

Dějiny hudby a jejich interpretace

Ivana Bažantová

Dějiny hudby a jejich „praktická stránka“ interpretační, tedy výkonný akt rozeznění a poslechu, mají většinou společného jmenovatele, jímž je hudební dílo. Bývá zachovááno v nějaké formě, tvaru, způsobu zápisu, jimiž může být např. notace (dnes shledáváme několik někdy obtížně převoditelných systémů), kreslená partitura s komentářem, hřebíčkování a štítkování mechanických hudebních nástrojů, zvukové nahrávky od voskových válců až po audiovizuální projekce, počítačově zakódované hudební dílo apod. Většina z těchto systémů a forem existence mají svá specifika, závislá na představách, možnostech a smyslu zaznamenávání a uchovávání. Jejich použití vyžaduje konkrétní klíč. V zásadě se všechny způsoby snaží zachytit hudbu, tedy strukturované a lokalizované výšky a čas, míru jejich intenzity, nějak přiblížit barvu zvuku, s pomocí dalších, vnějších komponentů, na nichž závisí realizace zvuku vůbec. Vše se kříží ve snaze o zachování konkrétního, originálního hudebního objektu, znovu realizovatelného hudebního díla, které uchová jedinečné myšlenky a tvůrčí potenci jak jednotlivce, tak jinak spolupůsobící nebo přímo požadované společenské komunikace. Ať je tomu jakkoliv, sledujme nyní hudební dílo jako plod proudu dějin hudby.

Každé nové dílo sehrává nějakou svoji úlohu ve své přítomnosti, z níž a často také pro níž má opodstatněnou vypovídací hodnotu (v mnoha rovinách, které zde nebudeme probírat). Vždy je však nějakým způsobem ve vztahu k minulému, ale hlavně k budoucímu, a to často svou snahou o jiné či nové postupy, projekce, vize, revolty; hledáním nových nebo neotřelých obsahů, výrazů, struktur, ověřováním, mísením starého s novým, kombinováním, pátráním po nevyužívaných možnostech atp. Výsledný tvar, který dědíme jako notovými znaky zapsanou nebo jinak zakódovanou hudbu, má svůj okamžik zrodu, nápadu, počátku procesu a v určitém okamžiku je v jistém smyslu dokončen nebo natolik zkoncipován a otevřen, aby mohl být volně dokončen, ale aby nebyl posunut jeho smysl a výraz mimo jeho už vymezenou hranici (existují však i takové projekty, které naopak velkou otevřenost prezentují). Tím je dán předpoklad, aby se „přítomnost“ takového hudebního díla posouvala dále po pomyslné stupnici uplývajícího, chceme-li běžícího času. Je to dějinný akt, projevující se konkrétním hudebním faktem, z něhož může být nespočetněkrát interpretován artefakt. Takové hudební dílo se střetává a případně překrývá s dalšími přítomnými díly, ale postupem času se více a více střetává s díly přicházejícími jak po něm, tak bohatě také s těmi minulými (jak převažuje stávající provozovací praxe koncertní i zájem

obecně posluchačský, ostatně tak, jak je to i „přirozené“ např. v architektuře měst při vnímání rozmanitých slohových projevů v zástavbě). Každá zapsaná skladba (hudební struktura nebo její dílčí náčrtek atp.) je jedinečným řešením, je jedním kamínkem, který se řekněme do období 16.–17. století zařazoval do plošné mozaiky, stály spíše v lineární řadě. Oblíbené nebo příkladné skladby této doby se zapisovaly často anonymně a sloužily většinou bezprostřední potřebě, historický pohled nebyl ještě tak zdaleka aktuální. Každý takový kamínek měl své nezaměnitelné místo v přítomnosti, i když obsahově, „programově“ (zejména v duchovní hudby), ale i svými vnitřně technickými procesy, oslavoval a řešil především věčnost, universum aj. aspekty vztahu člověka ke svému okolí a k životu. Pak se tyto kamínky kupily do pohyblivých vrstev jako písečné duny (časově asi do poloviny 19. století, zahrnující jevy od poučení z minulosti, jisté konfrontace přítomnosti s některými prvky či díly minulosti až po vznik historismu). Dnes se minulost a přítomnost střetávají stále v nových kombinacích své existence jako ve stále se otáčejícím osudí (na koncertech, v dramaturgii nahrávek, v osvětových programech, v historických i vědeckých pojednáních). Z těchto vzájemných střetávání a hudebně dějinného vytváření nových přítomných situací se ověřuje a prověřuje jejich pevnost, celistvost, nadčasovost, ať tedy v oblasti vědního a teoretického zkoumání, tak v rovině praktické, interpretační, komunikační (předmětem je nosnost a sdělnost artefaktu). Zároveň se utváří smysl pro pochopení jejich tehdejšího smyslu a „příležitostnosti a aktuálnosti“ (např. zádušní mše, oslavná kantáta).

