu určitého obsahu, který může být v mnoha případech užší, širší nebo prostě jiný než obsah, který mu zamýšlel dát původce.

Doufám, že po všem, co jsme napsali, je jasné, že hypotetická dobová

interpretace jakéhokoliv uměleckého díla není, nemůže a nesmí být závaznou. Zní to odvážně, ale je tomu tak. Neznamená to vůbec, že můžeme díla minulosti interpretovat libovolně; znamená to pouze tolik, že je musíme interpretovat *kriticky*.

Historická podmíněnost interpretace a interpretačních předpisů

Uvedme si ještě některé další důvody pro naše předchozí tvrzení. Řekli jsme už, že každé dílo uvedené ve veřejnou známost se stává majetkem společnosti, která s ním nakládá nezávisle na představách autorových. Můžeme však vyjít i z druhé strany — od subjektu — a vrátit se k našemu příkladu autorské interpretace Debussyho a Skrjabinina.

I tato interpretace je totiž historicky podmíněna a nevzešla „sama ze sebe“, z neopakovatelné a ničím nedeterminované ani neovlivněné osobnosti svého tvůrce. Tím spíše, že interpretace má pochopitelně své *vlastní* zákonitosti, které sice určitým komplikovaným způsobem odpovídají např. zákonitostem kompozičním (protože vznikly za stejných společenských a kulturních podmínek) ale nemohou se s nimi prostě krýt, protože pojednávají o jiné materii.

I když skladatelovo dílo je např. negativní reakcí na určitý jev — jako je Debussy, zkráceně řečeno, reakcí na Wagnera — neznamená to, že by i toto dílo nějakým způsobem nenavazovalo na tradici. Je jejím *dialektickým* popřením, a to ještě jen určité omezené oblasti. (Stačí konečně poukázat na to, že raný Debussy celou svou harmonií, rytmem atd. tkvěl až po uši v běžném romantickém arsenálu a jeho vývoj a odklon byl pohnutý, nikoliv zlomový). Tím spíše je pak pochopitelné, že i interpretace — byť vlastního díla — je podmíněna a ovlivněna dobovými normami, zvyklostmi, úrovní atd. Ani Debussy nebo Skrjabin se neučili hrát na klavír u nadhvězdného a nadzemského ducha, nýbrž u zcela pozemského učitele klavíru; všechny své představy o nástroji tak složitém jako klavír nezískávali jen ze samoucké autopsie, nýbrž ze zážitků nad interpretačními výkony tehdy slavných umělců atd. atd. Je proto jisté, že jejich hra — a v příslušně omezené míře dokonce i jejich interpretační předpisy — byla právě tak ovlivněna dobově podmíněnými postupy, ba i manýrami, které dnes konstatujeme, kritizujeme a jimž se místy i smějeme nad starými nahrávkami dávno zemřelých a dříve slavných interpretů.

Snad v žádném jiném oboru není totiž čas tak nemilosrdný jako právě v hudební interpretaci. Skladba vzniklá před půlstoletím se nám nijak nezdá „passé“ nebo dokonce komická, ledaže by to snad autor přímo zamýšlel. Zato interpretační výkony mnoha vynikajících interpretů se nám

mnohdy — aspoň na určitých místech — zdají být nemožně staromódní a při vši úctě k různým přednostem až komické. Zřejmě se tu posun stylového citění projevuje daleko rychleji nebo zřetelněji než jinde — tento fakt by zasloužil ostatně zvláštní studie.

Kdybychom chtěli formulovat, čím se v podstatě liší dřívější chápání stylu od dnešního, pak bychom nepochybně zabrousili opět do oblasti, kde by bylo nutno snášet desítky a stovky důkazů včetně deskových či jiných nahrávek. Nicméně obecný názor — jak odborníků, tak laiků — na tuto otázku je natolik jednotný, že se můžeme pro stručnost spokojit jakýmsi „obecným povědomím“.

