

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Hudební vědy

Bakalářská práce

Magdaléna Mišejková, DiS.

**Představa interpretační tradice v České filharmonii: Příklad
Dvořákovy „Novosvětské“ symfonie**

Understanding performance tradition in the Czech philharmonic
orchestra: The case of Dvořák's "New World" Symphony

vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Praha 2019

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Tereze Havelkové a Vítku Zdrálkovi za všechny čas, který mi věnovali při psaní této práce. Děkuji jim za velkou trpělivost, kterou se mnou měli, za cenné připomínky a inspirativní vedení. Děkuji také všem členům České filharmonie za to, že mi umožnili získat a použít jejich výpovědi z rozhovorů. Velký dík patří mému otci, který mi zpracování tématu zásadně zpřístupnil.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 5. 2019

Podpis:

Abstrakt

V této práci se snažím najít a popsat konkrétní znaky interpretační tradice Novosvětské symfonie v podání České filharmonie. K tomu jsem zvolila kombinaci dvou metod - metody polostrukturovaných rozhovorů spolu s analýzou notového a zvukového materiálu. Polo-strukturované rozhovory jsem vedla celkem s dvanácti hráči filharmonie, kteří jsou různé věkové kategorie od dvaceti do sto let, různého nástrojového obsazení. Největší váhu v mé práci mají samotné výsledky z rozhovorů a společného poslechu s respondenty. Z rozhovorů pak vyplývají obecné rysy, kterými filharmonici svou interpretaci popisují, a které na ní, podle nich, mají vliv. Analýza odkrývá konkrétní místa v symfonii, která ve spojení s výpověďmi respondentů potvrzují jejich, tj. česko-filharmonické tradiční zpracování. Ačkoli se v rozhovorech setkávám s rozpolceným pohledem na interpretační tradici, výsledky ukazují na pozitivní zjištění, že určité rysy v interpretaci Novosvětské symfonie stále mezi filharmoniky platí a díky nim byli schopni z řady nahrávek poznat právě svou. Skrze jaké znaky filharmonici poznali právě svou nahrávku, se snažím v práci zjistit a na konkrétních případech demonstrovat.

klíčová slova: interpretační tradice, Česká filharmonie, Václav Talich, No. 9 in E minor "From the New World" (Antonín Dvořák)

Abstract

In this paper I examine and describe concrete features of performance tradition in the Czech philharmonic orchestra in case of Dvořák's "New World" Symphony. This research is based on field research while the main authority sustains in semi-structured interviews held with twelve members of the Czech philharmonic orchestra, different ages and instruments. Interviews are supported by analysis research of notes and selected discography in range of sixty years. The outcome of interviews reveals general qualities in performance which are thought as traditional and intrinsic as what is changing it. Although the view on traditional performance in the Czech philharmonic orchestra is not understood agreeably, results point out specific attributes through which the members recognized their own audio recording with. These attributes I try to explain and describe on concrete musical passages in "New World" Symphony on which I suggest the unique performance tradition carrying in the Czech philharmonic orchestra.

key words: performance tradition, Czech Philharmonic Orchestra, Václav Talich, No. 9 in E minor "From the New World" (Antonín Dvořák), music in performance, study of recordings

Obsah

Obsah.....	6
1 Úvod.....	1
1.1 Předměty práce, její cíl a struktura	1
1.2 Talichovská interpretace.....	5
2 Filharmonici o tradici – rozhovory a poslech.....	8
2.1 Filharmonici o sobě.....	8
2.1.1 Jak filharmonici charakterizují ČF.....	11
2.1.2 Ohrožení tradice?.....	21
2.1.3 Čas: Móda, pokrok, komerce.....	26
2.1.4 Dirigent.....	28
2.2 Poslech: faktory podle kterých filharmonici poznali ČF.....	31
2.2.1 Tempo.....	33
2.2.2 Frázování a dynamika	34
2.2.3 Barva zvuku.....	36
2.2.4 Současná versus Talichova interpretace	37
3 Analytická část.....	39
3.1 Analýza notového materiálu	39
3.2 Nahrávky	45
4 Analýza not a nahrávek (ve světle představ filharmoniků).....	49
4.1 I. věta – Adagio – Allegro molto	49
4.1.1 Porovnání zápisu s nahrávkami.....	58
4.2 II. věta - Largo.....	64
4.2.1 Porovnání s nahrávkami	71
4.3 III. věta – Scherzo.....	76
4.4 IV. věta – Allegro con fuoco	84
5 Závěr	102
6 Seznam rozhovorů	104
7 Bibliografie.....	106
8 Diskografie	107

1 Úvod

1.1 Předměty práce, její cíl a struktura

Podnětem tématu pro předkládanou bakalářskou práci byl můj otec, který je už přes dvacet let violoncellistou v České filharmonii (dále ČF). Jelikož jsem doma bezprostředně poslouchala stížnosti na zkoušky a koncerty na „české hraní“, „českou filharkomedii“ apod., postupem času u mě vyvstala otázka, jaká ta interpretace je? Proč vadí mému otci? Slyší ji tak i jiní? Má to co souviset s tím, že je Slovák a byl vyučován v jiné tradici hry na nástroj? A existuje vůbec nějaká tradice České filharmonie?

Ve své bakalářské práci jsem se proto rozhodla se zabývat otázkou, jestli Česká filharmonie nějakou interpretační tradici má a v případě, že ano, se snažím takovou tradici popsat a demonstrovat jí na zvoleném příkladu konkrétního hudebního díla. Pro tyto účely jsem si zvolila konkrétní místa deváté symfonie Antonína Dvořáka, Novosvětské. Volba hudebního díla byla víc, než jasná vzhledem k počtu odehraných Novosvětských symfonií za jednu sezónu Českou filharmonií, jejíž počet převažuje všechny ostatní díla. Nakonec to potvrzují i slova stoletého flétnisty Zdeňka Vaníčka, zasloužilého člena České filharmonie: „Těch počet těch symfonií co jsem odehrál, ty Novosvětský, to si nepamatuju. No bylo toho strašně moc. Víte, až se mě to někdy přejídalo...“ (ZV)¹ Že je Novosvětská symfonie úzce spjata s Českou filharmonií dokládá i to, že to byla právě ona, která zněla na historicky prvním koncertě 4. ledna 1896 nově založené České filharmonie, kterou dirigoval sám její autor. Bezesporu se o tomto hudebním díle uvažuje jako o národním hudebním symbolu, který Česko ve světě reprezentuje. Není pochyb, že filharmonici sami mají k tomuto dílu obrovský citový vztah a jsou zavázáni tomu, aby názorně ukazovali světu jeho správnou, tu nejlepší interpretaci. Z rozhovorů tento postoj jednoznačně vyplývá:

„Jakože hrajeme třeba svůj repertoár. Dvořáka a Smetanu a k tomu máme opravdu bytostnej vztah! A to je vidět, když hrajeme tyhle věci, tak že to rozhodně nehrajeme otráveně a bereme to jako za svý. A to je potom znát, i když to s náma dělá někdo v jinejch

¹ Autory citací uvádím v celé práci do závorek ve formě jejich iniciál. Seznam prováděných rozhovorů s celými jmény respondentů, časem uskutečnění a přidavnými informacemi je uveden na konci práce.

tempech, tak pořád to hrajeme, abychom tomu pomohli, a máme nějaký pocit, že jsme zúčastnění.“ (MV)

„Skoro bych se znehrbil před těma výkonama jinejma, myslím si, že to je snad jediný, co bysme mohli někde světu předvádět.“ (JP)

Literatury o České filharmonii najdeme na poli domácí tvorby spoustu. Od historiografické dokumentace orchestru, po její ročenky, výroční publikace, publicistické kritiky, programové sborníky, alba s fotografiemi orchestru až například po zábavnou literaturu z prostředí filharmoniků, nebo televizní pořady a dokumentace koncertů, zájezdů apod. Z tohoto hlediska Česká filharmonie v kvantitě i rozsahu literárních druhů, kteří se jí věnují, rozhodně nestrádá. O sociologickém vývoji orchestru, jeho členech, šéfdirigentech a jejich vztahů mezi nimi a dalších aspektů historicko-sociálního života tohoto tělesa lze vyčíst z literatury s datací již 1935² až po relativně současnou publikaci Yvetty Kolářkové, která byla vydaná u příležitosti stého výročí³. Podobná situace je u dirigentských osobností, které ovlivnili orchestr. Především šéfdirigent Václav Talich je ve spojitosti s Českou filharmonií úzce spojován a v obsáhlé biografii Milana Kuny⁴ se promítá mnoho informací o spolupráci s orchestrem ČF.

Typ výzkumu, kterým se v práci zabývám, studuje tradici interpretace hudebního díla konkrétním tělesem. Tento typ studia je v české literatuře ojedinělý a ve vztahu k České filharmonii mi není znám žádný text, který by se jí tímto pohledem zabýval. Typ práce se může zdát blízký tématu tzv. „poučené interpretace“, ve které se však na rozdíl od mé práce, zkoumá autenticita konkrétního hudebního díla, nebo celého období. Mé práci jsou bližší texty zkoumající specifickou interpretaci konkrétního hudebního díla, nebo konkrétních interpretů⁵, která je zejména v zahraniční literatuře zastoupena více. Výjimka potvrzuje pravidlo a tak i zde má ČF (ačkoli nepřímé) zastoupení v diplomové práci

² VESELÝ, Richard. *Dějiny České Filharmonie v letech 1901-1924*. Praha: Urbánek, 1935.

³ KOLÁČKOVÁ, Yvetta. *Česká filharmonie 100 plus 10*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1422-5.

⁴ KUNA, Milan. *Václav Talich*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1793-2.

⁵ Literatura studující interpretaci dirigentů, jako například A. Toscaniniho (HOROWITZ, Joseph. *Understanding Toscanini: A Social History of American Concert Life*. University of California Press, 1994. ISBN 978-0520085428). Podobně píše Barry Millington o R. Wagnerovi (MILLINGTON, Barry, SPENCER, Stewart, ed. *Wagner in Performance*. Yale University Press, 1992. ISBN 9780300181180). Netýká se to však jen dirigentů, viz relativně nová publikace o interpretačním stylu houslisty Jaschy Heifetze (SARLO, Dario. *The Performance Style of Jascha Heifetz*. New York: Routledge, 2016. ISBN 9781472444233).

Yvety Koláčkové *Smetanovy symfonické básně Vyšehrad a Vltava ve světle talichovské interpretační praxe*⁶. Typ otázky, kterou si v práci kladu tedy rozhodně není nová, nicméně v přímém vztahu k ČF zůstává nezodpovězena.

V práci jsem zvolila kombinaci metody terénního výzkumu spolu s analýzou notového a zvukového materiálu. Polo-strukturované rozhovory jsem vedla celkem s dvanácti hráči filharmonie, kteří patří do různé věkové kategorie, od dvaceti do sto let, různého nástrojového obsazení. Společný poslech, který filharmonici zároveň komentovali, se mi osvědčil jako nejlepší metoda, během které jsem se dozvěděla zdaleka nejvíce informací a zejména příklady konkrétních míst a aspektů v Novosvětské symfonii, které filharmonici vnímají jako „svůj“ filharmonický projev, nebo naopak, které rozhodně České filharmonii nepřísluší. Výsledkem poslechového „testu“ jsem byla zaskočená, stejně jako sami respondenti, kteří si mysleli, že svou nahrávku nemají šanci poznat. Úspěšnost byla ale stoprocentní, což vypovídá o tom, že filharmonie zkrátka musí vlastnit některé rysy, díky kterým je při nejmenším pro své členy poznatelná.

Druhým typem zdrojů jsou názory filharmoniků na interpretační tradici, která v orchestru podle nich buď stále existuje, nebo se vytrácí, nebo se už vytratila. Filharmonici zde podávají své vlastní vysvětlení jak k předávání, nebo ztrátě tradice dochází a popisují, co jsou podle nich klíčové aspekty, které interpretační tradici tvoří, a které ji bortí. Rozhovory s filharmoniky jsou předmětem druhé kapitoly, zatímco většina informací získaných z poslechových testů je zahrnuta ve třetí kapitole společně s analýzou, a to z toho důvodu, že se poznámky filharmoniků, které během poslechu uváděly, váží ke konkrétním místům a někdy zápis potvrzují, nebo vyvrací. Teprve v syntéze všech tří typů informací – poslechové a notové analýzy, poslechových testů a rozhovorů - se dobírám častých rysů v tradiční interpretaci Novosvětské v České filharmonii.

