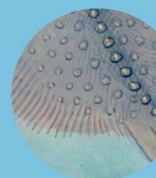
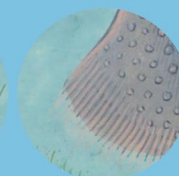
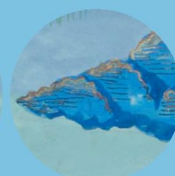
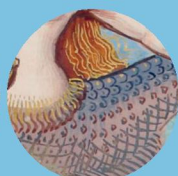
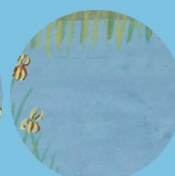
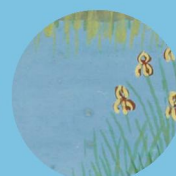


Andrew Parrott

Ako to skladateľ myslel?

Zabudnuté tradície hudobnej interpretácie



ANDREW PARROTT
Ako to skladateľ myslel?
Zabudnuté tradície hudobnej interpretácie

Andrew
Parrott

*Ako to skladateľ
myslel?*

*Zabudnuté tradície
hudobnej interpretácie*

KATARÍNA GODÁROVÁ
preklad

HUDOBNÉ
CENTRUM
2022

ANDREW PARROTT
AKO TO SKLADATEĽ MYSLEĽ?
ZABUDNUTÉ TRADÍCIE HUDOBNEJ INTERPRETÁCIE

Original edition:
Composers' Intentions?: Lost Traditions of Musical Performance by Andrew Parrott
© 2015 The Boydell Press

Translation © Katarína Godárová 2020
Slovak edition © Hudobné centrum, Bratislava 2022

Cover photo © Bibliothèque national, Paris („Neptune, avec son trident, entouré des tritons“,
in Évrard Conty, *Le Livre des échecs amoureux moralisés*, MS fr. 143, fol. 130v.)

ISBN 978-80-89427-76-5

www.hc.sk

OBSAH

| | |
|---|-----|
| Zoznam ilustrácií | 7 |
| Predslov | 9 |
| ÚVOD | |
| 1 Zámery skladateľov, zodpovednosť interpretov | 14 |
| VOKÁLNA SADZBA | |
| 2 Stručná anatómia zboru | 30 |
| 3 Tradičné predstavy o falzete: „Kontratenor“ pod drobnohľadom | 63 |
| 4 Falzet a Francúzi: „Une toute autre marche“ | 141 |
| MONTEVERDI | |
| 5 Transpozícia v Monteverdiho <i>Mariánskych nešporoch</i> 1610 | 165 |
| 6 Návrat k Monteverdiho <i>Mariánskym nešporom</i> | 214 |
| 7 Monteverdi: hor' sa nadol! | 225 |
| 8 Vysoké kľúče a adekvátna transpozícia: stručná obrana Monteverdiho | 248 |
| PURCELL | |
| 9 Ako sa hrá Purcell | 257 |
| J. S. BACH | |
| 10 Koľko spevákov? | 314 |
| 11 Vokálni ripienisti a <i>Omša h mol</i> J. S. Bacha | 317 |
| 12 Bachov zbor v Lipsku | 356 |
| KEĎ HUDBA CHÝBA | |
| 13 <i>Trauer-Music</i> J. S. Bacha pre knieža Leopolda: vysvetlenie a rekonštrukcia | 375 |

RÔZNE

| | | |
|----|---|-----|
| 14 | Interpretácia Omše Guillaumea Machauta na nahrávkach | 389 |
| 15 | „S veľkolepým a slávnostným spevom“: nástroje v anglikánskej cirkevnej hudbe pred občianskou vojnou | 396 |
| 16 | Monteverdiho <i>Orfeus</i> | 413 |
| 17 | Purcellova opera <i>Dido a Eneas</i> na nahrávke | 417 |
| 18 | Oslavy sviatku sv. Cecílie v Londýne roku 1692 | 423 |
| | Výber z diskografie | 429 |
| | Odporúčaná literatúra | 430 |
| | Register | 431 |