Jedním ze základních rysů, které odlišují naše dnešní pojetí od minulého, tzv. „romantického“ nebo „přeromantizovaného“, je právě rozdílné použití dynamiky a agogiky. S jistou nezbytnou dávkou generalizace můžeme říci, že dřívější interpretační způsoby nadužívaly ve srovnání s dneškem dynamických a agogických rozdílů na malých plochách. Zvláště se to vztahovalo na agogiku, kde tempové změny často až porušovaly základní rytmickou strukturu frází. Často se vyskytovaly prudké agogické výkyvy tam, kde dle našeho názoru nejsou vůbec nutné a opodstatněné. Mezi starými nahrávkami nenajdeme takové, které bychom podle dnešní terminologie mohli označit za akademické; nesouhlasíme-li s nimi, pak nikdy pro nedostatek výrazu a dynamicko-agogického rozlišování, nýbrž vždy jen pro jeho přemíru, nelogičnost, přeexponovanost, samoučelnost apod.

Celky se daleko více drobily do různých detailů, navzájem často i nespojených nebo dokonce protimluvných; vůbec se kladl základní důraz spíše na detail (a celek se skládal ze součtu těchto detailů) než na celek (z něhož by se logickou dedukcí vytvářel i přístup ke všem detailům). Jinak řečeno, převládal spíše induktivní přístup proti dnešnímu deduktivnímu; převládal — ve shodě s celkovými uměleckými názory — citový, intuitivní přístup nad rozumovou analýzou. Po této stránce je dnešní přístup, kdy se snažíme o to, *nepřidávat* ke skladatelovu zápisu příliš mnoho navíc, skutečně objektivnější. Ovšem — jak ostatně dost jasně vyplývá ze všech dřívějších úvah — je podobný termín více než ožehavý a podmíněný; protože i my se přece snažíme o určitý *výklad* díla. Jakékoliv tvrzení, že se snažíme o objektivní výklad, je pak, ať to zní sebestarodárněji, jen tvrzením subjektivním. Ještě přesněji řečeno; i náš výklad je právě tak podmíněn dobou a tradicí jako všechny dřívější; i on je jen historickým stupněm ve stálém vývoji. I on je určitým *nutným a zákonitým* porušením skladatelova předpisu, asi tak, jako je osobní rytmus vždy porušením matematického rytmu.

Souhrnně by bylo možno charakterizovat tzv. romantickou interpretaci jako interpretaci kladoucí rozhodující váhu na detaily, zanedbávající však

vztah těchto detailů k celku hraného díla i vzájemný vztah těchto detailů. Jednotný stylový záměr neexistoval nebo zůstával neuskutečněn, celek se drobil na množství často individuálně přesvědčivých a mnohdy i odůvodnitelných, ale nesouřadných úryvků. Tím vznikal dojem neklidu, trhanosti, nervozity. A to tím spíše, že u mnoha interpretů tyto projevy neexistovaly jen skrytě, ale vědomě, jako snaha o individualitu, zvláštnost, ba i excentricitu. Přehánění — agogické či dynamické — nevyplývalo mnohdy z neuvědomělého nedostatku míry nebo z nedostatků nástrojových, nýbrž z vědomé snahy o originalitu a sebeuplatnění, o vnější efekt.

Nutno poznamenat, že zkratkovitá charakteristika není pochopitelně charakteristikou *všech* rysů zmíněného období. Uvnitř stylu existovala celá řada stupňů a tvarů. Vedle výkonů, které na nás dnes působí jako školský příklad zastaralosti, najdeme spoustu výkonů skutečně moderních, ukazujících daleko do budoucna. Vůbec je třeba říci, že v posuzování starých interpretačních výkonů zůstáváme obvykle jen na empirickém povrchu. Buď jednostranně odmítáme styl jako celek i se všemi jeho tvůrci, a tím „vyléváme vaničku s dítětem“, nebo se zase ze strachu před jednostranností a nespravedlivostí neodvážíme ničeho více než bezzubého konstatování o „stálém vývoji“ atd. Ale k rozboru, co na které interpretaci je živé a neživé, který interpret přinesl skutečně nové a trvale kladné prvky a který naopak reprezentoval prvky minulé a přežitě, k tomu jsme se dosud nedostali; třeba ovšem na omluvu říci, že nedokonalost a především neúplnost zvukových záznamů v tom asi zabrání vědcům i dnes, kdy by měli základní výzbroj k podobnému rozboru. Konečně — a to je samozřejmé — asi také stěží najdeme jednoznačně vyhraněné záporné typy, u každého skutečně vynikajícího a slavného jedince se spíše sváří prvky kladné i negativní; o to je úloha těžší. Také naše hodnocení, načrtnuté výše, je ovšem generalizující; je především generalizací oněch *přežitých* prvků, které nás provokují. Do jisté míry jsme se při něm ostatně opírali o průvodní slovo k sovětské antologii snímků starých interpretů, které — při občasných krátkých spojeních a nedoložitelnosti některých tvrzení — je přece jen jedním z prvních pokusů o skutečně kritické hodnocení interpretační minulosti.