Pro první část, analýzu not, bylo nejdříve potřeba vytvořit jakousi „filharmonickou edici“ Novosvětské. K té jsem dospěla tak, že jsem do prázdné, vytištěné partitury Fritze Simrocka postupně vpisovala veškeré poznámky, které

⁶KOLÁČKOVÁ, Yveta. *Smetanovy symfonické básně Vyšehrad a Vltava ve světle talichovské interpretační praxe*. Univerzita Komenského v Bratislavě, Filozofická fakulta, katedra hudební vědy, rok obhajoby 1982. Magisterská diplomová práce.

jsem v jednotlivých partech nacházela. Tato partitura v sobě posléze zahrnovala poznámky ze 77 partů. Vydání F. Simrocka jsem zvolila po poradě s paní Pavlínou Landovou, vedoucí archivu České filharmonie, a to z toho důvodu, že party Novosvětské, které na filharmonických pultech ležely zdaleka nejčastěji, jsou právě tohoto vydání. Partitury, ze kterých dirigent dirigoval, nelze bohužel vyhledat. Každý dirigent si nastuduje symfonii ze své vlastní partitury, kterou si přinese a pokud je to jeho přáním, mění se noty i hráčům orchestru. Party, které jsem studovala, jsou dvou signatur. Signatura 46 obsahuje party pouze smyčcového orchestru, chybí v ní však kompletní první housle a část druhých. Nicméně tato signatura je veskrze popsána modrou tužkou, která snad, jak se o ní v orchestru mluví, patřila Václavu Talichovi. Ten sám byl houslista, a snad proto mají všechny tyto party modře napsané zejména smyky. Z vepsané datace a podpisu hráče v jednom z těchto partů, víme, že se party používaly už ve třicátých letech 20. století. Party druhé signatury, 2647, jsou kompletní, obsahují jak smyčcový, tak dechový orchestr.

Do takto vytvořené „filharmonické partitury“ jsem nahlížela při poslechu pěti vybraných nahrávek Novosvětské s ČF, ve kterých jsem sledovala, jak se zápis shoduje či neshoduje se zvukem na nahrávce. Nahrávky, které jsem analyzovala, jsem vybrala tak, aby zastoupily zhruba desetileté období orchestru v rozmezí šedesáti let. Pro každé období jsem vybrala jednoho ze stěžejních šéfdirigentů v historii ČF. Nejstarší nahrávka, kterou jsem sledovala s notovým zápisem, je s Václavem Talichem (1954), další pak s Karlem Ančerlem (1961), Václavem Neumannem (1972), Rafaelem Kubelíkem (1991) a poslední nahrávka z nedávné doby s Jiřím Bělohlávkem (2014). Z tohoto sledování lze vyvodit tři typy poznatků: ve zvuku lze slyšet něco, co v notách není zapsáno, nebo naopak, ve zvuku není slyšet to, co v zápise zapsáno je, anebo se zápis se zvukem shoduje. Tyto možnosti popisuji v analýze každé věty zvlášť, přičemž se ve výsledku ukazují jevy, které byli buď v nahrávkách často slyšet, nebo se potvrdili ve shodě se zápisem a takové se ke konci každé věty pokouším uspořádat a konfrontovat s výpověďmi filharmoniků. Nalezené jevy by teoreticky mohly být označeny za charakteristické rysy českofilharmonické interpretace.

Práce je strukturována podle dvou uvedených metod výzkumu. Jádrem práce je čtvrtá kapitola, ve které pracuji s notami a nahrávkami, a kam přiřazuji i výpovědi filharmoniků získané z poslechoých testů, které se vztahují ke konkrétním místům. Naopak jejich paměti, porozumění, názory a výklad o interpretační tradici Novosvětské symfonie rozebírám v druhé kapitole. Může se zdát, že chci pomocí rozhovorů pouze verifikovat poznání z teoretických výkladů notové a poslechové analýzy, ale není tomu tak, protože prvotním zdrojem informací a staviteli hypotéz o interpretační tradici byli hráči orchestru, stejně tak jako samotný podnět celého tématu. V práci se mi podařilo obrátit klasický model výzkumu, tak jak to navrhuje J. - C. Kaufmann, který při práci s rozhovory radí obrátit klasický model výzkumu: „Pořadí se obrací (výzkum začíná v terénu a teoretická práce nabývá na významu posléze), ale aniž přitom jsou obě fáze odděleny.“⁷ Toto pořadí výzkumu ale přineslo i nevýhody. Tím, že jsem rozhovory a poslechové testy prováděla ještě před analýzou not a nahrávek, během kterých vyvstalo mnoho otázek na konkrétní hráče, zůstala některá místa nezodpovězena, jelikož se z nahrávek dají těžce vypořádat.

1.2 Talichovská interpretace

Před samotnou analýzou jak notového materiálu, ale i rozhovorů, je potřeba uvést, jaké postavení dodnes v ČF zaujímá Václav Talich. I když Václav Talich nebyl prvním šéfdirigentem ČF, je dodnes vnímán jako její zakladatel a osobnost, která orchestr přivedla na profesionální úroveň. Václav Talich je mezi filharmoniky vnímán jako obrovská autorita, s jeho stylem interpretace se ztotožňují i dnes. Na tom se shoduje jak literatura, tak média, ale zejména naprostá většina respondentů, kteří jmenovali právě jeho, když měli označit někoho jako „otce filharmonie“. Za Talichova šéfdirigentství uzrávaly kvalitativní přídomky, jako „měkkost“ a „vřelost“, které se dodnes pro orchestr, i mezi filharmoniky používají. Karel Mlejnek v knize ke stému výročí orchestru například píše: „Byl to ovšem především český repertoár, hudba Smetanova a Dvořákova, na němž uzrával interpretační styl České filharmonie do neopakovatelné zvukové měkkosti a vřelosti, která byla potom vždy charakteristickým znakem jejího hudebního

⁷ KAUFMANN, Jean-Claude a Marie ČERNÁ. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010. Str. 33.

projevu.“⁸ Za všechny vzpomínky a vyprávění filharmoniků o jejich velkém dirigentovi přikládám jednu ukázkou z rozhovoru s fagotistou Jiřím Seidlem, který do ČF nastoupil za Ančerlova šéfdirigentství a na Talichovu dobu vzpomíná:

„Vy jste se ptala na tu úroveň toho orchestru. Samozřejmě to vybudoval ten Talich, že jo. To byla taková, on tomu říkal, dělník! Jako dělnická práce v tom smyslu, že on si zval třeba hráče do bytu a učil je party a zkoušel s nima fráze a tak dále. Měl ten slavnej, založil Českej komorní orchestr, že jo, kterej existuje vlastně dodnes. A tam hrála taky spousta lidí z filharmonie a z rozhlasu, tak ten to budoval, tak jako od piky, když se řekne, od základů. A ta generace, která to s ním prožila na něj strašně jako vzpomínali, i když to byl taky ras a pes, nebyly s ním příjemný vzpomínky po týhle stránce. Taky, když viděl mladýho, novýho člověka, tak jako se ohrňoval, že ho nechce, a vymejšlel si trošku. Tak i tohle bylo součástí, jako je to vždycky v těch orchestrech. A pak to po něm převzal ten Ančerl.“ (JS)

Mezi filharmoniky se nenajde člověk, který by nevěřil, nebo snad nevěděl, že modrá tužka v notách náleží právě jemu. Ovšem nelze nijak doložit, jestli opravdu každá poznámka modré barvy byla napsaná právě Václavem Talichem. Modrá tužka je ale pověstná, a nemaže se, i kdyby to jakýsi dirigent (v tom případě vnímaný jako „hloupý“), požadoval. „No řeknu Vám, že co já jsem hrál z not, z archivu z Český filharmonie, tak co bylo zaškrtnutý modře, to bylo Talichovo.[jak to víte?] No, to říkali! Já jsem Talicha jako v orchestru nezažil. To říkali starší hráči, když já jsem tam byl.“ (ZV) Modrá tužka je ve filharmonii zkrátka posvátná věc. Dokonce i někteří hostující dirigenti o modré tužce ví a její značení zachovávají. Nesmíme však vyloučit možnost, ve které si každý hráč na zkoušku může přinést svojí modrou pastelku a napsat si do not, co se mu zachce. Vědomí o modré tužce Václava Talicha je neustále aktivní, co potvrzuje nejmladší z mých respondentů, violoncellista Eda Šístek (26). Poznámky modrou tužkou zmiňovali filharmonici bez nějakého mého vybízení, ani připomenutí. Z citací, které uvádím, je patrné, že v ČF dodnes funguje až jakási „talichovská mytologie“, do níž jsou uváděni i noví hráči. Violista J. Poslední to shrnuje následovně:

„Taky kdysi byla tradice ve filharmonii taková, že třeba Talich připravoval čtrnáct dní jeden program! Dneska máme dvě zkoušky a jdem! Na plac, tři koncerty a zase jedem další program a tak dál, ale on čtrnáct dní piplal jednu věc. To znamená, aby jí vypiplal úplně do

⁸ MLEJNEK, Karel. *Česká filharmonie: Česká filharmonie: Deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. Praha: Paseka, 1996. Str. 36.

mrtě, a potom, aby se to jako někam zahodilo, a aby se začalo třeba zase za rok, nebo za dva, když ten program bude chtít znova, tak aby zase jako začínal na zelený louce, to ho nebavilo. Proto zapsal všechny věci, který chtěl do těch not, nebo chtěl, aby byly zapsány. To znamená, ta modrá tužka v každých notách, ta měla nějakýj smysl. On už nerad opakoval potom, jsem slyšel, že se nerad opakoval. Že byl zlej potom, když to musel říkat víckrát.“ (JP)

2 Filharmonici o tradici – rozhovory a poslech

Abych získala informace o tom, jak vnímají a jestli vnímají nějakou tradici interpretace orchestru samotní hráči, vedla jsem s dvanácti aktivními i neaktivními členy České filharmonie polo-strukturovaný rozhovor. Výběr respondentů byl na základě kritérií, která by mi pomohla získat různé pohledy. Proto jsem mluvila se členy, kteří zastupují různé věkové kategorie, nástrojové skupiny a pohlaví.

I tato kapitola, ve které filharmonici mluví o sobě a vysvětlují svou interpretaci a to jak ji vnímají, se v mé práci dělí na dvě části. V první části se snažím představit hlavní myšlenky a tvrzení filharmoniků, která se vztahovala k interpretační tradici Novosvětské, či celkově k předávání interpretační tradice aj., která se v rozhovorech často opakovala. V druhé části pak rozebírám výsledky poslechových testů, ve kterých měli filharmonici za úkol celkem z pěti nahrávek, z nichž čtyři byly cizích orchestrů, poznat právě tu, ve které hraje Česká filharmonie. Bohužel se poslechového testu vzhledem k jeho časové náročnosti nemohli zúčastnit všichni respondenti, absolvovala ho polovina, tedy šest filharmoniků. Všichni respondenti, kteří podstoupili poslechový test, nakonec rozpoznali právě svou nahrávku, ačkoli byli toho názoru, že nemají šanci v testu uspět.

2.1 Filharmonici o sobě

Každý z mých respondentů, to je dohromady dvanáct členů ČF, odpovídalo na stejnou sadu otázek, výjimkou byl rozhovor se stoletým Zdeňkem Vaníčkem, jehož rozhovor se natáhl na tři hodiny a netýkal se pouze témat probíraných v mé práci. V první řadě se filharmonici ztotožňují s tím, jak se o Václavovi Talichovi, jakožto zakladateli filharmonické interpretační tradice, píše. Je filharmoniky označován za „otce“ filharmonie, nebo za budovatele interpretační tradice⁹. Podle mnohých začala interpretační tradice právě s jeho vedením, kdy „to uměl tak dokonale nazkoušet, to tak udělal, prostě, že potom ten orchestr hrál prakticky sám.“ (MK) Dokonce se pro určité jevy v interpretaci používá označení „talichovina“. Dodnes se tedy o Talichovi smýšlí s úctou a k jeho požadavkům se

⁹ „Poměry v orchestru se od základu změnila. Nesoustředěnost a improvizace vzaly za své, nastolena byla nezvykle přísná disciplína, nová organizace zkoušek, jejímž cílem bylo stálé zvyšování interpretační kvality.“ (MLEJNEK, Karel. *Česká filharmonie: Česká filharmonie: Deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. Praha: Paseka, 1996. Str. 35).

chová respekt. To, že V. Talich není pouze nostalgickou vzpomínkou starších členů, dokazuje i nejmladší z mých respondentů, violoncellista E. Šístek (26), který tvrdí „že asi otcem filharmonie by se dal označit Talich“ a s jehož interpretací Novosvětské se ztotožňuje.