Zoznam ilustrácií

- 2.1 Drevorezba z publikácie Arnolta Schlicka *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Mainz/Speyer, 1511). Na obrázku vidíme rovný cink, organ a spevákov (troch chlapcov a dvoch mužov); Londýn, British Library MS Hirsch I.546 © The British Library Board 35
- 2.2 (*hore*) „Pohľad na orchester a interpretov vo Westminsterском opátstve“ (kresba: E. F. Burney, rytina: J. Collyer); (*dolu*) „Rozmiestnenie orchestra a dispozície súboru“; oba obrázky In: Charles Burney, *An Account of the Musical Performances... in Commemoration of Handel* (Londýn, 1785) 59
- 3.1 Guidónska ruka. Lorenzo Penna: *Li primi albori musicali*. Bologna, 1672, s. 9 67
- 3.2 Detail z miniatúry od Robineta Testarda, z *Des Eschez amoureux et des echez d'amours*, F-Pn MS fr. 143 (cca. 1500), fol. 66. Bibliothèque nationale de France 82
- 3.3 H. Battre: *Gaude virgo mater Christi*, I-TRmp 87, fóliá 262v–263 © Castello del Buonconsiglio, Trento, Taliansko 88 – 89
- 3.4 Andrea Antico: *Canzoni nove*, titulný list (Rím, 1510). Universitätsbibliothek Basel, Sign. kk II 32 133
- 5.1 Dvojmanuálové čembalo od Joannesa Ruckersa, 1638 (Russell Collection, Edinburská univerzita) 176
- 5.2 Simone Verovio: *Diletto spirituale* (Rím, 1586), pre hlasy, klávesový nástroj a lutnu; Londýn, British Library, MS K.8.d.8, fol. 19 © The British Library Board 182 – 183
- 7.1 „Modi tutti da sonar il cornetto“ podľa Aurelia Virgiliana, *Il dolcimelo* (rkp, cca 1590), [s. 105] 228
- 8.1 Organ od Baldassarreho Malaminiho (1596) v Bazilike sv. Petronia v Bologni, s tromi delenými klávesmi – *DIS/ES*, *GIS/AS* a *dis/es*. Foto Mario Berardi, © Fondazione Carisbo, Bologna 252
- 9.1 [Henry Purcell(?)]: „Pravidlá ozdobovania“ v diele *The Harpsichord Master* (Londýn, 1697) 262

- 12.1 Ilustrácia na rozkladacom liste z publikácie Christiana Siegismunda Georgiho *Wittenbergische Jubel-Geschichte*. Wittenberg, 1756. Londýn, British Library MS 9930, fol. 34(1) © The British Library Board 368 – 369
- 12.2 Detail zobrazujúci hudobný súbor; C. S. Georgi, *Wittenbergische Jubel-Geschichte* 370
- 13.1 Titulný list libreta [od Picandera] *Smútočnej hudby* za knieža Leopolda od J. S. Bacha [1729]. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau 376
- 15.1 Detaily zo schránky komorného organa od Christian Smitha (1643) (Foto John Mander) 399

Autor a vydavateľstvo vyjadrujú vďaku všetkým inštitúciám a jednotlivcom, ktorí poskytli povolenie na reprodukciu materiálov, na ktoré majú copyright. Autor i vydavateľstvo vynaložili maximálne úsilie v snahe zistiť vlastníkov copyrightov a vyjadrujú hlboké ospravedlnenie, ak uviedli nedostatočné či chybné údaje; s radosťou doplnia nové informácie do nasledujúcich vydání publikácie.

Predslov

DO AKEJ miery nám môžu byť spoľahlivo známe interpretačné zámery dávno nežijúcich skladateľov a nakoľko boli neoddeliteľnou súčasťou ich skladieb? Počas prípravy a dirigovania hudobných predvedení som bol neprestajne konfrontovaný s chúlolistivými otázkami tohto druhu, a to už od mojich raných snažení (ako prvák na univerzite roku 1967) až po moju prácu v súčasnosti. Keďže vokálna hudba bola ťažiskom väčšiny raných období muzicírovania, je prirodzené, že mnohé z týchto zložitých otázok sa týkajú vokálnej praxe. Chápeme vôbec do dôsledkov, ako asi vtedy vyzeral „zbor“? Spievalo sa od stredoveku naozaj bežne falzetom a čo v skutočnosti znamenal francúzsky výraz *haute-contre*? Čo vyplýva z notácie vo vysokých klúčoch, napríklad aj v prípade Monteverdiho skladby *Magnificat a 7* z roku 1610? Boli Purcellovi kontratenoristi „kontratenoristami“ v dnešnom zmysle slova? Ak bola väčšina Bachovej zborovej sadzby určená pre jeden hlas na part, ako to malo v praxi fungovať? Zložité problémy tohto charakteru, priamo ovplyvňujúce vnímanie hudby, o ktorej si myslíme, že ju dobre poznáme, sú červenou niťou, ktorá sa vinie týmto súborom esejí.