Pokusme se shrnout některé dosavadní závěry: řekli jsme, že jen *notový* zápis je trvalý a neměnný; všechny ostatní předpisy se budou více či méně muset kriticky zkoumat (a tedy někdy i měnit) podle vývoje interpretačního vkusu a norem, a ovšem i podle individuálního vkusu jednotlivých interpretů.

Dovodili jsme dále, že každý skladatel nutně je při interpretaci díla ovlivněn dobovým interpretačním vkusem. To však logicky znamená, že je jím ovlivněn již při samém vzniku díla, protože zaprvé koncipuje dílo pro určitý nástroj podle své znalosti tohoto nástroje, zadruhé dílo při

kompozici „slyší“ ve svém vnitřním sluchu, a tedy již v určité interpretaci. V interpretaci podle jeho představ ideální, ale podle našeho rozboru přece jen odpovídající obecnému vkusu.

Všechny výrazové předpisy a normy jsou tedy ovlivněny vnějšími okamžitými a dobově podmíněnými skutečnostmi. Protože tyto skutečnosti a s nimi celé myšlení společnosti a normy se mění a vyvíjejí, může budoucí interpret stát jen před dvěma možnostmi:

- a) reprodukovat dílo přesně dle předpisu, a tím se vystavovat nebezpečí, že se v místech, kde předpis je daní dobovému a dnes již přežitému vkusu, dostane do rozporu s dnešní normou, nebo
- b) reprodukovat dílo dle svého osobního přesvědčení a výkladu, podloženého rozbohem, znalostmi, logikou; tím se ovšem ve zmíněných případech dostat případně do rozporu s původním předpisem.

Přitom můžeme celkem logicky předpokládat, že takové rozpory se mohou tím častěji projevovat, čím více byl skladatel současně i interpretem, a čím bezprostředněji tedy musil být ovlivněn dobovými interpretačními normami. Jinak řečeno, stěží najdeme vhodnější příklad než je — Chopin.

Několik poznámek k Chopinovi

Je vlastně s podivem, že si dosud nikdo neuvědomil, že dvě známé zásady tzv. polské reprodukční školy v interpretaci Chopina v sobě skrývají nebezpečí vzájemného rozporu. Je to zásada tzv. objektivní interpretace Chopina a zásada přesného dodržení zápisu, čímž se rozumí nejen zápis notový, ale i dynamický a agogický. (Poznamenáváme, že ovšem přemnohá ze znamének přisuzovaných Chopinovi se při kritické revizi ukázala být jen znaménky některého z vydavatelů, jak ostatně ukážeme v konkrétních příkladech.)

Základní polská teze, že je totiž třeba Chopina očistit od nánosů přebujelé romantičnosti, přecitlivělé subjektivity a od samoučelných salonních kudrlinek, je bezpochyby sympatická a správná (i když praktické provedení této zásady je už složitější a čeká zřejmě na silnou uměleckou osobnost, která by teorii převedla v praxi).