Stejně tak E. Šístek potvrzuje i neustále aktivní vědomí o jeho modré tužce: „vždycky si vzpomenu na starý noty, ve kterých je modrou tužkou psáno spoustu poznámek...“ (EŠ). O modrých poznámkách jsem se dozvěděla hned na samotném začátku mého bádání v archivu ČF, a s každým dalším rozhovorem byly připomínány bez mého vybízení. Filharmonici na ně v rozhovoru plynule narazili a vyjádření typu „dokonce já jsem ještě zažil talichovský noty, kde vždycky modrý poznámky byly od Talicha“ (PH) byly pak v rozhovorech standardní. Podle vyprávění M. Kejmara věděli o pověstných modrých poznámkách i hostující dirigenti, kteří poznámky vyhledávali a respektovali: „[p]rotože, já když jsem přišel do filharmonie, tak tady byl takovej starej pán v archivu a říkal, že když přijedou ti cizí dirigenti, jo, tak okamžitě do archivu Talichovi partitury Dvořákovéjch symfonií a už píšou prostě všechny ty jeho poznámky. No, a Karajan, když dirigoval filharmonii v jednadmdesátým roce v Salzburgu, tak orchestr... on je nechal něco hrát a ted'ka říkal „pánové, vždyť já po vás nic jinýho nechci, než to, co nás naučil pan profesor Talich! Nezlobte se, zatím nikdo líp Dvořáka na světě nevymyslel!“ (MK)

Na první, zcela zjevnou otázku, jestli si filharmonici myslí, že je v orchestru nějaká tradice interpretace Novosvětské symfonie, odpověděli, že zcela jistě je. Třeba o tom nebyli přesvědčeni na začátku rozhovoru při uvedení spojení „tradice interpretace ČF“, ale v průběhu rozhovoru se vždy ukázalo, že v České filharmonii tradice podle nich je, dokonce musí být: „Ten spůsob hrania je, jednoznačne, samozrejme“ (PM). Během rozhovorů ji sami respondenti začali nazývat po svém, tak například T. Kopáček mluví o přispívání dalších prvků do „pokladnice toho našeho, naší interpretace“ (TK), nebo je pro M. Vilímce důvodem oblíbenosti šéfdirigenta V. Neumanna, to „že byl představitelem takové té tradiční interpretace, která se zde vyvíjela od Talicha a všech jeho předchůdců.“ (MV) Filharmonici zejména spojují svou interpretační tradici ke svému kmenovému repertoáru, který tvoří zejména díla A. Dvořáka a Smetanova Má vlast, mezi nimi

však Novosvětská symfonie zaujímá první místo. „Tady existovala úžasná v tom Dvořákovi, to byla jedinečná interpretace!“ (MV)

Filharmonici jsou si své interpretační tradice vědomi zvláště tehdy, když jim ji někdo narušuje, jak to vyjádřil koncertní mistr M. Vilímec na konkrétním případě: „Hrajeme teď kon sedmou symfonií Dvořáka se Semjonem Byčkovem a ten nám říká věci, který prostě nám nikdo neříkal a který jsou úplně proti tomu, jak se Dvořák tady léta hrával! [...] No ještě pořád je! [tradice interpretace ČF] Protože vím, že když přijde nějaký dirigent s nějakým odlišným způsobem hraní, tak ten orchestr se nějakým způsobem vzepře, naježí, no to není to správné slovo, protože nemůže, to musí dělat podle dirigenta, ale aspoň to v těch šatnách hodnotí. Že je to třeba moc pomalý, nebo moc rychlý, a že se to takhle nikdy nehrálo. Takže ta celková, to sdílení toho, co tady bylo, tady pořád je! Protože je tady spousta lidí, kteří zažili ještě tu éru. Ne třeba Neumannovu, ale třeba tu Bělohávkovu, která ještě pořád navazovala na tu...nit.“ (MV)

To, že má Česká filharmonie opravdu jedinečnou interpretaci Novosvětské svědčí i jednoznačné odpovědi filharmoniků, kteří, když jsem se zeptala, zda vnímali rozdíl mezi provedením Novosvětské ve svém předchozím orchestru (většinou pražské orchestry jako FOK, divadlo, SOČR apod.), rezolutně odpovídali: „No jéžišmarja!“ (MK), „[n]o samozřejmě! Skoro vo všetkom. Dokonca tam boli prípady, že som neveril vlastným ušiam a očiam! Priamo spôsob hrania a konkrétne napríklad to čo som ti vravel v Novosvetskej to hranie buď mezurato alebo tremolo. [...] No proste Slovenská filharmónia je niečo ale absolútne odlišného!“ (PM)

Dále, o tom, jaká je tradice v ČF dnes, nebo jaká dnes není, se už mnozí v názorech rozcházejí. Shodují se však na tom, že „je tvořená konkrétními lidmi“ (PM). To, co interpretační tradici Novosvětské v ČF určuje je skladba hráčů v orchestru a jejich povědomí o této tradici. Tradiční interpretace se tak dnes podle M. Kejmara drží „jak v kterých nástrojích. Třeba ten klarinetista, ten Kopáček to hraje tak, Kubita, ten fagotista, že jo, pozounisti! Ti to hrajou, když bych to teda řekl jako po našem, jako jo, jak jsme byli zvyklí prostě, no.“ (MK) Jedinečnost interpretace České filharmonie tvoří podle filharmoniků zejména hráči, kteří v ní hrají. A ti se mění. Orchester je tedy jakýsi organismus, který se neustále se svými

tvůrci přeměňuje, přičemž si zachovává svou podstatu. „Samozřejmě, že iný spôsob bol daný do veľkej miery práve tými napríklad osobnosťami, ktoré tam sedeli!“ (PM) Je proto logické, že se změnou hráčů v orchestru dochází i ke změně v jeho zvuku, stylu hraní, což ale nemusí znamenat zánik interpretační tradice, protože ta se drží v mnoha aspektech, které se v rozhovorech s filharmoniky postupně odkrývají.

2.1.1 Jak filharmonici charakterizují ČF

Jaká je, nebo snad byla, tradiční interpretace Novosvětské? V čem se podle nich liší podoba Novosvětské v České filharmonii od jiných orchestrů? Jak se filharmonici sami charakterizují a jaká filharmonici používají slova k popisu českofilharmonické tradice? Ve většině se i zde respondenti shodovali. Často jsou to slova, která, jak se může zdát, filharmonici pouze opakují ze sloganů z komerčních a propagačních médií, programů a plakátů. Možná je ale jejich časté opakování naopak znakem zakořeněnosti všech používaných adjektiv. Aspektů, které tvoří jedinečnost interpretace Dvořákovy symfonie je více, vesměs je uznávají a v rozhovorech připomínají všichni respondenti.

Často se filharmonici odkazují na „národu“, „povahu Čechů“, „české cítění“, které je podmíněno prostředím, kde člověk vyrůstá, jazykem, lidovými písněmi. Jedinečná interpretační tradice podle nich tkví v nás a „souvisí s folklorem, s národními písničkama a z tohoto všeho vlastně vychází ta interpretace“ (TK) a specifické hraní orchestru je „spjato nejenom s tím vedením orchestru, ale i s celkovou kulturou, s jazykem, s tím v jakém prostředí žijeme“ (TK). Z tohoto bodu jakoby vrozeného cítění pak vysvětlují konkrétní hudební rysy jako například tolik opakovaná představa „české zpěvnosti“ a popisují výraz české hudby, která je „víc taková od země, víc taková taneční, bych řekla, víc taneční, taková jakoby pohodová a ne taková jakoby vážná.“ (JK) Takovou pohodou si například vysvětlují i správnou podobu interpretací Dvořákových děl, kdy „Dvořák to je prostě česká... jako sednout si někde pod lipou a dát si desítku pivo a prostě mít úsměv na rtech a nic, žádný složitosti a tak.“ (MV) K představě českosti a spojitosti národního hudebního cítění se vrátím ještě v další části, protože je v rozhovorech nejčastějším důvodem, díky kterému je ČF podle filharmoniků poznatelná, neboť se podle nich odráží na zvuku orchestru: „já si myslím, že celkově vlastně ten zvuk

filharmonické, že to je ten, ta i ta česká povaha si myslím, že..." (JK). „Česká povaha“ je prvním kritériem, jež česko-filharmonickou interpretaci vymezuje, a který respondenti popisují veskrze podobně. A tak se často v popisu filharmoniků setkávám i s citově zabarvenými slovy jako je „takové vřelé hraní, myslím si, srdcem..." (JK).

Zvuk ČF do jisté míry určuje i společenské postavení orchestru. ČF je bráná jako národní symfonický orchestr, který se zároveň řadí k světovým špičkám a zastává reprezentativní funkci. Hlavně ale vystupuje sám o sobě. Na tom se odráží jak repertoár orchestru, tak způsob hraní a s ním i jeho zvuk, ale zejména je s tím silně spojena jeho vizuální prezentace. Tento reprezentativní, vážený status, který v ČF vládne, popisuje v rozhovoru J. Kokšová, která srovnává své působení ve Státní opeře, kde jako houslistka „pouze“ doprovázela v „díře“ dění na jevišti. V divadle hráč na nástroj není vidět a už jen to má dopad například na smyky hráčů, kteří v tom případě nemusí hrát jednotně. Na druhou stranu by česko-filharmonické smyky byly v divadle nepoužitelné, protože „kdyby hráli v sekundu v divadle takhle příznávky, jako furt u špičky, tak se z toho za chvíli zblázněj, protože jim upadne ruka! Protože to trvá dlouho ty příznávky, kdežto tady vlastně ta symfonická hudba v druhých houslích speciálně, u toho Dvořáka, tak je tam víc hraní třeba než v té opeře.“ (JK) Z těchto funkčních důvodů respondenti popisují rozdílnou tradici interpretace mezi orchestry, ze kterých přišli. Například J. Poslední vypráví rozdíl, kdy „jeden den jsem seděl v rozhlase a hrál tu věc a druhý den jsem už seděl tady a hrál tu věc. Tady ten zvuk byl třikrát tak velkej! Všichni hráli mnohem svobodněji, jako kdyby, ne, chci říct, kdyby byli větší osobnosti, je to možný.“ (JP) A podobný zážitek z nástupu do orchestru ČF vypráví klarinetista T. Kopáček: „prostě ten rozptyl dynamický byl větší, mnohem větší důraz právě na tu barevnou...na to začlenění se do té skupiny, který jsem vnímal. Čili já jsem vlastně během prvního týdne, co jsem přišel do filharmonie, jsem okamžitě pochopil, že na nástroj, nebo na hubici, na kterou jsem hrál, nemůžu hrát, jo.“ (TK) Vážené postavení člena ČF se odráží i na projevech jednotlivých hráčů, kteří jsou si vědomi svého privilegovaného postavení a tak se v hraní objevují časté individuální ambice, jako například, že „[v]o filharmonii hrajú všetcí arpeggio! Všetky noty chcú všetcí zahrát. Tam je hrozná ambícia hrát všetky

noty!“ (PM), ze kterých si sami členové nakonec tropí žerty: „o filharmonii sa vždycky vpravelo, že to je sto Beethovenov dohromady [haha].“ (PM)

Toto „vznešené“ postavení orchestr demonstruje i vizuální stránkou, kdy se například snaží o efektnost v synchronizaci smyků, nebo ve zvedání korpusu lesních rohů do publika. „[L]udia ktorí prídu na koncert tak prvé čo vidia je, že niečo vidia a až potom niečo počujú, takže smyky majú význam, jak ten vizuálny, pretože ako náhle budú ľudia ťahať smyky každý ako sa mu zachce, tak to bude chaos, optický a psychologicky to povedie aj k tomu, že ten človek potom hoci by si inak za normálnej okolnosti, keby bol slepý, tak by si toho nevšimol, dajme tomu, tak vo výsledku bude mať rozpačitý dojem, pretože osemdesiat percent informácií, ktoré príde o tom koncerte je, že to je chaos. Má to samozrejme dopad aj na zvuk!“ (PM)

