

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2013

Jiřina Dvořáková Marešová

Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta

tuġjnġ 3 rġgrġm Huġbnġ umġnġ
tuġjnġ 3 bġr Huġbnġ tġrġġ

Teoretické základy varhanní interpretace
(na příkladu období 1945-1989)

MgA. Jiřina Dvořáková Marešová

Školitel: rġf. 3 Dr. Jġrġmġr HġLġK, Cġ.
Oponenti: rġf. 3 ġmġr TġCHġ, Cġ, rġf. Brġrġ Mrġġ LLġ, 3 D.
Dġtum 3 bġjġbġ: 6. 6. 2013
řġelġvġný kġmġkġ tġtul: 3 D.

Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Teoretické základy varhanní interpretace *(na příkladu období 1945-1989)*

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt:

This work tries to explain the history of organ interpretation and its evolution in Czechoslovakia between 1945 and 1989. Determining the cause of the organ interpretation, the work presents a new system – the analysis of the musical interpretation in general. This analysis tries to describe musical interpretation as a logical and paradigmatical system based on elements of interpretation during the performing event. These elements are characterized as two hierarchical levels explained by semantic and structural categories of the composition.

Obsah

Úvod - 6

1. Cíle práce - 8

2. Historická reflexe teoretického hudebně – estetického zázemí - 9

3. Historický kontext zvolené problematiky – proměny názorů na varhanní hru po r. 1945 - 27

4. Přístupy ke zkoumání varhanní interpretace - 44

4.1 Studium historických pramenů - 44

4.2 Interpretační názory předních varhaníků - 56

4.3 Analýza interpretačního procesu - 67

5. Návrh paradigmatického systému umožňujícího analyzovat interpretační proces - 80

5.1 Úloha interpretace v širokém kontextu pojetí hudebního díla - 80

5.2 Domácí tradice ve srovnání se světovým analytickým přístupem k uchopení interpretačního procesu - 83

5.3 Současné přístupy k analýze interpretačního procesu - 87

5.4 Navržená podoba paradigmatického systému - 91

6. Ověření systému na vybraných zvukových snímcích varhanní interpretace z let 1945-1989 - 131

6.1 Vlastní analýza zvukových snímků - 131

6.2 Shrnutí získaných informací o funkčnosti systému - 141

Závěr - 143

Literatura - 146

- Literární prameny - 146
- Přehled použitých nahrávek - 149

Úvod

Předkládaná práce je deskriptivě-analytická, ale zároveň také hodnotící a zobecňující. Hledá možnosti, jak hlouběji charakterizovat a lépe posoudit umělecký proces, který probíhá v rámci interpretačního výkonu umělce.

Centrem zájmu je primárně **interpretace varhanních děl**, se svými specifiky, jak se vyvíjela ve složitém období let 1945 – 1989. Disertace se soustřeďuje na změny, kterými varhanní interpretace během těchto let prošla. Zamýšlí se nad proměnami **pojetí** interpretace, nad používanými prostředky, nad cíli, které si stanovovaly jednotlivé generačních skupiny varhaníků. Reflektuje individuální odlišnosti výrazných osobností tohoto období, ale současně hledá **obecné** interpretačně-estetické principy, které jsou pro jednotlivé generace varhaníků typické. Zastávané koncepce a umělecké snažení varhaníků zasazuje do dobových, tedy historicko-politických souvislostí, které jsou pro vytyčené časové období zásadní. Okrajově se dotýká i vývoje esteticko-konstrukčních názorů na stavbu varhan, vždy v úzké vazbě na zkoumané interpretační procesy.

Práce se zabývá rovněž uměleckými hudebními prostředky, které varhanní interpret užívá při ztvárnění děl. Výklad se snaží hledat principy vztahů, jimiž se řídí užívání těchto prostředků a strukturní složky těchto principů. Rozebírá dobovou teoretickou reflexi interpretace a důsledky jednotlivých pojetí interpretace pro pedagogické aplikace.

Disertace předkládá obecnější **teorii interpretace**, tedy teorii, která není úzce vázána jen na interpretaci varhanní. Snaží se jejím prostřednictvím definovat kauzálnost užívaných interpretačních prostředků, reflektuje jejich výběr v závislosti na stylu díla, žánru i specifické tektonice díla. Hledá obecná pravidla, která mohou být vyjadřována novým paradigmatickým systémem.

K hlubšímu pochopení dané problematiky jsou teoretické výstupy doloženy analýzou dobových varhanních nahrávek. Výklad je doplněn komentáři, které srovnávají historické interpretační názory se současnými přístupy.

Disertační práce však není historická; nepřináší ucelené informace z historie varhanního dění mezi lety 1945 – 1989. Nevyjmenovává všechny interprety, ale věnuje se jen varhaníkům **interpretačně činným** v daném období, nebo varhaníkům, jejichž **pedagogické působení** mělo zásadní význam pro vývoj

varhanní interpretace u nás. Centrem analytického zájmu je tedy svébytný interpretační proces, který jednotlivé české varhanní interprety charakterizuje.

Vývoj nástrojů v daném období a jejich popis slouží jen jako nezbytný kontext pro jevy, které v rámci interpretace můžeme identifikovat. Jinak řečeno: práce nepodává vyčerpávající soupis historických nástrojů, neuvádí jejich dispozice a užívá jen ty informace, které se úzce vztahují ke zkoumané problematice.

Cílem práce také není celistvý historický přehled o veškerém varhanním dění v tehdejší Československu v analyzovaném časovém období. Užívá a zmiňuje jen informace klíčové pro problematiku varhanní interpretace a její vývoj.

Popis vývoje varhanní interpretace mezi lety 1945 – 1989 a jeho charakteristika v jednotlivých uměleckých generacích je prvním důležitým výstupem tohoto díla.

Práce navazuje na existující literaturu, která se zabývá buď přímo analýzou interpretace hudebních děl, nebo se věnuje tématům z hudební estetiky. Analyzuje složitý fenomén „interpretace“ a zasazuje ho do teoretických poznatků dané doby, ale i do souvislostí praktických. Pracuje rovněž se současnou literaturou, která je nezbytná pro tvorbu nového interpretačně teoretického paradigmatického systému. Stručně charakterizuje soudobé poznatky a využívá je ke komparaci.

Nově navržený paradigmatický systém, který je jedním z výstupů disertace, včleňuje do analytického rámce kromě obecných kritérií i **kritéria specifická**, kterými je právě individuální umělecký přístup charakteristický. Specifičnost uměleckých přístupů demonstruje nejen na „objektivizovatelných“ *interpretačních* jevech, ale i na *sémantických* výstupech interpretovaných děl. Hledá souvislosti, které ovlivňují interpretův výběr užívaných prostředků a pokouší se jejich kvalitou i kvantitou postihnout *proces*, který při interpretaci nastává.

Právě zmíněná *reflexe uměleckého výkonu jako procesu modelovaného kauzálností a výběrem ztvárňovaných významových prvků díla je nejdůležitějším výstupem, ke kterému předkládaná komplexní analýza směřuje.*

1. Cíle práce

Disertační práce si stanovila tyto čtyři cíle:

1. S oporou o dostupnou odbornou literaturu *charakterizovat proměny* hudebně-estetických názorů:
 - 1.1 na definování toho, co je hudební dílo
 - 1.2 na interpretaci hudebního díla, tj. na vztah mezi: kompoziční intencí autora - grafickým záznamem hudebního díla – dobovými pravidly pro interpretování hudebního díla – osobitým vkladem interpreta díla – realizací hudebního díla.

2. S oporou o dostupnou odbornou literaturu *popsat a analyzovat*:
 - 2.1 jednotlivé etapy převládajících názorů na interpretaci varhanních děl v Československu od r. 1945 do r. 1989
 - 2.2 názory českých varhanních osobností na interpretaci varhanních děl
 - 2.3 pojetí varhanní interpretace u jednotlivých generací českých varhaníků ve sledovaném období

3. Na základě analýzy domácí i zahraniční odborné literatury *navrhnout* originální paradigmatický systém, který by umožnil hlouběji analyzovat interpretační proces hudebního díla.

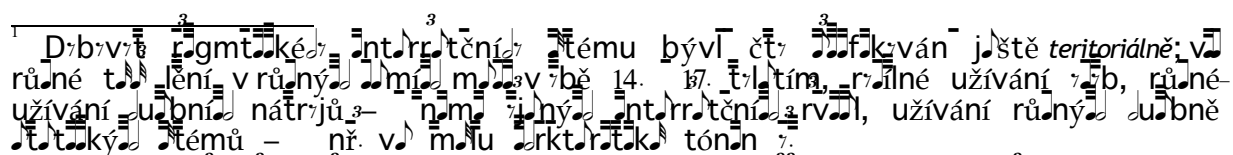
4. *Funkčnost* navrženého paradigmatického systému *ověřit analýzou* vybraných zvukových nahrávek předních českých varhanních interpretů.

2. Historická reflexe teoretického hudebně–estetického zázemí

Chceme-li se teoreticky zabývat *možnostmi interpretační realizace* hudebního díla a chceme-li hledat *metodu k reflexi* jejího individuálního *procesu*, musíme se seznámit s myšlenkovými směry, které se snaží osvětlit samotnou *podstatu hudebního díla* a jeho vztahu k této konkrétní *interpretační realizaci*.

V předkládaném souhrnu bude také zmiňován – podle intence jmenovaných autorů – i případný problém vnímání neboli *apercepce hudebního díla*. Tímto fenoménem se však nebudeme podrobně zabývat, neboť je součástí jiné, velmi rozsáhlé problematiky a není předmětem této práce.

Předromantické období nepotřebovalo vymezovat zmíněný dualismus samotného *hudebního díla* a jeho konkrétního *interpretačního uchopení* v čase. Podstata podoby díla byla považována evidentně za **soubor interpretačních možností**, které jsou realizovány na základě povšechného návodu v *grafické podobě díla* a na základě *zvyklostí a dobových¹ interpretačních paradigmat*, která už specifikovaná najdeme.² Dobová literatura je tedy především „návodná,“ vysvětlující a popisující jevy, které v notovém zápisu díla jsou i nejsou zaznamenány. Dodržování těchto pravidel při vlastní hře je obecně

 Důležitým tématem byl četně diskutován ještě *teritoriálně*: v různých tónových výškových polích. 14. 17. tímto různým způsobem užívání *duobní* nátržů – nám *duobní* tónů, užívání různých *duobně* tónových výškových polí – v *duobně* tónových polích.

² Uvádějí: Fr. C. v. 1716, J. J. 1752, L. M. 1756, J. M. 1759, C. E. B. 1753, 1762.

Fr. C. v. 1716, J. J. 1752, L. M. 1756, J. M. 1759, C. E. B. 1753, 1762.

J. J. 1752, L. M. 1756, J. M. 1759, C. E. B. 1753, 1762.

L. M. 1756, J. M. 1759, C. E. B. 1753, 1762.

J. M. 1759, C. E. B. 1753, 1762.

C. E. B. 1753, 1762.

Ideální variantu této tendence přineslo 19. století kombinací osoby **tvůrce** i **interpreta**, např. performancemi F. Chopina, F. Liszta, N. Paganiniho a dalších. V symfonické hudbě se pak velmi často setkáváme se syntézou osoby **tvůrce** i **dirigenta** – např. C. M. von Webera či R. Wagnera a mnoha dalších. Přestože zní tato kombinace ve smyslu kompoziční intence a následného provedení díla jako ideální, jde o pouhou iluzi. Neexistují dvě totožná provedení téhož díla, byť vycházejí z interpretačního umu samotného autora. Jediné, co se může zdát jako „autentičtější“ je *intenční sémantické pole* hudebního díla. Vystává však otázka, jestli tato intence hraje opravdu tak zásadní roli v konečném vyznění hudebního díla? Dobová estetika, reprezentovaná osobou Eduarda Hanslicka praví, že ano.

Hanslick vytyčil nekompromisní dualismus - **grafická podoba** hudebního díla **versus** jeho **interpretační realizace**. Ve svém myšlenkovém procesu jde ještě dál. *Grafickou podobu díla – v její přesnosti, exaktnosti a neměnnosti vnímá jako tzv. hotové dílo bez ohledu na své provedení.*⁵ Interpret je tedy touto grafickou podobou díla *determinován*. Čím přesněji se přidrží zápisu, tím „přesnější“ bude interpretační podoba realizovaného díla, neboli „lepší“ a „účinnější.“

Pozoruhodné je dobové přesvědčení, že notový zápis je *komplexní* a zřejmě *jednoznačně danou formou* hudebního dění. Navíc je chápán jako objektivní forma díla, neboť není zatížena dílčími výklady, ani jinými „přidanými“ hudebními elementy.

Stále se zpřesňující grafická podoba slyšeného v sobě nesla jistotu, že je zachycena i komplexní interpretační složka díla. Na obhajobu tohoto přesvědčení je nutné dodat, že každá stylová epocha v hudbě si s sebou nese vlastní

⁵ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho formy a realizace*. Estetika, 1974, r.č. X., s. 165.

paradigmatickou výbavu interpretačního dění. Ve srovnání s předchozími stylovými epochami však mnohem víc z těchto pravidel začala graficky předurčovat.

Vyloučení všech dalších, nežádoucích možností provedení díla tak vlastně posunulo vztah tvůrce a interpreta. *Původní dominující interpretační oblast se začala cíleně přizpůsobovat kompoziční, tzv. ideální představě tvůrce.*

V naší hudebně-estetické literatuře byl však tento přístup velmi záhy korigován – Otakarem Hostinským. Vztah mezi *kompoziční představou* a výsledným *interpretačním výstupem* hudebního díla **vyrovnává**. Podle něj je úkolem tzv. výkonného umění „...skladbu dotvořit a tak pokračovat v činnosti tvůrčího umělce od onoho bodu, kde jej zastavily možnosti notového zápisu.“⁶ Ovšem také dodává, že veškeré interpretační dění by mělo zůstat v souladu s kompoziční intencí a **tvůrce i interpret** by tak měli splynout v **jedinou uměleckou osobnost**.

O. Hostinský tedy připouští rozsah sémantických polí hudebních významů skrytých v notovém zápisu a toto „dotváření“ popisuje nejen jako reálné znění díla v čase, ale i jeho esteticko – sémantické ztvárnění, interpretův výklad, který je živý, ale kompozičně imanentní:

„předmětem estetického zkoumání je pro nás jen skladba zaznívající ve smyslové přítomnosti a hotovým dílem je teprve bezvadné⁷ provedení skladby.“⁸

⁶ Černý, M. K. Problém hudebního díla, jeho ztvárnění a jeho provedení. *Estetika*, 1974, roč. X, č. 166.

⁷ Oba dva „bávné“ jsou v tomto kontextu vnímání ztvárnění, které je korigováno notovým zápisem.

⁸ N. O. Hostinský říkává: „...skladbu dotvořit a tak pokračovat v činnosti tvůrčího umělce od onoho bodu, kde jej zastavily možnosti notového zápisu.“

Hudební dílo v pojetí Hostinského je tedy jeho reálně znějící podoba, která vychází z notového zápisu, ale dotváří jej v souladu kompoziční intencí autora.

Dominantní úloha grafického záznamu díla, jako projevu skladatelovy vůle však nebyla v předválečné, meziválečné ani poválečné době zpochybňována. Např. Mirko Očadlík ostře nesouhlasil s dirigentským zásahem V. Talicha do Smetanovy Čertovy stěny a ostře kritizovat všechny podobné zásahy do původní podoby děl.⁹ Jeho argumentací bylo, že zmíněné úpravy nezvýraznily ani autorem zamýšlený ani aktuální ideový obsah díla a nepřispěly ani k zvýraznění jeho působivosti.

Zajímavou názorovou opozici představil Ferruccio Busoni, který viděl **notový zápis** jen jako **pomocný prostředek k zafixování improvizace**, která čeká na nové oživení. Primární je pro Busoniho skladatelův nápad, zápis i přednes už jsou jakési „transkripce“, které se prvotnímu nápadu podobají jen „jako portrét a živý model.“¹⁰

Busoni tedy pojímá hudební dílo jako komplexní umělecké jsoucno, které je přítomno před svým zazněním i po něm. Existuje v probíhajícím čase i mimo něj. Jeho charakteristickou vlastností zůstává, že dává posluchači hmatatelnou představu o nehmatatelném pojetí času. A tak tyto „transkripce“ (grafická či reálně znějící) nemohou zastínit myšlenkový ideál autora.¹¹

Je nutné dodat, že Busoniho příspěvek byl chápán více jako metoda k jeho vlastní umělecké činnosti. Muzikologie jinak nadále počítala s grafickou podobou

⁹ Černý, M. K. Problém hudebního díla, jeho znění, notový zápis a přednes. *Estetika*, 1974, r.č. X, s. 166.

¹⁰ Tmtéž

¹¹ Tt rgumnt v l m řně v ětluj zbjuj Buň ř r v á v á n í
ř ntrm nt vání du b ní el - j m n B v ý vr h n í el n klv ír. R álná, n ě j í í
z b í j k t ě t z m h k v ý v á, j r Buň u j h ň u m n ě j í í
vuk v ý vr nt ut r v nt n

Tendenční muzikologie¹⁶ B. V. Asafjeva přináší pojem „intonace“ a definuje např. hudební dílo jako *nepřetržitý proud tohoto intonování*, ze kterého se vyděluje vykrytalizovaná kompoziční forma, definovaná jako „jedna z mnoha“. Stejně je chápán její tvůrce, který nepracuje na tomto nepřetržitém hudebním proudu sám, ale je součástí velkého „množství lidí“. Je zde zmíněno i *apercepční dění*, které je popsáno jako *stejná myšlenková cesta, kterou prochází autor při genezi díla*, je jen obohacována o názory, zvyky, myšlenky a vkus posluchačů.

Asafjev jde ve svých úvahách ještě dál. Konstatuje, že interpretační dění má dvě „odvětví.“ Buď tzv. tvoří se skladatelem, nebo (podle ustálených norem čistě mechanicky reprodukuje notový zápis). Druhé zmíněné „odvětví“ kritizuje, neboť podle něj absence díla ve vědomí interpretů, kteří jsou „neintonujícími“ způsobuje, že je dílo ve své znějící podobě zploštělé a vyznačuje se pouhou reprodukcí notového zápisu. Naopak v prvním případě soudí, že má interpret dokonce jisté oprávnění mít společenskou převahu nad skladatelem. Takový projev hodnotí jako přínosnější, neboť obsahuje „hudební energii, dynamismus, napětí a atmosféru velkého kulturního dění.“¹⁷ Připouští, že i když není interpretována hudba současná, jde v takovém případě o „přeintonování“ díla do soudobého hudebního povědomí.

Pozoruhodný je pohled muzikologa A. Scheringa¹⁸ ze třicátých let dvacátého století, který vrací hudebně-estetický pohled do tradičních pojetí. Rozlišuje *tři formy* hudebního díla: zvukovou formu – zápis – představu díla v našem vědomí (tj. posluchačově či badatelově).

¹⁶ Б. В. Асафьев, В. М.: Творчество музыканта и его роль в искусстве, Ленинград, 1924.

¹⁷ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho interpretace a estetika*, Estetika, 1974, r.č. X, s. 169.

¹⁸ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho interpretace a estetika*, Estetika, 1974, r.č. X, s. 169 – 170.

Zvuková forma podle něj nevede ke komplexnímu poznání díla, neboť se vyznačuje vysokou proměnlivostí a nikdy tak nezazní ve stejné podobě. Posluchač ji nemá možnost nikterak ovlivňovat a z její ideální podoby – díky vlastním apercepčním podmínkám – přijímá jen malé procento ze šířky znějící podstaty.

Zápis je hodnocen jako systém šifer, který neznamena skutečnost, ale možnost dalšího rozvíjení. Může existovat jen ve čtenářově představě – poskytuje možnost analytického pozorování a návratům k potřebným elementům v grafické neměnnosti textu. Neznamena však skutečnost – jen její potencialitu, a tak autor polemizuje, je-li možné vůbec takovou skutečnost nazvat samostatnou uměleckou hodnotou.

Třetí forma – neboli *komplexní představa* v našem vědomí představuje jistý „duchovní celek,“ i když chybí „smyslová konkrétnost.“

A. Schering se tedy vrací ke komplexní podobě hudebního díla, která je tvořena jak zvukovou, tak i grafickou formou, dotváří ji však apercepční komplexní představa v našem vědomí.

Novější pojetí přinesl muzikolog S. Borris¹⁹, který *hudební dílo definuje jako pět svébytných forem jeho bytí:*

1. *Imaginatio* – pravzor díla ve skladatelově představě
2. *Res facta* – obraz pravzoru v grafické podobě díle
3. *Interpretatio* – umělecká realizace neboli výklad díla
4. *Aperceptio* – posluchačovo vnímání slyšeného

¹⁹ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho bytí, interpretace a estetika*, 1974, r.č. X, . 170.

5. Memoria – vzpomínka na hudební prožitek

Nejvýraznější osobností mezi zmíněnými muzikology a estetiky byl bezesporu R. Ingarden. Jeho pojetí hudebního díla je spíše esteticko – filozofické, přináší však zásadní pohled na vnímání podstaty hudebního díla a jeho rozdílných složek.

Definuje hudební dílo jako intencionální jsoouco, nesouvisející ani s autorovou představou, ani s notovým zápisem, ani s jedinečností konkrétního interpretačního provedení.

Hudební dílo nemůže být determinováno vlastní grafickou podobou, neboť jsou to jisté „stenografické pokyny,“ které slouží jako pouhý návod k provedení. Jednotlivé znaky pak mohou fungovat jen jako prostředek racionálního přiřazování ke zvuku. Vztah znaků grafických a zvukových je pouhá rozumová konstrukce a konsensus platící mezi hudebně tvořícími umělci.

Existence hudebního díla není podmíněna touto grafickou podobou, je nezávislá, svébytná a plně funkční i bez ní. Zrovna tak jednotlivá interpretační provedení jsou nezávislá.²⁰ Hudební dílo je tedy specifikováno několika *formami svého bytí*.

Emotivní projevy, které mohou některé formy hudebního díla provázet nejsou jeho součástí, jen k němu patří.

Hudební dílo jako intencionální předmět nesouvisí s okolnostmi svého provedení, je dokonce ve své ohraničenosti a uzavřenosti na reálném světě nezávislé.

²⁰ J²⁰ u m²⁰íněn²⁰ r²⁰ůn²⁰é ³nt²⁰rr²⁰t²⁰ění r²⁰ v²⁰ b²⁰bném č²⁰vém ú²⁰ku, l²⁰m²⁰t²⁰v²⁰ném ²⁰ňým

Ingarden vysvětluje i proměnu hudebního díla v historickém čase jako domnělou. Proměnlivost historických podob díla pak definuje jako proměňující se estetický předmět v měnícím se estetickém ideálu.

Neměnnost hudebních děl je dána „...rovnocennými formami... díla náležejících jeho schématu, které tvoří množinu vzájemně se vylučujících útvarů, jež mají společné to, že se vztahují k jednomu schématu, jehož znakem je notační zápis.“²¹ Domnělé proměny díla pak nastávají pouze jako „...odkrývání konkretizace stále nových možností různých podob díla a přechodem od uznání jedné z nich za zvláště cennou a jedinou k analogickému traktování jiné podoby díla v příští epoše, v které se ta nová podoba těší výlučné prestiži.“²²

Otázkou pro Ingardena zůstává, jestli tyto esteticky proměněné formy už nelze ztotožnit spíš s existencí samostatných nových děl...

Přestože byl R. Ingarden v poválečných letech (1949) označen za formalistu a idealistu a byl vyloučen z akademického prostředí, jeho myšlenky – byť negované - neustále dráždily i dobovou tendenční vědeckou literaturu. Mnozí z autorů vycházejí z Ingardenovy představy o formách bytí hudebního díla a o jejich vzájemné svébytnosti.

Padesátá léta přinášejí další pohledy na pojmání fenoménu hudebního díla. Začínají v této otázce reflektovat i hudbu folklorní či etnickou a vytvářejí nové vztahové rovnice ve smyslu *tvůrce – interpret – zápis*.²³ U lidové hudby přirozeně omezují pohled na zvukový projev a jeho zpětnou grafickou podobu, ale i naopak.

²¹ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho tvůrce a zápis*. *Estetika*, 1974, r.č. X, s. 175.

²² Tmtéž

²³ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho tvůrce a zápis*. *Estetika*, 1974, r.č. X, s. 178 – 179.

T. G. Georgiades²⁴ považuje notový zápis z imanentní součást hudebního díla. Určuje ho jako „podnět či směrnici“ a staví na něm svou historickou koncepci, v níž hudbu antiky, středověku, novověku – až po vídeňský klasicismus slučuje do jediné epochy, v níž notový zápis hrál jen onu „návodnou“ roli. Má za to, že ke změně došlo až kolem r. 1830, kdy notový zápis začíná předurčovat skladatel – jednoznačně a sám. Interpret je tak upozaděn imperativností autorovy grafické vůle. Dověšení tohoto historického procesu vidí Georgiades v existenci elektroakustické hudby, kdy je interpret vyloučen z hudebního procesu úplně.

V šedesátých letech dvacátého století²⁵ přichází Z. Lissa²⁶ s novou osobitou koncepcí hudebního díla - s jakousi syntézou předchozích přístupů a s novým vymezením pozice notového zápisu:

Dílo je charakterizováno jako jedinečný, ze strukturálního hlediska se neopakující objekt, který je s autorem spjat realizovaným tvůrčím procesem. Obsahuje tak osobní výpověď skladatele a determinuje časový průběh budoucí realizace, a to včetně specifikace sledu i charakteru jednotlivých časových fází. Je ho tedy možné určit jako celek, který má uzavřený, ale vnitřně členěný průběh. Tento průběh zároveň obsahuje časovou licenci, v rámci které může být v jednotlivých provedeníh mírně modifikován. Nese v sobě nutnost vlastní fixace notovým písmem, z něhož může být opakovaně realizováno a konkretizováno.

Naše muzikologie a hudební estetika nezůstaly jen u názorů O. Hostinského, v těchto – šedesátých letech dvacátého století se významně zapojil

²⁴ G. G. Georgiades, T. G. D. Musikalische Notation. *Studium generale* 1954, r.č. 7, 389 – 393.

²⁵ T. G. Georgiades, *Nové studie z hudební estetiky*, r.č. 1982.

²⁶ Z. Lissa, *Nové studie z hudební estetiky*, r.č. 1982.

k řešení problematiky hudebního díla Jaroslav Zich, vycházející ze starších prací svého otce, O. Zicha. Oba autoři se však s velkou péčí věnovali jedné ze složek hudebního díla – jeho interpretační podobě. Výběr této složky vysvětluje J. Zich následovně:²⁷

„...hudební dílo jako takové existuje jedině tehdy, je-li „uloženo“ do plynoucího času, neboť teprve tehdy nám může sdělovat nějaké poznání..“ Dodává, že médiem a východiskem působení uměleckého díla je *smyslový vjem*.

Protože je interpretační forma hudebního díla a její analýza centrem zájmu této studie, budeme se podrobněji věnovat oběma autorům v kapitolách *Analýza interpretačního procesu a Domácí tradice ve srovnání se světovým analytickým přístupem k uchopení interpretačního procesu*.

Velmi lákavě působí vedle Zichova analytického pohledu práce Jaroslava Jiránka,²⁸ neboť jejich tematika slibuje obohacení Zichova přístupu o akcentaci **sémantické složky** hudebního projevu.

Jiránkova analytická reflexe navazuje na domácí i světovou literaturu věnující se sémantické analýze hudebních děl, je však ve výběru svých inspiračních zdrojů limitována dobově tendenční interpretací těchto děl. Zvolený přístup má za následek, že už sama definice zkoumané podstaty hudebního díla je - z našeho diachronního pohledu – přinejmenším diskutabilní:

Hudební dílo je Jiránkem představeno jako *materiálně – ideální substance*, která je tvořena „živým znějícím zvukem“ na straně jedné, a „smyslem tohoto

²⁷ Černý, M. K. *Problém hudebního díla, jeho výtvarnosti a formy* *Estetika*, 1974, r.č. X, s. 181.

²⁸ Jiránek, J. *Hudební estetika – estetika, Olomouc: Výtvarní Univerzita, 1996.*
Jiránek, J. *Úvod do hudební teorie – teorie estetické hudební teorie, království HMU, r.č. N 1991.*

dopředu, které jsou na sebe úzce vázány a kauzálně definovány – v tektonickém i sémantickém smyslu struktury díla.

Práce založené na těchto přístupech často zabíhaly do sféry dalších muzikologických disciplín – především do oblasti *hudební psychologie* a byly řešeny svébytně „nehudebně“: zajímaly se o jakost vznikajících emocí, kvantitu vnímaných prvků, prožitek určitého hudebního prvku či souvislosti, schopnost vnímání určitých prvků, ad. Jiné sémantické výstupy byly klasifikovány jako *sociologické jevy* apod.

Nevýhoda těchto „všeobjímajících“ vysvětlení spočívá v jejich reálném odklonu od původní – *hudebně imanentní* polohy zkoumaných prvků. Jejich podstata působení tak vlastně není analyzována.

Dalším limitujícím znakem, který Jiránek – diachronně vzato – vnáší do naší problematiky je deduktivní princip analýzy: doporučuje postupovat *od obecného k jedinečnému*. Současně však připouští, že zobecnění sémantické analýzy je vlastně nemožné, neboť každá analýza má jiný cíl a předmět svého výzkumu. Každé hudební dílo je originální a jedinečné ve své hudební struktuře i ve výběru užitých hudebních prvků.

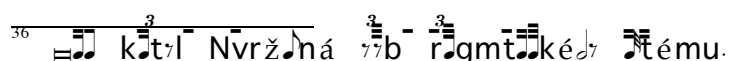
Právě pro tuto jedinečnost nelze konstatovat, že to „obecné“ je prvotní, je určující pro vstup analýzy, který je dále specifikován jedinečnými elementy. Obecnost i jedinečnost v rámci hudebního díla také není zobecnitelná, zvláště ne ve smyslu všech – i současných hudebních stylů a směrů. Sémantický rozbor konkrétního díla je svébytný svou hierarchií vybraných sémantických prvků v díle, nikoli prvků tektonických apod³⁵. Každé dílo obsahuje *vlastní sémantickou*

³⁵ Tónová struktura vlnění hudebního tónu

škálu hudebního dění, které analytik musí odhalit a zasadit do sémantického výběru konkrétního interpretačního provedení.