Mnohá hudební díla podléhají tedy časovému, historickému zrání. Vypůjčme si v tomto okamžiku této úvahy přirovnání ke zrání vína. Některé druhy, ročníky, regionální a tradiční způsoby zpracování v průběhu let vyzrávají, proměňují se; lze říci, že se lepší a navíc roste právě jejich historická hodnota a „výpověď“ technologická (druh, způsob zpracování), a hlavně obsahová kvalita. Při degustaci archivních vín nás oslovuje chuť, vůně, barva, hustota, lom světla, stékavost, usazeniny aj. Zároveň však člověka láká historie tohoto moku, zajímá se o původ, majitele, ročník, odrůdu, způsob skladování, teplotu atd. Při takové znalosti je zážitek z nápoje ještě bohatší, dokonalejší, rozhodně může ovlivnit přístup a hodnocení, ba stává se jeho integrální součástí. Tím se však nevyklučují z požitku tací gurmáni, které historické souvislosti a další komponenty zatěžují, až obtěžují. Jiné druhy a typy vín však procesem stárnutí ztrácejí nebo přímo nejsou vhodná a tedy ani určená k nějaké konfrontaci s časem. Hodí se do přítomnosti, do časové vertikály. O to význačnější je jejich funkce konzumentská, většinou v bezprostředním časovém sledu po zrodu.

To platí beze zbytku i pro vnímání hudby. Narozdíl od archivního vína se „nádoba“ s hudbou tak snadno nevyprázdňuje, s poslední kapkou nepřichází nezvratný konec. Ten nastane, jen ztratí-li se jakákoliv možnost odečtení dat, zna-

ků, metaznaků, jimiž je hudební dílo zajištěno, zaznamenáno, zakonzervováno pro přenos. Na rozdíl od vína myšlenka a struktura hudby může být i přes její původní výhradní aktuálnost znovu a znovu objevována, ztvárňována, vnímána a hodnocena a hlavně může být zasazována do nových rámců s nově nanášenými valéry. Plody dějinného vývoje hudby, jejich novátorství či tradice, eklekticismus, žánrová a stylová věrnost, více či méně geniální, osobní nebo rutinní řešení hudebního díla, které může spočívat v celku díla nebo v nějaké jeho složce, musely, musí a měly by být interpretovány právě s porozuměním k jeho specifickému výrazu, účelu atp. (vždy nese v sobě nějaké potencionální poselství). Pokud „konzument“ shledává hodnoty díla za obohacující v jakékoliv rovině jeho reálné existence (především ve zvukovém znění, ale i ve všech jeho možných vnitřních vztazích včetně grafického zápisu) třeba po dvaceti, padesáti, stu, tři sta i tisíci letech, je to zásluha nejen ustrojení díla samotného, které je nositelem základních parametrů pro realizaci, ale právě tak zpodobnění, realizace interpretova. Interpret právě přenáší a spolurealizuje podobu hudebního díla, jehož nejhlavnějším smyslem je znění, akustická podoba, ale podílí se i ten, kdo tuto realizaci přijímá, tedy posluchač, je-li mu interpretace určena a probíhá ve zdravém a volném procesu komunikace a vnímání.