K argumentu národnosti, zejména vztahu jazyka na hudební cítění, se váže jeden zajímavý rys českofilharmonické interpretace. E. Šístek přiznává jeden negativní dopad na interpretaci, kdy tvrdí, že čeština snad ovlivňuje hru, kdy hráči vyrazí první dobu ve frázi, kam nepatří. A stejně tak se objevuje popis, ve kterém filharmonici označují svou hru jako nerytmickou. V rozhovorech se tento jev často objevoval, například to byl jeden z rysů, který nově příchozího violistu překvapil, když si všiml, že v ČF funguje „[d]aleko větší svoboda! Bylo to... ale i rytmická svoboda! V negativním slova smyslu. Tady se třeba... dirigent spustí ruce a za chvíli se to vozve.“ (JP) Tento rys pro mě nebyl novinkou, protože bolestně vadí mému otci (hráč na violoncello) a je hlavní výtkou, kterou nikdy ve svých domácích „recenzích“ neopomene. Nicméně i ve srovnání mezi českými orchestry je podle něj „rytmická také nedisciplinovanost v České filharmonii omnoho větší než vo FOKu.“ (PM) Bylo pro mě překvapením, že samotní hráči, kteří jsou Češi, nikoli jako můj otec, který je Slovák a tedy by snad měl důvod nedělat akcenty na první dobu, jsou si tohoto rysu vědomi a otevřeně ho přiznají a dokonce uvádí jako svůj znak. „... já si na tom strašně zakládám, i když teda uznávám, že český národ není úplně rytmickej, ale máme takovou nějakou... [...] Mám pocit, že když hraje prostě orchestr Čechů, tak toho Dvořáka zahraje sice nerytmicky, [...] ale ten zvláštní, taková ta rozvláčnost, taková ta... já nevím, jak to mám nazvat, Není to jako flákací styl. Je to takovej, je to taková lidovost nějaká, jo. To tam prostě bejt nemůže. Takže

třeba někdy kleneme špatně frázi, třeba někdy, ale tak nějak jako společně a ono to je docela zajímavý.“(JP) A dokonce to byla právě nerytmičnosti, podle které dokázal fagotista J. Seidl poznat, že se v poslechovém testu jedná o nahrávku ČF, protože „... tam je trošku nerytmickej ten anglickej roh.“ (JS)

2.1.1.1 Zvuk

Slova J. Kokšové vystihují, jak úzce se filharmonici vztahují ke zvuku orchestru: „...ale spíš bych řekla, že poznat, jestli hraje Česká filharmonie, je hlavně ve zvuku.“ (JK) Zvuk je pro filharmoniky jednoznačně prvním kritériem, které podle nich dává tvář jedinečné interpretaci Novosvětské v ČF. Popis tohoto zvuku zahrnuje zejména adjektiva, která se často opakují v médiích i literatuře, jako je vřelost, měkkost, zpěvnost, „od srdce“, lidovost, šmrnc, „pohodová“. Často se respondenti v popisu zvuku odkazují na konkrétní hráče, kteří jsou nositelé onoho jedinečného zvuku a kteří pro ně byli, nebo stále jsou nedostižní mistři na svůj nástroj a vryli se jim do paměti.

Tím, že dechové nástroje zauímají v orchestru pozici takzvaného sólového hráče, který je výrazně slyšitelný, znatelně ovlivňuje i zvuk celého orchestru a ukotvuje představu hráčů o specifickém zvuku. Proto se i hráči smyčcových nástrojů vztahují ke kolegům z dechové sekce: „hodně se pozná podle těch klarinetů. [...] a ten Kopáček Tomáš je dobrej v tom, že on nevibruje v pravým slova smyslu, ale je to živý to hraní, tak trošku se to chvěje, a to je ideální.“ (JV) Vibrato a nestatičnost tónu je jedním z hlavních znaků, kterým hráči popisují svůj zvuk: „barvitost těch dechů, jo, protože tam mají pořád takovej taky jako zajímavěj zvuk, ne ten ostrej, ten ledovej, takovej ten [e-e-e], jo takovej bez vibrata, tak tady to se pořád jako se ten chvěje zvuk.“ (MV) Vibrato respondenti obměňují podobným popisem ve slovech jako „rozvibrovaný“, „rozháraný“, a „více vibrovanější tón“ a je to jeden ze znaků, kterým se zvuk dechové sekce ČF odlišuje od „ostatních evropských orchestrů, kteří hrají velice jako bych řekl suše.“ (MV) Flétnista Jiří Válek používá pro „dřeva“ opět slova jako je „zpěvnost“, nebo „lidovější“. A jak se při poslechovém testu potvrdilo, barva dechů, nebo vibrování je pro filharmonii určující. Neustále se přitom odvolávají na ta stejná slova jako je měkkost, vřelost, zpěvnost, vibrato a naopak protipóly těchto adjektiv jsou opačným znakem:

„... asi ta Česká to hraje fakt jako krásně, protože je to prostě ten zpěvnej Dvořák. Slyšel jsem to už mnohokrát, různě, třeba s Rafaelem Kubelíkem a s nějakým německým orchestrem, ten tam podle mě má taky to, ale ten orchestr prostě, jak jsem říkal, jsou tam ostrý dechy.“ (PH)

Unikátní zvuk má zřejmě v České filharmonii svou tradici a stejně jako i respondenti, se i já jakožto flétnistka odchovaná Pražskou konzervatoří trůfám domnívat, že je mnohé dáno školou. Dobře lze zaznamenat velkou péči o tón během studií na HAMU ze vzpomínání P. Mišejky: „pamätám ako ľudia, zvlášť dychári vraveli „hele, tónovë to bylo dobrý, ještě to musím udělat technicky“ alebo tak, takže už vtedy som zažil ako tí, zvlášť dychári, mali akoby dve kategórie – tón a potom niečo iného d'alsieho, že. Alebo v českom prostredí som počul „no on je to spíš tonař, než technik“, že.“ Tzv. českou školou se však budu zabývat ještě níž.

Nejčastěji užívané slovo pro dechové nástroje je jednoznačně „zpěvnost“, zatímco pro smyčcové je to „vřelost“. Filharmonici zvuk smyčců popisují jako „ten plný, sytý zvuk smyčců, jo. Kterej prostě, my kašleme na to, jestli je tam pianissimo, jestli je to tři pé nebo čtyři pé a k tomu jsme byli vždycky vedení. K tomu plnému zvuku, ne k tomu vypreparovanému.“ (MV) Vesměs se všechny tyto popisy a adjektiva opakují při poslechovém testu, kdy jsou to právě tyto rysy, na jejichž základě respondenti opírají svou odpověď. „No, měkkej zvuk, takovej vřelej, hned na začátku třeba ty cella a i ty dechy maj jako jinej prostě pro mě jako témbř, než ty ostatní orchestry. [...] ale jako třeba úplně ten začátek tý Novosvětský, tak ty cella byly krásně měkký, vřelý, prostě bylo to něco jinýho, jo.“ (PH) To, že se v Čf velmi dbá na specifický zvuk, jak dechů, tak smyčců, lze obhájit a zároveň ilustrovat (minimálně výjimečnost barvy zvuku smyčců v ČF) na příkladu, kde „Česká začíná hned' začiatok symfónie [Novosvětské] na D strune, že. Čiže hráš na kratšej strune – má to menej alikvótov, je to také akoby temnejšie a to nutne sa musí nejak prejaviť na tom zvuku. Vo FOKu sa na to takto nedbalo. A v rozhlase už vôbec nie.“ (PM)

O svém jedinečném zvuku jsou filharmonici mimo jiné přesvědčení i z toho důvodu, že je jim připomínán cizími dirigenty - „Slatkin třeba konkrétně a víc jich bylo, všichni to oceňovali, Celibidache taky!“ (JS), kteří „právě tu naší zpěvnost a

ten zvuk těch dechů a smyčců“ (JS) oceňovali a kteří orodovali za to, aby si tento svůj jedinečný zvuk ČF zachovala.

Já: A dovedl byste nějak pojmenovat, v čem jste právě jiný? Co chtěli ti dirigenti, abyste si udrželi?

TK: No, je to určitě zvuk těch smyčců, že jo, který je tak velice sametově měkkej, takovej svítivej zvuk, v deších je to zpěvnost, měkkost, jo.

V rozhovorech se vzpomínky na cizí dirigenti a jejich vyjádření ke zvuku orchestru, povětšinou prosby o jeho udržení, často opakovaly. Mezi další cizí dirigenti, kteří takto chválili zvuk filharmonie patří i „Paavo Järvi a ešte pred tým Neeme Järvi, tí to povedali otvorene, ale aj Gardiner to vravel a... no proste, čo sem prídu ľudia, tak hovoria hlavne o tom špecifickom zvuku. To je tam určitá zvláštna mäkkosť toho zvuku, ja mám také osobné podozrenie, že to je vyvolané nepresnosťou, ale to je druhá vec. Nepresnosť v nástupoch.“ (PM) A tak jsou prosby dirigentů „zachovajte si tú zvláštnosť toho vášho zvuku [...] tú svojbytnosť vlastného zvuku Českej filharmónie“ (PM) jen dalším dokladem o jedinečném zvuku, který je ve velké míře vypovídající pro českofilharmonickou interpretační tradici i konkrétně Novosvětské symfonie.

2.1.1.2 „Česká škola“, způsob hry hraní na nástroj

Zmínka o „české dechové“ nebo i „české smyčcové škole“ se promítla už výš. Vesměs se všichni respondenti odvolávají na to, že je to hráč, který je nositelem specifického zvuku a který má představu tónu jako všichni ostatní v orchestru. Zvuk je však jedna z věcí, která se nijak zapsat do not nedá, jak se předává tradice zvuku? Filharmonici si předávání vysvětlují tím, že všichni hráči v orchestru nakonec vycházejí z jedné „české školy“ a tedy tradice stylu hraní na nástroj se dědí a předává z generace na generaci. „Do veľkej miery je to samozrejme dané aj školou, pretože si pamätám už na škole...však nás je z nášho ročníka z AMU je tu vo filharmónii päť kusov.“ (PM) A podobná je situace v ČF i dnes, kdy E. Šístek říká, že „hodně violoncellistů studovalo třeba u stejných profesorů. Například v naší skupině spousta cellistů studovala u pana profesora Chuchra a ti, kteří nestudovali u něj, tak studovali u jeho žáků. Takže já jsem vlastně žákem dvou jeho žáků...“ (EŠ). Kolikrát dodnes pamatují filharmonici na své učitele, které ctí jako své vzory

a jsou si vědomi toho, že „ta tradice, no tak ta je v tom způsobu hraní na ty nástroje, že jo.“ (JV)

Česká škola, potažmo hudební výchova hráče je, když ne tvůrcem, tak spolutvůrcem specifického zvuku, frázování a stylu hry na nástroj, který je v interpretaci ČF charakteristický, a který žádná jiná škola nenahradí. „Pro ten zvuk, pokud mluvíme o nějakým typickým zvuku českým, tak tohleto samozřejmě se předává z českých kantorů. To můžeme jít zpátky k Příhodovi, ke Kociánovi, zapomněl jsem na Suka...“ (JP). Opět bych mohla mluvit z vlastní zkušenosti, kdy mě učil orchestrální party profesor, který je flétnistou ČF. Já však nemohu potvrdit, jestli se způsob hraní partů, které jsem se na konzervatoři učila, ztotožňuje s tím, jak se opravdu v orchestru hrálo a hraje. To ale může potvrdit P. Poslední: „když jsem na škole měl orchestrální party jako předmět, a tam mě učil filharmonik, kterej tady hrál, tak přesně podle toho, jak on mě to učil, tak jsem to tady hrál a musím říct, že i přesně podle toho to hráli.“ (JP) Totéž potvrzuje i další citát houslistky J. Kokšové:

„Je to ta škola, je to ta výchova, ta škola vlastně, konzervatoř, jak vychovávali ti profesori nás, jak k tomu přistupujeme, jak vlastně hrajeme, jakým stylem hrajeme. Úplně jinak v Moskvě támhle Petrohradská filharmonie třeba...“ (JK).