Moje výskumy zväčša poháňala jednoduchá túžba interpreta: čo najlepšie pochopiť, akú mali predstavu skladateľa dávnejšej minulosti o interpretácii nimi zapísaných skladieb. Drobné nuansy dobových predvedení sú, samozrejme, navždy stratené. Môžeme sa však veľa dozvedieť o určitých zásadných princípoch: ani nie tak o záležitostiach štýlu – často sotva definovateľných črtách hudobného podania – ako skôr o tých základných faktoroch *predchádzajúcich* predvedeniu, ktoré definujú nielen zamýšľané médium skladby (interpretačné teleso), ale aj rozmanité konvencie, vďaka ktorým sa mlčky predpokladá, že skladba sa podarí.

ESEJE, ktoré spolu vytvárajú túto knihu, vznikli v priebehu mnohých rokov: niektoré sú z dávnej doby (1977), iné čerstvé – z posledného desaťročia. Po stručnej úvodnej eseji nasledujú texty usporiadané do šiestich tematických skupín.

ÚVOD

Krátky text, ktorý je obsahom 1. kapitoly a ktorý dal titul celej knihe, som napísal roku 2013 k oslave 40. výročia existencie časopisu *Early Music*; tu bol podrobnejšie opoznámkovaný. Je oneskoreným príspevkom k jednej z najrozšírenejších hudobných diskusií konca 20. storočia – hoci je možné, že akademickým odkazom tejto debaty budú nanajvýš tie opatrné úvodzovky, do ktorých vkladáme slovo „autenticnosť“.

VOKÁLNA SADZBA

Podrobné dejiny „zboru“ ešte čakajú na svoje spracovanie, ale 2. kapitola ponúka čiastočný a nadmieru zhutnený výklad, ktorý vznikol ako úvod publikácie *The Cambridge Companion to Choral Music*. Esej upozorňuje na rozhodujúce faktory definujúce a odlišujúce niektoré z rozmanitých hudobných telies, ktoré sa dajú zhrnúť pod slovo „zbor“ a existovali pred vznikom svetských a amatérskych zborov prevládajúcich v súčasnosti.

Tretia kapitola sa venuje hmlistej histórii dnešného kontratenoru – táto téma ma trápila už od úplného začiatku. V početných rozhovoroch som sa pokúsil vyjadriť, ako možno rozumne usporiadať rôznorodé fragmenty dôkazov, aby vytvorili obraz veľmi odlišný od toho, ktorý sa v súčasnosti bežne prijíma. Kľúčové zistenia – uverejnené v tlači po prvýkrát roku 2015 – tu dopĺňa osem príloh.

Jednou z mnohých príležitostí, pri ktorých som predniesol niektoré svoje názory na falzetový spev, bola konferencia v Bazileji roku 2002 o ranných vokálnych praktikách. Keď som však potom pripravoval materiál na publikovanie, rozhodol som sa zmeniť tému a definovať *haute-contre* 18. storočia – čo je omnoho jednoduchšia, ale rovnako potrebná úloha – a pritom som si uvedomil, aké prínosné môžu byť francúzske prameňe osvetľujúce podstatu korešpondujúceho talianskeho termínu *tenore*. Výsledná esej je tu uvedená ako 4. kapitola.

MONTEVERDI

Štyri eseje, ktoré spadajú pod 5. až 8. kapitolu, sa tu spoločne vyskytujú po prvýkrát a vytvárajú vyčerpávajúci prehľad jedinej témy – hoci s dôsledkami, ktoré výrazne presahujú konkrétne dielo a dobu, na ktorú sa zameriavajú. Isté záhadné diskrepancie vo vokálnej tessitúre Monteverdiho *Mariánskych nešporov* 1610 som si všimol už ako študent spevák. Postupne som dospel k záveru, že skladateľova mimoriadna notácia vo *vysokých* klúčoch, podobne ako v staršom repertoári, musela znamenať relatívne *nízke* znenie – čo pre nástroje znamená nevyhnutnosť transpozície nadol. Na Promenádnom koncerte BBC roku 1977 som teda predviedol žalm *Lauda Jerusalem a Magnificat a 7* o kvartu nižšie než ostatné skladby.

V roku 1984 a s blížiacim sa vydaním nahrávky už bolo jasné, že bude potrebné dôsledne vypracovať argumentáciu podporujúcu tieto transpozície. Výsledkom je 5. kapitola, ktorá rozoberá teoretické práce, interpretačné pokyny, transpozičnú prax nástrojov, diskrepancie medzi jednotlivými hudobnými prameňmi, ako aj v nich samotných, a najmä samotnú skladbu – *Magnificat a 7* 1610.

Príležitosť na umocnenie mojich starších záverov, ako aj na zodpovedanie množstva námietok, nastala na konferencii, ktorá sa konala roku 1993 na Londýnskej univerzite pri príležitosti 350. výročia Monteverdiho

úmrtia. Prednáška, ktorá je tu uvedená ako 6. kapitola, sa tiež stručne dotýka otázok základnej ladiacej frekvencie a liturgickej pozície skladby *Sonata sopra Sancta Maria*.