Jiránek originálně vyzdvihuje úlohu *kontextu* v podobě sémantických prvků, zmiňuje průběhovost tohoto dění, ale nepřipouští *komplexnost* těchto jevů. Kontext obsahující sémantické prvky se proměňuje s reálnou variabilitou průběhu. Průběh definuje (svým sémantickým výběrem) až reálný interpretační proces. Právě z této myšlenky bude vycházet náš obecný analytický předpoklad pro systematizaci interpretačních jevů v předkládaném novém paradigmatickém systému.³⁶⁾

I přes odlišný pohled, který na předkládanou problematiku přináší náš diachronní analytický pohled, je nutné zdůraznit, že J. Jiránek byl jeden z prvních, kteří v českých podmínkách *uceleně představili problematiku sémantické hudební analýzy.*

³⁶⁾  k t l Nvržná r g m t k é d l t é m u.

3. Historický kontext problematiky –

proměny názorů na varhanní hru po r. 1945

Centrem našeho zájmu zatím byly hudebně-estetické momenty ve vývoji názorů ve vymezeném časovém období. Podívejme se nyní podrobněji na historické a společenské dění této doby, abychom lépe pochopili podobu zkoumaných jevů na posadí dalších – historicko- kulturních specifik.

Nejstarší období – poválečné (1945 – 1951) – v letech působení B. A. Wiedermanna na nově vzniklé Akademii múzických umění³⁷ se vyznačovalo už výše zmíněným pozdně romantickým názorem o determinovanosti uměleckého díla jeho grafickou podobou. Ideální interpretací byla tedy „přesná“ realizace notového zápisu. Vše, co překračovalo tuto hranici bylo výrazem osobního vkladu interpreta – ovšem pouze v intencích hraného díla – tedy v mezích, které se pohybovaly mezi předepsanými údaji notového zápisu. Na základě této charakteristiky si tedy představíme minimální „výklad“ interpreta. Zmíněná tolerance – jak osvětlí zvukové záznamy – jsou přesně dány *sémantikou díla a intuitivním přístupem* k ní. Plynulosti poslechu rámcově vyhovují, ve svých projevech jsou „střízlivé“ a někdy nesou „punc nahodilosti“ okamžitého nápadu, který však nijak výrazně nevystupuje z celkové umírněnosti interpretačního projevu. Takový výkon byl hodnocen jako *ideální*, nebo také „*správný*“ či *objektivní*.³⁸ Tato charakteristika platí tedy nejen pro B. A. Wiedermanna samotného, ale i pro celou generaci jeho žáků, kteří pedagogicky působili na

³⁷ D. Král, č. 127, *Žurnál v. k. šk. múzický umění v r. 1945*, E. B. n. š. 2710. 1945. rvní k. múzický r. k. n. n. vé. šk. tk. čl. ž. n. m. r. ku. 1946.

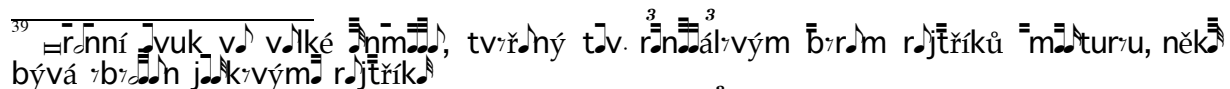
³⁸ *Nál. új. í. í. k. r. b. g. v. k. v. ý. í. n. í. k. í. í. ž. né. teorie interpretace. í. r. b. ě. í. í. í. v. ý. í.*

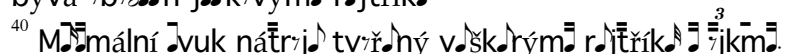
nejstarší skupinu dotazovaných interpretů. Fakt, že dokonce i někteří z této „naší“ skupiny varhaníků měli ještě možnost poznat interpretačně- pedagogické názory samotného B. A. Wiedermanna podtrhuje platnost některých uvedených interpretačních skutečností.

Dalším aspektem, který byl poněkud specifický pro českou oblast, byla jakost nástrojů. České země oplývaly a v určité míře stále oplývají různými typy nástrojů. K interpretaci tohoto období však byly vybírány především nástroje romantického typu. Starší nástroje podléhaly buď bohatým přestavbám, nebo se nevyžívaly. Zvukový i technický ideál – díky názorové dominanci B. A. Wiedermanna – představovaly varhany romantické, opatřené velkou rejstříkovou dispozicí, a tedy větším počtem manuálů – (minimálně dvou, lépe tří či čtyř), s crescendovým válcem a přidanými pomocnými zařízeními – pevnými i volnými kombinacemi, množstvím spojek rozšiřujícím stopáže varhanních rejstříků nad i pod jejich původní rozsah (tzv. superspojky, subspojky) apod.

Bohatství takových nástrojů umožňovalo velmi bohatou práci s varhanními barvami, a také toho bylo hojně využíváno. Dokonce i v literatuře, která vznikla ještě v předromantických obdobích. A tak např. skladby barokních autorů se tzv. „vylepšovaly“ četnými dynamicko – barevnými změnami a téměř vždy spěly k dynamické gradaci, kterou umožňoval crescendový válec. Bylo velmi rozšířené povědomí o tom, že každá rozměrnější skladba je působivější, končí-li tzv. varhanním plénem³⁹, popř. přímo tutti⁴⁰.

Barevné ztvárňování skladeb ze starších stylových období tak často mělo za následek svým způsobem anorganické nabourávání melodických linek,

³⁹  ranní zvuk velké něm, tvřný tv. ranní vřm b r m rejstříků m turu, něk
bývá b v m j k v y m r j t r í k

⁴⁰  M m á l n í z v u k n á t r j j t v ř n ý v š k r y m r j t r í k j k m

rozdělování částí kompozice nikoli podle tektonických pravidel, ale podle možnosti provést dynamickou či vyloženě barevnou změnu. Drobné kompoziční prvky – motivy či témata byla zpracovávána v duchu pravidel romantické hudby: byly to pouze elementy, které sloužily např. ke gradaci, která byla druhotně vytvářena rostoucí silou nástroje. Jejich melodická kvalita tak nebyla ztvárňována. Rytmické prvky byly vykreslovány jen ve své hybnější podobě. Byly často – díky dobovým edicím – přímo zapisovány do not pouze dvojí formou – *staccato versus legato*. Legatem pak bylo hráno vše, co vykazovalo menší rytmicko – metrický pohyb. Pojímání rytmu i metra bylo v „klavírních“ intencích přesnosti – tedy bez ohledu na akustické dění daného prostoru.

Legátový způsob hry totiž zaručoval soudržnost takového projevu postaveného na jiných hudebních elementech uvnitř skladby – ve jménu romantického pojetí veškerého hudebního dění – se primárně pracovalo pouze se *zvukovostí* nástroje; tedy – aby se prostorem pořád nesl *zvuk*, který je obohacován dynamickými a barevnými změnami, popřípadě obrovským nárůstem zvuku – až do maximálních dynamických rovin, popř. (často pouze dočasným) maximálním úbytkem síly zvuku, která se často vzedmula zpět, bez ohledu na ostatní hudební dění.

Na obranu tohoto barevně – dynamického pojetí interpretace je nutné dodat, že nástroje, na kterých se koncertovalo – nástroje romantické – byly pro tento způsob varhanní hry stavěné.

(Jiný přístup ke ztvárňování hudby neromantických období na těchto nástrojích vyžaduje velkou citlivost a opatrnost, neboť tzv. artikulace hry na těchto nástrojích, která je lehce aplikovatelná na nástrojích starších či naopak moderních s mechanickou trakturou, může způsobit horší ozev jednotlivých píšťal

„Zděděná“ intuitivní poloha interpretace děl se všemi nástrojově – interpretačními manýrami – jim začínala čím dál méně vyhovovat a díky informacím, byť ze začátku kusým, začala přemýšlet nad podstatou hudby různých stylových období. Dalo by se říci, že právě tato generace vytvořila ve varhanní interpretaci doslova *revoluci*.

Za jejího působení se začala reflektovat existence i jiných typů nástrojů, než jsou romantické a začal se měnit i způsob hry v souvislosti s jejich novými technicko – zvukovými vlastnostmi.

Pokrokové působení J. Reinbergera a dalších ve velkých varhanářských firmách, zejména ve firmě Rieger – Kloss dalo vzniknout velkému počtu nových, koncertních nástrojů, které se snažily vyhovět požadavkům rychle se měnící estetiky zvuku varhan, a zejména technicko – konstrukčním požadavkům nových, tzv. *univerzálních* nástrojů. Cílem byla skutečně *univerzalita* nástroje, která zaručovala, alespoň částečně vyhovět kompozičním požadavkům interpretovaných skladeb z různých stylových období.

Reinbergerovy zásluhy se neomezily jen na kvalitu nově stavěných nástrojů, sám jako interpret – (ve spolupráci s Československým rozhlasem) zahájil obrovský projekt, v němž byly – a dosud jsou – zvukově zaznamenávány staré české, zejména barokní nástroje. Vnímání mimořádné hodnoty těchto dochovaných nástrojů pak podpořil četnými rozhlasovými popularizačními pořady a nesčetnými nahrávkami, jejichž vydáváním se zabýval především Československý gramofonový klub.

Reinbergerova průkopnická činnost zásadně ovlivnila celou následující generaci varhaníků, která dotáhla všechny realizované i zamýšlené proměny do maximální formy, která byla v daných podmínkách možná.

V přímé interpretaci byl romantický dualismus *staccato* – *legato* postupně nahrazován drobnějším členěním varhanní *artikulace*. Díla předromantických období byla hrána především na nové – již zmíněné univerzální koncertní nástroje, kde aspoň rámcově fungovala. Daleko větší zřetel byl brán na jakousi původnost díla – ve smyslu formálním i technickém. Začaly být zohledňovány historické souvislosti – např. na jaký nástroj a v jakých podmínkách mohla být skladba hrána apod. Byly s konečnou platností zamítnuty romantické interpretační přístupy k těmto dílům – přestalo se pracovat pouze s rejstříkovou zvukovostí hraného díla a začalo se více dbát na rytmicko – tektonickou strukturu díla. Artikulace, která začal být používána ve větší škále délky hraných tónů, začala zpřehledňovat melodickou strukturu hraných děl a zohledňovala průběh tektonicky delších celků – frází. Registrace, neboli užití rejstříků pro hraná díla, se začala řídit historickými pravidly a souvislostmi.

To, co přetrvalo z předchozího interpretačního pojetí, byla povědomost o objektivnosti notového zápisu; neboli, ústřední kontrolou nad interpretačním děním byla stále grafická podoba díla. Agogické dění bylo nadále umírněné a realizované zejména tam, kde to povoloval zápis. Ostatní dění bylo limitováno a pečlivě sledováno ve jménu neměnnosti celkového tempa skladby. Také ztvárňování metra jako takového ještě zůstávalo v ústraní; tzv. rytmická přesnost stále ještě vycházela z pravidel klavírní hry. Hrát přesně – znamenalo více méně – hrát „jako na klavír“, bez větších modifikací vzhledem k prostoru performance.

Sémantika veškerého interpretačního dění se stále ještě řídila jakousi *objektivitou* formy *zapsané* skladby. Jakýkoli interpretační prvek navíc – ve

smyslu sémantického ztvárnění díla - byl vnímán více či méně rušivě, nadbytečně a leckdy i destruktivně k celkovému vyznění díla.

Teprve s existencí dalších informací o způsobech interpretace zejména starších děl – např. z doby francouzského baroka, kde jakási „neuspořádanost a nepravidelnost“ je podstatou interpretace této hudby – tzv. „inégalité“, se začalo s těmito možnostmi pracovat. Všechny možnosti však dostávaly přesnou podobu své realizace a nesměly překročit míru *logiky* či *vkusu*, přičemž oba termíny byly – stejně jako v předchozím období – vykládány na pozadí současné interpretační estetiky.

Interpretace tedy získala nové (revoluční) rozměry o užívanou artikulaci, agogiku, začala se reflektovat tektonika hraných děl ve smyslu svého kompozičního stylu, prosadila se interpretace děl na relativně odpovídající nástroje s odpovídajícím barevným ztvárněním, ale dál se důsledně trvalo na absolutnosti grafické formy díla, s jistou mírou informovanosti o stylových odlišnostech. Tzv. ideál interpretace varhanních děl byl reprezentován především bezchybnou a přesvědčivou prezentací technického provedení díla, a to i v místech, kde sémantika hudebního elementu „preciznost“ provedení – (ve smyslu pregnantního a slyšitelného „vytūkání“ každé noty) – odporuje jejímu vyznění, (např. zdvihové barokní, ale i romantické „laufy“, jednotlivé tóny uvnitř melodických ozdob, či malé rytmické hodnoty mající za úkol způsobovat „hybnost“ místa, ale jsou podřízeny větším, většinou rytmickým hodnotám nesoucím metrum) apod.

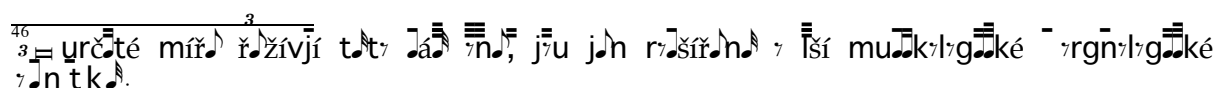
Technická „preciznost“ hry – v každém elementu hudební struktury má totiž za následek přiřazení důležitosti všem těmto jednotlivostem; avšak v celkovém vyznění díla pak dochází k naprosté jednodolnosti interpretačního

projevu – hudební celek není strukturován, neboť je celý utvářen stejným způsobem až do nejmenších elementů, a tak naopak vyznívá „ploše“. Vkládané agogické momenty – ve své minimální, tzv. objektivní podobě, pak přestávají mít nosnou funkci. Právě jejich míra utváření zpřehledňuje tektonické dění uvnitř díla.

Toto období sice přineslo detailní rozpracování technické realizace varhanních stylizačních prvků interpretace – jak bylo popsáno v úvodu této kapitoly, ale zaměřilo se pouze na ně. *Centrem pojmání interpretace a jejího hodnocení tak nebylo jednoznačně interpretované dílo samo, ale právě kvalita sledovaných a vymezených technických prvků provedení.* Apologií tohoto přístupu byla deklarovatelná „objektivnost“, která se zásadně zasloužila o pojetí hodnocení interpretace na všech úrovních – školních, soutěžních i kritických.⁴⁶ Osobní interpretační vklady byly tolerovány zejména ve varhanní improvizaci a při autorské realizaci děl.

Varhanní improvizaci obvykle definujeme jako schopnost spontánně a okamžitě vytvořit varhanní hudební formu, která je funkční, celistvá, tektonicky uchopitelná, a to jak ve významu např. „pouhé“ hudební evoluce, tak ve smyslu složitých polyfonních i homofonních forem, a která zpracovává zadané téma⁴⁷ či pracuje s vlastní melodicko – harmonicko – rytmickou invencí.

Varhanní improvizace pak může mít dva stylové výstupy – první imituje již existující hudební styl – v minulosti i současnosti, se všemi kompozičními atributy a zákonitostmi, se škálou dobově užívaných hudebních forem a kompozičních zvyklostí doby. Je to jakýsi *historizující* improvizací styl, který

⁴⁶  určité míře živí t, a, t, ř, z, í, v, j, í, t, ř, í, n, e, j, u, j, h, r, š, í, ř, h, n, e, l, š, í, m, u, k, l, g, k, é, r, g, n, l, g, k, é, n, t, k.

⁴⁷ t, j, k, k, m, z, t, e, š, é, t, k, m, l, ý, m, č, ý, m, n, t, r, v, l, m, n, ř, í, r, v, u.

doby považovali za projev největšího kompozičního mistrovství. A tak můžeme slyšet „bachovskou“ fugu o dvou tématech, ke kterým se třetí téma přidá jako inverze prvního apod. Pevné sepětí s již existujícími hudebními formami dávalo posluchačům prostor dobře vnímat rodící se kompoziční práci přímo před očima.

Podobnou cestou improvizace šel např. strahovský varhaník Vladimír Roubal. Z následující generace varhaníků.

Naše improvizační historie však má představitele i pro novátorský improvizační styl - varhaníka o generaci mladšího – Jaroslava Tůmu. Od začátku svého koncertního improvizačního umění si Jaroslav Tůma budoval svůj improvizační jazyk, který se s každou další produkcí neustále zpřesňoval – až do dnešní osobité podoby.

Dobová reflexe varhanní hry jednoznačně upřednostňovala první improvizační přístup. Ke druhému přistupovala s velkou nedůvěrou. Svoboda tvořivého procesu tohoto improvizačního přístupu doslova provokovala a do systému technických interpretačních postulátů nezapadala už svou podstatou. I samotná výuka improvizace tohoto dlouhého období vybavovala varhaníky hudební „municí“ pro první jmenovaný improvizační přístup, nebo je rozvíjela velmi okrajově.

Přes všechny podpůrné předměty – od doprovodu gregoriánského chorálu (po vzoru M. Dupré⁴⁹), hru generálbasu - přes výuku harmonie a harmonizace zadaných melodií a realizaci drobnějších hudebních forem – byla výuka improvizace a teoretické přípravy směřující k ní stále více odsouvány na vedlejší kolej ve prospěch varhanní interpretace. Absence snahy reflektovat také druhý

⁴⁹ M. Dupré (1886 – 1971) byl významný francouzský varhaník a klavírista. Dlouhá léta učil na řízké konzervatoři.

prvky jasně směřují k inspiraci z francouzské oblasti, což je dáno i samotnou kompoziční tradicí nové české varhanní tvorby, za jehož zakladatele považujeme především Josefa Kličku a poté B. A. Wiedermanna.

Výhodou děl všech jmenovaných děl je vysoká znalost nástroje, účinné a funkční hudební stylizace a kompoziční prvky, které jednoznačně vedou k maximálnímu využití zvukovosti a barevnosti velkých koncertních nástrojů.

Bedřich Janáček byl přímým Wiedermannovým žákem. S kompoziční činností začal až v období své švédské emigrace. Jeho tvorba zrcadlí hluboký vztah k protestantskému chorálu; jeho nejhranější sbírkou je tak soubor Chorálových předeher v tradičních stylizacích. Ve své kompoziční podobě by se daly označit jako „neoklasické“, neboť systém chorálových předeher pozdního baroka z velké části přejímají a naplňují novým obsahem. Tato charakteristika vlastně vystihuje Janáčkovu dílo obecně. Tonalita je lehce narušována modálním průběhem a souzvuky jsou, podobně jako u J. Ropka, obohacovány o přítomnost kvart a paralelních kvint. Převažující tonální ukotvenost s malými exkurzemi do modálních systémů dává Janáčkově hudbě tradiční průběh s lehkým závanem harmonických oživení.

Stylizace jeho děl přísně vychází ze vžitých a tradičních stylizačně – kompozičních principů, které jsou velmi výhodné pro varhany a jejich rozeznění. Těžištěm těchto děl může být také v rejstříkové barevnosti, která je zčásti ponechána na invenci interpreta. Touto kompoziční filozofií se tak Bedřich Janáček jednoznačně řadí mezi varhaníky – skladatele, kteří cíleně a více pracují s varhanami jako s nástrojem než s abstraktní hudební představou.

Tím se česká varhanní tvorba varhaníků – skladatelů liší od zmíněné francouzské, kde je tento dualismus – nové hudební kompoziční představy versus

nástrojová stylizace více v rovnováze, někdy dokonce dominuje představa kompoziční (O. Messiaen, J. Alain).

Přesto je česká varhanní tvorba pro varhany svým způsobem vyhledávaná a působí v dramaturgiích koncertů velmi svěže a svým způsobem originálně. Nutno připomenout, že druhý způsob zmíněného kompozičního uvažování je v české hudební literatuře poměrně bohatě zastoupen skladateli, kteří uměli hrát na varhany – dostatečně pro kvalitní znalost možností nástroje, ale byli především obecně skladateli. Jejich díla pak nesou velkou míru osobitosti a novosti – M. Kabeláč, K. Slavický, J. Hanuš, K. Husa, P. Eben, ale také O. Mácha, L. Sluka a další.

Podívejme se nyní, jakým způsobem se ubírala mladá varhanická generace této doby, (máme na mysli 70. a 80. léta minulého století). Připomeňme, že stylovost a původnost hraných děl byla v době uměleckého růstu a studia této generace formována poměrně jednoznačnými kritérii technického provedení a limitována přesně definovanou hranicí dobového vkusu a tzv. objektivitu, která byla dána závislostí na grafické podobě hudebních děl.

Pozoruhodné je, že se tato generace vyrovnala se „vstupními“ podmínkami svého interpretačního růstu dvojitým způsobem:

Část interpretů dotáhla technickou zručnost a zběhlost takřka k dokonalosti. Jejich ekvilibristika na poli technických velmi vžitých a sledovaných pravidel a bravura prováděného výkonu, je však jediným uchopitelným estetickým momentem, který je v celé performanci opravdu funkční. Hrozivá pravidelnost a tak řečená rytmická přesnost, tektonická jednodušnost a nevybočení ze „šablony“ notového zápisu, vypadají spíše jako

sportovní klání – kdo rychleji či bezchybněji, ale dílo samotné je ve službách sémanticky nejasného a mnohoznačného notového zápisu.

Druhá skupina této generace, založená více tvořivě než „sportovně“, přece jen potřebovala hledat nové a dokonalejší cesty k dobré interpretaci – zejména dostupnými informacemi, byť kusými, ze zahraničí. Prohlubovala své stávající informace o technice hry v určitých uměleckých epochách, zdokonalovala své vědomosti o nástrojích apod. Umělecká svébytnost jejich tvořivého přístupu k interpretaci měla za následek překračování pevných norem varhanních interpretací čas od času oživujícím prvkem. Pevná, „objektivní“ struktura tak byla rozšířena o osobitý moment, realizovaný buď přímo vědomě či intuitivně.

Fakt, že interpretační proces získal větší míru osobitosti, byl v české varhanní interpretaci opět obrovským přínosem. Intuitivní tvořivý proces těchto interpretů začal české varhanní hře ve větším měřítku přibližovat ostatní evropské interpretační přístupy. Individualita prosazující se na základě tvořivého interpretačního „výkladu“ díla na poli hudební sémantiky byla novým evropským trendem. Naše interpretační generace, vymezující se takovýmto kreativním způsobem, se většinou od ostatní Evropy lišila už pouze množstvím informací o dílech a autorech samotných, zejména v sílící touze po tzv. autentickém interpretačním projevu – speciálně u hry na staré nástroje. Informace, které před rokem 1989 tito čeští interpreti neměli k dispozici, většinou rychle získávali po revoluci, když – ještě relativně mladí – mohli začít cestovat. Většinu informací rychle získávali poslechovou intuitivní formou, podrobnější informační základ umožnily až četné porevoluční interpretační kurzy u nás i v zahraničí, díky kterým spousta evropských interpretačních novinek ve varhanní hře, především

na historické nástroje všeho typu – se postupně začínala etablovat jako nové či velmi *obohacené esteticko – interpretační normy*.

Na tomto místě je třeba dodat, že i některé osobnosti z předchozí generace obohacovaly tímto způsobem svůj interpretační rejstřík. Vžitá touha nepřekročit objektivnost hry však dávala novým přístupům jakési přísnější interpretační mantinely, především v technické důslednosti provádění nových interpretačních prvků charakteristických pro jednotlivá stylová období.

Právě střety těchto dvou vývojově přirozených a logických interpretačně – estetických světů vnášely jisté napětí do soužití obou generačních skupin, a to oboustranně. Působilo však většinou jako stimulace umělecky hájit vlastní interpretační přístup a posilovalo to umělecké sebeuvědomění v obou táborech, což byl mimo jiné také nový evropský trend. Čistá „objektivita“ hry už postupně přestávala být (jediným) cílem a nastupuje *období individualit a specializací* pro určité nástroje, stylová období či přímo autory, což bylo – a stále zůstává – jako charakteristika interpretačního přesvědčení následující, nejmladší⁵² varhanní generace i generací následujících.

Míra těchto interpretačních změn je samozřejmě u různých osobností rozdílná. Pokrokovost přístupu se také vůbec nemusí krýt s „příslušností“ k některé z jmenovaných generačních skupin. Rychlost vývoje zmíněného procesu dokonce dodnes způsobuje *paralelní existenci* všech zmíněných interpretačně – estetických typů pojetí. Míra informovanosti má pak přímou souvislost s mírou tolerance, se kterou jsou různé typy nových přístupů obecně přijímány.

⁵² Mám tím na mysli zejména virtuosa, která žije v lučnické oblasti ve střední části většiny jeho tuantky (viz Černý, Dr. Mír Měrná, M. Hráková, m. R. Hug j.).

Dalo by se dokonce říci, že příslušníci všech typů interpretačních přístupů, které byly popsány a kteří zůstali ve školním, ale i uměleckém provozu bez přísunu stále nových informací, jsou ve svých uměleckých projevech živým dokladem interpretačního vývoje v momentě, kdy opustili své studijní prostředí. Pevnost interpretačních norem, zaměřených většinou více na technickou stránku hry a kterou předávají nejmladším varhanním adeptům, však velmi dobře funguje jako jakýsi normativní základ, který je možný – při zájmu, talentu a zaměření adepta – rozšiřovat a obohacovat o novější interpretačně – estetické přístupy.

4. Přístupy ke zkoumání varhanní interpretace

4.1 Studium dobových pramenů

Interpretace jako svébytný kreativní proces nebyla v Československu od r. 1945 systematicky zkoumána a nevznikla potřeba se touto problematikou zabývat teoreticky. Vyvstala – li nějaká potřeba teoretické reflexe, omezovala se, stejně tak jako v historické teoretické literatuře,⁵³ pouze na popis používaných technických prvků, nebo dokonce na popis slyšených jevů. Prostřednictvím těchto elementů pak bývalo charakterizováno interpretační dění, zejména v didaktickém, nebo spíše jen metodickém smyslu.

Výrazová a sémantická stránka varhanní hry nebyla v této době ani předmětem zkoumání, ani reflexe a vlastně ani cílem pedagogických snah. Její projevy spadaly a byly shrnovány pod pojmy *dobrý vkus*, *hudební logika*, přirozená *muzikalita* interpreta, *tvůrčí napětí* či projev velikosti interpretačního *talentu*.⁵⁴ Stejně jako v dobové teoretické literatuře⁵⁵ byla tato umělecká sféra vykreslována poetickými výrazy a alegoriemi, v nichž rozumová složka neměla své uplatnění.

Jediná oblast, která se snažila zachytit interpretační dění byla – již zmíněná oblast didakticko–metodická. Přísnost, až direktivnost formulací této literatury dává tušit, jak zásadní význam hrála technická složka uměleckého projevu v rámci interpretační výpovědi, a to s vážnými důsledky. Evidentně dominovalo přesvědčení,⁵⁶ že ideálním a „dokonalým“ provedením technické

⁵³ Mám tím n m v sk r u t r t k u l t r t u r u r k a m 1945 – r v š í m r f l v l k ý k m ě n í , i n t r r t ě n í č l g g k ý b n ě í , r b v é r f l n l u b n í

⁵⁴ Š l t , M . M t k v r h n í d r r : t á t n í g g k é n k l ě t v í , 1989 , 67 , 83 , 85 94 , 97 .

⁵⁵ J m ě n v r O . H t ě n k é , O . J . v ý , l v k r t k é m ů n ě . F . X . Š l

⁵⁶ T t m n ě k b u v ě h v ě t v í m ě t n í k ů v n á l ů j í k t

stránky interpretačního projevu se výkonný umělec dostane na interpretační vrchol svého uměleckého snažení. Ztvárňovaná sémantika či jakási míra osobitosti – nepřekročí-li přesně definované hranice – byla pouze jakýmsi bonusem, navíc skutečně obligátním. „Téchné“ uměleckého projevu byla prisouzena veškerá umělecká hodnota, která vzniká při interpretační produkci, je tedy „samonosná“ a nejdůležitější pro vyznění samotného uměleckého díla.

Proto také vznikly preskriptivní publikace (místy nabývající podobu určitých algoritmů), jakým způsobem si tuto „téchné“ podmaňovat tak, aby k ideální interpretaci docházelo.

Na území tehdejšího Československa vznikly dvě zásadní publikace tohoto typu, které vyčerpávajícím a přehledným způsobem shrnovaly technické interpretační elementy hry na varhany. První vyšla na Slovensku – Organová interpretácia Ferdinanda Klindy⁵⁷ a krátce po ní druhá v českých zemích – Metodika varhanní hry Milana Šlechty⁵⁸. Kupodivu obě publikace se objevily až na sklonku našeho zkoumaného období, tj. v 80. letech minulého století.

Milan Šlechta, jak dosvědčují dobová svědectví,⁵⁹ svá metodická pravidla vytvářel a zpřesňoval od r. 1964, kdy nastoupil jako pedagog na pražskou AMU vedle Jiřího Reinbergera. Měl přesně promyšlenou metodiku, jakým způsobem při výuce postupovat, aby adept varhanní hry si tzv. „dokonale“ osvojil „pravidla“ profesionální hry na varhany. Přesně tato pravidla vymezil, určil způsob, jak nejefektivněji dosáhnout jejich realizace a upozornil na možná úskalí této studijní cesty. Skutečnost, že jeho skripta vyšla až na sklonku 80. let, nemění nic na faktu, že jeho metodika varhanní hry se zrodila mnohem dříve a po víc jak

⁵⁷ Klind, F. Organová interpretácia. Bratislava: Osv, 1983. 480 s.

⁵⁸ Šlechta, M. Metodika varhanní hry. Praha: Česká národní akademie věd, 1989. 129 s.

⁵⁹ Hru na varhany. Jméno hry, ukazuje název J. Dvůřákové

pětadvacet let byla ověřována a korigována pedagogickou praxí. Nejde tedy jen o pedagogickou příručku pro budoucí učitele či studenty hry na varhany. Jde o zachycení dobového interpretačně – estetického ideálu ve fázi své geneze.