Existence hudebního díla, jeho jakýmkoli způsobem zaznamenaná přenositelná podoba, je v jisté rovině nezávislá, neutrální. Stále platná a nejrozšířenější podoba takové existence je notový zápis (v sémiotice metaznak), který ovšem sám prochází vývojem proto, aby byl pokud možno vhodný k přenosu takového hudebního jazyka, kterému dobře konvenuje. Význam notového zápisu je nesporný při zkoumání jednotlivých složek struktury a materiálu a jejich vztahů, tak jak procházejí dějinným vývojem i konkrétním procesem v daném hudebním díle. Zápis je základem pro komparaci a sledování technologických postupů v oblasti hudebního vyjadřování, formování hudebního myšlení atp. v průběhu dějin, v průběhu jednotlivých slohů, stylů, z hlediska žánru, ale i jako živý organismus zapojený do celé filosofické, estetické, sociální, technické a psychologické potence člověka. Tak jsou tvarování, vybavení a hudební smysl nahlíženy a hlouběji zobrazovány v podobě kontrapunktu, harmonie aj. disciplín, které pracují s určitým objemem sourodých „objektivních“ daností. Ale i takové výsledky, jako dějiny hudební teorie, jak je známe např. z Dahlhausovy řady odborných publikací (vydavatelství OLMS Hildesheim) jsou též svého druhu interpretací. Existence hudebního díla v této rovině je platná i bez vlastního rozeznělého tvaru. Může jednak existovat mimo naše vědomí, jednak je možné jej interpretovat jen v naší mysli, v naší libovolné představě znění. K tomu se vyjadřoval např. T. Adorno. Jeho extrémní postoj byl právě takový, že nejlepší interpretací hudby je tiché čtení partitury bez zásahu hráče, zpěváka, tanečníka, který hudební dílo jen ruší, pokrucuje a on, jako posluchač, ho nemůže „opravit“ podle svého cítění,

podle své vůle. Ale uvědomme si, že taková „interpretace“ nám může pomoci při studiu skladeb, v přípravě analýzy, v neposlední řadě je součástí komponování. Nemluvě o tom, že nás vybavuje vnitřním slyšením, které se k vlastní reálné zvukové interpretaci dokonce předpokládá. Vyžaduje však samozřejmě zkušenost a průpravu z reálného znění.

Hudební dílo má ve většině případů hlavní smysl právě ve své rozeznělé podobě. Pak však k tomuto zdánlivě „hotovému“, zapsanému dílu přistupují další parametry, nutné ke skutečnému jeho životu, tedy znění, tlumočení jeho hudebně obsahové podstaty – volba nástroje, prostředí, účel či záměr jak smyslu skladby, tak její interpretace, vklad interpreta, jeho technické aj. schopnosti a dovednosti. Tímto soukolím nastupuje vlastní život tohoto „dítěte“, které si částečně žije svým vlastním životem. Stává se důkazem probíhajících dějin hudby, které vytváří také samostatnou vrstvu na ose času, vlastní dějiny interpretace. V obou rovinách jak vytváření, tak tlumočení hudebního díla, jde o svého druhu „hru“. Krásně a skutečně hravě to vyjádřil H. H. Eggebrecht ve své esejí Hra v českém vydání Hudba a krásno (NLN Praha, 2001). Tam se autor dotýká i toho, v čem je smysl psaní a vytváření hudby – jde o význam, o hudební smysl. Výše už bylo něco řečeno o písečných dunách a střetávání se v osudí. Právě proto, aby byl význam smysluplně přetlumočen, nastaven, ztvárněn, je orientace v původu hudebního díla, jeho slohu, žánru, stylu, formě, potencionálním obsahu, estetickém kódu, instrumentáři a všech interpretačních prostředcích nevyhnutelná pro profesionální působení v oboru interpretace. Pokud některá z těchto složek není vědomě interpretem, alespoň v nějaké základní míře pěstěna, pak by byla možná náhrada jen silnou intuicí a vnitřním vhledem, kdy se interpret „nachází“ svou bytostnou podstatou na stejné „vlnové délce“. Znamená to, že je schopen bez vědomé roviny tzv. „poučení“ vybrat takové interpretační prostředky, jimiž přiblíží onu přítomnost historickou přítomnosti aktuální a je tedy schopen takovým technickým, myšlenkovým a psychologickým způsobem podat, vysvětlit, interpretovat dané hudební dílo v jeho podstatě, pravdivosti. Jedinec, který takový interpretační akt vnímá a posléze posuzuje, se s ním může rovněž ztotožnit, „uvěřit“ vypovídací, výrazové a tektonické výstavbě. Zde je možné aplikovat termín N. Harnoncourta – Werktreue. Takové pochopení však vyžaduje rovněž kvalitu a zkušenost vnímatele samotného, jak bylo zmíněno již výše. Tyto dvě strany by si měly vzájemně „zvyšovat laťku“. Posluchač orientovaný v dějinách hudby a třeba i v zatím tak málo celistvě reflektovaných dějinách interpretace, dobře ví, co by měl očekávat, jaké specifické významy nebo symboly jsou nebo mohou být v hudebním díle samotném obsaženy a jaké interpretační prvky a souvislosti by měla interpretace toho kterého díla v základu obsahovat.