Roku 2003, presne po štvrtstoročí od prvého zverejnenia týchto myšlienok, sa vynorila ešte špeciálnejšia výzva. Roger Bowers, ktorý v zásade pripustil možnosť princípu transpozície nadol, navrhol užší interval, sekundu namiesto kvarty. Siedma kapitola uvádza moju promptnú odpoveď spolu s dvadsiatimi nedávnymi prípadmi očakávanej (širšej) transpozície, ako aj dôkaz toho, že menší interval bol jasne vyhradený pre notáciu v štandardných klúčoch.

Ôsma kapitola je krátkou kritikou (2012) ďalších Bowersových myšlienok. Jej súčasťou je tabuľka vyše „100 zdokumentovaných prípadov výslovnej súvislosti medzi notáciou vo vysokých klúčoch a transpozíciou o kvartu (a kvintu) nadol“. Tento text, doplnený o bohatú dokumentáciu značne nižšej vokálnej sadzby, než by sme dnes čakali, by mohol celú tému náležite uzavrieť.

PURCELL

Roku 1995 sme si pripomenuli 300. výročie úmrtia Henryho Purcella. Keď som bol mladý, oslavy Purcella a Händla roku 1959 mi poskytli nezaobhnutelný úvod do hudby oboch skladateľov, ale obroda „dobových“ nástrojov odvtedy spôsobila transformáciu interpretačných štýlov. Napriek mnohému nepopierateľnému pokroku sa mi však zdalo, že typickému charakteru Purcellovej hudby hrozí prekrytie univerzálnym händlovským spôsobom predvedenia. Vo svojom príspevku do publikácie *The Purcell Companion* (1995) som sa teda snažil zhromaždiť čo najviac podrobných informácií o hudobnom predvedení v Anglicku koncom 17. storočia, od povahy klávesových nástrojov a ladení až po otázky kontinuovej praxe, ladiacej frekvencie a vibrata – a, samozrejme, hlasov vo všeobecnosti a „kontratenoru“ obzvlášť. V snahe zvýšiť užitočnosť tohto prehľadu som teraz pridal aj zoznam najnovšej literatúry.

J. S. BACH

Jednou z najdlhšie prebiehajúcich hudobných polemík nedávnej minulosti bola téma Bachovho zboru: spievali jeden hlas viacerí speváci alebo iba jeden? Tu som odolal pokušeniu vydať sa po svojich vlastných dávnych stopách a namiesto toho som si vybral na prezentáciu tri odlišné témy, obohacujúce a dopĺňajúce vyčerpávajúcu štúdiu *The Essential Bach Choir* (2000), ktorú som dokončil práve včas k 250. výročiu Bachovho úmrtia.

Desiata kapitola je zámerne štruktúrovaná ako sprievodca laika touto „diskusiou“ a poskytuje veľmi stručný prehľad. Nadväzuje na stav poznania v roku 2000 a tu slúži ako všeobecný úvod k nasledujúcemu a rozhodne

podstatnejšiemu príspevku v 11. kapitole. Systematicky sa v ňom hodnotí všetkých vyše šesťnásť zborov v *Omši h mol* z pohľadu tradičnej praxe 18. storočia striedajúcej koncertistov a ripienistov v snahe poskytnúť čitateľovi lepšiu pozíciu na zhodnotenie, či toto „veľké“ dielo v sebe nesie nejakú špecifikáciu vokálneho telesa, ktoré by bolo mimoriadne „veľké“ (početne) v bachovskom zmysle. Pôvodne išlo o prednášku na sympóziu v Belfaste roku 2007 („Ako chápať Bachovu *Omšu h mol*“); do tejto kapitoly sa dostala aj príloha, v ktorej nájdeme súhrn ťažiskových argumentov spoločne s asi dvadsiatkou nových dôkazov.

Ďalšia bachovská konferencia (v Leuvene roku 2008 na počesť Sigiswalda Kuijkena) bola podnetom na vznik eseje v 12. kapitole, ktorá sumarizuje rôznorodé myslenie v jadre tejto tridsaťročnej „diskusie“. Pretrvávajúce mylné názory vplyvných bachovských vedcov tu demonštrujeme na prípadových štúdiách, ktoré sa zaoberajú „novými“ časťami skladby BWV 23 a čerstvým záznamom dobových číselných pomerov medzi spevákmi a inštrumentalistami.