Je také pravda, že Chopin jako tvůrce moderního klavírního stylu hleděl daleko do budoucna. I když neznáme jeho vlastní interpretaci, můžeme o ní předpokládat totéž, totiž že přinášela četné progresivní rysy, které i dnes zůstávají živé a platné. To nás však nezbavuje povinnosti pátrat i po rysech, které tkví v minulosti — viz příklad s Debussym, jehož revolta proti wagnerovské přeplněnosti, byť se nám dnes jeví ve složitějších historických souvislostech, byla nepochybně také odůvodněná a progresivní. Nelze však předpokládat, že by Chopin vůbec nebyl dotčen dobovými interpretačními prvky, a to tím spíše, že to, od čeho ho chce polská

škola očistit, v mnohém odpovídalo nejen dobové tradici, ale dokonce i osobnímu charakteru Chopinovu.

Můžeme předpokládat, že občasný rozpor nalezneme nejspíše tam, kde se dnešní interpretační tendence odlišují *obecně* od dřívějších; že tedy — opět zkráceně řečeno — budeme muset zkoumat

- a) místa s předpisem náhlých dynamických výkyvů;
- b) místa s předpisem častých dynamických a agogických výkyvů na malých plochách;
- c) místa, kde rozrušení stavby určitým dynamickým nebo agogickým detailem znemožňuje vytvořit souvislý dynamicky (resp. agogicky) jednotný celek;
- d) místa, kde snaha o vystižení omezeného detailu je v rozporu s celkovým výrazem skladby, jejího úseku nebo fráze, prostě nadřazeného celku.

Podle mého osobního přesvědčení lze u Chopina nalézt občasné příklady téměř pro všechny čtyři odstavce. Poměrně nejspíše můžeme vystopovat případy, spadající v našem dělení pod písmeno c), a to zejména v malých formách, kde zřejmě právě vědomí této malé formy dávalo předpoklady k záměrnému zdůraznění detailů. Dále můžeme takové příklady jistě nejspíše nalézt ve skladbách zdůrazněně subjektivního obsahu. Jako spojení obou těchto podmínek vyhovují velmi dobře např. Nocturna, a proto trochu prolistujme jejich polské kritické vydání a pokusme se nalézt opory pro svá tvrzení. Současně můžeme přijít na to, že mnohá zkreslení — podle našeho dnešního chápání — spadají skutečně na vrub vydavatelů a že Chopin byl rozhodně předvídavější a citlivější než vydavatelé. Pohledme např. na Nocturno H dur op. 9 č. 3. Začátek středního dílu *Agitato* je předepsán v originálu jako *forte*. Hned 4 takty nato nalézáme však náhlé *pp*, resp. *p*, přerušované jen občasným *sf*. Snadno zjistíme, že předpis *f* je vysloveně relativní, že jej můžeme vztahovat k onomu *agitatu*, že jej můžeme chápat jako předpis vzrušenějšího výrazu, než je dřívější klidné H dur. Jinak však jsou tyto předpisy živým důkazem rozdrobení celku dílčími detaily. Dnešní citlivý interpret rozhodně nezačne *f*, ale nejvýš *mf*, ne-li *mp*, aby si zachoval možnost *gradace*; podobně relativně bude chápat téměř všechny další předpisy ve střední části tohoto Nocturna. Tak hned třeba po uklidnění v 17. a 18. taktu střední části není možno znovu nasadit bez přípravy předepsané *forte*, 2 takty nato opět *p* a pak *pp*, hned znovu *forte*, atd. atd. Je přímo nasnadě, že i střední díl sám o sobě je nutno vygradovat tak, aby jeho vrchol se octl teprve po basové sekvenci 10 taktů před koncem dílu; těchto 10 taktů pak naopak nemůže už být přerušováno podstatnými dynamickými či agogickými přeryvy, jen 4taktovým přechodem do postupného zklidnění na samém konci. Jinak řečeno: je třeba nejprve si promyslet a procítit celek, pak teprve podle něho upravit detailní dynamiku; jinak bude přednes mírně hysterický.

Příliš náhlé nasazování kontrastní dynamiky můžeme vystopovat ostatně i v bezprostředně následujícím Nocturnu F dur, kde nepochybně střední část také nezačne moderní interpret okamžitě ve *forte*, aby si zachoval možnost gradace fráze; právě tak zlom této fráze, předepsaný v 9. taktu, je příliš náhlý (na 1 čtvrtce z *ff* do *p*) a nemůže obsáhnout závažnost vrcholu.