Interpret je tedy ten, kdo dokončuje tvůrčím způsobem hudební dílo, vykládá jej a vůbec uvádí ve smysluplný život, a to zhruba ve třech rovinách záměru.

1. *Pro sebe.* Prostřednictvím seberealizace, kdy je hudební skladba „živnou půdou“ pro individuální uplatnění svého citu, naturelu, pro potěšení a seberealizaci v určitém smyslu – slohu, skladebném směru, žánru, pro uplatnění a vyžití svých technických možností, pro opojnost zvukem, pro možnost splynout sám se sebou, s dílem, s nástrojem. V neposlední řadě pro vyšší princip, zvláště pokud to umí interpret sám v improvizaci nebo vlastní skladbou, je to velmi dokonalé splynutí (ale právě to nemusí být interpretačně a umělecky nejdokonalejší, ale je v pravdě autentické). Je to taková interpretace, která plně využívá přítomnosti, je esteticky a psychologicky subjektivní a „moderní“.

2. *Pro posluchače.* Posluchač je členem cílové skupiny, aby jemu prostřednictvím hudebního díla vybraného s určitým záměrem a dramaturgickým plánem ukázal „krásy“ hudby, vybírá nadčasové perly, ale i jiná díla, která mohou lákat právě svojí zvláštností, jedinečností, svojí silnou historičností, respektive historickou přítomností (např. rané dílo skladatele, skica, původní znění atp.). Je to interpretace již více ve smyslu historizujícím – já jsem to vybral, abych vás s tím seznámil, považuji to za důležité, abyste to znali a zároveň tím chci reprezentovat sebe a svůj vkus a výklad právě této etapy skladatelovy tvorby a jeho postupů. Jde o zachycení myšlenkového jádra, poselství aj.

3. *Pro věrnost idejím skladateli nebo historické přítomnosti.* Taková interpretace zahrnuje předešlé, ale navíc dbá na čistotu zvolených interpretačních prostředků a prvků. Subjektem je skladatelovo hudební dílo, jeho smysl, původnost, interpretovi jde především o věrnost myšlenky, zvuku, způsobu přenesení historické aktuálnosti, tedy dobové, stylové přítomnosti. K věrnosti takového přenesení díla do současnosti bere v úvahu aspekty celého rámce jevů – akusticky, esteticky a umělecky souhlasné prostředí, ladění, dobově běžné praktiky dotvoření díla ve zvuku, atd. až po nejjemnější detaily. To ho nutí k velké ukázněnosti, ale neubírá to tvůrčí potenci a možnost vysoce uměleckého ztvárnění.

Interpret může balancovat mezi dvěma krajnostmi, mezi svým vnitřním hudebním světem a vnitřním světem skladatele, které oddělují plochy objektivních podmínek díla a čas. Dostává se do takové pozice, kdy je hudební dílo buď v jeho područí, jeho historická přítomnost je podřízena současné přítomnosti, umělec je oprávněn k uměleckému zásahu do díla, anebo je v pozici „svaté pokory“ až područí dílu, kdy je historická přítomnost nadřazena současnosti, umělecká výbojnost a výběr interpretačních prostředků jsou korigovány. Ale znovu je třeba zdůraznit, že to neznamená oslabení tvůrčí potence a individuality interpreta v daném rozmezí!