Někteří si tento jev specifické hry na nástroj a hudebního cítění vysvětlují jako ryze českou unikátnost, která vznikla a drží se na základě toho, že jsme malá země, ale i díky politické situaci, ve které se Česko v minulosti nacházelo. Tak to vysvětluje T. Kopáček, podle kterého „ta tradice funguje, a ta funguje i díky tomu, že jsme docela dost malá země a filharmonie je takovým skanzenem, která vlastně díky komunismu, že jo, železné oponě a vlastně v současné době i ekonomickým důvodům, kdy se sem nehrnou ze světa hráči, tak dochází k určitý...vlastně vzácnému úkazu, zakonzervování a vlastně není to úmysl, ale ta situace je taková, že neustále funguje kontinuita navazování těch generací předešlejších, protože mě například učil můj otec...“ (TK). Podobně hovoří i další, například houslista P. Havlín, který si taktéž myslí, že jakousi hudební výchovu, potažmo konkrétní tradiční interpretaci Novosvětské, se daří v ČF předávat a udržovat, což se děje díky tomu, že „je to opravdu tím, že jak jsme všichni jako v jedné kotlince, tak máme vlastně to hudební cítění strašně podobný, že jo, protože - tak já tady mám

třeba já nevím tři, čtyři prostě spolužáky z ročníku, že jo, nebo někteří z nás tady maj jako rodiče, sourozence a tak, takže to i jako i tímhle tím je to hodně daný. Hrozně daný je to tímhle tím.“ (PH)

Ne zřídkakdy se stává, že v orchestru sedí otec a syn. Bylo by bláhové si myslet, že rodič doma necvičil se svým dítětem na nástroj a nevštěpil mu tak zvukové ideje a rady ke způsobu hry. Ze všech respondentů mají tři z nich v orchestru rodinného příslušníka, jeden z nich je i T. Kopáček, jehož otec byl taktéž klarinetista, který „hrál v Český filharmonii. Mýho otce učil kantor, který hrál v Český filharmonii a toho učil zase hráč, který hrál v Český filharmonii... to je prostě neuvěřitelný, to je na světě naprosto bych řekl mimořádný. Mimořádný jev. Kdy vlastně sto let, když si to spočítáte, tak je to sto let, kdy učí učitel učitele, žák učitel a jde to pořád generace na generaci. Čili je to jako vlastně jako v těch řemeslných ceších, kde otec předává na syna, že jo, já nevím, sedlářství a to svoje know-how předává jemu a on to předá zase jemu a tak dále, tak to vlastně funguje tady. Je to vzácný jev.“ (TK) Jak ale z rozhovorů vyplývá, předání hudebního řemesla se nemusí nutně dědit, je ale nezbytné v něm být vychován. To by snad znamenalo, že každý orchestr v ČR bude hrát stejně. To samozřejmě nelze tvrdit, protože jak už bylo řečeno, tradice interpretace je daná konkrétní skladbou hráčů a ta je v každém orchestru jedinečná. Jedinečné jsou pak i zavedené způsoby a aspekty v interpretaci (Novosvětské), kterých je dost a kterým se věnuji v analýze. Na tomto místě je však důležité uvést, že sami filharmonicci vyžadují, aby do orchestru přišel již „vychovaný hráč“: „[v]ychovanej v tradici tím myslím. To znamená, vždycky učili lidi, který v tom orchestru hráli, nebo aby věděli, o co jde, ty si vychovali jako svý nástupce, ty sem vzali třeba na zkušenou, třeba na výpomoc, nebo na stáž, něco takovýho tady bylo taky. Ty lidi to museli hrát tak, jak to hráli jejich učitelé, jinak by nezapadli, no a ty to zase potom předali dál! Todleto je ta tradice, která se vychovává.“ (JP)

Tato hudební výchova, která ovlivňuje hudební cítění a hru na nástroj se samozřejmě nevztahuje pouze na hráče orchestru, ale i na dirigenty. „To prostě, to se dědilo z těchletých kantorů, který ... No dyť vlastně Talich a Dvořák, to na sebe navazovalo, že jo, tak oni věděli, jak to provádět.“ (JP) Proto filharmonicci berou jako zásadní aspekt provedení to, zda diriguje cizí dirigent, nebo český. A i proto

filharmonici vhlíží k interpretacím dirigentů jako je Neumann, Ančerl a Talich, protože to jsou „ryze čeští dirigenti, kteří o tom ví moc, nebo věděli moc. Hlavně byli odkojeni taky českou školou, taky je nikdo, žádný cizinec vlastně neškolicil, čili, mluvili všichni česky, tak asi se v tom vyznali pěkně.“ (JP) Někdy je kritérium národnostního cítění potlačeno, a pokud je interpret, v tomto případě dirigent vychován v české škole, je filharmoniky uznán, i když není Čech. Tak je to například v případě Mackerasse, který „vlastně byl Talichův, dá se říct jeden z posledních žáků, kterej byl skvělej, dá se říct skoro český. Česky uměl, propagoval tu českou hudbu ve světě a dělal ji výborně!“ (JP) Mezi českými dirigenti jsou zajisté rozdíly v jednotlivých interpretacích Novosvětské. Vesměs jsou ale provedení všech zkoumaných nahrávek velice podobná a stejně o podobnosti interpretací dvou českých dirigentů K. Ančerla a R. Kubelíka mluví i Z. Vaníček: „oni byli celkem soupeřníci a tak ty rozdíly byly celkem malé. Jakože jeden... jak ve škole. Jeden opisoval od druhýho, jako děti opisují, tak takhle. Tomu se podařilo někdy to lepší zahrát tuhle frázi, nebo tenhle koncert a zase tomu lepší. Tak to je těžko...“ (ZV). Je příznačné, že Z. Vaníček používá slova jako „ve škole“ a „opisují“. Celková hudební výchova, a zejména českofilharmonická výchova je jedním ze zásadních kritérií, které mají dopad na tradiční interpretaci Novosvětské symfonie, jaká se hraje v ČF.

2.1.1.3 Místo (národnost)

Národnostní aspekt se v odpovědích objevuje hned při zdůvodnění specifického zvuku filharmonie, dále i ve výchově hráče, tzv. české školy, a jak uvidíme i v mnoha dalších. Většina respondentů si myslí, že onen charakteristický zvuk, kterým se ČF vyznačuje, je dán tím, že v orchestru sedí výlučně čeští hráči, tedy alespoň do nedávna. Zrovna tuto sezónu vyhrál totiž konkurz na první flétnu Japonec Naoki Sato. Sami filharmonici potvrdzovali, že se ohledně přijetí Japonského hráče rozkmořili. A to právě kvůli tomu, co si filharmonici myslí, že to s sebou přinese - to je rozbití českého zvuku, českého cítění, projevu, frázování ad. S argumentem národnosti se pojí i některé popisy interpretace, jak už bylo řečeno například i negativní, které jsou snad vyvozeny z řeči, například vyrážení prvních dob, nebo nerytmičnost. O národním cítění hudby, porozumění toho, co se snažil Dvořák říct, a o české „pohodové“ povaze, která se odráží ve zvuku, ale i frázování a

ostatních rysech specifické interpretace se každý z mých respondentů v rozhovoru zmínil, a označil za zásadní, klíčovou podstatu orchestru ČF.

V poslechových testech se často stávalo, že posluchači hodnotili orchestry hned podle národnosti. „To bude nějakéj bavorskej orchestr“, nebo „možná Rus“, který má přednes „roztažitý, pomalý“ a hudba je spíš „vážná“, zatímco Češi hrají „od země“ a interpretace je „víc taneční“ a „pohodová“. Hráči mají již zavedenou představu o znění orchestru daného národa, která se, konkrétně při ukázce Izraelského symfonického orchestru, potvrdila. Filharmonici kolikrát také přiznávají, že provedení Novosvětské jiným orchestrem by bylo technicky jistě preciznější, než provedení Českou filharmonií, ale co naplat, českofilharmonickému provedení by se nemohla vyrovnat, protože by v něm chyběla „srdečnost“ a slovy Z. Vaníčka: „[d]uše tomu schází. Duše. Jediný slovo.“ (ZV) Ten vysvětluje, že slavné sólo anglického rohu v Largu „nezahraje žádnéj english hornista na světě tím způsobem jako Čech. Nezahraje. Necítí! Necítí, neví, o co se jedná.“ (ZV) Pokud je ale národnost klíčovým aspektem pro specifickou tradici interpretace, znamená to, že každý orchestr na území ČR interpretuje Novosvětskou stejně? Jak už bylo řečeno, tradice interpretace tvoří zejména hráči, kteří v orchestru hrají a ti jsou jiní. Je to i společenské postavení a funkce orchestru. Nebo jsou to také noty, které jsou na pultech každého orchestru jiné a každá tato společenská instituce má nakonec jiné zavedené interpretační ustálenosti, které se během rozhovorů ukazují.

Nový japonský flétnista zdaleka není jediný, který filharmonikům způsobuje starosti. ČF vede nový šéfdirigent Semjon Byčkov, který je židovsko-ruského původu. Filharmonici jsou s ním velmi spokojeni, ale pokud se jedná o interpretaci A. Dvořáka a repertoárových děl, lze z rozhovorů vycítit jistý nesouhlas, který je odůvodněn právě jeho ruskou náturou a nepochopením české hudby. „Pan Byčkov třeba dělá občas tu Novosvětskou ted'ko v některých částech jak Čajkovského.“ (JK) V čem konkrétně S. Byčkov nechápe českého Dvořáka a co jsou to za změny, které orchestru nesedí a komentuje je náležitě v šatnách? „Hrajeme, že jo, sedmýho Dvořáka s Byčkovem, tak jsou tam prostě plochy, který nám nejsou úplně blízky, jako, jo... Že prostě ta nátura ruská, kdy vlastně, když je tam prostor jako k tomu si to jako užít a užít, tak se prostě v tom jako válíme, jo, ale ten řád, kterej za tím je,

jako ten jako trošku časovej jako tak, ten jako je porušenej, no a to nám trochu jakoby, cejtím, že to tý kapele není blížký.“ (TK) Už výš se objevují citace, kdy filharmonici vyjadřují kvalitu dirigenta a správnost provedení Novosvětské na jeho českosti a na tom, jestli má vztah k české řeči.

Přijetí cizince do orchestru proběhlo za plentou a bylo tedy spravedlivé a podle všeho i prospěšné, je-li cílem ČF patřit mezi kvalitní orchestry. Na konkurzu byl Naoki Sato obodován nejlíp, a jeho výkon byl bezesporu nejlepší. Jsou ovšem členové, kteří jsou přesvědčeni, že by preferovali českého hráče na úkor kvality orchestru. „To je jako byste do skanzenu začala dávat plastový okna. Do dřevěný, roubený chaloupky. Ono to bude lepší! Bude tam víc teplo, paráda. ... takže já radši budu mít ty zkroucený dřevěný tabulky. Možná tam trošku pofučí, ale bude to pořád to něco, co... víte co, my jdeme vyvážet českou hudbu do Japonska. To je to, proč nás tam chtěj! [smích]“ (TK). Z citátu je jasně čitelné, že uchování identity je pro filharmoniky přednější a to i za cenu kvality.

Na druhou stranu, ani tento trend globalizace (nejen) národních uměleckých souborů není podle všeho důvodem, kvůli němuž se interpretační tradice vytrácí. Specifickému hraní v orchestru ČF se hráč přizpůsobuje, ať už přišel z FOKu, nebo jiného (tuzemského i cizího) orchestru a dá se naučit. Nezáleží tedy na národnosti, ale na vůli hráče podrobit se stylu orchestru a začlenit se. To už je ale tématem další kapitoly. Je ale jasné, že se ČF teprve srovnává s trendem globalizace a působením cizinců, které je oproti jiným světovým orchestrům stále minimální, snad i proto, že sami tvrdí, že jsou filharmonici „na to, bych řekl, hodně háklivý“ (TK). A možná je to projev filharmoniků ve snaze zachovat si svůj svébytný hudební (český) projev.

2.1.2 Ohrožení tradice?

O předávání interpretačního stylu, zvuku a řemesla hraní na nástroj jsem psala v kapitole o tzv. české škole. Sami hráči souhlasili, že nakonec všichni vychází z jedné školy a tak se tradice předává nebo dokonce dědí. V předávání interpretační tradice Novosvětské však hrají roli, jak postupně uvádím, i další aspekty. Z výše zmíněného vyplývá, že charakteristický zvuk ČF je dán podle filharmoniků tím, že v orchestru sedí výlučně čeští hráči (alespoň do nedávna), na druhou stranu tvrdí i to, že se „vychovává“. V předávání tradice hraje tedy roli vůle

hráče, který, když chce, tak se tradiční interpretaci naučí, a tak je vůle hráče další, důležitý aspekt, který buď určité interpretační ustálenosti udrží, nebo vymaže. Například violista Jiří Poslední právě nevoli hráčů bere jako důvod postupného vymizení interpretační tradice a celkového filharmonického zvuku. Myslí si, že se tradice vytrácí „s gumou“, kdy se poznámky kolikrát i modrou tužkou do nových partů nepřepíše, nebo ruší, ale zejména s neúctou mladých, nově příchozích hráčů a tedy „nevychovaných v tradici“, kteří jsou v dnešní době ve svém mladém věku nezvykle jmenováni na tak důležitá místa, jako je například koncertní mistr.