Příkladem, jak vydavatelé obvykle pracovali právě v těchto zastaralých tendencích interpretace Chopinova díla, je naproti tomu Nocturno e moll op. 72. 11 taktů před koncem se tu vyskytuje motiv (exponovaný ovšem už podstatně dříve). Ve všech vydáních, která jsem prohlížel — bylo jich sedm — jsem našel předepsané *piano*. To je vymyšleno docela zřejmě z jednoznačného aspektu k tvaru melodie samé, k její skrovné harmonizaci v terciích atd. Jenže celek nám napovídá něco úplně jiného: není možné držet u tohoto rozevlátého nocturna plných 11 posledních taktů v *piano*: naopak, šíře závěrečné melodie dává skvělou možnost k mezzofortovému *espressivu*, které se teprve postupně zklidňuje k závěru, a vyklene tak nádherně uzavírající oblouk celé skladby. Myslí jsem původně, že mi tento příklad poslouží jako dokument o nutnosti nerespektovat do důsledků Chopinovu dynamiku na podobných místech. Jaké bylo moje překvapení, když jsem zjistil, že v kritickém vydání Chopin vůbec žádnou dynamiku nepředepisuje, de facto tedy setrvává v dřívějším *forte*, a teprve o 5 taktů později předpisuje *crescendo*! Pronikavý duch Chopinův tu tedy viděl podstatně dále a moderněji než všichni jeho o mnoho desetiletí pozdější vydavatelé.

Uvádím tento příklad mimo jiné proto, že málokdy mívají např. studenti příležitost hrát právě z kritického vydání; mívají v ruce nejrůznější jiná, lepší i horší vydání, a jak vidět, ani ta nejlepší se nevyhnula zavedeným, ale špatným tradicím. To platí právě o Chopinovi v plné míře. Např. podíváme-li se na autograf Mazurek, zjistíme, že je v dynamice nejméně o polovinu chudší, ale také prozřetelnější než většina relativně nejkritičtějších vydání!

Do rozporu s původním předpisem se však můžeme dostat např. v Nocturnu cis moll op. 27 č. 1. Zde je závěrečná část traktována v dynamice v zásadě stejné jako na začátku; repríza počáteční části se tedy pohybuje rovněž v morbidním *pianissimu*, neklidném a nemocném. Jenže tady může (nemusí) dnešní interpret pocítit nutnost vyklenout celkový oblouk skladby trochu jinak, než je běžná a primitivní praxe kontrastních dílů ABA, uvnitř ještě rozervaných dílčími změnami. Může po střední části chápat návrat k počátku jako postupné pokračování a uklidňování střední části; to, co na počátku znělo nemocně, bolestně a bezmocně, může tady být žalujícím, vzníceným a vášnivým výkřikem, který se chromaticky vzestupnou melodií prokousává neklidem trápené duše; tak to naznačuje

i dílčí faktura, rozdrobená drobnými figurkami kvintol v doprovodu atd. Tak to naznačuje i předpis „*con duolo*“ 9 taktů před koncem, který není dost dobře možno splnit, kdyby prakticky celý závěrečný díl byl v pianu. Osobně tedy pokračuji ve středním díle v poněkud rychlejším tempu, než jaké jsem nasadil na počátku skladby, v dynamice a celkovém výrazu inquieto, vrchol nasazuji vlastně až takt před „*con duolo*“, které se ještě začíná v mezzoforte, a teprve pak se překvapivě *Cis dur* zklidní do pianu. Jsem přesvědčen, že skladba tak dostane podstatně dramatičtější a celistvější charakter. Netvrdím, že je to jediný možný a správný způsob interpretace; je to však určitě živý důkaz, že není nutné brát jako dogma každý původní předpis a že skladbu lze lépe — a snad dnešnímu chápání blíže — vyložit i jinak.