Dostáváme se nyní k otázce původnosti, autentičnosti, historické pravdě, věrnosti dílu. Chceme si co nejvíce přiblížit původní myšlenku, původní výraz, původní zvuk, původní řeč, původní obsah, nosnost sdělení, vyšší sdělení atd.. Hlavně chceme dílo pochopit co nejkomplexněji s cílem, aby tak bylo také

pochopeno. Nemusíme však mít strach před ztrátou přítomnosti. Přestože se nemůžeme teleportovat do uplynulé přítomnosti, můžeme vědomě a umně přejmout mnohé prostředky, můžeme se vcítit, vybereme ten správný „klíč“. V jednom interview se flétnista Frans Brüggen příkladně vyjádřil, že historická informace nemůže odpovídat více než třiceti až čtyřiceti procentům interpretačního stylu, ale cílem poučené a dobře cítěné interpretace je jedinečnost a přesvědčivost. Přes všechny historické ohledy je a musí být hybná síla především umělecká a hodnotová. Lze říci, že interpret podléhá diskontinuitě v dějinné kontinuitě. Působení a funkce interpreta můžeme nazvat revivalistikou, reinterpretací, reprízou, vždy však jako návrat dílu A, ale s čárkou (vypůjčeno z hudebních forem). I tento proces má své dějiny, posuny, někdy trapné, někdy příznivé, objevné, skandální i naprosto historického významu, tak jako de fakto v každém uměleckém směru i oboru. Revivalistika se ale netýká jen interpretů a badatelů, kteří hudební dílo k provedení a uvedení ve známost provádějí. Na poli skladatelském jí zastupují různé úpravy, citace, parafráze, a to v průběhu celých dějin hudby – např. Bachovy úpravy Palestriny nebo jinak parafrázované skladby Itálů, stylizace Liszta, Busoniho, Mahlera, Stokowského, Orffů (od něho např. naprosto ahistorická úprava Monteverdiho *Lamenta Ariadny*). Patří sem v jistém smyslu i ne příliš zjevné starší skladebné postupy, ale s novým moderním materiálem (v tónovém výběru nebo zvuku). Jde o „aktualizování“, zpřítomnění, o hru s myšlenkou nebo s materiálem v technickém duchu, jde o skladatelovu „interpretaci“ starších hudebních děl, jejich zvukových výslednic a postupů. Nechtěla byla motivace těchto aktů jakákoliv, jde tu o průnik historické struktury s přítomným paradigmatem.

Důležitou úlohu v ožívání hudebních děl sehrálo vydávání skladeb (od poloviny 19. století *Gesamtausgabe*), komentované výklady skladeb, objevování staršího repertoáru a jeho zvukovosti, především v německé muzikologii a důsledkem širokého sociálního podtextu nostalgické mládežnické hnutí (*Jugendbewegung* v Německu, ale i v jiných zemích, Čechy a Moravu nevyjímaje – např. nárůst a obliba sborového zpěvu se starším repertoárem). Pro historiky a hudební vědce vůbec sehrály důležitou úlohu desátá a dvacátá léta 20. století v Německu. Např. H. Riemann, ale i Gurlitt a Kretschmar, spojovali své přednášky s praktickým prováděním. Tato univerzitní kolegia či komorní spolky začaly působit jako ověřovací platforma rekonstruovaného a zapomenutého repertoáru a hlavně jeho původních nástrojů především pro studijní, neveřejné účely. Tato zvuková ověřování a snaha přiblížit se a pochopit výrazovou i významovou podstatu hudebních děl, jejich zápisu a jejich vývoje, hrála důležitou roli a vyžadovala jistou pokoru a pochopení. Důležitou úlohu tu sehrály festivaly, např. „z hudby v život znovu vzkříšené“ v Kabelu r. 1931, ale i bádání v oblasti historie, muzikologie a teorie interpretace – např. práce R. Haase, A. Scheringa, později Bukofzera a Doriany – a také, o tom jsme se již zmínili, tvůrčí postupy neo-slohů

v kompozici. Význačným přispěvovatelem a udržovatelem vztahů historické „přítomnosti“ a současnosti, velkým podporovatelem takové symbiózy byl Paul Sacher a jeho tým, jak podporou soudobé tvorby a interpretace, tak založením sekce staré hudby při Schola Cantorum Basiliensis v roce 1933. Její výsledky na poli badatelském, sběratelském, pedagogickém a interpretačním a hlavně úspěchy v probíjování tohoto trendu sahají až do dnešních dnů a jsou stálým příkladem pro všechny ostatní. Ve 40. letech pak tento trend v interpretaci a skladatelském ohlédnutí přenesl P. Hindemith na Universitu v Yale (v USA již půlstoletí předtím zasel toto semínko A. Dolmetsch).