2.1.2.1 Ústně-sluchová

Cestou, kterou se tradice v orchestru předává nebo nepředává je v první řadě podle filharmoniků vlastní pozorování. Tedy pokud hráč chce, odpozorovává a odposlouchává od starších hráčů daná místa, nebo mu eventuelně starší kolega poradí, nebo ho napomene. Tradice se tedy předává částečně poslechem i ústně. Většina respondentů vypráví, jak se oni sami začlenili do orchestru skrze své „otevřené oči a uši“ a kolikrát se sami starších kolegů na dané pasáže i ptali a zajímali se:

„Já si myslím, že tady ještě je, ta tradice, určitě, ale díky těm starším hráčům z filharmonie, že se snaží, ti mladí hlavně, odkoukávají, jak se to má hrát, že jo, když já jsem přišla, taky samozřejmě, jsem sice nebyla nejmladší, ale odkoukávala jsem to, co jak hráli oni, jakým smyčcem, kde v jaké části, s jakou vervou, nebo ... přesně, to jsem jako odkoukala. Ti mladší, myslím, že je to normální, že by měli poslechnout vlastně ty starší hráče a jít podle nich. Učit se.“ (JK)

Zaučování nových členů se dnes ve filharmonii děje podle slov respondentů vcelku tiše, „decentně“, tak, aby nebylo poškozeno ego kolegy, například gestem, nebo různými náznaky. Předpokládá se ale, že si věci bude všímat hlavně hráč sám. O jaké pozorování interpretačních projevů se konkrétně jedná? Například „kterou částí smyčce se to hraje, jestli se to skáče, nebo jestli se to takzvaně teda šoupe, když to řeknu špatně, ale jestli se to hraje nahlas, koho vlastně mám za povinnost, nebo měl bych všímat si, kdo tam má melodii – tu doprovodit, potichu, tak, aby melodie byla slyšet, i když tam mám napsaný třeba silně. Mám se snažit o pokud možno co nejlepší souhru.“ (JP) Jsou to tedy věci, které mají zcela jistě vliv i na zvuk orchestru. Proto se snaží služebně starší kolegové těm novým pomáhat,

(třeba nenápadně) ukazovat tradici, ve které by se měl nový člen zaučit, stejně tak, jak se pomáhalo jim. Zřejmě se ale i způsob zaučování v ČF mění a tak je vzpomínka M. Kejmara na jeho začlenění do orchestru v rozporu s „decentním“ a „elegantním“ způsobem, jak předat tradici dál a například opravit kolegu: „No oni, né že fungovali jako vzor, oni třeba mě nutili, že to musím hrát, tak jak oni byli zvyklí. Třeba ten Karel Dlouhý přišel a říká, ten klarinetista „nezlob se, ale takhle to nemůžete hrát, my na tohle nejsme zvyklí, musíte se zeptat, jak se to hraje. Správně.“ (MK) Snad dobře myšlený takt dnešních hráčů, kteří by bezbolestně chtěli opravit hraní svého kolegy, také napomáhá k postupnému vytrácení interpretační tradice?

Problém v předávání interpretační praxe přichází tehdy, kdy hráč nechce a třeba si je i vědom odlišné interpretace kolegů, ale rozhodne se pro svou, jinou, interpretaci. To je podle filharmoniků částečně dané i tím, že provoz ČF dnes dovoluje, že se na důležitá místa, jako je koncertní mistr přijímají mladí, ale hlavně noví hráči, kteří v ČF nikdy nepůsobili. Takoví „najednou vyhraju konkurz do orchestru, kam si sednou na první židli no a teď maj hrát teda tradici, že jo. A teď voni... ale protože oni jsou celkem jako výjimeční, voni se vůbec jako nebojí si stát za tím svým blbstvím“ (JP). O tom, že k takovým situacím, kdy se hráč odmítá začlenit do tradice, dochází, mluví ostatně více respondentů: „[p]rostě tady dokonce takovej pitomec tam vod těch trumpet – proto tam taky nechodím, řekl, že tendle Lysý, Horák a já jsme do toho jenom srali! Doslova. A že to se teď musí změnit jeho příchodem.“ (MK)

Ale jsou i případy, kdy nově příchozí člen o interpretační tradici nic neví „[a] je potom třeba těžký, když přijde někdo třeba na ty první židle, nebo na ty zástupce a že třeba jsou problémy, že třeba ti starší hráči zezadu třeba říkaj „hele on to hraje špatně! To se přece nehraje celým smyčcem, to se hraje jenom určitou částí smyčce“, což je taky zajímavé pozorovat takovýty rozepře. [...] No nemá ty zkušenosti! Nemá tu praxi. Neví.“ (JK) Podobnou situaci v neznalosti interpretačních ustáleností nových hráčů, která proběhla v ČF, vypráví J. Poslední: „Čili tady došlo k situaci, kdy, kdysi přišla nesmírně talentovaná slečna na violu, kerá si sedla na první zkoušce svojí na první židli samozřejmě, hrála se Novosvětská, bylo nějaký místo ve violách, který je tradičně pro nás jako těžký

zahrát dohromady, ten dirigent, cizí, Mackerass zrovna, se na ní obrátil se slovy „no, jak se to má hrát, řekněte to kolegům“ a ona to jako teda kolegům řekla, ale úplně obráceně, než se to tady sto let hraje.“ (JP) Tento zádrhel v předávání interpretační tradice je podle J. Posledního ten hlavní, kvůli kterému ČF ztrácí svou osobitost. Je to jakási neúcta, či snad nevědomost a nezáměr nových členů vůči stylu orchestru, který vede k vymizení toho, co cizí dirigenti obdivují a za co orodují, aby bylo zachováno - „svojbytnost' vlastného zvuku Českej filharmonie“ (PM)?

Úcta a respektování předešlých interpretací a tradic se podle filharmoniků nevztahuje pouze k hráčům, ale i k dirigentům. Určitý druh ohrožení respondenti pocítují, když se dirigenti chtějí svým osobitým projevem ukázat a vyčlenit se. Dirigenti pak v jejich očích nectí odkazy svých předchůdců a vzhledem ke své moci je ignorace vůči tradicím orchestru závažnější. „Ale otázka je, kam to povede dál, že jo, jestli se to nezmění ta interpretace tak, že už to nebude dvořákovský pojetí Dvořáka a jinejch věcí třeba dalších. [...] Ale co se týče právě těch uchovávání tradic, a toho, těch zažitých interpretací, tak on [Albrecht] si šel taky s něčím novým a taky to nesedělo! K český hudbě. Protože já si furt myslím, že málokdo z těch cizích, ne že by byli méně muzikální ti cizí umělci, ale oni nenasáli to, co bylo předtím tady. Ten vývoj tý interpretace.“ (MV) Opět zde hraje roli jakási pokora dirigenta, kterou filharmonici od dirigenta očekávají. Ten by podle jejich očekávání, měl mít schopnost vnímat orchestr nejen jako hráče, ale jako instituci s dlouholetou historií a svou vlastní interpretační tradicí.

2.1.2.2 Noty – tužka a guma

Další cestou jak lze předat interpretační tradici je zápisem. Hodnotu „modré tužky“ zná i nově příchozí člen a poznámky v partech vidí každý, kdo z nich hraje. I zde se odehrávají změny, kdy má každý dirigent právo hrát Novosvětskou z jakýchkoliv not a hráči hrají z partů bez svých poznámek. Jak ve výsledku taková Novosvětská zní, je další věc, osobně pochybuji, že se změnou not se kompletně mění naučená, dlouholetá praxe hráčů, kteří jsou již zvyklí na své. Nakonec sami hráči tvrdí, že jim noty slouží pouze pro orientaci, protože Novosvětskou hrají tolikrát, že nepotřebují lpět na notách, ale výměna not je obtěžuje a to zejména hráče na smyčcové nástroje, kteří by museli měnit smyky. V orchestru však nastaly situace,

kdy se noty změnilly. Staré party jsou již uchovány v archivu jako historický dokument a na pultech dnes leží jiné vydání. To by podle filharmoniků mělo být obstaráno stejnými poznámkami ze starých partů, které by měl přepsat určený hráč ve skupině, který má tento typ práce na starosti. Ovšem podle houslisty P. Havlína se některé poznámky, které již nebyly aktuální, do nových not nezapsaly.

Výměna not, ať už je způsobena stářím a nevyhovujícím stavem not, nebo požadavkem dirigenta, hráčům ztěžuje hru. Jak reagují hráči ČF na takovou změnu? „Mám jednu takovou celkem, z pohledu orchestru, traumatickou zkušenost se sedmou symfonií, kdy jsme to hráli ve Španělsku na zájezdě s dirigentem Urbanskim, a on si přivezl vlastní noty, ve kterých měl smyky v mnoha případech úplně naruby, než jak byl orchestr zvyklý a nevydrželi jsme to prostě během týdne po nějakém třetím, čtvrtém vystoupení jsme to změnili a hráli jsme to z vlastních not. Proti jeho vůli.“ (EŠ) Nedá se tedy říct, že noty nejsou pro hráče důležité. Naopak, mnohé, co je v povědomí hráčů, je v nich zapsáno.

Jak je to s modrými poznámkami, které ctí každý hráč? Přepisují se do nových not? Podle odpovědí, se poznámky do nových not určitě přenesou. Někdo tvrdí, že se přepisují, ale ne všechny, pouze takové, které jsou platné. Kolikrát totiž byly modré poznámky v notách pouze jako „relikt“. „Přeneslo se spousta věcí, už to není teda modrou tužkou, už je to tužkou, a už se to samozřejmě maže, že jo. Taky se to půjčuje, to znamená, že ty věci mizí.“ (JP) A jelikož se požadavky k interpretaci Novosvětské mění s každým dirigentem, je těžké určit, které poznámky jsou dnes ještě platné. „Já si zase na druhou stranu myslím, že často ty dirigenti ty věci mění, a když jsou tam ty vyryté poznámky tou modrou tužkou, tak se často třeba musely mazat a potom se vlastně ztrácí ta tradice... což je zase škoda, takže v tomhle slova smyslu to má opodstatnění, že ty historický noty, že se uloží a uchovají se.“ (EŠ)

Přepisování poznámek je mezi filharmoniky rozporuplná věc. Někdo tvrdí, že se zavedené poznámky zcela jistě přepisují a nový hráč má šanci vidět tradici i na nich. Někdo tvrdí, že se poznámky přepisují, ale jen ty, které jsou aktuální. Mnohé záleží na tom, jak poctivý hráč je a poznámky si dodatečně zapisuje a stará se o ně. K tomu se ovšem váže i další hledisko, kdy nevdě sedí hráč u toho samého pultu a hraje ze stejných, svých not, o které se stará. „A tiež záleží na tom, či ten

dotyčný pravidelne roky sedával pri určitom pulte. Lebo potom keď sa takzvané rotuje, tak paradoxne sa tým takoby tradícia trošku oslabuje. Po tejto stránke, že.“ (PM) Najdou se ale i tací, kteří tvrdí, že pokud přijde nový hráč a dostane na pult nové noty bez poznámek, „[t]ak neví nic! Když přijde novejš, tak nemá vůbec tušení! A když mu to ještě vedle ten starší kolega nic neřekne, nechá ho hrát „ať si to hraje, si to hraj...kašlu na to“, že jo.“ (MV) Rozporuplný zápis a vybavenost poznámek dnešních partů Novosvětské, může být snad odrazem stavu její interpretační tradice v ČF. Koneckonců i M. Vilímc přiznává, že „dneska už ani ti starší neví vlastně, jak to mají hrát! Protože přijde jeden dirigent, chce tam dlouhou notu, pak to chce někdo zkracovat a takhle, druhý chce tam zeslabit, další to... takže to je prostě naprosto už je to taková džungle.“ (MV) Nicméně noty nejsou zdaleka jediným nositelem interpretační tradice a hráči je vnímají jen jako „návod“. I přesto se ke starým notám vztahují, ať už proto, že na ně byly zvyklí, ale i proto, že „[t]edle ten materiál, ten historickéjš, už byl opravenejš a vybavenejš těma změnamí! [...] Fráze, smyky, všechno! No a to bohužel ten historickéjš materiál už měl, a ten je pryč!“ (MV)

Právě v notách se dají najít mnohé interpretační ustálenosti a výjimečnosti pro daný orchestr a stávají se tak fyzickými nositeli jeho tradice. To potvrdil na jedné své zkušenosti P. Havlín: „Dám takovej příklad. Byl jsem někde hrát na kšeftě a hrálo se, ale Má vlast. Kousky z Mý vlasti, a byly FOKařský noty. A fokaři tam mají jiný trošku poznámky než my, jiný třeba smyky a to, takže bude se to lišit, že jo. Bude se to lišit. Samozřejmě v tom vyznění jako hudebním si myslím, že to bude hodně podobný, ale samozřejmě, že to strašně záleží na tom dirigentovi a potom i na té tradici přesně toho orchestru, protože jsou jako samozřejmě...já tohle jsem věděl, my tam máme třeba v některých místech jako vlepky a hrajeme něco jinýho, oni to tam mají zase podle originálu jsem koukal jako a takhle jako, jo.“ (PH) Filharmonici si uvědomují důležitost poznámek v notách, zároveň ale chápou, že jde i o „nepsaná“ pravidla a návyky, které se udržují, i když (už) se v notách neodráží.