KEĎ HUDBA CHÝBA

Štúdia rozsiahleho strateného diela J. S. Bacha v 13. kapitole má na rozdiel od väčšiny ostatných tém v tomto zborníku iba málo dočinenia s interpretačnou praxou. Zaoberá sa skôr tvarom a obsahom skladby ako takej. Presnejšie, nielenže skúma Bachov zámer, aby štyri časti jeho *Smútočnej hudby* poslúžili po prepracovaní na smútočnú ceremóniu za knieža Leopolda, ale identifikuje aj možnú hudbu jedného skutočne „chýbajúceho“ zboru.

RÔZNE

V tejto hárstke krátkych článkov sa predchádzajúce témy vracajú v kontexte konkrétnych veľkých kompozícií – od Machauta (14. kapitola), Monteverdiho (16. kapitola) a Purcella (17. a 18. kapitola). (Každé uvádzané dielo nahral v tej či onej dobe Taverner Choir, Consort & Players; pozri „Vybrané nahrávky“ na konci publikácie.) Jedinou výnimkou je 15. kapitola, ktorá sa zameriava na príležitostné použitie dychových – a strunových? – nástrojov v anglikánskej cirkevnej hudbe v dekádach na prelome 16. a 17. storočia. K tomuto článku z roku 1978, ktorý čerpal z ešte staršieho rozhlasového vysielať pre BBC Radio 3, som pod vplyvom cambridgeskej konferencie o anglickom veršovom antheme (2013) pridal postskriptum.

OPÄTOVNE by som chcel vyjadriť vďaku všetkým priateľom a kolegom, vedcom, interpretom, knihovníkom, editorom a iným, ktorí rôznym spôsobom prispeli k príprave jednotlivých esejí. Ďakujem aj pôvodným vydavateľom za poskytnutie povolenia na pretlačenie esejí v tejto publikácii. Za pomoc pri jej zostavovaní som zaviazaný najmä Marianne Fisherovej, Hughovi Griffithovi, Michaelovi Middekeovi, Pippe Thynneovej a Emily Van Evera.

Andrew Parrott
január 2015

Zámery skladateľov, zodpovednosť interpretov

... ako môže mať skladba taký účinok, aký autor zamýšľal dosiahnuť, ak nebola pripravená a predvedená v súlade so želaniami autora a podľa jeho zámerov?

(J. A. Scheibe, 1740)¹

KEĎ roku 1973 vyšlo prvé číslo časopisu *Early Music*, jeho predpokladané čitateľské zázemie zostavené z „poslucháčov, interpretov a výrobcov nástrojov... vedcov a študentov“ malo pravdepodobne spoločný najmä jeden rozšírený názor,² podľa ktorého nedávny rozmach záujmu o „predklasicistickú“ hudbu bol do nezanedbateľnej miery dôsledkom snáh interpretov (a výrobcov nástrojov) naučiť sa a osvojiť si rané interpretačné praktiky. Inak povedané, výskum raných interpretačných štýlov a konvencií nemal iba akademickú hodnotu, ale poskytoval niečo, čo malo praktický význam, so schopnosťou vdýchnuť nový život do zabudnutých repertoárov a známych majstrovských diel a osvetliť, aké zámery mali so svojou hudbou samotní skladatelia.

Začiatkom 80. rokov 20. storočia sa tento nárast nadšenej aktivity stretol s hlasitou opozíciou istých kruhov. Pokus identifikovať a následne napodobniť také predvedenie, aké mohol zamýšľať samotný skladateľ, bol naivným a antihudobným cieľom, rovnako nedosiahnuteľným ako neželaným, bola to márna snaha a recept na bezduché muzicírovanie. Zákonite sa objavila a vžila (a naďalej pretrváva) nová dogma, ktorá by sa dala formulovať asi takto: Kedže hudobné zámery dávnych skladateľov sú väčšinou nespoznateľné a každopádne ich už nemôžeme považovať za „relevantné“, tí, ktorí sa rozhodli predvádzať ich hudbu, nenesú voči nim žiadnu zodpovednosť, iba voči sebe samým a dnešnému publiku:

.....
Prvýkrát vyšlo ako *Composers' Intentions, Performers' Responsibilities*.

In: *Early Music*, roč. 41, 2013, č. 1, s. 37–43.
.....

¹ „... wie kann ein musikalisches Stücke diejenige Wirkung thun, welche der Verfasser desselben zu erreichen gesucht hat, wenn es nicht auch nach dem Sinne desselben, und seinen Absichten gemäß, bestellet und aufgeföhret wird?“; SCHEIBE, Johann Adolph: *Der Critische Musikus*. Hamburg, 1740, s. 709–710. Scheibe sa preslávil ako autor píšuci o hudobnej kritike, ale bol aj skladateľom a *Capellmeistrom*.

² THOMSON, John M.: New Entries and Corrections. In: *Early Music*, roč. 1, 1973, č. 3, s. 129.