Velkým počinem, který cíleně propojil dějiny hudby a interpretaci ve třech kategoriích – klasicko romantické, soudobé a staré hudby (v rámci ní i folklóru a etnické hudby) nastolilo využití médií – rozhlasu a gramofonové desky. Stalo se tak r. 1930 díky Curtu Sachsovi. Ten podnikl omezený náklad řady desek s titulem „2000 let hudby“ neboli malé hudební dějiny ve zvukových příkladech. V roce 1933 emigroval do Paříže a založil tam řadu „Antologie sonore“, která měla zatím jen exemplární charakter. Zájem o kvalitní, vědou zaštitěnou interpretaci mělo vydavatelství Archiv Produktion založené 1947, jehož nahrávky a pořady provázely údaje z pramenů a fundované komentáře. V posledních čtyřiceti až padesáti letech je běžné, že funkci ověřovacích „kolegií“ a exemplárních poslechů nahrazuje jednak velké množství nahrávek, jednak úroveň a početnost produkcí ve vlastním koncertním životě. Velkou úlohu v tom sehrála Anglie, která byla více otevřená interpretovi i posluchači bez velkého zlomu v tradici (Dolmetsch, Dart, Donington atd.), později pak USA, a to v oblasti muzikologie, teorie i interpretace. Pojem Werktreue zahrnuje v sobě pokud možno původní zvukovost – vždyť ta je přímým „nosičem“ nebo lépe generátorem znění hudby – a způsob provozování (adekvátní ztvárnění od ideálního prostoru, kostýmu až po výběr nejjemnějších interpretačních prostředků). Celé minulé století byl tento trend prohlubován, ověřován, umělecky integrován. V době po II. světové válce, při „nedostatku“ velkých interpretů, medialní producenti sáhli k dosud netradiční málo známé hudbě starších slohových epoch. Tento záběr se během čtvrtstoletí pak rozšířil na další slohové epochy. Podobným průkopníky byly Das Alte Werk (Teldec), Harmonia Mundi, Das WDR, EMI, Philips, anglické Florilegium, ad.

Tento konkrétní faktografický materiál uvádím proto, že vlastně vytvořil nový vztah mezi dějinami hudby a jejich interpretací a začala se tu psát nová etapa dějin, a to právě moderní dějiny interpretace. A to nejen v oblasti vážné, artificiální hudby. Začátkem 50. let se znovu objevuje např. New Orleans jazz-revival, jehož protagonisté se snažili o napodobení nejjemnějších detailů z Amstronga, Kinga Olivera či Mortona. Ve stejné době se formovala trojice Harnoncourt – Melkus – Leonhardt v oblasti staré hudby, všichni právě pováleční odchovanci Scholy Cantorum Basiliensis, kteří nastolili nový filosoficko estetický, ale i etický

postoj k interpretaci vůbec a naučili nás respektovat dějinný proces opodstatněnou fúzí tehdejší historické „přítomnosti“ v současné realizaci pro přítomnost reálnou. Navíc se stali neúnavnými pedagogy, kteří nesli korouhev boje za toto umění vždy v přední linii.

Téma čisté a správné slohové a nástrojové interpretace kontra ztvárnění ryze aktuálními interpretačními prostředky bylo už tisíckrát diskutováno. Polemiky, problémy a opačné postoje byly a budou. V jejich vznikaní i řešení je nakonec smysl žitého života i smysl hudebního interpretačního umění vůbec. Výše uváděné tři typy přístupu k interpretaci hudebního díla a stav pokory nebo nadřazenosti vůči minulosti to právě chtěly naznačit.