2.1.3 Čas: Móda, pokrok, komerce

Přirozeným důsledkem pokroku nastávají v orchestru změny, které mají na interpretaci vliv. Je to výměna not, nebo nové muzikologické poznatky, ale i provoz

orchestru, který vystihuje J. Poslední slovy: „dneska je kšeft všecko“. A tak je komerční provoz orchestru jedním z hlavních hybatelů změn, jehož důsledkem je například časté hostování dirigentů, kteří si kladou své podmínky (nesouhlasné s tradicí orchestru - například jiné noty), nebo povolený vztah šéfdirigenta s orchestrem, kdy současný šéfdirigent S. Byčkov dirigoval tuto sezónu svůj orchestr jen párkrát, protože má své vlastní „kšefty“. Proto J. Válek a další zhodnocuje, že dnes je marné přikládat větší váhu postu šéfdirigenta, protože „maj tolik jinejch záležitostí a kšeftů, abych to takhle řekl rovnou, nebo jiný činnosti, že prostě na ten orchestr mají míň a míň času.“ (JV) Program se nastuduje za pouhé dvě zkoušky, kdy se nestačí hráčům vštěpit z hlediska interpretace zhola nic. Pokrok se samozřejmě vztahuje i k technickým možnostem daných nástrojů a dovednosti hráčů a úplně přirozeně se mění i vkus interpretačního stylu.

Mezi filharmoniky je živé mínění o tom, že noví (mladí) hráči se vzdálili od toho „jak se tady hrálo kdysi“. Filharmonici rozpoznávají změnu vkusu a některé aspekty tradice sami chápou jako „nevkusné“. „Ono se tomu dneska říká nánosy. A dneska je moderní všecko jako změnit, to znamená jako tydlety nánosy s tou modrou tužkou, tadyto zpomalení se mi dneska zdá nevkusný.“ (JP) Tak jako se období secese vyznačuje květnatou ornamentikou, která se promítá i na hudebním projevu, stejně tak „ještě od dob Dvořáka vlastně, se klouzalo strašně moc po strunách!“ (JP), což by pro dnešní ucho působilo nevkusně. Změnu hudebního vkusu komentuje i E. Šístek, který když „poslouchal tu nahrávku od Talicha, tak mě překvapilo, že tenkrát daleko míň vibrovali. Dneska se vibruje poměrně hodně a je to až někdy přehlčený! Možná je to s dobou...“ (EŠ) Utváří se tak v každém období i nová estetika interpretace („the new aesthetic 'reality'“¹⁰). S hudebním projevem souvisí i jiný způsob hry na nástroj, který je dán stavbou nástroje a jeho technickým pokrokem. „Lidi to trošku jinak drželi, pomáhali si palcem, prostě jezdili po těch krkách těch nástrojů.“ (JP)

Pokrok se netýká pouze nástrojů, ale interpretů samotných. Hranice dovedností se posouvají kupředu dnes a denně. A je to často otázka pouhé generace, kdy se díky novým technikám jako je například věčný dech, komponují

¹⁰ COOK, Nicholas. Performance Writ Large: Desultory remarks on furnishing the abode of the retired scholar. In: COOK, Nicholas. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Hampshire: Ashgate, 2007, p. 292. ISBN 0754627187.

skladby za účelem demonstrovat. U dechových nástrojů je technický pokrok určující samotný rozsah nástroje, tak například fagotista Jiří Seidl tvrdí, že za jeho dob nehráli vysoké *e* a neuměli věčný dech. Obojí je dnes normou. „Vůbec ta, já myslím, že ta úroveň, od toho mého mládí a začátků, strašně pokročila!“ A možná to by mohlo vysvětlovat, proč se interpretace některých pasáží v Novosvětské mění.

Jsem stejného názoru, který razí i J. A. Bowen¹¹, americký vědec, jazzový klavírista, skladatel a zakladatel *The Centre for the History and Analysis of Recorded Music at University of Southampton*, ke kterému se vztahují zejména v práci s nahrávkami, že hudební dílo existuje, i když zrovna nezní. Je nemožné zjistit konkrétní statickou, determinující podobu tradice hraní Novosvětské symfonie v České filharmonii, protože každým rokem se mění, tak jako se v ní mění hráči, nebereme-li v potaz externí hráče, kteří se v orchestru točí během sezóny a vnášejí své tradice z jiných orchestrů. Přesto takto velká skupina mnoha individuálních osobností a množství interpretačních představ má, (což potvrzují výsledky poslechového testu), své vlastní hodnoty, které jsou stále ještě slyšitelné a jsou rysy, na kterých většina orchestru lpí. Na tomto místě bych ještě jednou citovala E. Šístka, který říká, že tradice interpretace se mění „s tím, jak se mění složení orchestru. Na druhou stranu, když přijde spousta mladých hráčů, neznamena to, že to nutně musí změnit tu tradici, protože oni se teprve zaučují, takže je možné, že tradici pochopí znovu, akorát trošku jiným způsobem.“ (EŠ)

2.1.4 Dirigent

Tak silnou moc, která umožňuje změnit třeba i smyky nebo dokonce samotné hráče, má jediná osoba a tou je dirigent. Respondenti tvrdí, že konečná podoba interpretace hudebního díla záleží „dirigent od dirigenta“. Ať už se to týká temp, frázování, not, složení hráčů a dalšího. I zde funguje u filharmoniků argument národnosti - tedy pokud je dirigent český, cítí stejně a tedy správně, jako orchestr. O tom jak fungoval post šéfdirigenta za dob V. Talicha, jsem se již zmínila, Václav Talich s muzikanty dokonce i cvičil, což se samozřejmě s dnešním stavem, kdy

¹¹ BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 425. ISBN 0-19-879003-1.

šéfdirigent vidí vlastní orchestr třikrát za sezónu, srovnat nedá. V konkrétním případě nového šéfdirigenta Semjona Byčkova je to podle zbarvení odpovědí pro filharmoniky snad i dobře, pokud by snad nechtěli, aby se z Novosvětské stala „Novosovětská“. Do jaké míry si však nechá Česká filharmonie sahat na svou interpretaci? Hájí si hráči svou tradiční interpretaci? V mnoha odpovědích na otázku zachovávání interpretační tradice postava dirigenta figuruje.

Ze zmiňovaných citátů vyplývá, jak je pro filharmoniky důležité místo šéfdirigenta (dodnes vzpomínají na Talichovo období a jeho osobitou práci, negativně vnímají provozní změnu, kdy se vliv šéfdirigenta oslabil). „Vždycky každej dirigent přijde, že jo, šéfdirigent, a že nás pozvedne, a že to teprve teď bude ono, to říkaj všichni, že jo a ta filharmonie vlastně, tam se nic moc nemění [smích], že jo.“ (JV) V interpretaci Novosvětské s některými dirigenty hráči pochopitelně sympatizují a souhlasí, většinou opět na základě nějakého stejného, českého cítění, nebo na pokračování jejich tradice, způsobu, jak se tato symfonie v ČF hraje. „Tak to zase, mě se hrálo nejlíp s panem Bělohávkem ta Novosvětská, protože to bylo takový jako konečně český dirigent, a jako ten, co tady měl být, že jo“ (JB). Jak hráči reagují na požadavky dirigentů, se kterými nesouhlasí a které si odporují s tradicí? Podle respondentů je taková situace na denním pořádku a není to nic ojedinělého. Například současný šéfdirigent si v Novosvětské „vnucuje opravdu svou, svoje... svoje požadavky, svoje věci.“ (JK) Ilustruji to na krátkém úryvku z rozhovoru s houslistkou J. Kokšovou:

JK: No tak ta tradice, oni tady mají určeno, jak se co hrálo a dost se na to poukazuje. I ty smyky a dost se to dodržuje. Takže když přijde třeba dirigent a chce ty smyky nějak jinak, nebo chce to úplně jinak, aby se to hrálo, tak to celkem... je to... třeba teď zrovna přišel pan dirigent Byčkov, a chtěl, abychom hráli úplně někde třeba jiné smyky, jo, a třeba v té Novosvětské, a to celkem byl problém, než jsme si na to úplně zvykli, občas jsme se pletli...

Já: Každopádně jste museli poslechnout pana dirigenta?

JK: Ano.

Já: Tak to je, jo?

JK: No není! Jako kdyby byl koncertní mistr řekl „nezlobte se, tohle se tady hraje takhle dlouho“ a vysvětlil mu to proč, třeba si myslím, že kdyby měl větší autoritu, tak ...

Houslistka J. Kokšová zdaleka není jediná, která vnímá podobné situace jako selhání povinnosti koncertního mistra. Koncertní má být podle filharmoniků „prostředníkem mezi dirigentem a orchestrem“ a právě on by se měl tradice zastat a střežit ji, když už tak nedělá dirigent. Neděje se tak možná z důvodů, které jsem psala výš, a to, že možná nový koncertní neví, jaká je tradice, anebo je to podle respondentů „vlezlost“ a „snaha zalíbit se“ (JB). „Prakticky současný koncertní majstri sú sráči.“ (PM) Nespokojenost s postojem současných koncertních hráčů se promítá v rozhovorech velmi často. I v postu koncertního mistra se postupem času odehrály změny a tak vzpomíná na jeho funkci i M. Kejmar: „No, to dneska nevím, že jo. Dneska vodkejvou tady všeccko, ale dřív to prostě řekli „pane dirigente, nezlobte se, ale...“. Prostě se postavili.“

Nicméně když selhává i koncertní mistr, orchestr řeší situaci po svém a tak není ojedinělé, že mi filharmonici přiznávají, že dirigent „musí počítat s tím, že když přijde koncert, tak že se to hodně bude podobat tomu, co nechtěl, jo.“ Je to možná nějaká snaha orchestru zachovat si svou tradici, ale osobně si myslím, že to může být i podvědomá věc, kdy by hráč musel dávat „velkej pozor, aby to nezahrál tak, jak je zvyklej.“ V takovém rychlém provozu není vlastně možné, aby se hráč za tři dny přeučil interpretaci, kterou má zažitou. Sami hráči tvrdí, že pokud se je dirigent snažil přeučovat například fráze, „šlo to dost ztuha“ a vlastně jsou ochotní přiznat, že v něčem dirigentovi vyhoví, většinou v detailech: interpretace „bude trochu v něčem jiná, v těch konkrétních věcech, které tam ty dirigent chce, ale bude tam základ, který máme, myslím z těch zkušeností, který máme z těch provedení.“ (EŠ) Česká filharmonie si svou tradici interpretace Novosvětské hájí a drží se svých zavedených projevů „vobčas hodně urputně!“ (PH) Samozřejmě se v ČF neděje vyložená sabotáž dirigenta, ani to prakticky nejde, protože dirigent přece jen ukazuje doby a muzikant by šel proti sobě, kdyby chtěl cíleně zkažit koncert. Proto do jisté míry hráči souhlasí s tím, že „musíte nakonec toho dirigenta akceptovat. Co vám zbyde, že jo. Myslet si můžete svý, říkat si „no, tak děláš to blbě hochu, nebo pomalu, nebo rychle zase.“ (JS)