úlohou interpreta (ako povedal Richard Taruskin) je jednoducho „objaviť... ako sa nám to naozaj páči.“³

Okamžite sa vynoria nespočetné otázky, napríklad:

- do akej miery sú zámery skladateľov nespoznateľné?
- v akom zmysle možno pojem kompozície oddeliť od typu/typov interpretácie, aké pre ňu skladateľ zamýšľal?
- prečo sa vôbec zaoberáme dielami skladateľov, ktorých hudobné zámery dnes považujeme prevažne za irelevantné?
- keďže vkus jednotlivcov je rôzny, znamená objavenie toho, „ako sa nám to naozaj páči“, že dielo skladateľa sa prispôsobí tak, aby uspokojilo akýkoľvek a každý vkus, alebo iba bežný väčšinový vkus?
- je prehnané, keď dnešné publikum očakáva od odborníkov interpretov (akéhokoľvek repertoáru), aby pred definovaním svojich vlastných interpretačných zámerov vážne preskúmali zámery skladateľa, ktorého dielo chcú použiť?
- aké názory na tieto záležitosti mali dávni skladatelia a ich doboví interpreti?

My sa tu budeme zaoberať iba poslednou z uvedených otázok, v neposlednom rade preto, že názory dávnych autorov sa skúmajú tak zriedka. Napríklad v *Authenticity and Early Music* (1988) sa v siedmich príspevkoch neobjaví ani jeden (hoci názory Schönberga a Stravinského sa citujú hojne).⁴ Neprekvapí nás však, keď sa dozvieme, že životne dôležitý, ale spleťitý charakter vzťahu medzi skladateľom a interpretom zamestnáva hudobníkov už oddávna. Johann Mattheson, človek, ktorý mal rozsiahle skúsenosti v oboch oblastiach, uzavrel svoj encyklopedický prehľad umenia kapelmajstra (*Der vollkommene Capellmeister*) týmito slovami:

ten, kto nikdy nezistil, ako si tvorca mohol skladbu predstavovať, ju sotva dobre stvárni; namiesto toho často zbaví dielo jeho skutočnej sily a šarmu do takej miery, že autor, ak by bol náhodou medzi poslucháčmi, svoju vlastnú skladbu sotva spozná.

(Mattheson, 1739)⁵

³ TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Present of the Past. In: *Authenticity and Early Music*. Ed. N. Kenyon, Oxford, 1988, s. 203.

⁴ *Authenticity and Early Music*. Ed. N. Kenyon, Oxford, 1988.

⁵ „... wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heraus bringen, sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth oft dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum kennen dürffte“; MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739, s. 484.

ZAPÍSANÉ DIELO

PRIRODZENE, skladatelia sa vždy snažili chrániť to, čo napísali:

Spravil som pieseň podľa Vášho želania [...] Úpenlivo Vás prosím, aby sa Vám uránilo vypočuť si ju a oboznámiť sa s ňou v tej podobe, v akej je, bez pridávania či uberania.

(Guillaume de Machaut, cca 1363)⁶

a to najmä vtedy, keď nebolo možné – keďže „kópie išli z ruky do ruky“ – zaručiť ani bezpečný prenos správneho hudobného textu:

malé prehliadnutie spôsobené prvým kopistom sa v rukách druhého ešte zhorší, čo umožní tretiemu pozmeniť ešte viac slová aj noty, podľa jeho najlepšieho uváženia, hoci (Boh mi je svedkom) výsledok bude na míle vzdialený od zámeru autora...

(Morley, 1597)⁷

Riešením tohto konkrétneho problému bolo dať dielo vytlačiť, ako sa rozhodol Schütz, keď zistil,

koľko takých mojich skladieb bolo nedbanlivo a nedokonale opísaných (čo sa stáva bežne); niekedy sa takto i ďalej šírili, ba aj skončili v rukách uznávaných *musici*.

(Schütz, 1647)⁸

Očividne skladateľovi záležalo na tom, aby bol jeho hudobný text spoľahlivý, ale koľko detailov a inštrukcií pre interpreta má v sebe mať takýto prameň?

⁶ „... iay fait un chant a vostre commandement ... Si vous suppli que vous le daigniez oir et savoir la chose ainsi comme elle est faite sanz mettre ne oster“; Guillaume de Machaut v liste Peronnelle D'Armentières [Reims, cca. 1363]; LEECH-WILKINSON, Daniel: *Le Voir Dit* and *La Messe de Nostre Dame*: Aspects of Genre and Style in Late Works of Machaut. In: *Plainsong and Medieval Music*, roč. 2, 1993, č. 1, s. 50.