Hudební dílo je řez nějakým okamžikem z kontinua vývoje hudby a člověka samotného, které v sobě nese pečeť minulosti a v rozmanité míře poselství do budoucnosti. Smysl zapsaného hudebního díla, např. partitury, tak není definitivní, naopak, pro hledání smyslu a uplatnění člověka prostřednictvím hudby jen ne definitivní řešení! Na otázku „má hudba minulosti budoucnost?“ lze jen odpovědět – jistě. Právě ve vztahu s minulostí je možné pochopit smysl uplynulého a opodstatněnost následujícího, ať se tyto návraty, technická řešení, inspirace, poetika, hledání identity dostávají do hudebního díla zvenčí (jako třeba z literatury, mytologie a obrazivosti, v romantismu např. Wagner, Smetana, Mahler, Strauss aj.) nebo se stanou přímo integrální součástí postupů a smyslu hudebního díla (u nás např. Martinů, Rychlík, Klusák, J. Smolka ve XX. Století). V reálném tvarování, v uvádění v život, tedy ve zvukové podobě, interpreti čerpají z dějin hudby formou výběru některých dílčích výsledků, tedy hudebních děl nebo jejich náznaků, dotváří je a svým tvůrčím přístupem mohou pozvednout hodnotu díla právě zvukovou realizací až imaginací, novou vrstvou vztahů významů mezi zvuky a myšlenkami, které nesou. Zároveň se interpreti stávají hybateli dějinného vývoje. Vždyť kolik hudby vzniklo z inspirace, z podnětu, na objednávku i z nutnosti interpretů, z jejich představ a dovedností. Nemyslím jen skladby pro určitý dvůr, pro konkrétní seskupení, pro mimořádné žáky, pro určitou specifickou příležitost, skladby „šité na tělo“ nebo napsané pro oborovou soutěž, ale hlavně vzniklé na základě tvůrčí zvláštní a objevné zvukové imaginace či technické dovednosti a vynalézavosti. Pro takové události je interpret v hlavní roli, stává se motem, námětem i epilogem.

Závěr: Dějiny hudby zaznamenávají, shrnují, analyzují, dokládají, poměřují i hodnotí hudební vývoj tak, jak se rozvíjí na časové ose, udržuje historické povědomí těch dějinných aktů a jejich tvůrců, které mají vysokou hodnotu a jsou přínosem nebo důležitým mezníkem, zaznamenávají současně i detaily. Na tom se však stále více a významněji podílejí interpreti, kteří umožňují nebo přímo podmiňují přístupnost hudebních děl minulosti, ale i současnosti, tak, jak na to ape-

loval prof. Havlík i prof. Tichý zejména v pátém bodu svého referátu konference k dějinám hudby. Interpret se bezpodmínečně podílí na „rekonstrukci“ dějiných tvůrčích hudebních aktů. Domnívám se, že je namístě vyvolat v život i antologii z dějin interpretace. Mnohá literatura, rozhlasové pořady, aj. formy sdělování zpracovávající tuto problematiku existují v německé, anglické, americké i frankofonní oblasti a bibliografii. Na českém poli máme jen dílčí pokusy. Zaznamenávání, osvětlování, hodnocení tvůrčích a mezních interpretačních počínů je v dnešním světě tisíců nahrávek a někdy podivné mašinérii působení slavných i neslavných interpretačních hvězd více než žádoucí. Jistým zárodkem, sice popularizačním a systémově velmi neurovnaným pokusem, jsou dnes Rozeznělé partitury muzikoložky a novinářky O. Kittnarové.

Nechť je toto zamyšlení u příležitosti konference k dějinám hudby na půdě Hudební fakulty AMU alespoň podnícením k dalším úvahám a ještě lépe k činům.

RÉSUMÉ

Die Musikgeschichte und ihre praktische Seite, also die Interpretation, haben denselben Nennern, dem das musikalische Werk in allen seinen Formen ist. Dieser Frucht der Musik entsteht in konkretem Zeitpunkt. Er hat irgendeinen Zusammenhang zum Vergangenen und gleichfalls nimmt an sich eine Beziehung zur Gegenwart und noch mehr zur Zukunft, die seine Gedanken, Prinzipien und Botschaft beibehalten kann. Das ist eine Aufgabe für ganze Gesellschaft, aber der Interpret belebt das Werk und bringt ihn zu unserem Gehör. Ich beschreibe in diesem Referat drei Typen von Interpreten, seine Verhältnis zum Werk und seine geschichtliche Aufgabe, also im welcher Grad der „historischen“ Zutritt sie wählen. Dabei ist hier die Geschichte der Aufführungspraxis sehr kurz erwähnt. Die bisherige Konzert- und vor allem Aufnahmepraxis ruft nach gute und objektive Geschichte der Interpretation, die in tschechischen Ländern noch nicht entstanden.