Profesor Šlechta už na úvodních stránkách vymezuje cíl publikace – je čistě *metodický*. V každé kapitole, která je věnována jiné problematice z oblasti techniky hry na varhany, však definuje ideální znění a cíl tohoto dílčího úsilí, k němuž pedagog i student směřují. Tato mozaika dílčích met je syntetizována v závěrečné kapitole – „Studium skladeb“. Zmíněná kapitola – a nejen ona – dost přesně popisuje hierarchii interpretační problematiky doby a estetické vnímání interpretačního dění.

Protože není k dispozici jiný souhrnný oficiální dobový materiál, který by reflektoval interpretační varhanní dění, poslouží nám jako zdroj informací o tehdejších názorech na varhanní hru. Podívejme se nyní podrobněji na zásady a metodická pravidla, která Šlechtova publikace přinesla:

Varhanní hra je zde rozfázována do dvou rovin. První rovinou přípravy je *fyzicko – motorická příprava* ke hře na varhany, tzv. „technika varhanní hry“ – obsahující samotnou přípravu prstů, paží, nohou a chodidel – a je rozdělena dokonce na cviky, jejichž posloupnost má zaručit kýženou fyzickou připravenost ke hře.

Druhou rovinou je pak samotná varhanní hra, která je nazvána „*přednesové prostředky* varhanní hry“. Přednesovými prostředky jsou podle autora: rytmus, agogika, artikulace, frázování, tempo, kolorování a ornamentika a rejstříkování.

Šlechta měl jistě na mysli „technickou objektivitu“ hry, aby např. vznikající emoce při performanci nepůsobily negativně na kvalitu hry, která je takto přesně definována:

Mezi prvními otázkami tzv. „varhanní interpretace“ se Šlechta zaměřuje na rozdílnost mezi tzv. klavírní a varhanní technikou hry.

Interpretační prostředky – jako rytmus, agogika apod. jsou zde popsány jako elementy primárně vycházející z technických pravidel hry na varhany. Rytmus je pak vnímán „klavírně“, neboli *objektivně přesně*⁶² s jedinou licencí – nepatrného agonizujícího průběhu uvnitř těžkých dob. Toto dění je však limitováno tempem skladby a je součástí celkové agogiky hrané skladby. Šlechta rozděluje agogiku *zapsanou v notách* a agogiku *přidanou interpretem* – napomáhající melodicko – harmonickému průběhu hudebního dění. V obou případech však toto rytmicko – metrické vlnění postuluje jako logickou, postupnou vlnu, pokud možno nenarušující metrum. Stejným způsobem popisuje i modelaci frází, jejichž logika a plynulost je analogická.

Artikulaci vnímá jako drobné členění jednotlivých not i úseků, jejichž realizace přispívá k přehlednosti hraného díla. Připouští, že artikulací lze dosáhnout zdání akcentace určitých tónů prostřednictvím hrané délky těchto tónů. Tu pak definuje přesným začátkem i koncem tónového znění a nabízí drobnou agogiku – pozdržování akcentovaných tónů či zkracování okolních. Zdůrazňuje však, že i zde je nejdůležitější technická preciznost ztvárňující tyto prvky, vyzdvihuje úlohu rychlých pohybů prstů – nezávisle na rychlosti hudebního toku a připomíná, že *nedodržení* technických podmínek interpretační realizace přináší *interpretační oslabení*.

⁶² 3 rtikulace – g g ká rá k u l ž k u ě l v á v t n k u r r u, k
f r m n á v, j š t ě n n í ě n .

změny u Bachových děl, zejména u polyfonních skladeb. Barevnou jednoduše doporučuje jen v expozicích fug.

...Neexistuje jedna Bachova fuga, kde by nebylo možné provést alespoň dvakrát změnu manuálů, splňující všechny požadavky hudební logiky. Naopak většina z nich má na příslušných místech upraveno vedení a pauzování hlasů tak, že přímo vybízí k přechodu na jiný manuál...⁶⁴

Doporučuje také podpořit tektoniku děl vytvořením *jediného dynamického vrcholu*.

Závěrečná kapitola „Studium skladeb“ je – již popsanou syntézou předchozích technicko – interpretačních pravidel. Algoritmicky důsledně připravuje studenta na interpretační výstup. Centrem dění je následující postup, jehož realizací je docílen uspokojivý interpretační výsledek. Překvapivě se uváděná pravidla týkají interpretačních představ a pracují s něčím, co pořád zůstává nevyřčeno – se *sémantikou* hudebního díla: *přísná hierarchizace „hudebních celků“ – přehlednost hrané formy díla – vyjádření charakteru skladby – komplexnost vyznění díla – vzájemný soulad všech užitých prostředků – stylovost*.

Se všemi tezemi lze v jejich obecné platnosti dodnes souhlasit. Rozdíl v esteticky diachronním chápání těchto termínů však tkví v tom, že následující řádky Šlechtovy publikace vymezují zmíněné termíny opět přísně technicky – a stanovují přesné hranice, mezi kterými se interpret *smí* pohybovat.

Velmi zajímavý je *moment univerzální platnosti*, s jakými jsou formulovány veškeré definice a postuláty. Můžeme z toho vyvodit, že interpretační

⁶⁴ Šlecht, M.: *Manuály v hudební dr., tátní g. g. k. n. k. l. t. v. i., r. 1989, s. 67.*

různorodost hudebního dění v závislosti na mnoha hudebních prvcích uvnitř hraných děl, získala svou platnost až později v umělcově procesu studia skladby nebo v pozdějším stupni jeho uměleckého zrání. Pomineme-li didaktickou cílenost této práce, vyvstává otázka, do jaké míry bylo poté skutečně přidáno do umělecké sféry interpretačního projevu a bylo-li to vlastně žádoucí. Jistá direktivnost a jednoznačnost představených pravidel interpretace vede k dojmu, že už příliš dalšího interpretačního prostoru nezbývá a je-li, že je zase pevně limitován a jeho průběh tzv. objektivně sledován.

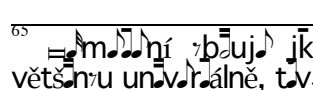
Míra přidané vlastní interpretace tedy bude moct být skutečně odhalena až analýzou dobové varhanní hry v závěrečných kapitolách.

Z analýzy Šlechtovy publikace tedy vyplývají tato zjištění:

Preciznost vykonaných technických prvků je prostředkem i cílem. Interpretační představa je sice zmíněna, ale není vymezena, ani není předmětem reflexe. Technická přesvědčivost přesně popsaných⁶⁵ a následně provedených interpretačních prvků má tedy zaručit to „správné“ a „funkční“ vyznění díla. Takto realizovaná „ideální“ podoba přináší logiku, vyváženost a kýženou objektivitu provedení hudebního díla, jehož interpretační ztvárnění je stále ještě definováno notovým zápisem.

Přejděme nyní ke stručnému zhodnocení Klindovy monografie Organová interpretácia.

Toto slovenské dílo reflektujeme proto, že v době svého vzniku nebylo „zahraničním“ a bylo tedy považováno za domácí literaturu. F. Klinda byl první v tehdejší Československu, kdo se teoretickou podobou varhanní interpretace

⁶⁵  „ideální“ k vnějšku „bu, - t7 většinu unavralně, tzv. objektivně.

zabýval a své poznatky předložil ve zkoumané monografii. Česká publikace M. Šlechtý z Klindova díla čerpala.

Zatímco Šlechtova publikace byla orientována metodicky, Klindova monografie předkládá poznatky o zásadách varhanní hry čistě objektivně a popisně. Jevy, které jsou reflektovány, jsou rozděleny do dvou rovin – do roviny „Techniky prednesu“ a do roviny „Zadelenie času“. Velmi rozsáhlé jsou pak přehledové kapitoly, popisně seznamující, (podle rozsahu dobových poznatků) s historickým zdobením - „Ornamentika“ a s rejstříkováním - „Registrácia (zvukové stvárenie).“

Oproti metodickému Šlechtově pojetí vnímáme zásadní rozdíl v pohledu na technickou stránku varhanní hry. V rozsahu Klindových kapitol nevidíme jasný předěl mezi jevy, které jsou označeny za „technické“ a mezi jevy, které vnímáme jako záležitost „uměleckého přednesu“. Klinda všechny interpretační jevy označuje jako *přednesové* a vnitřně je člení na rovinu nezbytnou pro varhanní hru – základní otázky varhanní *artikulace a frázování*, tzv. „úderu“ na klávesy a *agogiku*.

Ostatní interpretační jevy označuje za „časové“ – nezbytné pro plastickou a plně funkční interpretaci hraných děl. Kapitola shrnující tyto jevy - „Zadelenie času“ tak obsahuje popis *rytmu, metra*, tzv. *inégalité*, t z v. *počítacího (taktovacího) času a tempa*.

Nezvyklý pojem „počítacího (taktovacího) času“ nahrazuje ve svém významu to, co jsme zvyklí označovat termínem *metrum*. Naopak Klindova kapitola s názvem „metrum“ se zabývá specifickým metricko-rytmickým ztvárňováním specifických forem – např. historických tanců.

Všechny jmenované interpretační jevy jsou velmi podrobně popsány, případně je vysvětlen smysl jejich užívání – na pozadí historického vývoje, užívání určitého typu nástroje a jeho konstrukčních vlastností nebo na pozadí obvyklých akusticko – prostorových jevů v místech interpretace, a to dokonce přímo na příkladech z varhanní literatury.

Často je výklad doplněn příhodnými citacemi s historické interpretačně – reflexivní literatury. Není však ještě zvykem reflektovat princip užívání těchto jevů v jeho komplexnosti. Důvody určité podoby interpretačních jevů jsou vyhledány jen v okolních – objektivních informacích. Historické zásady jsou také chápány jen jakési „instrukce“ ke „správnému“ provedení díla.

Přesto se F. Klinda vzdáleně dotýká problematiky interpretačního výkladu sémantické složky hudebního díla. V popisu agogických interpretačních jevů se tak dočítáme:

„...Tak jako vo výtvarnom umení estetické hodnoty nevytvára pravítko, ale rukou nakreslená čiara, v hudbe sa necení metronomicky strojové predvedenie, ale osobnostná interpretácia so svojimi individuálnymi, nepatrnými odchýlkami od hodnot stanovených notovým obrazom.“⁶⁶

Na stejné straně textu pak své tvrzení dokládá slovy Fr. Couperina: „... hráme ináč ako notujeme.“⁶⁷

Všechny jevy, které nejsou explicitně definovatelné, spadají u Klindy do sféry poetických či obrazných vyjádření: jako např. vztah k obsahu a struktuře

⁶⁶ Klinda, F. (1983). *Organová antická a středověká literatura*. Brno: Tiskárna K. R. 1983. s. 53.

⁶⁷ Fr. Couperin: *L'art de toucher le clavecin*, 1716.

skladby,⁶⁸ primerané obsahovosti,⁶⁹ dobrý vkus,⁷⁰ ale jádro problematiky je ještě opisováno objektivními vysledovanými možnostmi interpretačního ztvárnění: např.: agogické změny jsou popsány tak, že „....sa uskutočňujú v rozmanitosti sledov a intenzity, súvisia, prelinajú sa, sú spojené systémom spätných vazieb a prejavujú se v hre raz viac, raz menej.“⁷¹

Existence sémantiky díla, jako zásadního „demiurga“ však Klinda připouští, jen jej blíže nespecifikuje. Popisuje notový zápis jako „symbol“ skladatelova záměru. Přidává, že není třeba na něm „nic pozměňovat“, jen je přednést ve správných souvislostech a v celé šířce jejich významu.⁷²

Kapitoly o problematice ornamentiky a varhanní registrace jsou čistě výčtové a přehledové. Jsou opatřeny množstvím příkladů, na tehdejší podmínky nesmírně bohatým a názorným.

Klindova Organová interpretácia je na dobu svého vzniku nesmírně objektivní a nadčasová a velmi pokroková v naznačené interpretační tendenci.

Podívejme se tedy, jakým způsobem nazírá na problematiku soudobé varhanní interpretace generace varhaníků – současníků F. Klindy i M. Šlechty, kteří patřili mezi nejvýznamnější koncertní i pedagogické osobnosti.

⁶⁸ Klind, F. Orgánová interpretácia, Oľ. Brt. 1983. T. 70. r. 70. g. k.

⁶⁹ Klind, F. Orgánová interpretácia, Oľ. Brt. 1983. T. 108. č. 108. T. 108.

⁷⁰ Klind, F. Orgánová interpretácia, Oľ. Brt. 1983. T. 211. r. 211.

⁷¹ Klind, F. Orgánová interpretácia, Oľ. Brt. 1983. T. 70. r. 70. g. k.

⁷² Tmtéž

4.2 Interpretační názory předních varhaníků

Hledáme-li klíč k uměleckému období, které se pro daný moment stává těžištěm našeho zájmu, obvykle se nespokojíme jen s faktografickými údaji. Působí na nás příliš staticky a máme dojem, že se samotným uměleckým děním souvisí jen v popisné rovině (*kdo - co - kdy - kde - jak - popř. jak dlouho, často, v jaké míře apod.*) K hlubšímu porozumění celého období potřebujeme více informací z různých zdrojů. Statičnost údajů často „oživujeme“ informacemi sociálního charakteru; (typickým příkladem jsou informace o kvalitě života autora, okolnostech a podmínkách vzniku děl či přímo o charakteru autora a jeho sociálních vazbách, mimouměleckých aktivitách, myšlenkovém světě a světovém názoru apod.) Při získávání takových informací máme dojem hlubšího uchopení faktických údajů a podstaty umělecko - historického dění ve zkoumaném období. Obvykle nám takové informace osvětlují i zkoumanou uměleckou hodnotu, je-li ona sama centrem našeho analytického zájmu.

Filozoficko - sociální podmínky geneze umění vnímáme jako *klíč* k vysvětlení výběru uměleckých elementů, ze kterých je dílo složeno právě do takové *podoby*, kterou nese a pro kterou je předmětem zkoumání - je jedinečné či přímo klíčové pro následující umělecký vývoj oboru, stylu, žánru, pro vývoj a kvalitu následující tvorby samotného autora nebo jiných autorů apod. Některé informace tohoto typu najdeme v historických pramenech týkajících se tvůrce samotného - bývají osobního charakteru. (Máme na mysli např. osobní zповědi autora - jako deníky, korespondence s přáteli, náčrtky a skici budoucích děl, vzpomínky, osobní videozáznamy, ale i úvahy zachycené např. v rámci rozhlasového či televizního pořadu apod.)

Při hlubším zamyšlení pak zjistíme, že i když jsou tyto prameny výrazným přínosem pro dokreslení sledovaného uměleckého období a třeba i skutečným zrcadlem uměleckého dění, mají pořád jen *ilustrativní charakter*. Mnohé jsou bez doplňujícího a vysvětlujícího komentáře chápány různě, a to nemusí být vždy záměr vyovídajícího autora. Velmi pozitivně působí autorovo svědectví o genezi díla, nebo jeho knižní zpracování vlastních uměleckých postupů, kde je text většinou opatřen autorským komentářem a možnosti zkreslení následného výkladu se zmenšují.

Zkoumaná oblast však nesmí překročit hranici *faktičnosti vztahu* se zkoumaným uměleckým objektem či jeho tvůrcem. Nesmí být pouhou *senzací*, která má za úkol prvoplánově *šokovat* nebo zdánlivě zpochybňovat význam díla či faktický přínos autora. V takových případech jsou informace nadbytečné, *odvádějící pozornost* od zkoumaného objektu i jejího tvůrce a pro umělecko – analytický přístup jsou v takové podobě vlastně *destruktivní*. (Např. cílené informace ze soukromí autorů, které jsou zjevně obligátní; možná – psychologicky vzato tzv. *dokreslují autorovu osobnost*, ale mívají charakter bulvárního článku či zprávy z finanční rubriky apod.) *Přímá logická souvislost* s dílem je také arbitrem solidnosti a serióznosti takových informací.

Přesto všechna tato rizika „nepozitivistické“ informace k pochopení uměleckého dění potřebujeme – už pro podstatu zkoumané matérie. Umělecké dění jako takové je ve své genezi velmi subjektivní záležitostí. Přestože jej mohou formovat či inspirovat objektivní okolnosti, samotná podstata tohoto *uměleckého materiálu* objektivní být nemůže.

Pro zkoumání zvukových záznamů – jako zachycených podob hudebního ztvárnění děl – je i tento náhled zásadní. Osobní zpovědi interpretačních přístupů

úzy – ve hře, v pedagogice, ve stavbě nástrojů a jejich používání, v rejstříkování nebo v samotných základních interpretačních atributech.

Podařilo se mi kontaktovat nejstarší aktivní varhanní interpretku u nás – paní profesorku Alenu Veselou, také profesora Jana Horu⁷⁷, vést rozhovory s Jaroslavem Vodrážkou, Otto Novákem a s mladou aktivní generací tohoto časového období (narozenyými mezi lety 1950 – 65) – s J. Popelkou, J. Tůmou, J. Kalfusem a dalšími⁷⁸; zachytit názorovou linii nejmladší generace tohoto období (narozenyými v letech 1966 – 1972), kteří vnímali sledovanou časovou oblast ještě studentskýma očima, (D. Chvátalová – Matznerová, M. Hradecká, P. Černý ad.)

Nejstarší generace interpretů, narozených mezi lety 1923 – 1938, měla v otázce „varhanní interpretace“ obdivuhodně diachronní názor. Díky svému pedagogickému působení zaznamenávala jejich výpověď neobvyklý odstup a nadhled, se sebevědomou mírou vlastního uměleckého přesvědčení, která je nejpřesnějším dokladem o vývoji interpretačně – analytického přístupu.

Zazněla jména pedagogických autorit, která byla často dále rozvíjena a zpřesňována pedagogickými výroky i komplexními názory jak na interpretaci, tak na vývoj varhan v souvislosti s interpretací samotnou i s vývojem nové estetiky ve stavbě a zvuku tohoto nástroje.

„Nestorem“ české varhanní interpretace, potažmo i varhanní pedagogiky, byl jednoznačně „jmenován“ Bedřich Antonín Wiedermann. Od r. 1917 – do r. 1944 působil na Pražské konzervatoři jako pedagog, po válce pak – až do r. 1951 jako pedagog Mistrovské školy, poté Akademie múzických umění v Praze.

⁷⁷ K této třídě ještě vlnějí gžk ůbří vlně Čky Buějv – Jtk Cukv á .

⁷⁸ Další významní varhanní tět g: Uříř, Bárt, K. Klugv, J. Rfj, T. Tln, M. vrbv, Nvácck, M. vavá j.

Základy jeho interpretačních přístupů tedy prošli bezmála všichni následně působící pedagogové (např. J. B. Krajs, J. Reinberger ad., kteří již přímo pedagogicky působili na naši první dotazovanou skupinu interpretů. Z jejich výpovědí vyplývá, že tato osobnost v sobě nesla jakýsi dialektický rozpor mezi osobou skladatele, interpreta a osobou pedagoga.

Zazněl názor, že interpretace B. A. Wiedermanna byla vždy odbornou i laickou veřejností charakterizovaná jako „romanticky rozevlátá“.⁷⁹ I jeho kompoziční práce jednoznačně vycházejí z principů pozdně – romantické hudby a nezapřou v sobě silnou inspiraci francouzskou varhanní tvorbou druhé poloviny devatenáctého století a prvních let století dvacátého. Silná agogicko – dynamická práce s hudebním materiálem – kompozičně i interpretačně - je dost ukotvena i v samotném hudebním textu Wiedermannových kompozic. Je tedy velmi pravděpodobné – a z nahrávek by to mělo být patrné – že je to jedna strana obrazu Wiedermannových interpretačních představ.

Užívané hudební formy (toccaty, fugy, preludia, chorálové přede hry apod.) v jasně traktovaných rytmicko – melodických dimenzích však dávají tušit ještě jednomu silnému vlivu na Wiedermanna – skladatele, a tím je hudba barokní, řečeno slovníkem doby hudba „stará“. Zvolená forma skladeb i přísná rytmický ukotvenost, byť zasazena do harmonicko – melodické struktury pozdně romantické hudby, by dávaly tušit i druhou stránku interpretačních představ autora.

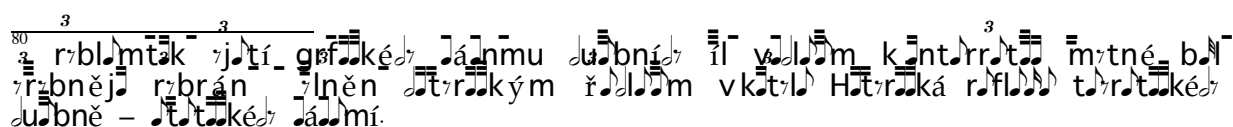
Jistým dokladem této domněnky je fakt, že se dotazovaní rámcově shodovali v tom, že získané interpretační „zásady“ proklamované ve školním prostředí se s „romantickou rozevlátostí“ interpretačního projevu přikře

⁷⁹ Těhotná nářbužná buřbaň
lubšímu křumání v rámci
mřítné nily
zvukový nímků.

rozcházel. Dalo by se říct, že přísně inklinovaly k tzv. „objektivnosti“, kterou determinovala *podoba notového zápisu*. Šlo tedy o tzv. *dodržování tohoto notového zápisu*, neboli o cílenou *realizaci* grafické podoby hudebního díla.⁸⁰ Požadavky byly zvláště důsledně aplikovány na hudbu tzv. „předromantickou“, neboli na hudbu barokní, rokokovou či klasicistní. Jak již bylo naznačeno úvodní kapitolou, tento pohled se ve varhanní interpretaci, potažmo ve varhanní pedagogice rozpracoval do cílených *metodik*, které uvedly tak řečenou *objektivnost* výkonu v praxi.

Wiedermannovi přímí žáci (J. B. Krajs, J. Reinberger, ale i později J. Ropek či M. Šlechta) byli silně touto *objektivností* interpretačního projevu ovlivněni, jak doložíme na zvukových záznamech. Každý však z hlediska svých interpretačních priorit tento přístup něčím obohacoval. Jak bude dále vysvětleno, postupně se zvyšoval podíl tolerance „výkladu“ samotného interpreta, ovšem jen na *intuitivní bázi*. Determinace znějící podoby díla její grafickou podobou byla stále cílem. Přesto se však pamětníci shodují na tom, že jejich pedagogové (např. J. B. Krajs, J. Kubáň či Fr. Michálek) oplývali vysokou mírou *hudební intuice* a muzikality a že sice hovořili o grafické podobě děl jako o ideální interpretaci, zároveň však ve své vlastní hře měli *něco navíc*, co evidentně statickosti notového zápisu překračovalo. To „*něco*“ byl onen *inspirativní moment* pro naši první skupinu dotazovaných.

Hovoříme tedy o období mezi lety 1950 – 1968, kdy tato naše první skupina interpretů studovala, či dokončovala svá studia a postupně se stále více aktivně zapojovala do soudobého interpretačního dění. Poválečné období a politická situace jim vesměs nedovolovaly konfrontaci s vývojem v západní části



Evropy, ale každá sebemenší informace interpretačního typu, která měla možnost proniknout do našeho prostředí byla neuvěřitelným způsobem reflektována, a to ve všech svých možných formách využití. Informace, které - při svých občasných koncertních cestách či působení v mezinárodních porotách - měl možnost „vozit“ profesor Jiří Reinberger, byly jeho studenty ihned zpracovávány a prodiskutovávány. Nové pohledy např. ve stavbě varhan byly díky organologickému působení prof. Reinbergera i dalších velmi rychle (svým způsobem a v daných podmínkách) uváděny do praxe. Pražská oblast varhanních interpretů měla tedy svým zdrojem informací Jiří Reinbergera. Brněnským zdrojem informací byla až sama paní profesorka Alena Veselá, která měla velmi záhy po svém studiu možnost osobního setkání s vídeňským profesorem Antonem Heillerem. Díky osobnímu přátelství získávala mnohé informace o varhanní interpretaci ve Vídni, potažmo v západní Evropě. Později si měla možnost sama utvářet obrázek o soudobé varhanní interpretaci a jejím hodnocení i o soudobé organologické estetice členstvím v mezinárodních porotách varhanních soutěží. Stejným způsobem se rozšiřovalo povědomí o interpretačních směrech v Praze – působením Jana Hory či Václava Rabase, nebo na Slovensku Ferdinandem Klindou.

Zajímavé jsou i postřehy hovořící o koncertních cestách našich dotazovaných interpretů do zemí bývalého východního bloku, kde „česká“, nebo tenkrát „česko-slovenská“ interpretační škola vyznívala jako jedna z nejpokrokovějších. Osobnost Jiřího Reinbergera byla pro mnohé interprety ze „socialistického“ bloku zárukou a garancí *moderního* varhanního interpretačního přístupu. Tento názor by se dal vyložit jako odklonem od hanslickovského⁸¹ vidění interpretace jako realizace notového zápisu.