Mohl bych nalézt takových míst ještě řadu; třeba konec H dur Nocturna op. 32 č. 1, kde je v závěru u Chopina dynamika zcela ponechána na vůli interpretovně, ač jde zřetelně právě o obsahově nesmírně rozrůzněný a bohatý vrchol skladby; nebo začátek reprízy Nocturna c moll, kde spojit předpis *agitato* s *pianissimem* se po předchozím *fortissimu* asi těžko někomu podaří atd. atd. Není však úkolem těchto poznámek vyhledat všechna místa z Chopinovy tvorby, kde je dynamika nebo agogika diskutní; šlo mi spíše o to ukázat a dokázat, že diskutní být nejen může, ale *musí*.

Ještě několik poznámek o stylovosti

Pokusil jsem se v předchozích řádcích dovodit, že tzv. autentičnost je pojem, který je ošidný, neurčitý, neohrazený a vůbec sporný. Autentičnost nemá tedy vůbec nic společného se stylovostí interpretace, protože autentičnost tkví v minulosti, je s ní srostlá, nelze ji z ní vytrhnout; kdežto stylovost je proměnlivý pojem, který vychází z dnešních norem a hodnocení. Bylo by možno říci, že stylovost je obrazem našeho vztahu k minulým uměleckým epochám a dílům. Netvrdím tedy, aby bylo jasno, že stylovost neexistuje; tvrdím jen, že ji často hledáme — mnohdy v nejlepším úmyslu — zcela jinde, než kde ve skutečnosti může vůbec být.

To se týká často třeba i reprodukce Bacha. Souhlasím úplně s tím, že je třeba znát ortografii bachovských originálů, abychom věděli, jak se mají hrát ozdoby. Ale považuji za hluboce nebezpečné, jestliže se věda o bachovské interpretaci soustředí převážně nebo dokonce výhradně právě na tento bod. Myslím, že rozpor o tom, co je stylová interpretace Bacha, lze mnohem spíše hledat v diskusích o tom, zda je třeba Bacha hrát tak, jak se dle našich představ kdysi hrával, či nikoliv. Myslím, že po předchozím nemusím vyhlášovat, na kterou stranu se přikláním. Mimochodem: stejně nevíme a nebudeme nikdy přesně vědět, jak se Bach hrával, protože

„ústní podání“ od pamětníků z desátého kolena je, mírně řečeno, poněkud nespolehlivé. Tak např. se dlouho věřilo, že v bachovské době neexistovala prakticky rychlá tempa v dnešním slova smyslu; presta bylo třeba hrát allegretto apod. Jenže pak se ukázalo, že to podle všeho není vůbec pravda a že naopak se tehdy používalo zhusta temp, nad kterými nám dnes vstávají vlasy hrůzou na hlavě. Právě tak je známou skutečností, že leccos z tehdejšího reprodukčního usu bylo prostě dáno nedokonalostí a charakterem tehdejších nástrojů (stupňovitá dynamika cembala atd.).

Mám proto apriorní nedůvěru ke kritikám, které vytýkají interpretovi přeromantizovanost pojetí Bacha (zvláště bohatá na taková tvrzení jsou kritická díla a články německých a severských novin). Ne snad že by možnost přeromantizování objektivně vůbec neexistovala, ale praxe, zdá se mi, ukazuje, že nebezpečí je třeba hledat jinde a že hlavní nebezpečí hrozí, obrazně řečeno, spíše právě „zprava“ (totiž od konzervativců) než „zleva“ tj. od těch, kteří hrají Bacha podle svých dnešních představ. Je mi např. opravdu nejasné, jak se má „neromanticky“ a „neimprovizačně“ hrát třeba recitativ v Chromatické fantazii nebo v klavírní Toccatě D dur. Jedině snad tak, že zbavíme hudbu jejího hlubokého, dramatického a doslova romantického charakteru, který má tu smůlu, že jej nelze písemnými předpisy naznačit. Chudák interpret musí tedy něco přidat ze svého, což je v očích německých školometů neodpuštělným hříchem.

Jiný rozšířený předsudek existuje i u Mozarta, kterého by mnozí nejraději slyšeli jako rokokovou panenku v krinolině. Zapomínají, že leccos z oné povrchní nebo povrchové jemnosti a uhlazenosti bylo jen dobovým nátěrem a že to, co je v Mozartově hudbě živé a nové, bývá přechasto s tímto nátěrem v rozporu. Jistěže nemůžeme Mozartovi brát to, co je pro jeho formální vyjadřování příznačné, ale také z něho nemůžeme dělat mrtvou konzervu, hotovou a danou pro všechny doby.