⁷ „a smal oversight committed by the first writer, by the second will bee made worse, which will give occasion to the third to alter much both in the wordes and notes, according as shall seeme best to his owne judgement, though (God knowes) it will be far enough from the meaning of the author...“ MORLEY, Thomas: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1597, s. 151.

⁸ „... wie viel Stücken solcher meiner Composition (wie dann zu geschehen gepflegt) unfleißig und mangelhafft abgeschrieben/ hinn und wieder außgestreuet/ und fürnehmen Musicis auch in die Hände gerathen weren“; SCHÜTZ, Heinrich: *Symphoniae sacrae* II. Dresden, 1647, úvod.

Každý skladateľ, ktorý chce, aby bolo jeho dielo interpretované čo najlepšie, musí siahnúť po všetkých prostriedkoch, aby tento cieľ dosiahol. Vo všeobecnosti sa teda musí v notácii vyjadrovať tak jasne, aby bol v každom jednom bode zrozumiteľný.

(C. P. E. Bach, 1762)⁹

Bach tu hovorí o číslovaní basového partu a v tomto ohľade je jeho ideál (harmonickej úplnosti) celkom dosiahnuteľný. Iné oblasti notácie sa však zriedka ukážu také ústretové, dokonca aj na celkom rudimentárnej úrovni. „Keďže nemôžem byť prítomný osobne,“ napísal Haydn v liste, ktorý poslal s partitúrou svojej kantáty *Applausus* (1768) do kláštora v Dolnom Rakúsku, „zistil som, že je potrebné jednu či dve veci vysvetliť“: v správaných recitativoch treba orchestrálne kadencie zadržať, „hoci partitúra často naznačuje opak“, a v niektorých appoggiaturach treba „úplne vynechať“ jednu či dve vypísané noty.¹⁰

Vyjasnenie notačných viacznačností tohto druhu a verná reprodukcia zapísanej kompozície (v tej či onej forme) sú už dlho hlavnými akademickými témami, avšak to rozľahlé zákutie skladateľovej mysle, ktoré sa zaoberalo finálnou *interpretovanou* skladbou, sa v zásade pokladalo za takmer úplne nepreniknuteľné vedeckými prostriedkami. Hoci sa bežne uznáva, napríklad, dôležitosť tempa (keďže hrá takú okamžite identifikovateľnú úlohu v určovaní hudobného charakteru skladby), z taktového označenia alebo z tanečného metra, spievaného textu či špeciálnej inštrukcie sa dá bezpečne odvodiť iba to najpribližnejšie tempo. Machaut tak sotva mohol spraviť viac, než žiadať, aby sa jeho pieseň spievala „v značne dlhom metre“,¹¹ a Haydn, aby sa niektoré jeho allegrá predvádzali „o niečo svižnejšie, než je inak obvyklé“. ¹² Ešte menej konkrétne sa vyjadril Nicolas Lebègue, keď dúfal,

⁹ „Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführt werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne“; BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II. Berlin, 1762, s. 300.

¹⁰ „Weilen Ich bey diesen Applaus nicht selbst zu gegen seyn kan, habe ein und andere Ercklärungen vor nöthig gefunden“; HAYDN, Joseph: *Applausus*. Ed. H. C. Robbins Landon (cca 1969), úvod.

¹¹ „... de bien longue mesure“; LEECH-WILKINSON, *Le Voir Dit...*, Ref. 6, s. 50.

¹² „... ist mir lieber, wan ein und anders Allegro etwas schärffer wie sonst gewöhnlich Tractiret wird“; HAYDN, *Applausus...*, Ref. 10, úvod.

že všetci, ktorí ma poctia tým, že budú hrať tieto skladby, ich budú chcieť hrať podľa môjho zámeru, teda... v správnom tempe každej skladby...

(Lebègue, 1676)¹³

Tento nedostatok notácie takmer určite prispel k vlašnej recepcii Lullyho skladieb, keď sa po prvýkrát predviedli mimo Francúzska „zbavené správnych temp a ozdôb“.¹⁴ Tento problém sa vtedy (ako aj dnes) neustále vracal:

Presto sa často mení na *Allegretto* a *Adagio* na *Andante*, čo skutočne nerobí skladateľovi, ktorý často nemôže byť prítomný, dobrú službu.

(Quantz, 1752)¹⁵

Nech už dobrý skladateľ vynaloží akokoľvek veľa úsilia a starostlivosti na čo najbezchybnejšie predvedenie svojej skladby, všetky jeho snahy určiť tempo presne a správne budú zbytočné, ak na predvedení svojho hudobného diela nie je zakaždým prítomný on sám; pretože ak jeho skladbu predvádzajú iní v jeho neprítomnosti, nemôže sa jednoducho spoľahnúť na to, že bude predvedená v správnom tempe, ktoré mal na mysli.