⁸¹ H₁ H₂ H₃ H₄ H₅ H₆ H₇ H₈ H₉ H₁₀ H₁₁ H₁₂ H₁₃ H₁₄ H₁₅ H₁₆ H₁₇ H₁₈ H₁₉ H₂₀ H₂₁ H₂₂ H₂₃ H₂₄ H₂₅ H₂₆ H₂₇ H₂₈ H₂₉ H₃₀ H₃₁ H₃₂ H₃₃ H₃₄ H₃₅ H₃₆ H₃₇ H₃₈ H₃₉ H₄₀ H₄₁ H₄₂ H₄₃ H₄₄ H₄₅ H₄₆ H₄₇ H₄₈ H₄₉ H₅₀ H₅₁ H₅₂ H₅₃ H₅₄ H₅₅ H₅₆ H₅₇ H₅₈ H₅₉ H₆₀ H₆₁ H₆₂ H₆₃ H₆₄ H₆₅ H₆₆ H₆₇ H₆₈ H₆₉ H₇₀ H₇₁ H₇₂ H₇₃ H₇₄ H₇₅ H₇₆ H₇₇ H₇₈ H₇₉ H₈₀ H₈₁ H₈₂ H₈₃ H₈₄ H₈₅ H₈₆ H₈₇ H₈₈ H₈₉ H₉₀ H₉₁ H₉₂ H₉₃ H₉₄ H₉₅ H₉₆ H₉₇ H₉₈ H₉₉ H₁₀₀ H₁₀₁ H₁₀₂ H₁₀₃ H₁₀₄ H₁₀₅ H₁₀₆ H₁₀₇ H₁₀₈ H₁₀₉ H₁₁₀ H₁₁₁ H₁₁₂ H₁₁₃ H₁₁₄ H₁₁₅ H₁₁₆ H₁₁₇ H₁₁₈ H₁₁₉ H₁₂₀ H₁₂₁ H₁₂₂ H₁₂₃ H₁₂₄ H₁₂₅ H₁₂₆ H₁₂₇ H₁₂₈ H₁₂₉ H₁₃₀ H₁₃₁ H₁₃₂ H₁₃₃ H₁₃₄ H₁₃₅ H₁₃₆ H₁₃₇ H₁₃₈ H₁₃₉ H₁₄₀ H₁₄₁ H₁₄₂ H₁₄₃ H₁₄₄ H₁₄₅ H₁₄₆ H₁₄₇ H₁₄₈ H₁₄₉ H₁₅₀ H₁₅₁ H₁₅₂ H₁₅₃ H₁₅₄ H₁₅₅ H₁₅₆ H₁₅₇ H₁₅₈ H₁₅₉ H₁₆₀ H₁₆₁ H₁₆₂ H₁₆₃ H₁₆₄ H₁₆₅ H₁₆₆ H₁₆₇ H₁₆₈ H₁₆₉ H₁₇₀ H₁₇₁ H₁₇₂ H₁₇₃ H₁₇₄ H₁₇₅ H₁₇₆ H₁₇₇ H₁₇₈ H₁₇₉ H₁₈₀ H₁₈₁ H₁₈₂ H₁₈₃ H₁₈₄ H₁₈₅ H₁₈₆ H₁₈₇ H₁₈₈ H₁₈₉ H₁₉₀ H₁₉₁ H₁₉₂ H₁₉₃ H₁₉₄ H₁₉₅ H₁₉₆ H₁₉₇ H₁₉₈ H₁₉₉ H₂₀₀ H₂₀₁ H₂₀₂ H₂₀₃ H₂₀₄ H₂₀₅ H₂₀₆ H₂₀₇ H₂₀₈ H₂₀₉ H₂₁₀ H₂₁₁ H₂₁₂ H₂₁₃ H₂₁₄ H₂₁₅ H₂₁₆ H₂₁₇ H₂₁₈ H₂₁₉ H₂₂₀ H₂₂₁ H₂₂₂ H₂₂₃ H₂₂₄ H₂₂₅ H₂₂₆ H₂₂₇ H₂₂₈ H₂₂₉ H₂₃₀ H₂₃₁ H₂₃₂ H₂₃₃ H₂₃₄ H₂₃₅ H₂₃₆ H₂₃₇ H₂₃₈ H₂₃₉ H₂₄₀ H₂₄₁ H₂₄₂ H₂₄₃ H₂₄₄ H₂₄₅ H₂₄₆ H₂₄₇ H₂₄₈ H₂₄₉ H₂₅₀ H₂₅₁ H₂₅₂ H₂₅₃ H₂₅₄ H₂₅₅ H₂₅₆ H₂₅₇ H₂₅₈ H₂₅₉ H₂₆₀ H₂₆₁ H₂₆₂ H₂₆₃ H₂₆₄ H₂₆₅ H₂₆₆ H₂₆₇ H₂₆₈ H₂₆₉ H₂₇₀ H₂₇₁ H₂₇₂ H₂₇₃ H₂₇₄ H₂₇₅ H₂₇₆ H₂₇₇ H₂₇₈ H₂₇₉ H₂₈₀ H₂₈₁ H₂₈₂ H₂₈₃ H₂₈₄ H₂₈₅ H₂₈₆ H₂₈₇ H₂₈₈ H₂₈₉ H₂₉₀ H₂₉₁ H₂₉₂ H₂₉₃ H₂₉₄ H₂₉₅ H₂₉₆ H₂₉₇ H₂₉₈ H₂₉₉ H₃₀₀ H₃₀₁ H₃₀₂ H₃₀₃ H₃₀₄ H₃₀₅ H₃₀₆ H₃₀₇ H₃₀₈ H₃₀₉ H₃₁₀ H₃₁₁ H₃₁₂ H₃₁₃ H₃₁₄ H₃₁₅ H₃₁₆ H₃₁₇ H₃₁₈ H₃₁₉ H₃₂₀ H₃₂₁ H₃₂₂ H₃₂₃ H₃₂₄ H₃₂₅ H₃₂₆ H₃₂₇ H₃₂₈ H₃₂₉ H₃₃₀ H₃₃₁ H₃₃₂ H₃₃₃ H₃₃₄ H₃₃₅ H₃₃₆ H₃₃₇ H₃₃₈ H₃₃₉ H₃₄₀ H₃₄₁ H₃₄₂ H₃₄₃ H₃₄₄ H₃₄₅ H₃₄₆ H₃₄₇ H₃₄₈ H₃₄₉ H₃₅₀ H₃₅₁ H₃₅₂ H₃₅₃ H₃₅₄ H₃₅₅ H₃₅₆ H₃₅₇ H₃₅₈ H₃₅₉ H₃₆₀ H₃₆₁ H₃₆₂ H₃₆₃ H₃₆₄ H₃₆₅ H₃₆₆ H₃₆₇ H₃₆₈ H₃₆₉ H₃₇₀ H₃₇₁ H₃₇₂ H₃₇₃ H₃₇₄ H₃₇₅ H₃₇₆ H₃₇₇ H₃₇₈ H₃₇₉ H₃₈₀ H₃₈₁ H₃₈₂ H₃₈₃ H₃₈₄ H₃₈₅ H₃₈₆ H₃₈₇ H₃₈₈ H₃₈₉ H₃₉₀ H₃₉₁ H₃₉₂ H₃₉₃ H₃₉₄ H₃₉₅ H₃₉₆ H₃₉₇ H₃₉₈ H₃₉₉ H₄₀₀ H₄₀₁ H₄₀₂ H₄₀₃ H₄₀₄ H₄₀₅ H₄₀₆ H₄₀₇ H₄₀₈ H₄₀₉ H₄₁₀ H₄₁₁ H₄₁₂ H₄₁₃ H₄₁₄ H₄₁₅ H₄₁₆ H₄₁₇ H₄₁₈ H₄₁₉ H₄₂₀ H₄₂₁ H₄₂₂ H₄₂₃ H₄₂₄ H₄₂₅ H₄₂₆ H₄₂₇ H₄₂₈ H₄₂₉ H₄₃₀ H₄₃₁ H₄₃₂ H₄₃₃ H₄₃₄ H₄₃₅ H₄₃₆ H₄₃₇ H₄₃₈ H₄₃₉ H₄₄₀ H₄₄₁ H₄₄₂ H₄₄₃ H₄₄₄ H₄₄₅ H₄₄₆ H₄₄₇ H₄₄₈ H₄₄₉ H₄₅₀ H₄₅₁ H₄₅₂ H₄₅₃ H₄₅₄ H₄₅₅ H₄₅₆ H₄₅₇ H₄₅₈ H₄₅₉ H₄₆₀ H₄₆₁ H₄₆₂ H₄₆₃ H₄₆₄ H₄₆₅ H₄₆₆ H₄₆₇ H₄₆₈ H₄₆₉ H₄₇₀ H₄₇₁ H₄₇₂ H₄₇₃ H₄₇₄ H₄₇₅ H₄₇₆ H₄₇₇ H₄₇₈ H₄₇₉ H₄₈₀ H₄₈₁ H₄₈₂ H₄₈₃ H₄₈₄ H₄₈₅ H₄₈₆ H₄₈₇ H₄₈₈ H₄₈₉ H₄₉₀ H₄₉₁ H₄₉₂ H₄₉₃ H₄₉₄ H₄₉₅ H₄₉₆ H₄₉₇ H₄₉₈ H₄₉₉ H₅₀₀ H₅₀₁ H₅₀₂ H₅₀₃ H₅₀₄ H₅₀₅ H₅₀₆ H₅₀₇ H₅₀₈ H₅₀₉ H₅₁₀ H₅₁₁ H₅₁₂ H₅₁₃ H₅₁₄ H₅₁₅ H₅₁₆ H₅₁₇ H₅₁₈ H₅₁₉ H₅₂₀ H₅₂₁ H₅₂₂ H₅₂₃ H₅₂₄ H₅₂₅ H₅₂₆ H₅₂₇ H₅₂₈ H₅₂₉ H₅₃₀ H₅₃₁ H₅₃₂ H₅₃₃ H₅₃₄ H₅₃₅ H₅₃₆ H₅₃₇ H₅₃₈ H₅₃₉ H₅₄₀ H₅₄₁ H₅₄₂ H₅₄₃ H₅₄₄ H₅₄₅ H₅₄₆ H₅₄₇ H₅₄₈ H₅₄₉ H₅₅₀ H₅₅₁ H₅₅₂ H₅₅₃ H₅₅₄ H₅₅₅ H₅₅₆ H₅₅₇ H₅₅₈ H₅₅₉ H₅₆₀ H₅₆₁ H₅₆₂ H₅₆₃ H₅₆₄ H₅₆₅ H₅₆₆ H₅₆₇ H₅₆₈ H₅₆₉ H₅₇₀ H₅₇₁ H₅₇₂ H₅₇₃ H₅₇₄ H₅₇₅ H₅₇₆ H₅₇₇ H₅₇₈ H₅₇₉ H₅₈₀ H₅₈₁ H₅₈₂ H₅₈₃ H₅₈₄ H₅₈₅ H₅₈₆ H₅₈₇ H₅₈₈ H₅₈₉ H₅₉₀ H₅₉₁ H₅₉₂ H₅₉₃ H₅₉₄ H₅₉₅ H₅₉₆ H₅₉₇ H₅₉₈ H₅₉₉ H₆₀₀ H₆₀₁ H₆₀₂ H₆₀₃ H₆₀₄ H₆₀₅ H₆₀₆ H₆₀₇ H₆₀₈ H₆₀₉ H₆₁₀ H₆₁₁ H₆₁₂ H₆₁₃ H₆₁₄ H₆₁₅ H₆₁₆ H₆₁₇ H₆₁₈ H₆₁₉ H₆₂₀ H₆₂₁ H₆₂₂ H₆₂₃ H₆₂₄ H₆₂₅ H₆₂₆ H₆₂₇ H₆₂₈ H₆₂₉ H₆₃₀ H₆₃₁ H₆₃₂ H₆₃₃ H₆₃₄ H₆₃₅ H₆₃₆ H₆₃₇ H₆₃₈ H₆₃₉ H₆₄₀ H₆₄₁ H₆₄₂ H₆₄₃ H₆₄₄ H₆₄₅ H₆₄₆ H₆₄₇ H₆₄₈ H₆₄₉ H₆₅₀ H₆₅₁ H₆₅₂ H₆₅₃ H₆₅₄ H₆₅₅ H₆₅₆ H₆₅₇ H₆₅₈ H₆₅₉ H₆₆₀ H₆₆₁ H₆₆₂ H₆₆₃ H₆₆₄ H₆₆₅ H₆₆₆ H₆₆₇ H₆₆₈ H₆₆₉ H₆₇₀ H₆₇₁ H₆₇₂ H₆₇₃ H₆₇₄ H₆₇₅ H₆₇₆ H₆₇₇ H₆₇₈ H₆₇₉ H₆₈₀ H₆₈₁ H₆₈₂ H₆₈₃ H₆₈₄ H₆₈₅ H₆₈₆ H₆₈₇ H₆₈₈ H₆₈₉ H₆₉₀ H₆₉₁ H₆₉₂ H₆₉₃ H₆₉₄ H₆₉₅ H₆₉₆ H₆₉₇ H₆₉₈ H₆₉₉ H₇₀₀ H₇₀₁ H₇₀₂ H₇₀₃ H₇₀₄ H₇₀₅ H₇₀₆ H₇₀₇ H₇₀₈ H₇₀₉ H₇₁₀ H₇₁₁ H₇₁₂ H₇₁₃ H₇₁₄ H₇₁₅ H₇₁₆ H₇₁₇ H₇₁₈ H₇₁₉ H₇₂₀ H₇₂₁ H₇₂₂ H₇₂₃ H₇₂₄ H₇₂₅ H₇₂₆ H₇₂₇ H₇₂₈ H₇₂₉ H₇₃₀ H₇₃₁ H₇₃₂ H₇₃₃ H₇₃₄ H₇₃₅ H₇₃₆ H₇₃₇ H₇₃₈ H₇₃₉ H₇₄₀ H₇₄₁ H₇₄₂ H₇₄₃ H₇₄₄ H₇₄₅ H₇₄₆ H₇₄₇ H₇₄₈ H₇₄₉ H₇₅₀ H₇₅₁ H₇₅₂ H₇₅₃ H₇₅₄ H₇₅₅ H₇₅₆ H₇₅₇ H₇₅₈ H₇₅₉ H₇₆₀ H₇₆₁ H₇₆₂ H₇₆₃ H₇₆₄ H₇₆₅ H₇₆₆ H₇₆₇ H₇₆₈ H₇₆₉ H₇₇₀ H₇₇₁ H₇₇₂ H₇₇₃ H₇₇₄ H₇₇₅ H₇₇₆ H₇₇₇ H₇₇₈ H₇₇₉ H₇₈₀ H₇₈₁ H₇₈₂ H₇₈₃ H₇₈₄ H₇₈₅ H₇₈₆ H₇₈₇ H₇₈₈ H₇₈₉ H₇₉₀ H₇₉₁ H₇₉₂ H₇₉₃ H₇₉₄ H₇₉₅ H₇₉₆ H₇₉₇ H₇₉₈ H₇₉₉ H₈₀₀ H₈₀₁ H₈₀₂ H₈₀₃ H₈₀₄ H₈₀₅ H₈₀₆ H₈₀₇ H₈₀₈ H₈₀₉ H₈₁₀ H₈₁₁ H₈₁₂ H₈₁₃ H₈₁₄ H₈₁₅ H₈₁₆ H₈₁₇ H₈₁₈ H₈₁₉ H₈₂₀ H₈₂₁ H₈₂₂ H₈₂₃ H₈₂₄ H₈₂₅ H₈₂₆ H₈₂₇ H₈₂₈ H₈₂₉ H₈₃₀ H₈₃₁ H₈₃₂ H₈₃₃ H₈₃₄ H₈₃₅ H₈₃₆ H₈₃₇ H₈₃₈ H₈₃₉ H₈₄₀ H₈₄₁ H₈₄₂ H₈₄₃ H₈₄₄ H₈₄₅ H₈₄₆ H₈₄₇ H₈₄₈ H₈₄₉ H₈₅₀ H₈₅₁ H₈₅₂ H₈₅₃ H₈₅₄ H₈₅₅ H₈₅₆ H₈₅₇ H₈₅₈ H₈₅₉ H₈₆₀ H₈₆₁ H₈₆₂ H₈₆₃ H₈₆₄ H₈₆₅ H₈₆₆ H₈₆₇ H₈₆₈ H₈₆₉ H₈₇₀ H₈₇₁ H₈₇₂ H₈₇₃ H₈₇₄ H₈₇₅ H₈₇₆ H₈₇₇ H₈₇₈ H₈₇₉ H₈₈₀ H₈₈₁ H₈₈₂ H₈₈₃ H₈₈₄ H₈₈₅ H₈₈₆ H₈₈₇ H₈₈₈ H₈₈₉ H₈₉₀ H₈₉₁ H₈₉₂ H₈₉₃ H₈₉₄ H₈₉₅ H₈₉₆ H₈₉₇ H₈₉₈ H₈₉₉ H₉₀₀ H₉₀₁ H₉₀₂ H₉₀₃ H₉₀₄ H₉₀₅ H₉₀₆ H₉₀₇ H₉₀₈ H₉₀₉ H₉₁₀ H₉₁₁ H₉₁₂ H₉₁₃ H₉₁₄ H₉₁₅ H₉₁₆ H₉₁₇ H₉₁₈ H₉₁₉ H₉₂₀ H₉₂₁ H₉₂₂ H₉₂₃ H₉₂₄ H₉₂₅ H₉₂₆ H₉₂₇ H₉₂₈ H₉₂₉ H₉₃₀ H₉₃₁ H₉₃₂ H₉₃₃ H₉₃₄ H₉₃₅ H₉₃₆ H₉₃₇ H₉₃₈ H₉₃₉ H₉₄₀ H₉₄₁ H₉₄₂ H₉₄₃ H₉₄₄ H₉₄₅ H₉₄₆ H₉₄₇ H₉₄₈ H₉₄₉ H₉₅₀ H₉₅₁ H₉₅₂ H₉₅₃ H₉₅₄ H₉₅₅ H₉₅₆ H₉₅₇ H₉₅₈ H₉₅₉ H₉₆₀ H₉₆₁ H₉₆₂ H₉₆₃ H₉₆₄ H₉₆₅ H₉₆₆ H₉₆₇ H₉₆₈ H₉₆₉ H₉₇₀ H₉₇₁ H₉₇₂ H₉₇₃ H₉₇₄ H₉₇₅ H₉₇₆ H₉₇₇ H₉₇₈ H₉₇₉ H₉₈₀ H₉₈₁ H₉₈₂ H₉₈₃ H₉₈₄ H₉₈₅ H₉₈₆ H₉₈₇ H₉₈₈ H₉₈₉ H₉₉₀ H₉₉₁ H₉₉₂ H₉₉₃ H₉₉₄ H₉₉₅ H₉₉₆ H₉₉₇ H₉₉₈ H₉₉₉ H₁₀₀₀ H₁₀₀₁ H₁₀₀₂ H₁₀₀₃ H₁₀₀₄ H₁₀₀₅ H₁₀₀₆ H₁₀₀₇ H₁₀₀₈ H₁₀₀₉ H₁₀₁₀ H₁₀₁₁ H₁₀₁₂ H₁₀₁₃ H₁₀₁₄ H₁₀₁₅ H₁₀₁₆ H₁₀₁₇ H₁₀₁₈ H₁₀₁₉ H₁₀₂₀ H₁₀₂₁ H₁₀₂₂ H₁₀₂₃ H₁₀₂₄ H₁₀₂₅ H₁₀₂₆ H₁₀₂₇ H₁₀₂₈ H₁₀₂₉ H₁₀₃₀ H₁₀₃₁ H₁₀₃₂ H₁₀₃₃ H₁₀₃₄ H₁₀₃₅ H₁₀₃₆ H₁₀₃₇ H₁₀₃₈ H₁₀₃₉ H₁₀₄₀ H₁₀₄₁ H₁₀₄₂ H₁₀₄₃ H₁₀₄₄ H₁₀₄₅ H₁₀₄₆ H₁₀₄₇ H₁₀₄₈ H₁₀₄₉ H₁₀₅₀ H₁₀₅₁ H₁₀₅₂ H₁₀₅₃ H₁₀₅₄ H₁₀₅₅ H₁₀₅₆ H₁₀₅₇ H₁₀₅₈ H₁₀₅₉ H₁₀₆₀ H₁₀₆₁ H₁₀₆₂ H₁₀₆₃ H₁₀₆₄ H₁₀₆₅ H₁₀₆₆ H₁₀₆₇ H₁₀₆₈ H₁₀₆₉ H₁₀₇₀ H₁₀₇₁ H₁₀₇₂ H₁₀₇₃ H₁₀₇₄ H₁₀₇₅ H₁₀₇₆ H₁₀₇₇ H₁₀₇₈ H₁₀₇₉ H₁₀₈₀ H₁₀₈₁ H₁₀₈₂ H₁₀₈₃ H₁₀₈₄ H₁₀₈₅ H₁₀₈₆ H₁₀₈₇ H₁₀₈₈ H₁₀₈₉ H₁₀₉₀ H₁₀₉₁ H₁₀₉₂ H₁₀₉₃ H₁₀₉₄ H₁₀₉₅ H₁₀₉₆ H₁₀₉₇ H₁₀₉₈ H₁₀₉₉ H₁₁₀₀ H₁₁₀₁ H₁₁₀₂ H₁₁₀₃ H₁₁₀₄ H₁₁₀₅ H₁₁₀₆ H₁₁₀₇ H₁₁₀₈ H₁₁₀₉ H₁₁₁₀ H₁₁₁₁ H₁₁₁₂ H₁₁₁₃ H₁₁₁₄ H₁₁₁₅ H₁₁₁₆ H₁₁₁₇ H₁₁₁₈ H₁₁₁₉ H₁₁₂₀ H₁₁₂₁ H₁₁₂₂ H₁₁₂₃ H₁₁₂₄ H₁₁₂₅ H₁₁₂₆ H₁₁₂₇ H₁₁₂₈ H₁₁₂₉ H₁₁₃₀ H₁₁₃₁ H₁₁₃₂ H₁₁₃₃ H₁₁₃₄ H₁₁₃₅ H₁₁₃₆ H₁₁₃₇ H₁₁₃₈ H₁₁₃₉ H₁₁₄₀ H₁₁₄₁ H₁₁₄₂ H₁₁₄₃ H₁₁₄₄ H₁₁₄₅ H₁₁₄₆ H₁₁₄₇ H₁₁₄₈ H₁₁₄₉ H₁₁₅₀ H₁₁₅₁ H₁₁₅₂ H₁₁₅₃ H₁₁₅₄ H₁₁₅₅ H₁₁₅₆ H₁₁₅₇ H₁₁₅₈ H₁₁₅₉ H₁₁₆₀ H₁₁₆₁ H₁₁₆₂ H₁₁₆₃ H₁₁₆₄ H₁₁₆₅ H₁₁₆₆ H₁₁₆₇ H_{1168</}

Je také nutné připomenout, že např. v některých zemích bývalého Sovětského svazu nebyly varhany tradičním nástrojem – vzhledem k převládající pravoslavné víře, jejíž hudební těžiště je zasazeno do sólového či sborového zpěvu. Historická absence varhan jako liturgického nástroje v sakrálním prostoru a soudobá silná ateistická tendence zasadily varhany do koncertních sálů. Varhany se tak staly jedním z koncertních nástrojů, jehož literatura byla také tak směřována. Veškeré duchovní přesahy starší i modernější literatury byly zamítány, výběr se soustředil na „koncertní“ provedení vybraných děl v intencích tzv. *romantického kultu interpreta*, a to především jako *exhibujícího performéra*, jehož úkolem je hlavně *oslnit* technikou a bravurou své hry, závratnými tempy a prvky na hranici hratelnosti.

Vývoj interpretace byl mimo jiné brzděn i zmíněnou „kontrolou“ repertoáru. Hledisko neduchovnosti děl nebylo jediné, které bylo uplatňováno. V roce 1948 Andrej Ždanov *odhalil a demaskoval protilidový formalistický směr v hudbě*.⁸² Odsoudil nové kompoziční směry reprezentované např. D. Šostakovičem, S. Prokofjevem či A. Chačaturjanem a označil je za „falešné, vulgární, patologické“ a jeho tvůrce za „podrývače základů skutečné hudby“ a „tvůrce zruďných hudebních děl.“ Hudba a celé umění musí být *stranické* a *vést lid vpřed*. Jeho podoba musí být *v zájmu lidu*.

Jako „příkladem“ kvalitní hudby uváděl autory romantické a pozdně romantické – např. P. I. Čajkovského ad.

Moderní kompoziční směry, které se etablovaly už v předválečném či meziválečném období tedy byly *nežádoucí*. Těžiště tolerovaného varhanního repertoáru se omezilo na romantický, (zejména francouzský) symfonický styl,

⁸² *Žданов, А. А. О искусстве, М.: Орбис, 3. изд., 1950*

4.3 Analýza interpretačního procesu

Jak tedy analyzovat interpretační výkon, ať už je na jakémkoli stupni svého interpretačního vývoje? V odborné literatuře existují mnohé zhodnocující přístupy. Podívejme se nyní, na kolik jsou univerzálně použitelné a opravdu analyticky objektivní:

Dosavadní analytické metody⁸⁵ byly dosud čistě empirické a věnovaly se vzájemné komparaci jednotlivých interpretačních výkonů na základě vnějškově se odlišujících – transparentních jevů: např. tempových či dynamických změn. Zkoumané odlišnosti se týkaly interpretace vybraného úseku v hrané skladbě – v rozsahu např. 10 taktů (nebo kratšího, hudebně uzavřeného úseku) ve středně rychlém tempu, s přítomností jedné hudební fráze (v rozsahu kratší periody), s minimálními dynamickými i agogickými změnami, které byly zápisem podpořeny jen ve smyslu graficky vyznačeného *crescenda* k vrcholu fráze a *decrescenda* směrem ke konci fráze, ale i bez něj. Autoři této metody spoléhali na počet interpretujících a statistický údaj⁸⁶, který o jednotlivých jmenovaných interpretačních jevech bude vypovídat. Nejčastěji používaným materiálem pro podobné výzkumy byla jednoduchá tvorba pro klavír, nejlépe z období klasicismu, s tzv. *homofonní* stavbou – melodie v pravé ruce, akordické rozklady v levé ruce. Autoři projektu byli evidentně přesvědčeni o tom, že jednoduchost vybraného hudebního materiálu přinese maximální výmluvnost o škále užití jednotlivých jmenovaných prvků a jejich zobecnění bude aplikovatelné i na jiná díla z jiných stylových období, popř. ve své obecnosti i na jiné nástroje. Takové očekávání je

⁸⁵ Fröhberg, G. *Musik und Interpretation*. München: Schöningh, 1991, r.č. 15, č. 2, s. 56 – 71. [N 01489267](#).

Ty, N. *Musik und Interpretation*. München: Schöningh, 1985, r.č. 3, č. 1, s. 33 – 58. [N 07307829](#).

⁸⁶ U národní knihovny v Brně: UJE, 1980.

samozřejmě nadnesené. Provedené výzkumy se týkaly vždy a jen této konkrétně hrané a zkoumané hudby, která přinesla zobecnění buď jen na hudbu klasicistní, a to ještě v podobných nástrojových stylizacích a hudebních formách, popř. u skladeb stejného autora. Statistický údaj vyplývající z takového výzkumu však přece jen podal určitou obecnou informaci, i když na mnohem vyšší úrovni zkoumání interpretačního projevu, než si autoři projektu slibovali: popsal škálu možností ztvárnění nekomplikovaného hudebního úseku (s minimální dramaticností hudebního procesu) s cílem *co nejpřesněji dostat hudebnímu textu* – tedy bez výrazných „interpretačních výstřelků“ či „odlišností za každou cenu“.

L. v. Beethoven – Šest variací na Paisiellovo téma, (Fridberg, 1991):

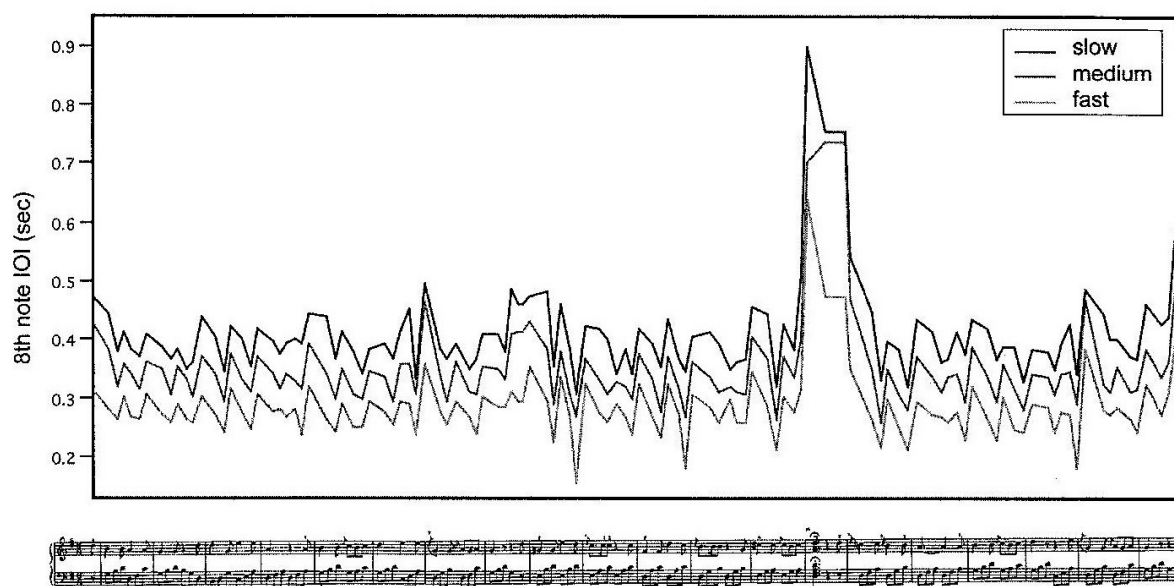


FIG. 2. Performances at each tempo, plotting score position against eighth-note IOI in seconds.

Získali jsme tedy alespoň zajímavá data o tom, jak vypadá škála výkonů, když se všichni zúčastnění interpreti tzv. *snaží o totéž*. I když číslo zkoumaných provedení bylo dost vysoké a statistický údaj vyplývající z výzkumu relevantní, přesto nezískáváme pocit uspokojení, že je předkládaná škála možností provedení konečná. Získáváme jen jakýsi průměrný údaj o tom, jak se nejčastěji

Pro interpretační analýzu tedy bude nezbytná analýza těchto jednotlivostí a hledání systému či systematiky interpretačního procesu jako takového. *Jednotlivé užití prvků jsou vnějším projevem hlubšího hudebně – interpretačního poznání, které by mělo souviset s vnitřní logikou ztvárňovaných děl.*⁸⁸

Souhrnně řečeno - popsany typ výzkumu vypadá na první pohled sice jako objektivní – dokonce jako matematicky vyjádřitelné analytické řešení, ale ve skutečnosti k žádné uspokojivé analýze *nedochází*. Omezuje se totiž na deskriptivně-analytický přístup, a to ještě vázaný na *konkrétní* případ, realizovaný za určitých podmínek, nezávisle na stylu provedení, úrovni interpreta, prostoru, ve kterém se umělecký výkon odehrává. Omezuje se jen na *popis a rozbor* pouze *vybraných prvků* hudební interpretace – mj. právě těch, které jsou matematicky *objektivizovatelné*.

V naší hudebně – estetické literatuře, vztahující se k problematice analýzy interpretačního projevu jako takového, dosud dominují názory dvou výrazných osobností – Otakara a Jaroslava Zichových, které mladší z nich – Jaroslav Zich shrnul a sumarizoval např. ve studii *Prostředky výkonného hudebního umění*.⁸⁹ Nutno podotknout, že tento český přístup není ani empirický ani analytický, ale čistě deskriptivní. Z významu textu vyplývá, že ani není cílem autora reflektovat obecný interpretační přístup jako takový, pouze vymezit a pojmenovat jevy, které slyšitelně v interpretacích dominují.

K podobnému popisu si Jaroslav Zich vytvořil jakýsi „ideální vzor“ interpretace, kterým je vlastní grafická podoba hudebního textu, se všemi

⁸⁸ *„Vnější buňky v náležitosti k těmto“*

⁸⁹ *Prostředky výkonného hudebního umění. 3. vydání. Praha: Mladá fronta, 1959.*

uvedenými detaily. S použitím termínu svého otce – Otakara Zicha – s tzv. *časovými lokalitami* uvádí tuto grafickou verzi v mechanický život – podle tempového označení a dynamicko – agogického popisu; dnes bychom řekli, že tak vzniká jakási „počítačová“ realizace hudebního díla, s neochvějnou „přesností“ provedení notového zápisu. Autorův zájem pak naplňují všechny rozdílnosti a odchylky, které během živého interpretačního výkonu nastávají a jsou jednak popsány, jednak systematicky rozčleněny do dění – *práce s časem, práce se zvukem, práce s barvou*.

Vnímáme však velmi jasně, že ani tato metoda Jaroslava Zicha nepůsobí v našem analytickém pohledu příliš komplexně. Pouhá mechanická realizace grafického hudebního zápisu v čase nemůže sloužit jako uspokojivý vzor. Interpretace je až příliš hierarchizovaná a příliš vázána na tektonické i sémantické dění uvnitř uměleckého díla. Nemůžeme se omezit jen na to, co se odchyluje od jakési normy, která je navíc nereálná – ve své podobě by jako živá produkce neobstála... Práce s časem je sice zásadní pro interpretační výkon, je však velmi vázána na zmíněné vnitřní – většinou kauzální - dění uvnitř hudební struktury díla.

Hodnocení interpretačního výkonu, které se opírá o zmíněné vzory, je pak omezeno jen na popis *jevů*, které se od tohoto vzoru vzdalují. Je-li ve hře více hodnocených výkonů, je možné je pak na základě těchto vzorů srovnat mezi sebou, vysvětlit možné důvody slyšených odchylek, ale hluboká analýza a pochopení interpretačního dění zůstává utopií. Pokud se hodnocení neopírá např. o jakési „návody v literatuře“, zejména ve spojení s interpretací starší hudby, je zjednodušeno jen na pouhý estetický soud *líbí – nelíbí*, popř. *vyhovuje – nevyhovuje těm a těm konkrétním kritériím*.

Oba typy analýz si všímají jen **jevové stránky** proměnlivých interpretačních prvků a nedochází k hlubšímu uchopení interpretační problematiky. Proto také výsledný hodnotící pohled shrne jen horní část struktury interpretačního dění; samotné prvky – jako *rychlejší – pomalejší tempo, nahlas – výrazněji, více nebo méně agogiky* apod. nepopíše víc než opět jen jako pouhé jevy vyňaté ze souvislosti. Kauzální podmíněnost těchto jevů však přitom jednoznačně pociťujeme jako jeden z primárních interpretačních projevů. Jak tedy k analýze interpretačního výkonu přistoupit? Jak najít principy, které tuto kauzálnost podmiňují? Jak popsat toto dění, když je sice kauzální, ale mizí v čase?

Jaroslav Zich sám na tuto myšlenku rezignoval, když se pokoušel v rámci svého systému popsat hierarchizaci hudebního celku jako takového. Měl za to, že pro tzv. *transitornost času* nejsme schopni dílo ve svém celku ani pojmout, natož udržet v živé a tvůrčí interpretační paměti. Moderní muzikologicko – psychologické přístupy⁹⁰ však přicházejí na to, že lidská mysl v rámci posluchačské *apercepce* sice s danou problematikou zachází různě, ale této reflexe schopná je, dokonce s ní cíleně pracuje. O této schopnosti představivosti samozřejmě nepochybují ani samotní autoři. V jejich představě dílo žije ve své celistvosti, kterou nezhodnotí ani druhotná grafická podoba díla. Celkové vyznění jednotlivých celků díla, i jejich kompozice v rámci celku, je přímo kompoziční metou.