Snad mi bude dovoleno v závěru této stati, která vyjadřuje už tak dost osobní názory, být ještě osobnějším. Kdysi mi jeden kritik v jinak výtečné kritice mírně vytkl, že nemám nejbliž k schubertovské naivitě a neproblematičnosti, a proto že jsem posunul interpretaci B dur sonáty do poloh mně instinktivně bližších. Souhlasím docela s tou výtkou, pokud se týká obecně mé osoby. Nemohu jen souhlasit s jedním: totiž že by právě v B dur sonátě se často vyskytovala ona neproblematičnost a naivita, která se jednou provždy Schubertovi přisoudila. Nevím proto také, zda jsem interpretaci kamsi posunul, či zda jsem ji jen zařadil tam, kam podnes podle mého přesvědčení patří. Nikdo nebude hledat, dejme tomu, ve Smrti a dívce neproblematičnost a naivitu; ale u větších forem se to jaksi rozumí samo sebou, že tam musí být. Jenže Schubert psal sonátu 3 týdny před smrtí, a že tam leccos z předtuchy konce života je obsaženo, to se ze setrvačnosti nebere na vědomí. Také jedna ze zplošťujících nálepek a pověr!

Opět bych asi našel podobných příkladů víc. Nejde o to: chtěl jsem daleko víc ukázat, do jaké míry jsou naše názory někdy sešněrovány falešnými a přežilými představami a polopravdami.

Občánku, a co teď?

Zděšený mladý pianista, a možná i trochu méně pružný pedagog, který si přečte tyto řádky, zvolá snad: „Jakže, neexistují tedy žádné pravdy, není ničeho, čeho bychom se mohli držet? Doporučuje se tu anarchie v dodržování zápisu, povyšujeme umělcovu individualitu nad pietu, stanovíme libovůli interpretovu jako jediné kritérium přípustné deformace autorského předpisu?“

Nic takového. Jestliže jsem plaidoval proti *dogmatickému* dodržování určitých zásad, neznamená to ještě, že neuznávám z těchto zásad nic. Nebo snad dokonce že neuznávám vůbec žádné zásady.

Ovšem kdyby se mne někdo ptal, jak chci pozitivně formulovat tyto zásady, octl bych se v podstatně těžší situaci. Je to snad přesně podle rčení, že o zedníku, který spadl s lešení, se píše, kdežto o zedníku, který s lešení nespádl, ani pes neštěkne? Ne tak docela. Chtěl bych říci, že ze všeho nejméně rád mám v umění právě libovůli. Proto jsem přesvědčen, že všechny „deformace“, všechny změny a nedodržení zápisu musí být opřeny o mnoho pevných základů. O důkladnou znalost stylu období, které hrajeme. O důkladnou informovanost a sžití s dnešními interpretačními tendencemi. O důkladnou znalost tradice v interpretaci toho kterého díla, protože porušovat můžeme jen to, co známe. O vlastní inteligenci a myšlení, protože bez zdůvodnění je každé riziko pouhým hazardem.

Ba zdá se nakonec, že by tedy ani nebylo tak nemožné nalézt mnoho pozitivních zásad. Ale pozitivní zásady má člověk obyčejně vštípeny; nebezpečí tkví často spíš v tom, že nedovede pochopit, že i ty zásady jsou pružné, ba dokonce že se mohou a mají postupem doby měnit. Ale hlavní důvod onoho „negativního zaměření“ mých úvah bude asi základní přesvědčení, že základem každé umělecké práce, a především každého vývoje je – pochybnost. Ano, víra, znalost – to vše také. Ale především: pochyby o všem. Víra, ale ne slepá; důvěra, ale ne bez kontroly. To je, myslím, velmi důležitá deviza i pro každého pedagoga, který se nechce cítit dotčen, má-li žák jiný názor než on sám.