(Scheibe, 1773)¹⁶

¹³ „Je souhaiterois fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pieces voulussent les jouer selon mon intention, c'est à dire ... avec le mouvement propre pour chaque piece“; LEBÈGUE, Nicolas: *Les Pièces d'orgue*. Paris, 1676, úvod. Lebègue používa najčastejšie pokyny *gayement* na veselost a *gravement* na vážnosť, ktoré (ako *allegro* a *grave*) určujú presnejšie skôr charakter než tempo.

¹⁴ MUFFAT, Georg: *Florilegium Primum*. Augsburg, 1695, úvod („ihrer rechten Zeit-Maß und anderer Zierlichkeiten also beraubet“).

¹⁵ „Man weis, daß ... öfters aus einem Presto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante gemacht wird: welches doch dem Componisten, welcher nicht allezeit zugegen seyn kann, zum größten Nachtheile gereicht“; QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752, s. 267–268.

¹⁶ „So viel Mühe und Vorsorge auch ein guter Componist für die Richtigkeit der Aufführung seines Stückes trägt, so wird er doch, um die Bewegung genau und richtig zu bestimmen, alle seine Mühe umsonst anwenden, wenn er nicht jedesmal selbst bey der Aufführung seiner Musikstücke gegenwärtig ist; denn, wird sein Stück in seiner Abwesenheit von andern aufgeführt: so kann er sich nicht so leicht darauf verlassen, daß es in der rechten Bewegung, die er in Gedanken gehabt hat, aufgeführt wird“; SCHEIBE, Johann Adolph: *Ueber die Musikalische Composition I*. Leipzig, 1773, s. 299.

OD NOTÁCIE K PREDVEDENIU

HOCI tento konkrétny problém nakoniec zmiernil vynález metronómu, z hľadiska interpretačného štýlu je tempo iba špičkou ladovca. Jezuitský matematik Louis Bertrand Castel poukazuje na oveľa závažnejší oriešok:

Hudobníci nikdy nie sú spokojní s tým, ako sa predvádzajú ich diela: prečo teda neuviedli svoje zámery [*esprit*] v notách?

(Castel, 1735)¹⁷

Na toto sa dá v stručnosti odpovedať, že „zámery“ skladateľa sú nevyhnutne oveľa širšie, než sa dá zachytiť v zapísanej kompozícii a siahajú až k skutočnému alebo predstavovanému interpretačnému idiómu, v rámci ktorého skladba vznikla a ktorý nemožno adekvátne sprostredkovať ani tou najpodrobnejšou hudobnou notáciou. François Couperin (*le Grand*) to vyjadril v analógii:

je dlhá cesta od gramatiky k prednesu; a je priam nekonečná vzdialenosť medzi notáciou a dobrým interpretačným štýlom.

(Couperin, 1717)¹⁸

Z pohľadu skladateľa bol interpretačný štýl – široko definovaný – neodlučiteľný od napísaného diela, v ktorom zohrával podstatnú úlohu. „V hudbe“, vyhlásil priateľ J. S. Bacha Johann Abraham Birnbaum (učiteľ rétoriky na Lipskej univerzite), „všetko závisí od predvedenia“:

skladba očividne skomponovaná s tou najkrajšou harmóniou a melódiou určite nemôže potešiť ucho, ak tí, ktorí ju majú predviesť, nie sú schopní ani ochotní splniť svoje povinnosti.

(Birnbaum, 1738)¹⁹

¹⁷ „*Les Musiciens ne sont jamais contents de la maniere dont on execute leurs ouvrages: que n'ont-ils donc mis leur esprit dans la note?*“; CASTEL, Louis-Bertrand: Suite & Cinquième Partie de Nouvelles Experiences d'Optique & d'Acoustique. In: *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* (takzvaný „Journal de Trévoux“ 35). Paris, 1735, art. CXIII, november 1735, s. 2365–2366.

¹⁸ „*Comme il y a une grande distance de la Grammaire, à la Déclamation; il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-jouer*“; COUPERIN, François: *L'Art de toucher le clavecin*. Paris, ²1717, úvod.

¹⁹ „*Es kommt ohne dem in der Music alles auf die execution an. ... Hingegen kann ein stück aus dessen composition man die schönste harmonie und melodie ersehen kann, alsdenn freylich dem gehör nicht gefallen, wenn die, so es executieren sollen ihre schuldigkeit weder beobachten können, noch wollen*“; BIRNBAUM, Johann Abraham: *Unpartheyische Anmerkungen*. [Leipzig, 1738] s. 20; Bach-Dokumente II. 1969, s. 302 (č. 409).