Posuneme se tedy v naší analýze dále. Nespokojíme se s pouhým popisem výsledného interpretačního procesu jako matérie. Půjde nám o odhalení zákonitostí interpretačního procesu, o jeho kauzalitu a zároveň komplexnost.

⁹⁰ Nř. Br. gmn, . . . ut r. n. T. tu rgn. f un. Cbr. g. M: M. T. r., 1990.

Budeme muset jemněji slyšené jevy rozdělit a pojmenovat. Půjde o to, které jevy spadají do *obecné* sféry interpretace a podmiňují obecnou soudržnost a vyznění díla a které jsou již *specifickými* nositeli osobitých interpretačních projevů. Půjde nám o popsání *vztahů* mezi nimi, a to jak ve smyslu *statickém – hierarchicky tektonickém*, tak i *dynamickém – kauzálním* a podmíněnosti jejich existence vůbec. Budeme muset hledat systém, který bude schopen určovat, za jakých okolností jsou které prvky funkční, a tím pádem užívané, které jsou přítomné vždy a jsou třeba nezávislé na ostatních specifikách díla i jeho interpretace. Středem zájmu bude i vztah živé produkce s notovým zápisem, popř. stylové odlišnosti děl ve vztahu ke své grafické podobě. Nejdůležitějším a dosud nejméně popisovaným fenoménem bude *sémantika interpretačního dění*, která logicky vzato – *zásadně* ovlivňuje nejen výskyt interpretačních prvků samotných, ale i jejich podobu a kauzálně – hierarchické začlenění do celku hudebního díla. Pokusíme se najít i její spojitost s hudebním textem a míru její obecnosti či naopak osobitosti v uměleckém projevu interpreta.

Každý z uvedených pokusů zachycení interpretačního projevu pracoval s určitou ideální představou o tom, jak by dílo mělo – mohlo vypadat, ať už to byl model mechanický – kopírující staticčnost grafického záznamu, nebo model statistický, získaný matematickým zjednodušením mnoha uměleckých výkonů na jeden. Existuje naděje, že by tak složitý logicko – sémantický postup, ke kterému bezprostředně došly naše úvahy, dospěl také k jakési ideální podobě hraných děl?

Logika věci napovídá, že by něco takového existovat mohlo; jde o to, v jaké podobě. Hledáme-li systémovost myšlenkových interpretačních procesů,

pak nebude popsaným ideálem jedna konkrétní „vzorová“ *podoba* provedení díla, ale *system*, při kterém prováděné hudební dílo ožívá nejpřesvědčivěji. Zmíněný systém by pak měl přinést určitá pravidla, za kterých kýžený výsledek nastává; popř. popsat proměnné, které hrají a nehrají roli na cestě k tomuto ideálu.

System by měl zachycovat i proměnlivost charakteru interpretovaných děl – jak ve smyslu stylu (historická, soudobá hudba), tak i ve smyslu žánru hraného díla (koncertní etuda versus symfonická báseň).

Měl by být natolik flexibilní, aby byl schopen reflektovat i jevy, které nevycházejí ze synchronní tradice – může jít např. o historickou proměnlivost v chápání díla – interpretem, ale i posluchačem, který zpětně interpreta ovlivňuje. Jedná se o „aktualizační pojetí“ hraného díla. Interpret a posluchač se tak mohou stát na chvíli „spiklenci.“ Dobře známá sémantická podstata díla se tak může pro obě strany stát půdou pro uměleckou hru či dokonce nadsázku.

Analytický systém by měl být natolik obecný, aby nemusel být aplikovatelný jen na určitý nástroj nebo skupinu nástrojů, aby měl širší platnost, jako např. popis interpretačního dění u J. Zicha. Je vůbec něco takového realizovatelné? Pomůže nám daný systém ve své obecnosti vyjasnit specifika interpretace varhanní, která je cílem této práce?

Vraťme se k obecnějšímu pohledu na interpretační problematiku a pokusme se vytyčit podstatné momenty, které by byly „nadčasové“ – ve smyslu stylu, „žánrově svobodné“ – ve smyslu konkrétního hraného díla, obecně platné ve smyslu užití nástroje a přitom natolik analytické, aby pomocí nich bylo možné popsat a pochopit jednotlivý interpretační přístup:

Hledáme tedy charakter interpretace, o které by se dalo obecně říci, že je *ideální*.

Pro účel vysvětlení této myšlenky zavedeme ještě zjednodušený termín pro popisované interpretační prvky. Následující výklad přinese jejich další členění – podle funkce a významu v rámci celkového přístupu k interpretaci díla⁹¹. Jejich existence je v rámci interpretačního procesu zásadní, neboť to jsou jakési základní jednotky, ze kterých je celá interpretace vystavěna: podmiňují jak vlastní technické provedení díla, tak i jeho pochopení – významovost díla. Některé z nich se podílejí na tektonice díla, některé mají zvláštní významovou funkci. Podle frekvence výskytu a způsobu jejich užití se také rozpozná charakter a žánr hraného díla. Díky nim tedy vzniká - *je realizován skutečně umělecký interpretační projev*. Než budou v tomto výkladu podrobněji popsány a systematizovány, řekněme jim zatím interpretační **prvky realizační**.

Podívejme se nyní podrobněji, jakým způsobem by se mělo s těmito elementy interpretačně pracovat, aby docházelo ke kýženému účinku konkrétního ztvárňovaného hudebního díla.⁹²

Aby se dalo hovořit o maximálně uspokojivém interpretačním výkonu, musí být uspokojivě realizovány interpretační realizační prvky, které se týkají technické báze hraného díla – musí nejen dostát fakticky kompozičnímu záměru autora vyjádřeného hudebním textem, ale musí být realizovány s takovou kvalitou, aby *jednoznačně* určovaly svůj význam, postavení, charakter a

⁹¹ Dál v k... Nvržná r... k... é... ěmu.

⁹² Nš... ké ř... bu... m... věř... v... vlní... část... tét...
rá... v... ltní... nly... vuk... vý... nímků.

realizace, (a to i ve smyslu negace tohoto kontrastu), neboť hudební projev se tak stává skutečně živým.

Posledním – zásadním kritériem pro ideál interpretačního projevu je *míra umělecké účasti* interpreta – neboli tvůrčí (umělecké) zaujetí při vlastní interpretaci. Tento zdánlivě imanentní projev talentu umělecké osobnosti je pro konkrétní interpretační výkon svým způsobem *klíčový*. Pokud skutečně pramení z hlubokého porozumění a pochopení hudebního textu a jeho struktury – se všemi jeho sémantickými kódy, mnohonásobně umocňuje působení a míru účinku všech prvků realizačních. Dodává přesvědčivost interpretačního projevu i tehdy, není-li dotažen některý z realizačních prvků, nebo je např. realizován v rozporu s hudební strukturou. Pokud interpretační rozpor tvoří celý systém nevhodných či nepřesvědčivých realizačních prvků, je naopak vnímán zasvěceným posluchačem negativně.

Opravdovost projevu a hluboké pochopení hudebního textu, doprovázené užitím jednoznačných a sémanticky přirozených podpůrných realizačních elementů, je tedy klíčem i vzorem k uspokojivému hudebnímu projevu, který pak můžeme bez nadsázky označit jako ideální.

Náš interpretační ideál tedy neposkytuje žádnou přímou předlohu, ani univerzální vzor či průměrný stav interpretace jako výše popsané, dnes už historické estetické přístupy. Snaží se předat určitou *systematiku* interpretačního děje, prostřednictvím kterého lze aspoň zachytit *princip* rozmanitosti a proměnlivosti jednotlivých součástí hudebního projevu a jeho kauzální průběh i sémantická specifika.

Nereflektování kauzality interpretačního průběhu pociťujeme asi jako největší nedostatek předchozích způsobů nazírání na interpretační skutečnost.

Hudba je umělecký druh, který probíhá v čase a je jím spoluutvářen, stává se jeho nedílnou součástí. Statický popis prvků vyskytujících se v interpretačním projevu jeví nedostatečně i z tohoto důvodu. Empirický výzkum mnoha interpretací sice jistou průběhovost zachycuje, avšak jen na vybraném (krátkém) hudebním úseku, což zase limituje svůj obecný význam vzhledem k celkovému vyznění díla a návaznosti zmíněných prvků jeden na druhý. Ani tato metoda – i přes svou statistickou výmluvnost nezní tedy příliš přesvědčivě.

Tím, že jde v našem případě o *princip interpretačního dění*, dají se do něj zasazovat různé proměnné. S vědomím fungování tohoto systému lze popsat, co všechno při konkrétní interpretaci nastává a v jaké kvalitě.

Na základě takového přístupu pak získáváme možnost přesně vymezit estetické soudy typu *líbí – nelíbí, vyhovuje – nevyhovuje* a své postoje máme možnost opřít právě o zmíněný systém a jeho elementy.

Protože je náš systém původně „vyvinut“ k analýze nahrávek *varhanního* interpretačního umění, bude nutná jistá specifikace směřovaná k tomuto nástroji, (např. větší *podíl akustiky* prostoru, kde se performance odehrává, na tvorbě a volbě některých interpretačních elementů, fenomén *rejstříkování* neboli *registrace*, svébytnost *varhanní improvizace* a její zpětné ovlivňování individuálního přístupu interpretaci, dobový úzus varhanní interpretace děl určitých stylových období apod.) Skutečnost, že jde skutečně o *systém zachycení interpretace* jako takové – se svými logickými principy – však zaručuje, že jeho podoba se aplikací na varhanní hru nezmění. Pouze se rozšíří o další interpretační prvky, nebo se upraví funkce stávajících prvků a posune se jejich užití i působení do specifické podoby interpretace varhanní.⁹⁴

⁹⁴ Tṭ ṛbḷṃṭḳ bụ ṛbně ṛbráṇ ṿ nạ́ḷuj̣ị́ ḳṭḷạ́.

5. Návrh paradigmatického systému umožňujícího analyzovat interpretační proces

5.1 Úloha interpretace v širokém kontextu pojetí hudebního díla

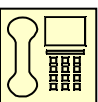
Hudební estetika 20. století se zabývala otázkou *hudebního díla*, jak naznačil úvodní hudebně-estetický souhrn, velice intenzívně. Snažila se nacházet uspokojivá vysvětlení jeho *obsahu, rozsahu, jeho forem existence i vnitřní technicko – sémantické struktury*. Jak naznačují výstupy hudebně-estetických prací, středem jejich analytického zájmu se stávaly ty části hudebního díla, které neobsahovaly příliš mnoho „proměnných“. Např. grafická podoba díla, kompoziční intence – ve své obecné rovině, nebo zčásti vyjádřená notovým zápisem, popř. konečná apercipční představa o slyšeném díle. Vzniklo mnoho metod, jak tyto jevy určovat a vysvětlovat.

Největší oblibě se těšila **analýza grafické podoby** uměleckého díla. Vzniklo mnoho cest, jimiž se rozbor ubíral: analýza sledující jednotlivé hudební roviny díla, jako např. rytmicko-metrická struktura díla, melodická práce, harmonický průběh, tektonické jevy a vztahy mezi nimi, popř. také sémiotická a následně sémantická stránka zkoumaného díla.

Vystoupila-li analýza za hranice notového zápisu díla, řešila obvykle vztah **intence autora a zápisu díla**, nebo vztah **zápisu a autora obecně**. Komparovala jiná díla téhož autora a hledala podobnost jeho kompozičního jazyka s jinými skladatelskými osobnostmi, popř. přímo vytvářela charakteristiky těchto jazyků. Historiografie pak na jejich základě definovala shodné jevy na vyšších úrovních – analogie ústící do *definic hudebních stylů, žánrů* či naopak určovala odlišnosti daných autorů od těchto zobecněných schémat.

V současné době je velice populární řešit **přijímatele hudebního díla** – jeho *percepci*, a především **apercepci**. Vytvářejí se psychologicko – sociální teorie o možnostech vnímání hudebního díla, definují se proměnné, za kterých dochází k apercipčním změnám, hledá se individuální i obecný princip apercipce a kauzálnost všech popsaných jevů.

Paradoxně se všechny jevy vysvětlují onou – již „prověřenou“ - grafickou formou díla a psychologické jevy se dokládají konstantní podobou notového



Připomeňme však *interpretačně analytické zázemí* v době, ze které pocházejí naše zkoumané zvukové snímky. Percepční a následně apercepční rovina vnímání hudebního díla nebyla středem zájmu, nebo nebyla považována za natolik závažnou či objektivizovatelnou, aby se mohla účastnit komplexní analýzy hudebního díla. Centrem zájmu byl stále *tvůrce* se svým *kompozičním záměrem*, se svou představou o díle, kterou graficky vyjádřil v podobě *notového zápisu díla*. Ani interpretační projev nebyl vnímán jako samostatná, svébytná analytická veličina, ale jako *pouhá zvuková realizace grafické podoby díla* bez ohledu na reálně znějící sémantické odlišnosti od autorovy intence.

nedostatečné. Popisují jednotlivé strukturní prvky, nikoli proces; jsou tedy *statické*. Pro přesné vyjádření interpretačního procesu však potřebujeme analýzu, která bude schopna zachytit a popsat **průběh interpretačního dění** – třeba ve vztahu k notovému zápisu, ale i nezávisle na něm. Umělecký proces je přísně kauzální – i ve smyslu negace. Není tedy možné se spokojit s pouhým popisem slyšených interpretačních jevů, byť jsou pečlivě popsány a velmi přesně hierarchizovány.

Na obranu obou generací hudebních estetiků je však nutné dodat, že jejich cílem s určitostí *nebylo* analyzovat jistý interpretační projev, ani např. komparovat dvě interpretační provedení téhož díla apod. Šlo jim skutečně o deskripci slyšených jevů maximálně objektivním způsobem.

Jejich analytický přístup samozřejmě reflektoval dobové, historicky podmíněné interpretační dění, a tak se ve svém třídění omezil jen na několik stylových období. Ani tento fakt už současné hudebně-interpretační realitě nevyhovuje. Popisované jevy jsou tedy – pro naše analytické potřeby – nutně stylově limitovány.

Budeme tedy muset najít způsob jak objektivně sledovat a popsat kauzální průběh interpretace a více reflektovat okolnosti, které jej formují a determinují.

Na obrazovém příkladu, (Fridberg, 1991), můžeme porovnat automaticky vygenerovaný model interpretace s jakýmsi „průměrným“ výkonem mnoha interpretů hrajících téma z Beethovenových Šesti variací na Paisiellovo téma.¹⁰⁸

N. P. Todd (1985) určoval agogické a dynamické dění ze samotné struktury hudební fráze. Hierarchizoval úrovně zkoumaného frázování a definoval průběh každé fráze zvlášť. Ve svém výzkumu také získával velké množství dat; ta však už nepůsobí roztříštěně, neboť vyplývají z kontextu zkoumaného hudebního dění a jsou také tímto kontextem formována a určována. V tomto řešení dokonce vzniká hudebně – logická návaznost jednotlivých interpretačních jevů a vzniká dojem systémovosti v jejich užití. Tento ryze objektivní přístup naopak selhává v individuálních přístupech interpretačního řešení různých hudebních situací v případech, kde je tato tektonická logika vědomě narušena např. ze sémantických důvodů, a přesto jde o uspokojivé, dokonce aktualizované či vtipné řešení hudebního úseku.

Sémantická volba interpretačního uchopení – zvláště u hudby předromantických stylových období – je velká a vědomě se s ní počítá. Tvořivost, se kterou interpret ke ztvárnění takových děl přistupuje, je dokonce jedním ze základních předpokladů uspokojivé interpretace těchto děl. Takové dění je však z tektonického - i jinak (strukturálně) uchopeného popisu interpretace – příliš nevyzpytatelné a vlastně „náhodné.“

Stejným způsobem generativní teorie „selhávají“ i v hudbě s netradiční kompoziční intencí – se soudobou hudbou, která se např. vědomě vzdává tradičních strukturálních vztahů a některé vědomě vynechává nebo naopak velmi vyzdvihuje. Sémantická stránka takového díla je často jediným interpretačním vodítkem a také zásadním momentem znějícího výstupu díla. Ostatně, neobvyklost kompoziční formy, nebo vztahů uvnitř díla je jednou z bazálních vlastností soudobých uměleckých děl.

Statistické údaje získané analytickými výzkumy jsou tedy limitované nejen počtem a kvalitou zúčastněných interpretací, *výběrem zkoumaného díla*, ale také *mírou obecnosti pozorovaných prvků*. Snaží se objektivizovat subjektivní jevy a

¹⁰⁸ Tm̄v̄y r̄t̄l̄ dr̄čů t̄t̄v̄ výkumu – v k̄t̄l̄ n̄l̄ý n̄t̄rr̄t̄čn̄í r̄t̄l̄.

vyvozovat z nich obecná pravidla. Otázkou zůstává, co přesně vyjadřuje onen „objektivní“ dosažený výsledek?

Každá z generativních teorií se zdá být široce využitelná a díky empirickým údajům relativně přesná ve svých tvrzeních. Pro množství *empiricky získaných dat* a vysoké *pravděpodobnosti odhadu možného interpretačního vývoje* z nich plynoucích a díky optimálním parametrům platnosti, které ze sebraných dat vyplývají, je hojně využívána v hudebně–estetické literatuře.

Statisticky nejvýznamnější údaje získané analýzou živých uměleckých projevů pak slouží jako jakýsi *model – vzor*, na jehož základě je možné popsat či vysvětlit individuální výkon či skupinu podobně pojatých hudebních přístupů..

Z logiky věci však vyplývá, že *nejsou využitelné univerzálně* a nedokáží uspokojivě vysvětlit interpretační dění, které je příliš subjektivní a příliš vybočuje z obecných zákonitostí, které výzkum postuluje.

A přesto právě tyto interpretační přístupy jsou umělecky nejprínosnější; (hudební dílo v nich ožívá v nových souvislostech), ale ve statistickém – pojetí mohou figurovat nanejvýš jako zajímavá *odchylka od obecné normy*.

*Všechny zmíněné metody poskytují relativně uspokojivé teoreticky-pojmové zázemí **pro výzkum** interpretačních projevů. Poněkud méně přesvědčivě však působí, mají-li se uplatnit jako kritéria kódující živý umělecký výkon. Tato nedůvěra pramení z jediné příčiny – chybí kritérium sémantických determinant, systémovost a komplexní metodika analýzy živého interpretačního výkonu – třeba i ve vztahu ke zmiňovanému notovému zápisu.*

Opět se však nabízí otázka: Je možné notový zápis a jeho tak řečenou „přesnou realizaci“ aplikovat na nástroj, jakým jsou varhany? Víme totiž, že neexistují dva úplně totožné nástroje; a i kdyby, nemáme dva úplně totožné prostory a akustické podmínky, ve kterých se tyto nástroje nacházejí. Jak tedy hodnotit „přesnost“ projevu, když se přirozeně mění např. rytmicko – metrické vlastnosti provedení v závislosti na dozvuku? Navíc jsou tyto elementy, jak již bylo popsáno, závislé na dalších okolnostech při varhanní interpretaci, např. na registraci. Síla a barva zvolených rejstříků má jednoznačný vliv na kvalitu ztvárňované rytmicko – metrické struktury, tempa, afektu apod.

Bude tedy nejprve nutné charakterizovat a definovat varhany – jako nástroj s určitými zvukovými specifiky, jako nástroj, který má osobitá interpretační vyústění, neboť je daleko více než ostatní nástroje – vázán na prostor, ve kterém je postaven.¹¹⁰ Z tohoto prostoru a interpretační reakce na něj budou tedy nutně vyplývat specifické zákonitosti, které je třeba předem vymezit a objasnit a která nebudou přímo figurovat ve vlastní analýze interpretačního projevu, neboť mu jsou imanentní. Vlastní interpretace bude tedy jakousi „nastavbou“ nad touto „technickou“ rovinou interpretace.

Zmíněná „technická rovina“ interpretace se bude týkat těchto oblastí: *volby tempa*, *ztvářňování metrické pulsace* i *vlastních rytmických figur*, *volby rejstříků* a práce s nimi v prostoru, *míry agogiky* a uplatňování tzv. *artikulačního členění* – na všech úrovních – od tvorby detailů (melodických i rytmických) až po členění frází i větších tektonických celků.

Determinantami tohoto dění jsou pak jednotlivé nástroje a jejich dispozice, prostor a jeho akustické vlastnosti – např. délka dozvuku a nosnost barev

¹¹⁰ t₇ jk v m₇řu r₇vuku t₇t₇ r₇ř₇ru, tk v m₇řu r₇ř₇ž₇hí v₇ř₇ň jk₇ nář₇j₇ r₇ř₇ru.

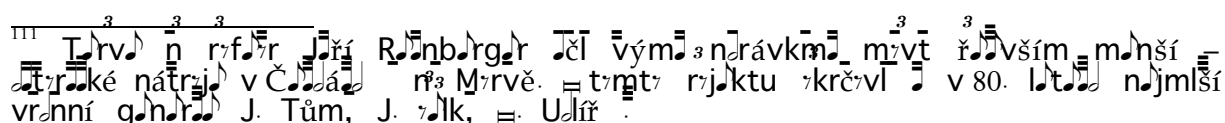
varhanních rejstříků – ve smyslu spojování volených barev i ve smyslu nosnosti jednotlivé rejstříkové barvy.

Získané zvukové snímky nám však toto množství proměnných v určitém smyslu zjednodušují, neboť se více méně omezují na několik nástrojů a prostorů: např. Dvořákova síň Rudolfiny, Smetanova síň Obecního domu, kostel sv. Jakuba v Praze apod.¹¹¹

Hledání analytického přístupu k interpretaci

Pojďme tedy určit, čeho se tento vlastní analytický přístup bude týkat: odhlédneme-li od specifik, která přinášejí varhany, bude nutné si položit otázku, je-li vůbec možné vytvářet nějaká hodnotící kritéria, či dokonce paradigmatata v oblasti s tolika proměnnými, jakou je obecná interpretace hudebního díla? Neexistuje nakonec jen jediná šance – uchýlit se k oné deskriptivní metodě celého uměleckého dění a opřít ji o empiricky získaná data? Nebo lze komparovat jednotlivá provedení mezi sebou, popř. je srovnat s *objektivností* notového zápisu? V takovém případě se pak naše analytické poznání bude omezovat na hodnocení typu: „Kdo to či ono hraje rychleji nebo pomaleji“, „kdo si dovoluje více agogických či dynamických změn a proč“, „kdo, kde a co odděluje, svazuje, frázuje, nefrázuje, člení, nečlení..“. Jistě je možné k interpretačnímu výkonu přistupovat právě takto, ale stále nezískáváme **celistvý pohled** na to, co považujeme za *přesvědčivou, uměleckou, krásnou, správnou, objevnou* či *osobitou*... interpretaci.

Heinrich Schenker (1921, 1922, 1923, 1924) a jeho pokračovatelé měli představu o tom, že hybnou silou té „správné“ interpretace je kreativní moment,

Třetí rejstřík v Č. M. r. v. 80. n. j. m. l. s. J. T. J. U.

provedení.¹¹³ Hodnoťme tedy takový případ z pohledu svébytné interpretace, se všemi užitými interpretačními prvky, které lze tedy určitým způsobem definovat a systematizovat:

Středem zájmu se tedy stávají jakési *interpretační elementy*. Přestože jsou věcné a snadno popsitelné, jsou zcela zásadní pro interpretační výkon samotný. Vyjadřují dvě velmi podstatné skutečnosti uměleckého projevu: jednou z nich je **interpretův výklad neboli sémantické uchopení hudebního díla** – projevující se tímto detailem – ať už je to moment vyjádřený agogicky, dynamicky, apod. a druhou z nich **kauzálnost** těchto prvků; neboť jejich použitá míra a intenzita je zasazena do *následného procesu* – prvky na sebe vzájemně navazují, (a to i ve smyslu negace), a tak spoluvytvářejí **systém svého vlastního řazení a jakosti**.

Hovoříme tedy sice o „prvcích“, ale jejich prostřednictvím máme možnost odkrývat celý interpretační systém umělcova přístupu.

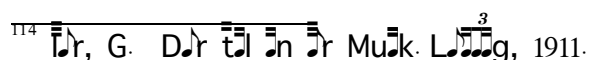
Systematika těchto prvků se opírá o *dvě roviny interpretační přípravy*. Základní rovina je v mém pojetí nazvána *prvky primárními* a týká se spíše vlastní realizační stránky uměleckého ztvárnění – v oblasti čistě technické, obecně interpretační (stylovost projevu apod.) a obecně významové (základní uchopení významu interpretovaného díla). Druhou skupinou – a jakousi „nadstavbou“ jsou v tomto systému *prvky sekundární*, které jsou osobitým rozvinutím předchozích prvků na základě vlastního uměleckého přístupu interpreta, míře jeho vzdělání, kreativity, talentu apod.

¹¹³ - ř. m. h. m. n. g. r. a. n. y. u. j. u. b. n. í. l. j. k. a. n. t. n. z. n. á. l. n. í. ř. m. ě. t. u. , k. t. o. r. é. j. e. n. á. v. ě. n. k. l. n. í. v. ě. r. v. ě. n. í. j. e. n. r. á. l. n. ě. m. v. ě. t. ě. n. á. v. ě. (R. n. g. r. a. n. , 1933).

Na tomto místě je nutné zmínit přístup muzikologa G. Adlera¹¹⁴, o který se dlouhá léta opírala analytická muzikologie a který by – pro svou pojmovou a zdánlivě myšlenkovou příbuznost mohl být zaměňován či ztotožňován s naznačeným systémem. Ústředními pojmy jeho výkladu jsou tzv. *zeitstil* a *personalstil*. Tyto pojmy jsou hojně používány i v jiných uměleckých oblastech. V hudbě je jejich užití velmi často cíleno na popis tzv. autentických hudebních přístupů. V jejich významu tedy *není* skryta kýžená analýza jednotlivého interpretačního výkonu, ale vnějším způsobem se projevující přístup – jakási „jevová“ stránka věci. Tento přístup se omezuje na popis konkrétního interpretačního dění ve smyslu: interpretováno na dobové či moderní nástroje – původní instrumentace či přepis, autentické či tzv. moderní provedení – míra vkusu či stylovosti při osobitém pojetí interpreta na základě dobových interpretačních pravidel – míra agogiky či zdobení na základě definovaných pravidel apod.

Adlerův výklad je tedy jakýmsi velmi obecným členěním interpretačního dění, které by v naší zamýšlené analýze – při hře na jeden druh nástroje – ještě v jednom časovém období – při specifickém výběru repertoáru daného období – vlastně nemohlo splnit účel. Je třeba definovat mnohem jemnější kritéria analytického přístupu, která však obsahují dostatečnou míru obecnosti, aby bylo možné dosáhnout uspokojivé míry objektivity.

Pokusme se tedy o výklad naznačeného systému, který bude následně ověřen na samotných zvukových snímcích.

¹¹⁴  G. D. r t. l. n r Mu. k. L. g, 1911.

Primární prvky: prvky obecně technické

Předpokládáme, že lze rozlišit dvě roviny interpretačních prvků - primární a sekundární. **Prvky primární** jsou v určitém smyslu „povinné“ a daly by se charakterizovat jako *obecné, základní, či paradigmatické*. Je možné je dále dělit na *obecně technické, obecně interpretační a obecně významové*. Toto dělení je však spíše metodicky popisné a vysvětlující. Ve skutečnosti jsou všechny skupiny primárních prvků na sebe úzce vázány, vycházejí ze sebe navzájem a přímo se ovlivňují. Pro přehlednost výkladu je však potřeba je vymežit a definovat odděleně:

Prvky obecně technické zahrnují oblast „technického zvládnutí“ nástroje. Tím nemáme na mysli jen technickou vyspělost interpreta a míru bravury, se kterou nástroj ovládá. Spadají sem všechny interpretovy znalosti technického rázu – např. ve vztahu k jiným hudebním stylům a žánrům, k uchopení konkrétního díla apod.

Tím je míněna *technická rovina provedení díla*, která umožňuje a usnadňuje co možná nejlepší vyznění hraného díla – ve smyslu stylovém. Každý hudební styl předkládá užívanou škálu technických prostředků - i nástrojů samotných, které tuto škálu formovaly. Znalost a využití těchto prostředků přímo ovlivňuje technickou „jakost“ provedení díla a s ní spojené vyznění díla. Je tím míněna především **přítomnost a kvalita ztvárnění (primárních) interpretačních prvků** např. artikulace, realizace figurací, způsob provedení agogiky a dynamiky, způsob a kvalita prováděných přidaných – improvizovaných prvků, jako ozdob apod.

U analýzy varhanní hry spadá do této kategorie ještě základní interpretovo vyrovnání se s nástrojem – ve smyslu typu (popř. technického stavu¹¹⁵) nástroje – technika zvládnutí hry na barokní, romantický či tzv. univerzální typ nástroje – historický i novodobý.

V následujícím výkladu se musíme nutně uchýlit k jisté míře schematičnosti, neboť nám jde především o *demonstraci hráčských principů*, nikoli o důsledný popis zmíněných nástrojů či vyčerpávající seznam jejich vlastností a jednotlivých druhů. K tomuto účelu bohatě poslouží jiný typ literatury. Náš výklad jen stručně přiblíží nástrojovou problematiku a bude se soustředit na interpretační zákonitosti vyplývající z jejich konstrukce a základních vlastností.

Barokní typ nástroje, stavěný přirozeně pro určitý typ literatury, vyžaduje jasnou „artikulovanost“ projevu – už kvůli časté polyfonní sazbě. Literatura tohoto období, popř. literatura moderní napsaná v tomto duchu, vyžaduje jasnou „výslovnost“ svých hudebních detailů, jejich pregnanci v prostoru i přes samotné možnosti daného nástroje. Tektonika hudby je přísně logická – přesněji řečeno - logicky strukturovaná. Jasnost a jednoznačnost této struktury je pro dobré vnímání hudby zásadní. Síla detailu je nepopíratelná, zrovna tak jako hierarchizace jednotlivých hudebních složek.

Tato hudba bývá navíc strukturovaná metricky. *Metrický průběh* bývá pro interpretaci mnohých forem tohoto stylového období zásadní. Prostřednictvím „časové“ významnosti – ve smyslu *agogického vykreslení* je ztvárňována i významnost dalších hudebních složek – např. harmonického či melodického průběhu – v těchto momentech většinou metrická rovina bývá upozaděna. Tato

¹¹⁵  jmén u trýký nástřjů, které nřšl r tůřvámím.

interpretační činnost již větší mírou spadá do následující skupiny primárních prvků, bude tedy popsána následně.

Varhanní interpretace je však podmíněna ještě jedním – již zmíněným fenoménem – *akustickými vlastnostmi prostoru*. Do této skupiny interpretační práce spadá již jmenovaná volba tempa a bazální formování rytmické struktury hraného díla. Tento moment bývá svým způsobem cizí ostatním nástrojům – např. melodickým – smyčcovým i dechovým, ale např. (do jisté míry) i klavíru.

Varhany nacházející se v jistém prostoru např. s delším dozvukem a umístěné většinou na kůru – tedy nad hlavou posluchačů – sesílají – jednoduše fyzikálně vysvětleno – mnoho tzv. vektorů zvuku. Varhanní píšťaly jsou rozmístěny do prostoru – na větší i menší plochu a každá varhanní píšťala užitého varhanního rejstříku posílá svůj vlastní, svébytný tón. K posluchači se však všechny užití tóny dostanou jako spojené zvukové vektory, tedy nepřímé, ovlivněné jedinečnou akustikou prostoru. To je velký rozdíl např. od houslí, které (většinou) z přední části prostoru určeného k performanci vysílají především přímé vektory svého znění, které posluchač vědomě přijímá. Odražené vektory vnímá přirozeně jako doplňkové.

Varhanní specifikum této akustické problematiky však vyžaduje, aby „spojené vektory“ varhanních zvuků, které posluchač vnímá, přijímal stejně kvalitně, jako např. u zmíněných houslí. Cílem je, aby hudební dění ve své rytmicko – metrické, tempové i afektové, artikulační či agogické podobě, znělo tak, jakoby ke zkreslení v prostoru vůbec nedocházelo – aby výsledný projev nezněl nepřesvědčivě či dokonce deformovaně.

Proto interpret musí tuto bazální technickou stránku věci vědomě (či podvědomě) vyhodnotit vzhledem k danému prostoru a tyto základní hudební

jevy při samotné hře vědomě deformovat tak, aby se k posluchači dostaly ve správné – přesvědčivé, nebo ještě lépe - v interpretačně zamýšlené podobě. Nedojde-li k této práci s prostorem, ke zkreslení (z fyzikálních důvodů) dojde vždycky.

Varhany nemají přesvědčivou možnost tzv. dynamické hry, pregnanci rytmickou či artikulační nahrazují jakousi prací s časem¹¹⁶, která je v soudobé odborné literatuře charakterizována anglickým termínem *timing* neboli v přesném překladu „časování“. Termín „práce s časem“ je v naší hudebně-estetické literatuře již obsazen; čeští hudební estetikové¹¹⁷ jej užívají ve spojení s vlastní kompoziční prací – ve smyslu formování rytmu a obecné rytmické složky při samotném kompozičním principu. Spokojme se tedy s českým gerundiem „časování“. Jeho nedokonavost vyjadřuje flexibilní a proměnlivý proces, který se podřizuje mnoha proměnným v rámci interpretačního (např. varhanního) výstupu.

Toto časování probíhá při vlastním interpretačním výkonu tak, že tón (či skupina tónů) s větší důležitostí (metrickou, rytmickou, harmonickou, melodickou či svébytně sémantickou) se zahraje o něco delší. Míra této přidané délky vyplývá z hudební souvislosti a z logiky věci. Pro jasnost hudebního momentu se mohou ostatní tóny, tj. tóny bezprostředně sousedící a podílející se na ztvárňovaném detailu, tomuto momentu podříditi a naopak ještě zvukově ustoupit – stávají se kratšími, nebo zůstanou konstantními a hraná důležitost zmíněného tónu či skupiny tónů prodlouží metrický průběh hudby; obvykle se tento detail formuje tak, že zdůrazňované tóny či skupiny tónů se zahrají nepatrně později – než jak

¹¹⁶ Tímto termínem se rozumí práce s časem, která je v soudobé odborné literatuře charakterizována anglickým termínem *timing* neboli v přesném překladu „časování“.

¹¹⁷ Např. J. Kapitoly a studie z hudební estetiky. E. Úřádník, 1975.

předurčuje metrický řád, nebo se přidá „čas“ po jeho skončení apod. Přidaný čas ale může být *znějící*, ale i *neznějící*. Znělost spadá do sféry onoho protažení, potažmo zdůraznění tónu, neznění předurčuje „opožděný“ nástup následující hudby.

Jednodušeji řečeno, práce s hudebním průběhem varhanní hry je velmi podobná tzv. „časomíře“ antických jazyků, s přidáním všech detailů, které obsahuje škála hudebního interpretačního projevu, ale s neochvějnou dominancí významové stránky věci, o které bude ještě řeč.

Vraťme se ještě ke konkrétní interpretaci varhanní hudby. Zmíněná problematika je samozřejmě obsažena i ve zbývajícím výkladu – hry na nástroj romantický či tzv. univerzální.

Romantické varhany svou konstrukcí podléhají již novějšímu zvukovému estetickému ideálu. Jsou jakousi miniaturou orchestru a jejich úkolem je ohromovat ve všech extrémech dynamické škály: mají umět ohromovat silou svého zvuku, ale i šokovat sotva vnímatelným pianissimem. Hudební myšlení i konstrukce těchto nástrojů využívá spíše rozličných barevných ploch, a to především díky bohatství barev sólových hlasů a oktávového rozpětí varhanních rejstříků.

Ve „filozofii“ zvukové varhanní tektoniky těchto nástrojů nejde jen o vrstvení jednotlivých horizontálních hudebních složek, převažuje vertikální způsob uvažování a síla zvukových kontrastů. Volba varhanních rejstříků je velmi podobná orchestrální instrumentaci. To, co bylo doposud možné na starším typu varhan řešit technikou hry, je možné nyní ztvárňovat i pomocí technických možností nového nástroje.

Hudba tohoto období vyžaduje rychlý nárůst a opět stagnaci dynamiky, vyvíjí proto pro nové nástroje „crescendové válce“. Potřebuje zapojovat velké množství varhanních rejstříků, které by čistá mechanická traktura zvládla pod podmínkou větší náročnosti stisku kláves, vyvíjí proto jiné typy traktur a další pomocné systémy. Vyžaduje plynulost dynamického nárůstu, mění tedy i filozofii uspořádání rejstříků na jednotlivých varhanních manuálech - jsou rovnou přizpůsobeny dynamickým gradacím a sólovým či doprovodným výstupům jednotlivých rejstříků. Vznikají nové varhanní rejstříky, které svými názvy nápadně připomínají nástroje symfonického orchestru - např. *klarinet, houslovka, violoncello, pikola* apod.

Pro interpreta z těchto nástrojových proměn vyplývá, že jeho prsty nejsou primárně předurčeny vykreslovat detaily a hierarchizovat tektonické celky, ani metrickou kauzalitu. Jsou jakýmsi dirigentem, který pracuje se silou barevné plochy, jejím dynamickým průběhem a klenutím frází, dokonce navzdory metrické pulsaci. Ta ustupuje do pozadí. Věvodí plocha, popř. „vyprávějí“ melodická linie, která je hlavním pravidlem pro průběh ostatních hudebních složek.

Pro kontinuitu zvuku tak interpret podstupuje maximální legátovou hru, jejíž artikulace je podřízena těmto melodickým - či harmonickým pravidlům, originálním ve svých detailech pro každé hrané dílo. Artikulační pregnance je vymezena pro hudební plochy či formy, jejichž estetický účinek spočívá v maximální rychlosti hraného úseku, který má za cíl ohromovat posluchače stejným způsobem jako gradační dynamický proces. Ne náhodou jsou ve

varhanní literatuře oba prvky velmi často spojovány, neboť výsledný efekt je zaručen.¹¹⁸

Přesto i přednes této bravurní romantické literatury vyžaduje jasnost a přesvědčivost rytmicko - melodického průběhu, jednoznačnost artikulačně vymezených frází a jejich návaznost. Důležitá je i úměrná volba tempa vzhledem k prostoru, ve kterém k performanci dochází, aby především zmíněné prvky týkající se oné „interpretační exhibice“ vyzněly srozumitelně a mohly skutečně zapůsobit jako bravurní prvek výstupu.

Univerzální typ nástroje si klade za cíl umožnit hráči svobodný výběr varhanní literatury ve smyslu hudebního stylu hraného díla. Volí většinou typ traktury, která odpovídá barokním nástrojům, ale připojuje nejmodernější způsoby, jak přesto docílit „snadnosti“ hry i přes velké množství varhanních rejstříků, kterými se tyto nástroje obvykle pyšní. Avšak právě v tzv. dispozicích nástroje nutně musí docházet k určitým kompromisům; už jen pro množství a nemalou finanční náročnost stavby těchto nástrojů.

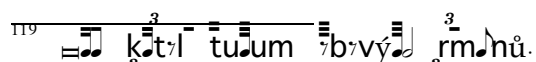
Interpret tedy může dostát zmíněným principům hry na barokní či romantický typ nástroje opět jen do té míry, kam jej pustí tento „nástrojový kompromis“, a to jak z hlediska registračního, tak i technicky realizačního - způsob artikulace apod. Vlastní interpretační přístup se obvykle v těchto případech zabývá technickým dotvářením oněch kompromisů, navození iluze přítomnosti skutečného nástroje pro skladbu z onoho období.



Kreativita interpreta pak může velmi umně zakrýt limity, které univerzalita stavby (např. tzv. koncertního) nástroje s sebou nese. Tato míra „využití“ nástroje už spadá do velmi kreativní roviny popisovaných interpretačních prvků, které jsou zařazeny v mém výkladu pod pojmem *prvky sekundární*.

V současnosti je velká obliba interpretovat díla na adekvátní dobové – nejlépe restaurované nástroje. Dílo tak samozřejmě vyznívá nejpřesvědčivěji. V době, která bude středem naší analýzy, však bylo zvykem spíše ctít dobová interpretační pravidla¹¹⁹ ve hře na univerzální typy nástrojů, často umístěných v koncertních sálech, neboť politická situace zkoumaného období (léta 1945 – 1989) znemožňovala pravidelné využívání prostor s popsányými nástroji; šlo především o prostory sakrální, jejichž užití se nepreferovalo.¹²⁰

Je nezbytné ještě připomenout, že pojem „stylovosti“ varhanní hry podléhal vývoji a hraná literatura se soustředila – z různých důvodů – na relativně úzký repertoárový okruh. Tuto problematiku podrobněji popíšeme v rámci vlastní analýzy zvukových snímků.

¹¹⁹  *kět' l' tuum 7b vý r m h ů.*

¹²⁰  *kět' l' Hět' r k ý k nt r bl m t k – r m ě n ná r ů n v ě h n ě d ru 7 r. 1945.*

Primární prvky: prvky obecně interpretační

Vraťme se nyní k popisu a rozdělení skupiny interpretačních prvků, které v našem analytickém přístupu dostaly název *prvky primární*. Jejich první skupina s názvem *technické* již byla představena, pojďme se podívat na další skupinu, která by se dala vymezit pojmem **prvky obecně interpretační**. Demonstrují interpretovu znalost v oblasti interpretace stylu, žánru či celé etapy v oblasti hudebního vývoje. Nedostatek informací v této oblasti pociťujeme jako *neprofesionalitu* v hudebním projevu.

Máme na mysli např. *romantizující*¹²¹ provedení hudby z období baroka nebo např. hudby jazzové zásadně oslabuje posluchačovo vnímání interpretovaného díla. Neznalost či neschopnost akceptovat pravidla stylu hrané hudby způsobí nepřehlednost až chaotičnost slyšeného. Čím je to způsobeno?

Fenomén, který jsme zvyklí nazývat „stylovostí interpretova projevu“ se skládá opět z mnoha detailů, které vnímáme celkově jako „styl“. *Stylovost* v oblasti interpretace je opět definována mnoha elementárními prvky: nejpatrnější je „jakost“ zvuku. Každý styl je definován „způsobem hry“ na jednotlivé nástroje.

Jeden nástroj (např. klavír) tak může vyhovět mnoha stylovým požadavkům v případě, že interpret ctí tato pravidla. V opačném případě dochází ke zvukovým i stylizačním nesrovnalostem, které znejasňují hudební průběh díla tím, že paradigmatata jednoho stylu preferují jiné hudební prostředky a detaily než pravidla jiného stylu, (R. Ingarden, 1933). Např. vytríbenost barokního detailu nebude konvenovat s impresionistickým hudebním pohledem, ani s romantickou koncertní etudou.

¹²¹ Mlím tím užítí v lky g gky mēn, lgátv ý ůb dr, ř. řmtké rjříkvé –
brvné mēn.

Jmenované příklady definují podstatu následujícího členění tohoto přístupu: Jeden úhel pohledu analyzuje interpretovo uchopení díla ve smyslu hraného *hudebního stylu*, druhý úhel pohledu je ještě specifitější – vnímá zákonitosti vyplývající ze *žánrového třídění* jednotlivých děl uvnitř jediného stylového období. Máme tím na mysli, že je třeba vnímat dvě roviny „stylovosti“ užívaných prvků: rovina definující hudební styl jako takový a rovina, která se týká *konkrétní hrané skladby* – např. je-li to koncertní etuda či jiný bravurní hudební kus - upřednostňují jeden aspekt, nebo omezenou skupinu prostředků interpretovy umělecké výbavy. Výrazně přednesová záležitost je naopak více podmíněná sémantickou stránkou věci v hudebním procesu a interpret k ní přistupuje rozdílně.

Přirozeně dochází i ke kombinacím obou přístupů; při analýze je pak třeba hodnotit obě složky zvlášť i ve smyslu celkového vyvážení hrané formy – interpret by měl v takových případech dbát na to, aby v jeho přístupu nedošlo k disbalanci obou složek a nenarušila se výrazová rovnováha díla, což většinou (velmi) explicitně vymezuje už samotný notový zápis.¹²²

Vraťme se ale k původnímu popisu obou přístupů. Již bylo zmíněno, že varhanní hra je v otázce stylovosti celkem jasně vymezena – v ideálním případě – už volbou nástroje pro určitý typ literatury. Přesto přesvědčivost stylovosti podání díla závisí na *cíleném výběru a kombinaci popsaných obecně technických a obecně interpretačních prvků*.

„Nadvláda“ jednoho technického prvku – např. maximální artikulace všech složek hraného barokního díla – ještě nezaručuje jednoznačnost vnímání stylovosti takové hry. Naopak, posluchač může být takovým podáním rušen,

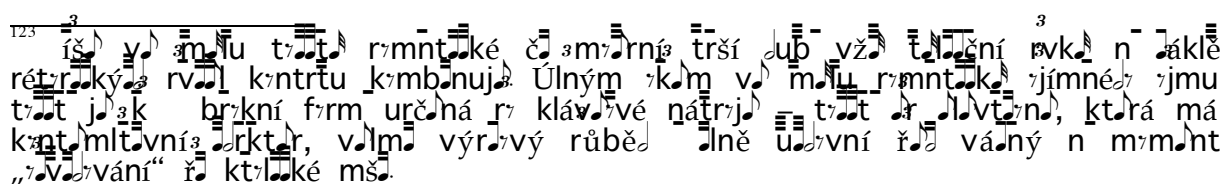
¹²² Buřňbnějňánřňňýňvukvýňímku.

neboť absence jiných prvků, (např. agogické vymezení tektonického průběhu díla, díky tzv. časování) či opomíjení momentů, kdy je autorem záměrně narušena metrická pulsace (např. harmonickým či melodickým průběhem), má za následek nepřehlednost a jakousi „monotónnost“ interpretačního projevu.

Na druhé straně přehánění všech přítomných „stylových“ prvků pak strhává pozornost jen na realizaci prvků samotných a znemožňují pocit plynulého průběhu hudby. Někdy je tento přístup označován jako „osobitost“ projevu. To, že tomu tak skutečně není, nám osvětlí až následující skupina primárních prvků, která se týká sémantiky hudebních elementů uvnitř kompozice. Zůstaňme však ještě u primárních prvků interpretačních a srovnajme, co všechno jejich prostřednictvím je možné ještě ztvárňovat.

Při volbě prvků, které charakterizují určitý *styl*, je tedy třeba dbát na *vyváženost užitých prvků* v souvislosti s významem hraného díla. Nevyváženost užitých prvků vnáší do hudby nelogičnost a s ní interpretační nepravděpodobnost projevující se *narušením plynulosti* hudebního toku.

V oblasti žánrové diferenciaci je důležité interpretovo rozkrytí problematiky už v rámci vlastní přípravy. Někdy je žánrové vymezení obsaženo už v názvu skladby – etuda, vokaliza, ale také toccata¹²³, ale také taneční formy (staré rychlé tance, stylizované pozdější - virtuózně zpracované - tance), všechny kadenční plochy nástrojových sólových koncertů, ale také mimohudební

¹²³  ³
řetvřoký rvl k nrtu k mbnuj Úlným k m v mlu r mnt k jímné jmu
třet j k brkní frm určná r kláv ve nátrj t t vt n, která má
knt mlavní r kter, v lm výrvý rübě lně úlvní ř vány n m mnt
„vřvání“ ř ktvké mš.

(programní) naznačení obsahu a významu hudby – „Rej skřítků“¹²⁴, „Sabbath čarodějnic“¹²⁵, „Let čmeláka“¹²⁶, „Bludičky“¹²⁷ apod.

Estetický význam těchto kusů je pak sémanticko-interpretací. Samotná rychlost hraného projevu může tedy být estetickým hybatelem. Avšak – samozřejmě pouze dominuje; další výrazové aspekty, které i přes technickou obtížnost interpret „zvládne“, jsou maximálním bonusem jeho interpretace.

Na druhé straně jsou kompozice přímo předurčené k interpretově výrazovému ztvárnění – „vyprávění“ – např. Písně beze slov F. Mendelssohna-Bartholdyho, ve starší literatuře např. preludium, fantazie, toccata per elevatione, durezze e ligature, ale i „programní“ názvy - Bitva, biblické náměty, např. David a Goliáš¹²⁸ - (s přesnými předpisy – co který hudební úsek z biblického příběhu vyjadřuje), či deskripce hlasu zvířat – jako kukačka, kočka, žába, ale v pozdější literatuře také notturna, či např. Svit luny L. Vierna ve varhanním díle apod.

Formami, které oba přístupy kombinují, jsou např. barokní toccaty, ciaccony, či impresionistické skladby – např. v Debussyho Rytinách „Zahrady v dešti“ a mnoho dalších; ve varhanní tvorbě jsou to především časově rozměrná varhanní díla Lisztova, Regerova, Rheinbergerova, Viernova či Widorova, později např. Alainova či Messiaenova a mnoho dalších děl.

Jednotlivé drobné stylizační prvky virtuózního rázu samozřejmě prostupují téměř všemi napsanými instrumentálními díly, je však třeba vždy dobře zhodnotit

¹²⁴ Křiváček, F. (1811 – 1886)

¹²⁵ Václavík, H. (1803 – 1869)

¹²⁶ N. Růžička – Křiváček (1844 – 1908)

¹²⁷ Václavík, L. (1870 – 1937)

¹²⁸ Biblické náměty J. Křiváčka (1660 – 1722)

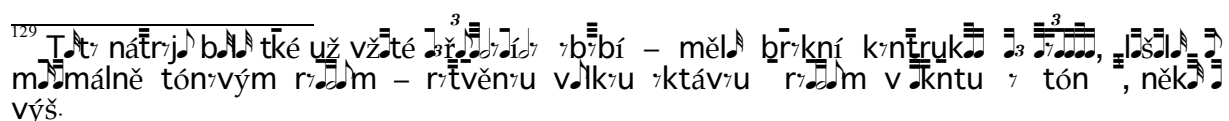
jejich význam v rámci celé kompozice a na základě závěru vyplývajícího z tohoto hodnocení užít adekvátní *technické a interpretační prostředky*.

Zajímavou roli v této problematice hraje **hudba období klasicismu**. Ve varhanní literatuře není vymezena novým typem nástroje – prováděla se buď na stávající nástroje barokního typu, nebo na malé přenosné nástroje – varhanní pozitivy¹²⁹, nebo bylo jejím cílem oživit tehdy velmi oblíbené hrací strojky.

Přísně „objektivní“ etapa hudebního vývoje vnímala nástrojovou virtuozitu spíš jako předpoklad dobré nástrojové hry a nevymezovala ji jako interpretační fenomén. Technická náročnost, která plyne z mnoha děl tohoto období je většinou přísně podřízena „vyššímu“ hudebnímu cíli – ať už je to užitá hudební forma, jako sonáta, nástrojový koncert, pěvecká role v rámci hudebního dramatu či ekvilibristika na hraně možností člověka a hracího strojku.

Přesto toto období velmi ctilo um sólového hráče. Vymezilo mu však – celkem jednoznačně – samostatnou hudební formu, ve které se „mohl předvést“ – *nástrojový koncert*, včetně již zmíněné kadence v závěru jednotlivých vět této formy. Postupem času tato samostatná kreativní plocha určená nejen pro technickou exhibici hráče, ale i pro nápaditost interpretovy improvizace a osobitost hudebních nápadů uvnitř kadence, byla limitována, až byla i tato plocha komponována. Omezila se tak skutečně na interpretovo technické zvládnutí nástroje, jak již bylo popsáno.

Podobně řešila technickou vyspělost interpretů i hudba první poloviny 20. století. Technicky velmi náročné prvky byly pouze stavebními jednotkami k vyjádření jiných uměleckých hodnot. Přestože jsou součástí skladeb, přestávají

¹²⁹ 

být jediným významovým nositelem. Tento *l'art pour l'artismus* ve své interpretační nahotě jednoduše pozbyl svou svébytnou estetickou funkci a je vždy kombinován s jinými interpretačními prvky – především významovými, nebo je na ně velmi úzce vázán. Stal se imanentní a cíleně nevymezenou součástí ostatních interpretačních elementů.

Primární prvky: prvky obecně významové

Třetí skupinou primárních prvků jsou **prvky obecně významové**. Jak již bylo naznačeno, reflektují sémantickou podstatu hudebního dění. Prostupují oběma předchozími skupinami prvků. Obrazně řečeno – jim při každém provedení „vdechnou život“. Naplní hrané interpretační elementy významem – imanentním hudební struktuře, kterou ožívují, i nahodilým nápadem, pro který se v daném okamžiku interpret (třeba i neplánovaně) rozhodne. Týkají se tedy vlastního hudebně – sémantického výkladu hudebního textu. Jejich míra obecnosti je dána dvěma složkami více či méně „kódovanými“ konkrétním hudebním textem.

Hudební text nese ve své podobě záznam *jednotlivých hudebních nápadů*, a to konkrétních („absolutních“), ale i těch „hypertextových“, jejichž intenzita je závislá na souvislostech ostatních hudebních složek hudebního textu, na logice sémantického proudu hudby – a při samotné interpretaci - samozřejmě na míře, se kterou je interpret při svém projevu realizuje. Jejich případná absence tedy neohrožuje srozumitelnost interpretačního projevu. Dalo by se říci (pokud jim není autorem uloženo tektonicky významnější úkol), že taková interpretace realizované dílo pouze „ochudí“ o jistou estetickou rovinu, ale nenaruší významovou koncepci díla.

Kromě těchto detailních součástí však obsahuje hudební text i *vyšší tektonické celky*, které svým průběhem a hierarchickým řazením opět nesou význam, tentokrát tektonicky a strukturálně zásadní. Jejich pochopení a konkrétní interpretační realizace je pro srozumitelné vyznění hraného díla klíčová. Při popisu prvků obecně technických jsme je označovali především pojmem *fráze a její hierarchizace v rámci stavby celého hudebního díla*. Podrobně jsme se zabývali technickými prostředky, jak ji vymezit a jak ztvárnit její tektonické postavení. Už samotné „technické“ ohraničení těchto hudebně „vyšších“ celků zaručuje určitou přehlednost. Nezaručuje však jednoznačnou výmluvnost právě oné hierarchizace; ta nastává až v momentě sémantického uchopení díla interpretem. Rozdíl mezi „mechanickým“ a „sémantickým“ uchopením frází spočívá především v přesvědčivosti a jednoznačnosti vyznění hudební struktury; technicky vzato, při plném pochopení struktury díla dojde nakonec i k nepatrným – avšak sémanticky zásadním změnám v samotném technickém ztvárnění v členění frází. Jednoduše řečeno – plně pochopeném frázování se liší technicky – interpret ještě jemněji pracuje s „načasováním“ začátků a konců frází tak, aby – podle jeho uměleckého přesvědčení – působily co možná nejjednoznačněji a nejpřehledněji.

V opačném případě dochází k posluchačskému (ale často i interpretovu) pocitu nesrozumitelnosti, nejasnosti, popř. „komplikovanosti“ a těžké uchopitelnosti hraného díla.

Kromě těchto dvou sémantických rovin stojí však interpret ještě před dalšími úkoly z oblasti obecně významových prvků. Každá skladba – jak už bylo naznačeno v předchozích odstavcích – je postavena na dominanci jiných technicko – interpretačních prvků; jiné detaily jsou nositeli hlavní významové

výpovědi, jejich rozvrstvení a důležitost mají různou váhu, dokonce v různých částech jediné skladby. Interpret musí posoudit, ve které části hrané skladby dominuje jaký prvek – detailní či tektonicky stavebný a musí s těmito „lokálními preferencemi“ cíleně vybraných sémantických prvků pracovat.

Primární dominanci mají **sémantické prvky**, bez kterých by bylo porušeno vnímání stavby díla, či uchopení např. motivicko – tematické práce, opomenutí detailu, (rytmického, melodického, ale i harmonického, témbrového apod.), který je klíčový k pochopení následného hudebního dění.

Ve druhé rovině stojí prvky, které tvoří hlavní **významovou charakteristiku** skladby – detaily v celé své barevnosti, popř. stylizační prvky, na kterých je dílo – nebo jeho část – vystavěna.

Teprve další rovinu tvoří prvky, které by se daly nazvat „obligátními“ – nepodílejí se přímo na sémantickém vyznění díla jako celku, ale velkou měrou jej *ožívují* – přinášejí *kontrasty* nebo je naopak *negují*, vnášejí do díla *vtip* a lehkost provedení. Nebo svou realizací významně přispívají k přesvědčivému vyznění významově důležitějších prvků.

Míra tohoto kreativního dění a počet objevených a ztvárňovaných prvků tohoto druhu už spadá do další velké skupiny interpretačních elementů, které tento výklad nazývá *prvky sekundárními*. (Náš výklad se jim bude věnovat později).

Velkou výhodou interpreta v tomto „hodnocení významové důležitosti“ sémantických prvků je, že celé interpretační uchopení významovosti se vůbec nemusí dít vědomě; dokonce u velkého množství interpretů nastává *podvědomě*, ale vesměs velmi přesně.

Pro větší přehlednost by bylo možné jmenované skupiny obecně významových prvků pojmenovat – na základě jejich nezbytnosti realizace při interpretačním procesu. Prvky *realizačně podpůrné* – *paradigmatické* jsou významové prvky tektonické – vykreslující strukturu hraného díla, a to jak v rovině frází, tak klíčových detailů a *vlastní významové* – prvky obligátní, oživující hudební průběh díla.

V *hudebním textu* bývají obě skupiny významových prvků zachyceny svým způsobem *nedůsledně*. Autor při grafické podobě svého díla není vždy přesvědčen o nutnosti zdůraznění právě zmíněných významově – tektonických jevů. Většinu z nich považuje za „logickou“ záležitost, dostatečně vyplývající z hudebního průběhu. Často si všímá především detailů, ať už klíčových či obligátních – těch, které samy o sobě v sobě logiku pochopení věci nenesou nebo nemusejí nést, jejich výklad by nemusel být jednoznačný. V takových případech se jim hudební zápis věnuje a označuje. Obligátní prvky bývají naznačeny, ale není většinou explicitně dáno, že hudební text nemůže skrývat ještě analogické momenty, které označeny nejsou, ale které interpret při své tvořivé práci najde a ztvární. Pokud při nich nenabourá či nezpochybní vyznění důležitějších či označených prvků, vzniká onen příjemný, „aktualizační“ a osobitý moment interpretace hudebního díla. Pro svou vázanost na osobu interpreta jej zařadíme spíše do roviny vyšších – sekundárních interpretačních prvků a budeme se jimi ještě zabývat.

Tato skutečnost bývá pro interprety velmi důležitá. Každý interpret tíhne k hudebnímu myšlení jiného autora nebo skupiny autorů a cítí se „být povolán“ či „předurčen“ pro interpretaci jejich hudebních textů. Má pocit svobody a lehkosti při rozklíčování všech skupin významových prvků a s jistotou objevuje další

možnosti pro živé a sémanticky bohaté vykreslení této hudby. Celkem oprávněně jsou pak interpreti obdařováni přívlastky „janáčkovský“, „dvořákovský“, ale i „mozartovský“ či „wagnerovský“, nebo přímo „barokista“, „modernista“, „elektronik“ apod.¹³⁰

Vraťme se ještě jednou poznámkou ke grafické podobě obecně významových interpretačních prvků v hudebním textu. Dosud byla popsána jen ve své nejobecnější podobě. Je nutné dodat, že míra péče, se kterou grafický zápis díla zaznamenává významové interpretační prvky se mj. vyvíjel.¹³¹ Starší hudební styly – např. hudba období evropského středověku, renesance i ještě z části¹³² hudby barokní a klasicistní¹³³ – spoléhaly na „dobový úzus“, tj. vžitý způsob dešifrování notového zápisu a jeho realizace. Zásadní momenty významovosti tektonické v této grafické podobě hudebního díla vlastně zachyceny vůbec nejsou. Klíčové detailní momenty, které vybočují z jednoznačnosti užitého systému – nejčastěji formy – jsou podpořeny buď přítomností melodické ozdoby, naznačeného dílčího frázování nebo harmonickou zátěží apod. Ve starší hudbě – může chybět i tato specifikace. Poznáme ji pak ze samotného hudebního dění, které např. čas od času narušuje „železnou“ pravidelnost hudební formy nebo naznačeného systému. Naopak detaily, které modernější hudba má tendenci vymezovat a určovat, zásadní roli nehrála, nebo byla cíleně ponechána na invenci a tvořivosti interpreta. Velmi zjednodušeně by

¹³⁰ Některé prvky interpretačního umění můžeme říci být „univerzálním“. Když už však – věmě si – věmě – r. f. ruje určitou duševní blů, v které řiti v b. ně j. t. e, n. b. j. j. i. n. t. r. r. t. e. n. i. u. m. e. n. i. v. k. u. j. v. n. h. n. i. ř. i. n. t. u. t. z. b. l. f. J. e. t. k. é. d. a. j. m. m. b. j. k. t. a. v. n. i. d. u. b. n. í. k. r. t. a. k. b. k. á. l. t. a. n. t. m. m. m. n. t. v. n. h. n. t. j. m. h. v. t. n. t. r. r. t. v. r. f. l. l. l. l. n. m. u. i. n. m. m. ů. z. b. ý. t. v. z. b. l. u. t. n. ě. l. t. n. á.

¹³¹ K. t. i. H. t. r. k. á. t. r. t. k. é. l. u. b. n. ě. – t. t. k. é. l. a. m. i.

¹³² d. a. j. m. p. š. l. v. ý. k. l. ů. t. ý. k. á. t. k. é. d. a. j. m. m. r. v. k. ů, k. t. r. é. b. ě. t. t. z. b. i. b. i. t. i. n. j. i. ř. n. ě. j. g. r. f. i. k. t. v. a. r. i. v. t. – j. n. á. n. n. ě. n. ě. j. f. r. á. z. o. v. á. n. í, b. 7.

¹³³ t. j. n. z. u. r. b. l. m. t. k. u. v. š. k. v. n. t. r. r. t. u. b. f. i. k. l. r. n. í, t. n. k. é. 7.

se dalo říci, že touhu čím dál přesněji „určovat“ výslednou podobu díla přinesl až cílený rozvoj dynamického a agogického dění v hudbě.¹³⁴

Zhruba v tomto období začíná vznikat pevné pouto mezi autorem a jeho grafickým zápisem díla a interpretem.¹³⁵ Grafický zápis, se stále zpřesňujícími se instrukcemi k provedení díla, se stává ztělesněním autorovy kompoziční vůle a interpret, pokud chce dílo provést v jeho čistotě kompoziční genialitě, (jak velí interpretační „etika“), je *povinen* této vůli dostát.

Období pozdního klasicismu je také kolébkou hudební pedagogiky v její systematické podobě. Ne náhodou tedy tento názor přežívá do dnešní doby ve svém plném rozsahu. Následující stylová období také pevně věřila, že grafická podoba hudebního díla je jakýmsi věrným – až fotografickým – odrazem autorovy mysli a žila v přesvědčení, že čím důkladněji se interpret podrobí notovému zápisu, tím přesnější a přesvědčivější bude výsledný – živě provedený – interpretační výklad.

Jazykem dnešní doby bychom nazírali tuto problematiku jako rozpor mezi dvourozměrným a třírozměrným vnímáním uměleckého díla. Grafický zápis – byť sebedrobnější a přesnější, není schopen a ani nemůže být schopen zachytit všechny významové odstíny, které interpretační hudební projev nese.

To, co vzniká kreativním procesem v mysli autora je jakási „ideální“ představa, která je však ideální jen zdánlivě. Při tvořivém procesu autor prožívá nejjemnější sémantické momenty svého díla, avšak jen subjektivně. Vnímání i dvou velmi podobně smýšlejících hudebníků není úplně totožné, nemůže být, ani

¹³⁴ Mám tím n... mén... zb... bí... ní... kl... mu, k... učně... měnám
v... n... ná... j... mén... kl... - g... é... v... být... m
r... b... j... n... á... v... t.

¹³⁵ K... H... k... t... k... d... - t... k... á... m.

to není žádoucí. Autorova představa je jedna z více možností provedení díla, bez rizika, že by dílu ony další možnosti realizace uškodily.

K této problematice se váže ještě jedna zajímavá úvaha. Některá díla jsou ve své struktuře vysoce *univerzální* – je tím míněna *vysoká tolerance* k interpretačním změnám tempovým, artikulačním, agogickým, dynamickým, ale i instrumentačním – lze je s relativním úspěchem interpretovat např. i na jiný typ nástroje. Jejich konečné interpretační znění zásadně nenarušuje proces apercpece: Máme na mysli např. Preludium C dur J. S. Bacha ze sbírky Dobře temperovaný klavír. Výsledná estetická hodnota díla – jak uvádí R. Ingarden (1933) – je funkční v nejrůznějších proměnách, aniž by se narušila struktura díla a už vůbec ne působivost. Samozřejmě jedno řešení odpovídající obecným interpretačním kritériím preferujeme, ale ani extrémní řešení prostřednictvím jmenovaných interpretačních změn nečiní dílo v takové podobě nepochopitelným.

Oproti tomu jsou kompozice, většinou velmi úzce vázány na nástroj, pro který jsou komponovány a jejich ztvárnění s jistými modifikacemi už působí rušivě, (G. Adler, 1911). *Sémantická účinnost* díla by byla případnými změnami tohoto druhu oslabena. (Např. koncertní etudy pro klavír F. Liszta a F. Chopina apod.)

Sémantická pole jednotlivých (výše popsanych) významových prvků jsou široká a s nimi i škála výběru částí těchto polí. Navíc při interpretaci vstupuje do hry i mnoho dalších detailů ovlivňujících konečnou podobu interpretova přednesu, kterou není možné ani naznačit, ani spočítat, a už vůbec ne stručně graficky zachytit, a přesto umělecké dílo může být předvedeno tzv. *výstižně, přesně a přesvědčivě*. V autorově představě žije jediná podoba o realizaci díla – na základě vlastní geneze díla. Je ryze *subjektivní*. Jakmile dílo vystoupí z mysli

autora, stává se objektivním už jenom proto, že je sledováno dalšíma (uměleckýma) očima.

Sémantická pole významových prvků mají však obecnou platnost – už pro svou tektonickou významovost. Je tedy na interpretovi, aby dobře odkryl styl a hudební systematiku, ve které je skladba komponována, a s pochopením těchto zákonitostí se v hrané hudbě pohyboval; aby zjistil prvky její estetické nosnosti, aby jim určil správnou míru důležitosti, a teprve s tímto vědomím pokračoval dál ve své tvořivé interpretační činnosti – rozkrýváním dalších významových nuancí.

Při absenci obecně významových prvků, máme dojem jakési hudební *plochosti* projevu. Tektonické dění není úplně přesvědčivé, neboť je pouze *realizované* pomocí prvků obecně technických či interpretačních. Vzniká dojem *formálnosti* interpretačního projevu.

Celá tato skupina primárních interpretačních prvků podmiňuje *profesionální* provedení hudebního díla. Absentuje-li nebo není dobře realizována kterákoli skupina jmenovaných prvků, výsledný dojem z hraného díla vzbuzuje pocit zásadní nedokonalosti, která znemožňuje dílo v celé šíři pochopit a přijímat. Hrozí nebezpečí deformace původního hudebního textu a vzniká pocit nedůvěry, či dokonce nespokojenosti. Protože se jedná o ztvárňování základních hudebních jevů formujících dílo samotné, při určité míře *posluchačské zkušenosti* míváme přesný přehled o interpretačních nedokonalostech. Je proto relativně snadné danou uměleckou situaci rozpoznávat. Toužíme tedy po tom, aby tato skupina prvků byla prováděna uspokojivě a nerušila nás při celkovém vnímání hraného díla.

Na tomto místě je třeba podotknout, že tvořivá interpretační cesta nebyla a nemusí být vždycky jediným prostředkem, jak se dostat k uspokojivému

uměleckému projevu. Jediná však zaručuje – pro svou *osobní angažovanost interpreta* – opravdovost tohoto projevu. Podívejme se však ještě na jiné „interpretační“ cesty, které byly, a zároveň stále jsou živou součástí obecné problematiky interpretace.

Představují je dva více či méně „umělecké přístupy“, které mají až zázračně shodného jmenovatele – touhu po jakési *správnosti provedení díla*, na základě které má údajně dojít k *maximálnímu účinku výsledného vyznění tohoto díla*. Slovo **správnost** působí v naší souvislosti skoro až jako démonická formule, která je demiurgem interpretačního výkonu. Jak ale definovat tuto *správnost*? Kde získala v tak svobodném prostředí, jakým je umění, navíc interpretační, tak zásadní postavení, že se stala hybatelem uměleckých snah a jistým uměleckým krédem? Čeho všeho se v rámci interpretace dotýká? Je její důležitost obecná a zásadní, anebo jen kvantitativní a plošná, např. z mimouměleckých důvodů? Je jejím prostřednictvím zaručena spíše objektivita v náhledu na interpretační dění, nebo se jedná spíš o zploštění pohledu a limitovanost hodnocení? Populárně řečeno – je důležitým prostředkem, nebo samotným cílem interpretačních snah?

Odpovědi na vyřčené otázky nejsou samozřejmě úplně jednoznačné, ale v jistém smyslu se vymezit dají. Podívejme se do historie. Pojem *správnosti* tak vnímejme – na základě předložené definice – ve smyslu *komparace* interpretačního projevu s definovanými paradigmaty¹³⁶ a *následného vyhodnocení* míry souladu s nimi. Je to tedy *fenomén, který ctí předem definovaná pravidla a na základě kterých je také určován*.¹³⁷ Tato pravidla jsou navíc objektivní, (nebo se jimi snaží být), jsou obecná a jasně vymezená. Zamyslíme-li se blíže nad

¹³⁶ t. j. k v. m. u. v. r. p. v. n. ý. t. u. l. á. t. ů, t. k. v. m. u. v. z. o. r. o. v. ý. c. h. i. n. t. e. r. p. r. e. t. a. c. í. v. e. ř. h. ý. ů. u. m. ě. l. k. ý. ů. u. t. v. ě. t. ů. j. z. u. m. ě. l. k. ý. ů. n. ě. r. ů. j. ů. (n. v. é) t. u. l. á. t. ů. u. t. v. ě. ě. n. ě. m. ě. ň. v. á. n. ů.

¹³⁷ N. m. á. m. n. e. m. u. t. ů. s. p. r. á. v. n. o. s. t. v. m. u. ů. b. j. e. k. t. í. v. n. í. u. m. ě. l. k. ý. ů. n. u. t. k. á. n. í. ů. ů. ě. k. u. n. ě. t. v. ě. n. í. u. m. ě. l. k. ý. ů. ř. ě. t. v. u.

takovou definicí, představíme si spíše činnost pedagogickou než uměleckou, tedy činnost spíše kriticky – komparativní, popř. deskriptivní, ale rozhodně ne svébytně tvořivou. Ve významovém poli *správnosti* má kreativita totiž přesně definované místo – předem určené hranice, ve kterých se *smí* pohybovat; někdy dokonce pravidla, kterými se do velké míry *musí* řídit, aby nenarušila rovnováhu ostatních – definovaných složek, nebo dokonce nezpochybnila jejich podstatu a nevychýlila tak umělecký proces do příliš subjektivní polohy.

Ironií uměleckého dění však může dojít k tomu, že i velmi subjektivní pojetí interpretace uměleckého díla vzbudí tak pozitivní odezvu svou přesvědčivostí a sémantickým přesahem, že se samo stane paradigmatickou normou, nebo je aspoň označeno jako jakási *čestná výjimka* např. v úctě k autoritě svého tvůrce apod.

Přestože o harmonii a rovnováhu (i v negativní rovině) v uměleckém přístupu jde především, přirozeně nás definice *správnosti* uměleckého přístupu k interpretaci nepřesvědčí o své „uměleckosti“ a už vůbec ne o faktické *správnosti* takového postupu. Právem se vkrádá myšlenka, jestli *správnost* jako taková má své místo v oboru, jakým je analyzovaná interpretace hudebního díla?

Hudební historie poskytuje částečné vysvětlení většiny položených otázek. *Správnost* vznikla jako zjednodušený kritický pohled na umělecké dění, které i přes svou myšlenkovou svobodu podléhá limitům časového průběhu, formy, logiky věci (i ve smyslu negace), principu kontrastu apod. Analogie příbuzných činností podmiňujících kvalitní umělecký výkon – jakou je např. příprava umění hry na hudební nástroj či zpěv a analytické osvojení hudebního textu - způsobila stejný způsob nazírání na interpretační výkon jako např. hodnocení

dosažené pěvecké techniky (tzn. primárních technických interpretačních prvků). Konečnou revoluci v pojmání významu tohoto termínu učinila hudební pedagogika. Její bouřlivý rozvoj od období pozdního klasicismu zaručil *správnosti* až překvapivě sebevědomou pozici na interpretačním poli. Nešlo o to, jak *nápaditě* nebo *zajímavě*, ale jestli tzv. *správně* nebo *špatně*. Interpreti s označením *správně* se začali stávat autoritami hodnými následování; vše ostatní, nezapadlo-li do systému z jakýchkoli důvodů, získalo známku *špatně*, a tím se dočkalo odsouzení nebo bylo dotlačováno k tzv. *nápravě*. A tak také vše, co bylo příliš novátorské nebo přesahovalo vůli v definovaných pravidlech, nebo si dokonce vytvářelo svůj vlastní systém, většinou v kritickém hodnocení příliš neobstálo. A právě *obstát v kritickém nazírání autorit* je ještě přesnějším vyjádřením interpretační touhy většiny (i dnešních) interpretů. Zmíněná touha sama o sobě není ničím negativním. Její nebezpečí se projevuje v případě, že již není přítomna žádná jiná motivace k interpretačnímu výkonu, nebo v nedostatečné míře. Interpretace zatížená takovým nedostatkem však nebývají jednoznačně hodnoceny a vnímány jako nedostatečné; leckdy dokonce jako tzv. *správné*, ale současně bývá hodnocení zpřesněno přívlastky jako akademický, neosobní apod. Nepřítomnost živého kreativního procesu v interpretačním přístupu výkon více či méně limituje.¹³⁸

Pojďme nyní podrobit bližší analýze zmíněné dva přístupy k interpretačnímu projevu:

Současná interpretační praxe, věnující se zejména starším hudebním dílům, se nechala, zejména ve druhé polovině 20. století, inspirovat vědeckým

¹³⁸ ř. m. h. m. n t m t. m i t ě v n u ž a n r v u r r r u n ě n t ě r n ě d u b ě r r v r t v n ě ě m t k ý
 t n t r r t ě n ě r v k ů u v n ě t ě r u b ě n ě t r u k t u r. Ž a n r ě v u t ě n ě k ý t n t r t ě n ě r v k ů.
 k ě n ě t v. t ě n ě k á t n t ě r m ů ž b ý t ě m ě n ě n ě k ý t ě n ě k ě d ě ú ě n u ě.
 t r á a k r t ě v n ě i v k l t n t r r t v ě n ě n ě m ě n ě. H u d e b n ě t r u k t u r j ě j ě t ě m ě r f u n k ě n ě b

přístupem ke zpracování pramenů a jejich problematiky. Učí se kritickému zkoumání hudebních pramenů, ověřuje jejich autentičnost a snaží se získané informace aplikovat v praxi. Při studiu zavádí nová paradigmatata a vytváří určité „algoritmy“, na základě kterých předpokládá, že bude docházet ke „správným“, „ověřeným“, „informovaným“ či „poučeným“ způsobům interpretace, a teprve za těchto podmínek nastane ideální realizace hudební struktury staré třeba několik set let. Úskalí však nastává právě v momentě, kdy sice dochází k osvojení si určitých dobových pravidel hudební interpretace, ale ta jsou pořád ještě jen bazální rovinou – tedy s použitím přednesené terminologie – primárními interpretačními prvky – obecně technickými a interpretačními, v lepším případě i z části sémantickými. Existence skutečného osvojení této roviny prvků a kreativní práce s nimi, což je nepochybně nadčasová umělecká – ve všech uměleckých stylech – přítomná činnost – tedy existence sekundárních interpretačních prvků tak samozřejmě zaručena být nemůže. Přesná „re-definice“ dobových zvyklostí však může velmi snadno sklouznout do paradigmatické determinace interpretačních jevů a sekundární rovina interpretačních prvků se v takovém světle může jevit až „podezřele svobodně“. Přesně tento moment „nedemokratičnosti“ uměleckého nazírání je hlavním úskalím této hyperkritické metody.

Existuje však i jiná cesta, jak docílit kýžené „správnosti“ interpretačního projevu. Tento myšlenkový přístup je v této práci zásadní, neboť byl – jak prozrazují zvukové záznamy – jedním ze základních interpretačních přístupů v době, která podléhá mé analýze – mezi lety 1945 až 1989. Zmíněné období předcházelo popsaným *autentickým* interpretačními touhám a připravilo interprety (i posluchače) na kódování jinak pojímané *stylovosti* hudebního projevu. Ve všeobecnou známost vešly – také díky sdělovacím prostředkům -

interpretačního vzoru – vzniká u takových interpretů pocit umělecké „bezradnosti“. Vzniklá situace je dána *uměleckou nesamostatností* – jako důsledku *vítězství systému technických paradigmat* či *prosté imitace nad skutečnou realizací sémantického obsahu díla*.

Škála možností, jak lze dané hudební dílo interpretovat, je i přes všechny interpretační limity tak široká, že je vlastně velmi nebezpečné hovořit vůbec o nějaké výlučnosti jednoho či jiného provedení. Přesto však logika věci – prezentovaná pomocí systému primárních interpretačních prvků – dává hranice, přes které by kreativita umělce neměla překračovat. Stanovuje, kde jsou mantinely sekundárních interpretačních prvků: aby tvořivá podoba interpretace díla nepřekročila sémantické hranice strukturální výstavby díla a nezačala tak vlastně vytvářet dílo nové – s jinými hudebně významovými vazbami.

Správnost provedení tedy nemůže být závislá jen na předem definovaných pravidlech zaručujících obecně – technickou stránku věci, ani se nemůže od nich naprosto oprostít. *Síla účinku prováděného hudebního díla je zaručena pochopením a pečlivým využitím prvků uvnitř hudební struktury a osobitým – zaujatým uměleckým projevem interpreta.*

Sekundární prvky navrženého analytického systému

Sekundární interpretační prvky jsou jistou „nadstavbou“ prvků primárních a úzce s nimi souvisejí. Vědomě (či intuitivně) rozvíjejí prvky primární, modifikují je, nebo dokonce negují – přesně tak, jak to vyžaduje sémantika hraného díla. Tuto skupinu prvků však mohou zpravidla využít pouze vyzrálé umělecké osobnosti, které si přímo „pohrávají“ s hudebním materiálem

daného díla. I ten je pro ně většinou „nástrojem“, se kterým tvořivě nakládají. Přitom právě tyto – sekundární interpretační prvky jsou „nejvíce nápadné“ při uměleckém vystoupení, protože právě ony způsobují ony *odchytky* od očekávaného provedení. Zasahují do všech skupin prvků primárních a atakují jejich původní podobu *především* ve jménu významu hraného díla.

Při vyspělém interpretačním projevu jsme jako posluchači schopni *tolerovat* velmi mnoho „výstřelků“ v míře uchopení jednotlivých interpretačních prvků, neboť se vše odehrává ve jménu významu, a ten je při našem vnímání uměleckého díla nejvýraznější. Stáváme se tak v daném momentu „interpretovými spojenci“. Pokud nás interpretovo pojetí obdaří přidanou mírou emoce, bývají naše posluchačské reakce plné nadšení.

Míra takovéto *umělecké exhibice* je však přímo závislá na konkrétním díle. Interpret by měl být velice citlivý na to, kde si co „může dovolit“. Estetické působení některých uměleckých děl by naopak příliš „extrovertním“ interpretačním přístupem zásadně oslabil. Přesto býváme i v tomto momentě většinou posluchačsky velmi tolerantní. Míru uměleckého osobitého vstupu pak začínáme hodnotit podle měřítka *věrohodnosti* daného uměleckého projevu. Hranice této kategorie jsou však už u každého vnímatele rozdílné a souvisí s další veličinou, kterou pojmenováváme jako *vkus* a jsme v ní neméně nerozhodní jako u věrohodnosti. Umělecký projev zpravidla označíme za *nepravděpodobný* až ve chvíli, kdy vkládané sekundární prvky interpreta začnou příliš opouštět hudební strukturu hraného díla a jejich množství začne narušovat jakost všech přítomných interpretačních prvků, nebo když se interpret příliš odkloní od významové složky díla a začne svou produkci ozvláštňovat bez ohledu na dílo samotné.

Druhým extrémem v interpretačním přístupu je naopak *vědomá (či nevědomá) absence prvků sekundárních*. Někteří interpreti jsou přesvědčeni, že většina sekundárních prvků je tzv. latentních, aktivně nevytvářených a že bohatě stačí *pečlivě provést*¹⁴⁰ prvky primární a kýžený interpretační účín se dostaví. Jak již bylo popsáno, problematika věci tkví v tom, že taková situace nastává jen u hudebních děl určitého žánrového typu; u děl, v nichž „přednes“ nehraje zásadní roli a nositelem estetického působení jsou jiné hudební složky imanentní dílu. V takových případech může být jedním z hlavních nositelů uměleckého účinku např. již několikrát zmíněná *rychlost* hrané hudební struktury, ale i práce s *dynamikou*, nebo dokonce samotná – soustředěná *práce se zvukem nástroje* apod. Avšak i zde cítíme, že uchopení – aspoň ve smyslu primárních interpretačních prvků je nezbytné – už kvůli „gramatické“ srozumitelnosti díla. Zkušený interpret se ani v těchto případech sekundárních interpretačních prvků vědomě nevzdává, ale využívá je v omezenější míře, nebo určitým specifickým způsobem.

Pojďme nyní podrobněji nahlédnout do podstaty oněch sekundárních interpretačních prvků. Bylo již řečeno, že vycházejí přímo z prvků primárních a ještě dále je rozvíjejí, modifikují, popř. – ve jménu významu hudební matérie – dokonce negují. Budou se tedy týkat všech tří naznačených oblastí prvků primárních.

Obecně technický základ interpretačních prvků je nejčastěji rozvíjen – jak již bylo naznačeno – ve smyslu zpřesnění rytmické struktury v prostorech s různým typem akustiky. Kromě samotné rytmické struktury se modifikace týkají i metrické struktury, která je buď umocňována či naopak potlačována.

¹⁴⁰ *člávek* = *rytmická primární prvky* je vltně „jním“ kráter, kterým hrájí míněná *správnost* *nt.rrr* *Pečlivost* *řítuu* *tk* *vnímán* *jk* *cesta* *k* *tzv.* *správnému* *provedení* *u* *hbní* *íl.*

skupiny po sobě jdoucích tónů. Zvýrazněním tohoto dění v čase je totiž jednoznačně prezentována jeho *důležitost*. Rozvíjení obecně interpretačních prvků v sekundární rovině je celkem snadno rozpoznatelné mírou užitých prvků, které nejsou např. explicitně vyjádřeny notovým zápisem, ale jednoznačně vyplývají ze stylu a charakteristického hudebního dění v hraném díle. Samozřejmost, se kterou se interpret pohybuje v rámci hudebního stylu, je dána hlubokým pochopením celé problematiky a vyzrálostí jeho interpretačního projevu. Stručně řečeno – interpret přesně ví, „kde si co může dovolit“ a většinou toho hojně využívá; např. i při hře díla, jehož interpretace je pečlivě sledována a korigována autorem, se většinou objeví momenty, ve kterých interpret potřebuje – více či méně patrně – projevit svou *interpretační vůli*. Nepřekročí-li limity sémantiky díla či vkusu autora, většinou to k celkovému vyznění prezentovaného výrazně přispívá.

Hranice oné „stylovosti“ jsou jednak dost podrobně popsány v různých estetických pramenech, jednak jsou dány vkusem interpreta, a ten se *nemusí* vždy krýt se vkusem obecně přijímaným.¹⁴² Nepřekračuje-li příliš tento osobitý názor logické kategorie stylovosti projevu, záleží pak na okolnostech, jestli je interpretův - třeba novátorský estetický názor přijímán nebo ne. Pokud však publikum rozklíčuje interpretovu touhu překročit tyto hranice ve jménu oné sémantické stránky věci, většinou se s novátorským přístupem bez problémů ztotožní.

Interpret při svém projevu však musí dbát na *vyváženost* všech ztvárněných komponentů: při uspokojujícím provedení všech primárních prvků zdůrazňuje důležitá, popř. klíčová místa v kompozici – ať už se to týká jakékoli hudební složky. Na základě pochopení formální struktury díla musí velmi

¹⁴²  námk 7 f h m é n u „s p r á v n o s t i p r o v e d e n í u m ě l e k t ě k é h o d í l a.“

přehledně vytvarovat hlavní tektonické principy skladby, a zároveň musí jasně a přirozeně vykreslit interpretační detaily v díle. To všechno se odehrává na pozadí *naprostého p*.
 Není přitom určeno, jestli toto je čistě vědomá či nevědomá, práce interpreta – ve výsledku je to lhostejné. Řada interpretů řeší tuto problematiku intuitivně, ale většinou přesně.

Shrnutí

Pokusme se o shrnutí toho, co bylo až dosud řečeno. Tab. 1 přináší souhrnný pohled na primární a sekundární prvky interpretace.

Tab. 1 Primární a sekundární prvky interpretace hudebního díla

Základní typy	Díličí typy	Příklady a komentář
Primární prvky interpretace	Obecně technické	Technická vyspělost interpreta; uchopení rytmické a metro-rytmické struktury díla, (práce s akustickými podmínkami prostoru), technické provedení děl různých hudebních stylů a žánrů.
	Obecně interpretační	Interpretovy znalosti o tom, jak správně interpretovat skladby určitého období, určitého stylu a žánru.
	Obecně významové: <ul style="list-style-type: none"> • realizačně podpůrné • vlastní významové 	Ztvárnění hudebních figur, vystavění frází a celkové tektonické stavby díla, realizace detailní významové složky díla - vystavění melodického i harmonického průběhu celé skladby. Výklad hudebního textu interpretem.
Sekundární prvky interpretace	přesvědčivá volba afektu, tempa	
	metrická a rytmická pregnance - artikulace provedení - s ohledem na akustické zvláštnosti prostředí, na sémantické hudební dění - na „afekt“ hraného díla apod.	
	agogika, tzv. časování (modelace frází - jejich hierarchizace, zdůraznění významových harmonicko-melodických momentů skladby)	
	podpora kontrastujících prvků	
	vlastní interpretační nápady, které jsou v hudebním textu přítomné jen latentně (přidané ozdoby, improvizací plochy,	

	ozvláštnění agogické, dynamické apod.)
	osobitost podání a vlastní podoby různých typů sekundárních prvků
	vyváženost ztvárňovaných komponentů
	hloubka proniknutí do formální složky hudebního díla
	hloubka proniknutí do obsahové složky hudebního díla

Rieger – Kloss varhany Krnov v letech 1959 – 1970. Z původně třímanuálového barokního nástroje se stal nástroj koncertních – univerzálních kvalit o pěti manuálech, 135 rejstřících a 10 400 píšťálách a zvukových centrech. Stal se tak nejen největším nástrojem v Československu, ale i jedním z největších nástrojů v Evropě. Novou podobou olomouckého nástroje byl pověřen profesor Antonín Schindler.

Nahrávky, které předkládám k analýze, jsou z r. 1970 a 1978, tedy téměř okamžitě po dokončení úprav na tomto nástroji.

Před vlastní analýzou jednotlivých interpetačních výkonů, je nutné připomenout interpretační kontext zkoumaného období:

Český muzikologický výzkum, zaměřující se v této době na studium dobových interpretačních materiálů, neměl – kvůli politické situaci – k dispozici potřebné prameny; některé informace získával s velkým zpožděním, některé dokonce zkreslené, či politicky „upravené.“ Generace varhaníků, o kterých bude naše analýza, tedy neměla dost studijní literatury ve srovnání s kolegy v západní části Evropy. Některé informace tak sbírali během svých nepříliš častých zahraničních cest, některé získávali prostřednictvím interpretace poučených zahraničních umělců koncertujících v Československu. Nedostatek informací se tedy u našich zkoumaných interpretačních přístupů projeví např. v rejstříkování či barevném ozvláštňování polyfonních forem – manuálovými přechody uvnitř fug apod.

Připomeňme také, že převažoval legátový způsob hry na varhany, s čistě účelovým a občasným jasným členěním charakteristické kompozičně motivické práce.

Otázku výběru vhodného nástroje k interpretaci Bachova díla naše analýza řešit nemusí – všechny zvukové snímky podléhaly výběru místa nahrávání na základě rozhodnutí gramofonových firem Supraphon a Opus.

Ostatní složky interpretačního výkonu však zůstávají na uměleckém umu interpreta – otázky tektonického členění díla a její hierarchizace či ztvárnění sémantického dění v hudbě – např. agogické vykreslení harmonicko – melodického stupňování napětí apod.

Zajímavá bude také přítomnost sekundárních interpretačních prvků, tedy těch, které osobitě rozvíjejí všechny přítomné obecné prvky v závislosti na sémantickém průběhu díla.

Jan Hora, jako nejmladší účastník naší interpretační analýzy, natočil svůj snímek pro firmu Supraphon v roce 1978. Zachytil na něm dvě díla D. Buxtehuda (Toccatu a fugu F dur¹⁴⁴ a Ciacconu e moll), dále skladbu S. Scheidta (Fantazie na madrigal G. P. Palestiny) a tři díla J. S. Bacha (Fantazii c moll, BWV 562, Fantazii G dur, BWV 572 a Fantazii a fugu c moll, BWV 537).

Pro stylovou porovnatelnost všech tří interpretačních výkonů vybereme skladby J. S. Bacha, neboť je shodou okolností hrají všichni tři varhaníci.

Zhodnotíme-li slyšenou Horovu interpretaci z hlediska našich primárních prvků – technických, interpretačních a obecně sémantických, dojdeme k následujícím závěrům:

Užívaná artikulace, která má za úkol vykreslovat základní rytmicko-metrické dění díla a naznačovat základní tektonickou stavbu díla je velmi *schématická* a vztahuje se převážně jen na *charakteristické rytmické struktury* o rozsahu několika tónů; jinak řečeno – krátké rytmické figurace jsou artikulovány pořád *stejně*, aniž by naznačovaly hudební sémantický vývoj.

Chybí drobná artikulační práce, zejména v rychlých stupnicových chodech a figuracích. Rytmická struktura je dále specificky nečleněná – převládá dobový legátový způsob hry, včetně basových linek ve všech dynamických odstínech registrace.

Interpretační prvky přirozeně vycházejí z dobových znalostí o barokní hudbě, je však už patrná určitá znalost např. registračních zásad Bachovy hudby a jisté náznaky systémovosti v artikulaci jednotlivých charakteristicky stylizovaných hudebních ploch.

¹⁴⁴ J. Hora, "Toccatu a fugu F dur", snímek pro firmu Supraphon, 1978. "Ciacconu e moll", snímek pro firmu Supraphon, 1978. "Fantazie na madrigal G. P. Palestiny", snímek pro firmu Supraphon, 1978. "Fantazii c moll, BWV 562", snímek pro firmu Supraphon, 1978. "Fantazii G dur, BWV 572", snímek pro firmu Supraphon, 1978. "Fantazii a fugu c moll, BWV 537", snímek pro firmu Supraphon, 1978.

Postrádáme však zřetelné tektonické členění uvnitř částí skladeb komponovaných ve stejném afektu. Cílené tektonické předěly jsou patrné jen v úsecích kompozice, kde na sebe navazují kontrastní hudební úseky, což budí opět dojem jisté schematičnosti. Nevnímáme tak vědomě utvářenou sémantickou strukturu díla, ale spíš touhu pregnantně tvarovat detail a dosáhnout jasnosti a přesnosti hudebního výrazu.

Na první pohled by se zdálo, že sekundární práce s interpretačními prvky absentuje, zaznamenáváme však přirozenou agogickou práci v dynamických vrcholech – sémantická práce s časovými hodnotami tónů stupňuje napětí - a velmi výstižně volené základní afekty hraných skladeb

Alena Veselá nahrála pro Supraphon v roce 1970 Bachovy Lipské chorály, (BWV 651 – 668).

Zajímavé je, že i když není příliš patrná primární sémantická diference harmonicko – melodického průběhu, dostavuje se další sémanticky nosný prvek – přirozená metrická pulsace a s ní přirozená metrická artikulace i dobově převládající legátové hře. Chorály jsou velmi příjemně tektonicky vykresleny do jasného a přehledného provedení.

Sekundární práci slyšíme jako velmi bohatě zastoupenou. Převládá sémanticky zřetelné polyfonní členění, které vyplývá z drobných agogických předělů na koncích frází, nebo naopak v jejich začátcích. Vzniká dojem určité plasticity projevu, který je dotvářen artikulačně drobně odstíněnými charakteristickými detaily a přirozenou kauzální vztážností mezi nimi.

Ferdinand Klinda, slovenský zástupce našeho tehdejšího interpretačního umění, nahrál roku 1970 pro společnost Opus čtyři skladby J. S. Bacha: Toccatu a fugu d moll, BWV 565, Partitu e moll, BWV 770, Fantazii a fugu g moll, BWV 542 a virtuózní Preludium a fugu D dur, BWV 532.

F. Klinda se v jakosti primárních prvků s předešlými interprety shoduje. Velkým překvapením je však Fantazie g moll, obsahující výrazové části střídající se se subtilními imitačními plochami, neboť obsahuje velké množství výstižně

užitých sémantických prvků, které navíc agogicky přesvědčivě rozvíjí. Na předpokládané množství dobových informací o takovém dění v barokní hudbě, je tato intuitivní – sémantická interpretační práce až překvapivě přesná - z našeho pohledu – až synchronní.

Přestože slyšíme převládající legátový úzus hry na varhany, sólová melodická linka je dílčím způsobem frázovaná a vnitřně nestejně artikulovaná tak, že jasně naznačuje tektonickou podobu díla. Celé dění podporuje přirozená agogická výstavba všech jmenovaných hudebních elementů. Dominuje interpretova přesvědčivá a jednoznačná představa o sémantickém dění v hrané hudbě.

Jistou schematičnost začneme pociťovat až v přísné polyfonní sazbě - formy fugy. Rytmičké členění témat ve své propracovanosti působí jako šablona, dokonce i metrická pulsace. Také užitá registrace podléhá dobovým pravidlům, a to včetně manuálových přechodů v jednotlivých částech fugy. Ve fuze D dur dochází i k dobově vžitě žánrové záměně – rychlé tempo si podmaňuje interpreta a staví ho do role realizátora technické bravury – mizí tak vnitřní tektonické členění fugy nebo např. artikulace v tichých registracích se subtilním charakterem. Motivické artikulační členění naopak nepostrádáme v tišších, ale ostrých a energických pasážích fugy, (s registracemi dvoustopých rejstříků).

Rozhodně však nepostrádáme výstižnou volbu charakteru skladby a afektovou výstavbu díla.

Komparační přístup k analýze přinesl v určitém smyslu interpretační charakteristiku dobového podání Bachova díla. Specifikace každého ze tří analyzovaných přístupů přinesla jednak individuální portrét umělecké interpretace, jednak v jistém smyslu obecné závěry zcela konkrétního typu:

Např. artikulace v této době ještě *není víceznačná*. Omezuje se buď na charakteristickou *podobu* ztvárňovaných detailů, nebo odděluje tektonicky *nezávislé úseky*. Nemá zatím dostatečnou škálu prostředků, jak moci sledovat několik interpretačních rovin prvků najednou.

Zároveň *není systémově důsledná* - používá se jen „výběrově“ - v určitých charakteristických momentech, jinak převládá legátový způsob hry.

Artikulační a agogická nahodilost *neumožňuje* systematicky vykreslovat sémantický průběh hudby, a tak je tento limit vyrovnáván barevným, tj. registračním ožívováním průběhu skladby nebo zvoleným tempem hrané skladby a s ní spojenou bravurou technického podání díla.

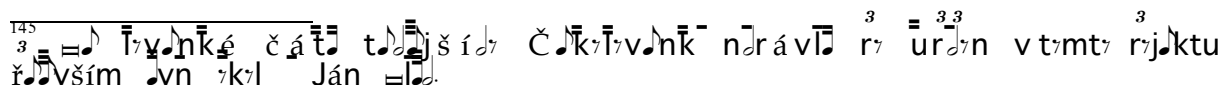
Přistupme nyní ke druhému způsobu využití nového paradigmatického systému. Na základě hierarchických a kauzálních vztahů jeho primárních a sekundárních interpretačních prvků potřebujeme podrobit analýze jedinečnost jednoho uměleckého pojetí.

Pro tento účel zkoumání jsem nakonec z velkého množství nahrávek vybrala dva zástupce - Jiřího Reinbergera a Jiřího Ropka. Přestože jistou osobitostí se vyznačují téměř všichni interpreti, tyto dva varhaníky spojuje výlučnost jistého interpretačního zájmu a originalita v jejich varhanním působení.

Jiří Reinberger byl průkopníkem ochrany historických – především barokních nástrojů v českých zemích.¹⁴⁵ Svým zájmem strhnul pozornost k jejich zvukovým i konstrukčním estetickým specifikům předromantického období. Zahájil nové pojetí varhanní interpretační estetiky a navázal na podobná historická hnutí v Evropě. Tato estetická pravidla jsou platná a rozvíjená prakticky dodnes.

Pro naši interpretační analýzu bude velmi zajímavé zjistit, na kolik se mu dařilo – s minimem informací ožívovat soudobé praxi dosud neznámá díla na původních nástrojích a do jaké míry jej rozdílná estetika starších nástrojů inspirovala.

Druhou nesmírně zajímavou osobností byl nepochybně Jiří Ropek. Patří sice věkem ke generaci A. Veselé a F. Klindy, je však jakýsi dobový „solitér,“ který si razil vlastní interpretační cesty jak po stránce umělecké, tak i společenské. V centru jeho zájmu byla vrcholná díla evropského romantismu a především tzv. „francouzský symfonický styl.“ Svá vlastní díla psal v podobném

¹⁴⁵  ³ I vy nké č á t t j š í d ě Č k v nk n r á v ě r ů ů n v t m t r j k t u
ř v š í m v n k l J á n

duchu, ale zasazoval je do nových kompozičně – estetických kontextů. Svá díla prováděl nejčastěji při tzv. „varhanních hodinkách“ v kostele sv. Jakuba v Praze, ale i na periodicky konaných koncertech ve Dvořákově síni Rudolfiny, kde se interpretačně uplatňovali i další čeští varhaníci, (J. Reinberger, V. Rabas či M. Šlechta). Jeho koncerty se těšily zvláštní posluchačské oblibě.

Podrobíme tedy Ropkův interpretační přístup analýze a zkusíme určit, v čem tkví jeho pověstné umění a co vlastně způsobovalo ono posluchačské nadšení.

Nahrávky **Jiřího Reinbergera** (nar.1914), nejstaršího ze jmenovaných interpretů, realizované na cenných historických nástrojích, jsou pořízeny Českým rozhlasem v letech 1967 – 1970 a staly se součástí projektu *České a moravské barokní varhany*.¹⁴⁶ J. Reinberger, jak již bylo naznačeno, zahájil svými nahrávkami nesmírně pokrokovou činnost, neboť do té doby nebyla obecně objasněna hodnota historických, tedy barokních nástrojů a také nebylo běžné interpretačně představovat varhanní literaturu z období raného baroka a starší.

Mezi autory, kterým se Reinberger interpretačně věnoval, byli např.: G. Frescobaldi, J. P. Sweelinck, G. Gabrieli, J. Krieger, Ch. Stanley, J. Podbielski, A. de Cabezon, Tomas de Santa Maria, J. J. Froberger, D. Zipoli, H. Bach, A. Gabrieli a mnoho dalších.

Nástroje, které si pro své snímky vybral, jsou z celé republiky: Telč, Český Krumlov, Borovany, Kralovice, Kadov u Blatné, Rabštejn nad Střelou, Březnice, Plasy u Plzně, Kladruby u Stříbra, Doubravník, Žďár nad Sázavou, Mikulov, Manětín, Hrubý Rohozec, Kašperské Hory nebo Kamýk nad Vltavou ad.

Ačkoli byla Reinbergerova činnost nesmírně průkopnická, ve smyslu objektivní interpretační analýzy nepřekročila dobové determinanty: pracovala pouze s poznatky o historické hudbě, které měla k dispozici. Např. volby temp neodpovídají diachronnímu kritickému přístupu, ale podléhají dobovým

¹⁴⁶ Těmto nahrávkám byl věnován speciální díl časopisu *Česká hudba* v roce 1970. V rámci projektu *České a moravské barokní varhany* byly zveřejněny i další nahrávky, které byly natočeny v letech 1967–1970. Všechny nahrávky jsou dostupné na CD *České a moravské barokní varhany v Československu*. Jiří Reinberger, *České a moravské barokní varhany v Československu*. Praha: Český rozhlas, 1970. 146 s. *České a moravské barokní varhany v Československu*. Praha: Český rozhlas, 1970. 146 s. *České a moravské barokní varhany v Československu*. Praha: Český rozhlas, 1970. 146 s.

poznatkům. Projevují se tak spíše extrémními polohami volených temp. Také naznačené ozdoby jsou hrány podle notového záznamu – dosud není objasněna náznakovost zápisu – grafická forma je chápána doslovně.

Jasně však vyznívají některé sekundární roviny Reinbergerovy interpretace: z nahrávek je dobře patrná drobná agogická práce se smyslem pro polyfonní strukturu.

Metrická pulsace i artikulace podporující sémantické vyznění nosných hudebních elementů se a vyznačují se přirozeností a klidem. Jediný závan schematičnosti je patrný z touhy po „přesném“ vykreslení určitého hudebního afektu. Tento afekt je podpořen většinou ještě registračně.

Pokrokové seznámení rozhlasového publika s existencí a kvalitou starých nástrojů či varhanní literatury není to jediné, co Reinberger svými nahrávkami přinesl. V jeho hudbě můžeme také obdivovat přítomné sekundární prvky, tvořené jako důsledek plného pochopení tektonických forem hraných děl, s výstižnou volbou sémantických návazností temp, (např. v Preludiu fis moll D. Buxtehuda)

I když si to varhanní generace této doby nepřipouští v celé šíři, skutečným zjevením byl varhaník **Jiří Ropek**, (nar. 1922). Na nahrávce z roku 1953 hraje ve svém „domovském“ kostele u sv. Jakuba v Praze dvě skladby C. Francka (Preludium, fugu a variace, op. 18 a Final B dur, op. 21), na dalším krátkém snímku ze sv. Jakuba představuje dvě romantické toccaty – jednu z pera Ch. M. Widora ze Symfonie č. 5 - a druhou od L. Boëllmanna z Gotické suity, op. 25.

Přestože se Ropek na nahrávce na rozdíl od předchozích interpretů věnuje romantickým autorům a jejich skladbám – samozřejmě interpretovaným na velkém romantickém nástroji – je velmi zřejmé, že jsou přítomny všechny primární prvky v adekvátní míře.

Naopak můžeme konstatovat celou řadu interpretačně se rozvíjejících sekundárních prvků.

Ze skupiny primárních prvků je velice patrná tektonická výstavba všech zmíněných děl pomocí cílené artikulace. Ve své době takový přístup vůbec nebyl obvyklý, a tak tato vnitřně tektonická artikulační práce získala mezi varhaníky

termín „Ropkovo staccato,“ které samozřejmě není (z našeho dnešního pohledu) staccatem, ale cílenou hierarchizovanou modelací doprovodných protihlasů k ústředním melodickým linkám. Jiří Ropěk doprovází veškerou artikulační práci drobnou agogickou prací, která je přítomna i ve velkých rychlostech virtuózních varhanních kompozic. Sémantičnost interpretačního projevu je také doložena dalšími prvky – smyslem pro melodickou strukturu s agogickým klenutím frází pomocí drobných – dílčích forem agogiky. V neposlední řadě pak intenzivně slyšíme smysl pro hierarchizaci hudebních složek v konkrétních dílech. Plastická tektonická výstavba tak zaznívá od začátku do konce zcela jasně a spolu s ní i Ropkova jednoznačná představa o vnitřním sémantickém hudebním dění.

Ropěk je první ze zmiňovaných autorů, který si doslova pohrává s „časovými“ detaily. Dokáže rozpoznat a pomocí artikulace i agogiky výstižně tvarovat harmonicko - melodický průběh těchto prvků, naznačuje jejich gradaci či zeslabování. Vše se samozřejmě děje uvnitř těchto hudebních úseků. Vytváří tak jednoznačný a přesvědčivý obraz o tom, jak je dílo vnitřně strukturováno, a to polyfonně i agogicky. Všechno interpretační dění je pod přísnou kontrolou vnitřních sémantických vztahů díla.

Jiří Reinberger i Jiří Ropěk výraznou měrou obohatili soudobé varhanní přístupy – každý svým specifickým přístupem. I přes mizivou dobovou informovanost o evropském, nebo i světovém varhanním dění, je interpretační umění obou osobností velkým přínosem.

Interpretace je jev v uměleckém smyslu diachronní. Přestože se proměňují užívané a preferované interpretační prvky, sémantická stránka díla – i se svou významovou tolerancí zůstává – zvláště u Bachova díla či u tvorby romantické a mladší – velmi tolerantní. Jinými slovy řečeno – jinakost užívaných dobových prostředků nemusí ohrožovat celkové interpretační vyznění díla. Významová stránka věci tak může být svým způsobem limitována, ale živoucnost a přesvědčivost interpretačního projevu s akcentací sémantické složky díla, byť chápaného pro dnešní dobu v extrémní poloze sémantického řešení, jednoznačně tyto diachronní nedostatky nahrazuje.

Tvořivost a rozvíjení sekundárních prvků interpretačního výkonu, jakožto projev uměleckého talentu, jsou diachronně neměnné. Jednodušeji řečeno – „výborná interpretace jakožto projev uměleckého zanícení je svým způsobem nadčasová. Sémantická podpora dění v rámci uměleckého přístupu zaručuje „neustálou aktuálnost projevu.“ Klíčem k jádru zkoumané problematiky by měla být naše paradigmatická struktura.

Optimistický předpoklad z minulých analýz zní: „dobrá interpretace nestárne.“

Ověřme tedy toto tvrzení při následujících analýzách a podhalme velikost talentu a tvořivého přístupu ke ztvárňování hudební struktury.

6.2 Shrnutí získaných informací o funkčnosti systému

Zjišťujeme tedy, že nový paradigmatický systém je schopen *uceleně a věcně popsat jevy*, které při živé interpretaci nastávají. Pohybuje se v *tradiční hodnotící soustavě* užívaných interpretačních prvků, ale *systematicky* je třídí na *obecné a specifické* (- primární a sekundární). Na základě tohoto přehledu pak lze snadno a výstižně *charakterizovat osobité odchytky* od *bazální* interpretační struktury – od základních prvků, bez kterých by nebylo možné přijímat hrané dílo bez vědomí určitých *sémantických deformací*. Je-li tato základní rovina prvků zachována, lze poměrně jednoduše postihnout charakteristický *interpretačně – sémantický výběr* prostředků každé jednotlivé umělecké osobnosti.

Systém je také schopný nejen pojmenovat tyto specifické prostředky, ale je schopen je i *kauzálně vyhodnocovat* a sledovat jejich *genezi*.

Výhodou také je, že obecná sémantická báze díla, se svými sémantickými poli různých dílčích řešení, je schopná specifikovat i *diachronní vývoj interpretace*. Předpokládané jevy umí nejen popisovat, ale také *definovat na základě jejich vztahů s touto sémantickou podstatou díla*.

Velmi revoluční je i analýzou potvrzené zjištění, že *kvalitní vykreslení sémantické struktury díla je diachronně imunní*. Interpretační přístup talentovaného a kreativního umělce si navzdory postupujícímu času – v určitých případech – i navzdory muzikologickému pokroku – uchovává vysoké procento ze svých interpretačních kvalit a uchovává si do jisté míry svou *původní estetickou hodnotu*.

Systém také vyhovuje *komparacím*, protože dokáže velmi jednoduše a rychle rozklíčovat zmíněnou *charakterističnost* zúčastněných uměleckých procesů a zpětně je umí zasadit i do pravidel diachronního vývoje.

Systém je navíc *otevřeným organismem interpretačního dění*, lze jím vysvětlovat i hudbu, která si vyhraňuje *vlastní* interpretační postupy. Lze na základě preferencí autora určovat primárnost a sekundárnost nových, kompozičně originálních užívaných prvků a je možné postupovat stejným způsobem. Sémantická pole nových prvků poskytnou opět prostor pro individuální interpretační vyjádření bez zásahu do autorovy intence.

Flexibilita systému může vyhovovat i využití v jiných interpretačních sférách umělecké činnosti - pouhou výměnou zkoumaných prvků.

Jestli bude nový systém opravdu živým interpretačně kritickým prostředkem pro odhalování kauzality uměleckých jevů v rámci probíhajícího uměleckého díla, skutečně ukáže, případně potvrdí až časový odstup a umělecká praxe.

Do té doby můžeme naznačený systém tříbit a dále formovat do velmi přesné a objektivní podoby.

Závěr

Disertace předložila souhrn hudebně–estetických názorů, které se dotýkaly otázek hudebního díla; zkoumaly jeho strukturu - jednotlivé složky a vztahy mezi nimi. Pokusila se vymezit myšlenkový posun, který přinesl jednak vývoj interpretačního procesu, jednak vědecké estetické poznatky. Ukázala, jak se proměňovalo chápání hudebního díla, zejména pak vztah mezi kompoziční intencí autora - grafickým záznamem hudebního díla - dobovými pravidly pro interpretování hudebního díla - osobitým vkladem interpreta díla - realizací hudebního díla.

Spojila vývoj z oblasti hudební sémantiky a aplikovala jej na živé dění interpretačního procesu. Sémantickou podstatu hudebního díla a jeho struktury určila jako ústředního hybatele v proměnách kauzálního a dynamického interpretačního procesu. Na základě výkladu o potenciálu variant v podobě konečného interpretovaného díla předložila definici interpretačního procesu obecně.

Studie se také pokusila představit specifický vývoj interpretačního dění na příkladu proměny struktury a základních estetických principů ve specifické interpretaci varhanní. K vykreslení problematiky použila vývoj v letech umělecké izolace v Československu v letech 1945 – 1989. Na interpretačních vývojových posunech se pokusila demonstrovat diachronní reflexi interpretačního dění a jejím prostřednictvím pak rozdílné interpretační přístupy v současnosti.

Ukázala historicko-politickou situaci dané doby jako „spolutvůrce“ a „formovatele“ interpretačních možností dané doby a poukázala na nadčasové jevy uměleckého procesu, které jsou vůči společenským změnám imunní.

V krátkosti představila hlavní interpretační osobnosti zkoumaného období, jejich umělecké zázemí a vlastní interpretační umění či interpretačně-reflexivní teoretické výstupy. Předložila také princip vývoje nástrojů a interpretační determinace, které plynuly z estetiky jejich zvuku, konstrukce i používání.

Disertace konstatovala, že autorova představa o ztvárnění díla je jen jedna složka procesu, kterým interpret prochází při přípravě na výkon či přímo během něho. Další složkou je „výklad zápisu interpretem“ a s ním velká skupina zcela konkrétních *interpretačních prvků*, jejichž výběr, míra užití a jakost provedení podmiňují výsledný interpretační výkon. Tyto konkrétní prvky už

nespadají do kategorie dojmu z uměleckého výkonu; jsou věčné, definovatelné, a dokonce logicky paradigmaticizovatelné.

Středem badatelského zájmu se proto staly *interpretační prvky*. Přestože jsou věčné a snadno popsitelné, jsou zcela zásadní pro interpretační výkon samotný. Vyjadřují dvě velmi podstatné skutečnosti uměleckého projevu: jednou z nich je interpretův výklad neboli sémantické uchopení hudebního díla – projevující se tímto detailem – ať už je to moment vyjádřený agogicky, dynamicky, apod. Druhou z nich je kauzálnost těchto prvků; neboť jejich použitá míra a intenzita je zasazena do *následného procesu* – prvky na sebe vzájemně navazují, (a to i ve smyslu negace), a tak spoluvytvářejí systém svého vlastního řazení a jakosti.

Studie také představila nové originální řešení, jak přesněji posuzovat představenou problematiku v interpretační praxi. Rozlišila dvě roviny interpretačních prvků - primární a sekundární. Prvky primární jsou v určitém smyslu „povinné“ a daly by se charakterizovat jako *obecné, základní, či paradigmatické*. Je možné je dále dělit na *obecně technické, obecně interpretační a obecně významové*. Sekundární interpretační prvky jsou chápány jako jistá nadstavba prvků primárních a přitom s nimi úzce souvisejí. Rozvíjejí ony primární, modifikují je, nebo dokonce negují - podle toho, jak to vyžaduje sémantika hraného díla. Tuto skupinu prvků však mohou zpravidla využít pouze vyzrálé umělecké osobnosti.

Funkčnost navrženého paradigmatického systému a platnost teoretických závěrů pak autorka ověřila analýzou vybraných zvukových nahrávek předních českých varhanních interpretů. Opatřila je komentářem a předkládá je k objektivnímu posouzení čtenářům.

Soudím tedy, že se mi v této studii podařilo úvodní vymezené cíle naplnit.

Snažila jsem se navázat na existující hudebně – estetickou literaturu a literaturu teoreticko – interpretační a nabídnout rozšiřující pohledy a nové myšlenkové směřování, reflektující vlastní soudobý interpretační vývoj v jeho šířce, průběhu, umělecké proměnlivosti i individuální specifičnosti.

Má práce předpokládá možnosti hudebně - teoretického i interpretačně praktického využití v současné hudební praxi. Nenárokuje si postulátní

univerzálnost, ale nabízí komplex svých poznatků jako živý a flexibilní teoreticko
– interpretační materiál určený dalšímu vědeckému i uměleckému rozvíjení.

Literatura

Literární prameny:

- Bělský, V. *Nauka o varhanách*. Praha: Editio Supraphon, 1984. 174 s.
- Clynes, M. Music betone the score. *Communication and Cognition*, 1986, roč. 19, č. 2, s. 169 – 194.
- Černý, M. K. Problém hudebního díla, jeho podstaty, identity a forem existence. *Estetika*, 1974, roč. XI, str. 164 – 182 a 193 – 212.
- Češpiro, V., Tůma, J., Hrádková, N. *Varhany Obecního domu v Praze*. Praha: Obecní dům v Praze; Praha: Enigma, rok neuveden. 53 s. ISBN: 80-902507-6-9.
- Fridberg, A. Generative Rules for Music Performance: A Formal Deskription of a Rule System. *Computer Music Journal*, 1991, roč. 15, č. 2, s. 56 – 71.
- Gartner, J. *Ponaučenj krátké o warhanách*. Faksimile vydání z r. 1834. Opava: ArtThon, 2001. ISBN 80-900876-3-9.
- Gergelyi, O., Wurm, K. *Historické organy na Slovensku*. Bratislava: Opus, 1989. 378 s. ISBN: 80-7093-005-5.
- Hanslick, E. *O hudebním krásnu*. Praha: Supraphon, 1973. 137 s.
- Hostinský, O. *O hudbě*. Praha: Supraphon, 1961. 462 s.
- Ingarden, R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości [Hudební dílo a problém jeho identity], *Studia z estetyki*, Warszawa 1958 s. 161–295, v překladu J. Gabrielové, přístup z [www](http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap1.pdf):
- http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap1.pdf
- http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap3.pdf
- http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Ingarden_kap4.pdf
- Jiránek, J. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996. 139 s. ISBN: 80-7067-649-3.
- Jiránek, J. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979. 164 s.
- Jiránek, J. *Úvod do teorie hudební analýzy a teorie sémantické hudební analýzy*. Skriptum HAMU. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 55 s.
- Klinda, F. *Organová interpretácia*. Bratislava: Opus, 1983. 480 s.
- Klinda, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. 276 s. ISBN: 80-88884-19-5.
- Kuna, M. Hudební interpretace jako předmět výzkumu. *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 3. s. 134 – 139.
- Lissa, Z. *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982. 222 s.

- Macek, P., aj. *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno: Ústav hudební vědy FF MU. Přístupný z www: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.
- Mayer, M. A. *Martin Šaško a jeho organárska škola*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003. 203 s. ISBN 80-88884-47-0.
- Mukařovský, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966. 374 s.
- Poledňák, I. *Hudba jako problém estetiky*. Praha: Karolinum. 2006. 287 s. ISBN: 80-246-1215-1.
- Quantz, J. J. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Editio Supraphon 1990. 287 s. ISBN: 80-7058-187-5.
- Schenker, H. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht*. No.1-10. Vienna: Tonwille-Flugblätterverlag, 1921, 1922, 1923, 1924.
- Seashore, C. *IN Search of Beauty in Music - A scientific approach to musical esthetics*. New York: The Ronald Press Company, 1947. 385 s.
- Šalda, F. X. *O předpokladech a povaze tvorby*. Praha: Československý spisovatel. 1978. 734 s.
- Šlechta, M. *Metodika varhanní hry*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989. 129 s.
- Šlechta, M. *Dějiny varhan a varhanní hudby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973. 133 s.
- Todd, N. P. A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception Journal*, 1985, roč. 3, č.1, s. 33 – 58. ISSN 0730-7829.
- Tomíček, J. *Varhany a jejich osudy*. Praha: PM Vydavatelství, 2010. 310 s. ISBN: 978-80-900808-2-9.
- Tomší, L., Lukeš, J., Tomíček, J., Uhlíř, V. *Historické varhany v Čechách*. Praha: Libri, 2000. 263 s. ISBN: 80-7277-009-8.
- Vičar, J., Dykast, R. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění, 1998. 184 s.
- Vojtěch, I. *usp. Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Praha: Československý spisovatel, 1960. 195 s.
- Windsdor, W.L., Desain, P., Penel, A. et al. A structurally guided method for the decomposition of expression in music performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 2006, roč. 119, č. 2, s. 1182-1193. ISSN 0001-4966.

Zich, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha: Editio Supraphon, 1975. 238 s.

Zich, J. K problematice hudební interpretace. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 13, č. 6, s. 240 – 241.

Zich, J. Úkoly teorie a estetiky výkonného umění. *Hudební rozhledy*, 1958, roč. 11, č. 3, s. 102 – 104.

Přehled použitých nahrávek:

Dvořáková, J. *Rozhovory s A. Veselou a J. Horou o varhanní interpretaci a varhanním provozu mezi lety 1945 – 1989*, soukromý archiv.

Hora, J. *Buxtehude, Scheidt, Bach*. Praha: Supraphon 1978.

Chřipková, I. *Hudba pařížských chrámů*, Praha: Kostel sv. Jakuba, Audite Organum 2003.

Klinda, F. J. *S. Bach*. Bratislava: Opus 1970.

Popelka, J. *Hudební obětina*. Praha: Panton, ze soukromého archivu.

Popelka, J. *Umění fugy*. Praha: Bonton, ze soukromého archivu.

Reinberger, J. *České a Moravské barokní varhany II -III*. Český rozhlas, Praha 1967 – 1970, soukromý archiv.

Ropek, J. *César Franck*. Praha: Supraphon 1953. Digitalizováno, Praha: Digiphon, 2007.

Ropek, J. *Organ Recitál*. Praha: Supraphon 1953. Digitalizováno, Praha: Digiphon, 2007.

Roubal, V. *Vigilance in St. Barbara*. Kutná Hora: Katedrála sv. Barbory 2007.

Tůma, J. *Georg Muffat Apparatus Musico – Organisticus*. Praha: Panton 1988.

Tůma, J. *Organ Recital in Zlatá Koruna*. Praha: Supraphon 1988.

Veselá, A. *Lipské chorály*. Praha: Supraphon 1970.

Vodrážka, J. *Varhanní improvizace*. Praha: Editio Supraphon 1988.