Ne všichni dirigenti mají v interpretaci Novosvětské požadavky, které jsou filharmonikům proti srsti. Jsou i tací dirigenti, kteří si interpretační tradici Novosvětské nastudují z nahrávek, ví o ní a na zkouškách se s orchestrem snaží domluvit na vzájemné spolupráci. „A někteří dirigenti se zase zeptají a třeba i pan Byčkov nám řekl... dokonce přišel po zkoušce „je to takhle v pořádku?“, jestli nás něčím neuráží, prostě.“ (TK) Někdy se dirigenti nechají orchestrem i vést a jsou s jeho svévolnou interpretací spokojeni. „No, ale jak jste se ptala, tak samozřejmě ten orchestr trošku svoje si hraje, ať přijde ten, nebo ten. Ale oni jsou většinou spokojení! Ti dirigenti.“ (JV) V tom, že se zatím žádnému dirigentovi nepodařilo převrátit interpretační tradici Novosvětské, se shodli všichni respondenti. A jak říká J. Brožková během zkoušek dochází k „symbióze. My mu trošku natlačíme to naše a on nám malinko natlačí to svoje“. Filharmonici jsou totiž přesvědčení, že jsou to spíše oni, kteří Novosvětskou umí, a kterou by měli dirigentovi ukázat. Mají k ní „bytostný“ i národnostní vztah a tak když přijdou hostující dirigenti „tak si myslím, že dostanou takovou Novosvětskou, že moc vylepšování tam jako není na pořadu dne, jo.“ (PH)

Povrchní spolupráce hostujících dirigentů, různé požadavky a nestálost jednotného provedení Novosvětské má na její interpretaci dopad, což se odráží už jen na poznámkách, kde jsou změny čitelné. I sami hráči nakonec přiznávají, že dnes už se v „džungli“ různých, často třeba i protichůdných požadavků dirigentů nevyznají a „ani ti starší neví vlastně, jak to mají hrát!“ (MV) Sami hráči doznávají, že díky dirigentským osobnostem, které ať už z jakýchkoliv důvodů nedbají a nechtě jejich interpretaci Novosvětské, se její tradice vytrácí. Ovšem takovou moc, aby vymazal dlouholeté zkušenosti, praxi a vzpomínky a „duši“ muzikantů, dirigent jistě nemá. „Snad ještě v něm [orchestru] něco takového zůstalo. Já si myslím, že ono se to nedá úplně vygumovat, přeci jenom v některých to ještě je, který to zažili, tak uvidíme, no. Není to ani dirigent!“ (MK)

2.2 Poslech: faktory podle kterých filharmonici poznali ČF

V poslechovém testu jsem svým respondentům pustila pět nahrávek Novosvětské, vždy tu část, kterou si vyžádali, podle které by podle nich nejlépe mohli určit ČF. Jejich úkolem bylo zjistit, která z pěti ukázek je nahrávka České filharmonie a zdůvodnit jejich rozhodnutí. Nejdelší ukázka pro to, aby stačili zhodnotit, jestli na

nahrávce hraje ČF, trvala zhruba minutu. Rozpoznání většinou proběhlo velmi záhy, v případě první věty například hned po prvních čtyřech taktech. Vzhledem k tomu, co píše R. Ingarden v úvodu své knihy - že se provedení stejného hudebního díla pokaždé mění, dokonce i když je hráno tímtež interpretem, a to v takových aspektech jako je barva tónů, tempo, dynamika aj., zdá se až nemožné, že filharmonici dovedli svou nahrávku mezi ostatními rozpoznat. „So long as the performer is a live human being, it is impossible to eradicate these differences completely, however he or she might try.“¹² Z toho jednoznačně vyplývá, že interpretace ČF si i přes individualitu projevu každého hráče v orchestru udržuje určité kvality, díky nimž je svými členy rozpoznatelná.

Mezi nahrávkami v poslechovém testu byly tyto orchestry: Chicago Symphony Orchestra (1983), Vídeňští filharmonikové (1985), Israel Philharmony Orchestra (1989), Londýnský symfonický orchestr (1989) a kromě talichovské nahrávky s Českou filharmonií ještě Mnichovská filharmonie (1985). Jaké byly hlavní aspekty, které filharmonici vnímaly jako určující, podle kterých s jistotou dovedli zhodnotit, že orchestr na nahrávce může nebo nemůže být ČF? Zejména na tempo, frázování a barvy zvuku nástroje. Je zajímavým poznatkem, že ve většině se tyto, pro filharmoniky určující hodnoty, shodují s poznámkami v partech a také s rysy, které uváděly v rozhovorech, podle kterých se podle nich českofilharmonická Novosvětská vyznačuje. Konkrétní příklady pak uvádím na konkrétních místech v analýze.

Vesměs bylo filharmonikům jedno, jakou část, nebo větu Novosvětské mám pustit. Většinou však reagovali na ty nástrojové skupiny, do kterých patří. Proto pro hráče na dechové nástroje bylo vypovídající Largo, anebo jakákoliv místa, ve kterých zní buď konkrétní nástrojové sólo, nebo skupina. Na rozlišné nástrojové skupiny reagovali však i opačně a tak nebylo ojedinělé, když se například houslista v poslechovém testu rozhodoval na základě barvy zvuku lesního rohu, nebo na klarinetovém nádechu a opačně, hráči na dechové nástroje reagují na „vřelá“ violoncella v introdukci první věty. Nejčastěji se při poslechu filharmonici odvolávají na tempo, skrze které nejrychleji došli k závěru. Hned se začátkem

¹² INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. London: Macmillan, 1986, s. 7. ISBN 978-1-349-09254-3.

jakékoli věty hodnotili správnost tempa, které přísluší interpretaci ČF a na něm pak stavěli další hodnocení. Všichni respondenti, kteří se poslechového testu zúčastnili, z šesti ukázek různých orchestrů poznali právě tu, kde zní Novosvětská v provedení ČF. Většinou bylo jejich rozhodnutí pevné a pozitivně komentované:

„[začátek, cello] No, to je přesně vono. Tempo i zvuk. [horna] Zvláštní teda ta horna. [dřeva introdukce] No! Přesně takhle to hrajou! No! Tempo cell stejný s basama – tak tohle je! Tohle to je přesně jakoby ta tradice, co já znám, je tohle.“ (JP)

2.2.1 Tempo

Zásadním kritériem, podle kterého filharmonici identifikovali ČF v nahrávce, bylo například tempo úvodního Adagia. Jak z poslechů vyplývá, tempo podle filharmoniků nemá být moc pomalé. Z pěti cizích nahrávek mi na každé tempo úvodního Adagia řekl violista J. Poslední, že je příliš pomalé, a s pousmáním poznamenal, že „to s Českou takhle pomalu vůbec nehrajem.“ (JP) V naprosté většině byla tempa na nahrávkách cizích orchestrů mnohem pomalejší, než ta, která by mohla být českofilharmonická. Pomalé tempo se v ukázkách zdálo filharmonikům ve všech větách, nejen v první větě, ale i ve druhé, nebo často ve čtvrté větě. Pouze tempo Scherza v ukázkách zhruba korespondovalo s jejich očekáváním.

V posleších se tak potvrzují i některé popisy, kterými v rozhovorech filharmonici tradiční interpretaci ČF charakterizují. V tomto případě se potvrzují jejich výroky, ve kterých prohlašují, že mají v Novosvětské už zažitá tempa - „tam je taková určitá nalajnovanosť“ (EŠ), „Bože. Nedáva to zmysel, nemá to proste konštrukciu, nemá to...to je ako [ke-by si nie-ko-mu za-ča-la roz-prá-vať][...] Toto určite Česká nie je. [kvôli tempu?] No kvôli neporiadku, ktorý tam bol, áno hlavne tempo a nepochopenie vôbec zmyslu tej hudby.“ (PM) Stejně tak jako mají filharmonici jasnou představu o celkovém tempovém rozvržení a návaznosti jednotlivých částí Novosvětské, jsou při poslechu citliví i na jednotlivé pasáže, nebo třeba i sólový vstup, ve kterém očekávají konkrétní tempové řešení. Na konkrétních místech tak filharmonici při poslechu komentují například i dvoutaktové pasáže, na nichž se rozhodli, že nehraje ČF, protože v ČF „se zatěžkává, víc.“ (JP)

Tempo určitých částí Novosvětské je nejrychlejší způsob, jakým se filharmonici v nahrávce poznali a to velmi úspěšně. Jejich domněnka, že je součástí tradiční interpretace Novosvětské i specifické tempové rozvržení se tak potvrdila. „Tohleto bysme nebyli schopní zahrát takhle v tempu. To není filharmonickej projev.“ (JP) Při posleších bylo na respondentech vidět zřejmé nadšení a souhlas, když jsem pustila ukázkou Novosvětské v provedení ČF. Velmi záhy, po několika sekundách věděli, že v ukázce zní českofilharmonická Novosvětská. Samozřejmě to není jen tempo, které filharmoniky při poslechu jejich nahrávky přesvědčilo. K tempu se přidávají další, taktéž pro rozpoznání spolehlivé rysy.

2.2.2 Frázování a dynamika

Stejně často jako tempo, uváděli filharmonici jako důvod svého správného rozhodnutí frázování. Frázování ovlivňuje více faktorů ve způsobu hry na nástroj. Pro dechové nástroje silně ovlivňuje frázi místo nádechu, které buď frázi rozdělí, nebo propojí. U smyčcových nástrojů jsou to smyky. Dále frázi ovlivňuje dynamické řešení, jakou jsou různé akcenty, crescenda a diminuenda, nebo například klenutí fráze, agogika, délka not a ve velké míře i rytmické provedení. Vesměs jsou to faktory, které ve velké části obsahují poznámky v partech, a tak je lze ze samotného notového zápisu vyčíst. Tím se mi potvrzuje, že noty jsou do jisté míry nositeli a fyzickou součástí tradice.

Nádechy jsou určujícím faktorem pro výstavbu fráze u dechových nástrojů. Jak důležité nádechy jsou, svědčí to, že o nich vědí i hráči, kteří na dechový nástroj nehrají, a dokonce jsou podle nich schopni identifikovat hráče/ orchestr. A tak violista J. Poslední, který si poslechl začátek druhé věty, čekal právě na moment, kdy se bude dechová sekce nadechovat: „Hm, tady si vždycky dejchnou“ (JP). Stejně tak i flétnista Jiří Válek například podle nádechů hráčů poznal, že se nejedná o nahrávku České filharmonie: „tam kluci jinde dejchaj v tý frázi“ (JV).

Stejně jako jsou nádechy dechové sekce, mimo jiné, určujícím faktorem v poslechu pro filharmoniky, pro smyčcové nástroje to jsou smyky, které frázi ovlivňují. Ty se však často nedají poslechem poznat, jejich dopad však ano, a že jsou pro hráče důležité a jaký mají vliv na barvu zvuku, rozvedu v následující kapitole. Smyky totiž do jisté míry ovlivňují i dynamiku, nebo i délku not a to už v nahrávkách slyšet lze a je to něco, na čem se filharmonici při poslechu poznávají.

Samozřejmě se dynamika ani délka not neomezuje na smyčcové nástroje, tyto faktory jsou při poslechovém testu platné pro všechny hráče.

Dynamika, jak už jsem předeslala, je v partech hojně poznamenávána, a tak mi synchronizace s výkladem filharmoniků nad poslechovým testem spolu s notami (partiturou doplněnou mnou o nejrůznější poznámky, jak jsem popsala výše) a zvukem na nahrávkách zapadají vlecčem do sebe a podávají docela konkrétní výpověď. Je zajímavé, že ve většině se opravdu poznámky shodují s tím, na co respondenti reagují při poslechu. Ti se při poslechu opírají o konkrétní místa, kdy třeba na chybějících akcentech ve frázi, nebo naopak nadbytečné dynamice vědí, že se nejedná o filharmonický projev: „No! Toto sú práve tie miesta, kde Bělohávek napríklad chcel [pá-papa-PÁ, PÁ-papa-pá] kde sú tie akcenty a tuto ich nerozoznávam [...] potom som tam počul nejaký hboj zvýraznenie crescendo, ktoré ja som zatiaľ vo filharmónii nezaznamenal takto výrazne a naopak veľké decrescendo, ktoré tam má byť v cellách, tam nebolo!“ (PM). Filharmonici mají představu i správně zvolené dynamické úrovně, kterou mají zažitou, a proto jsou například na česko-filharmonické nahrávce spokojeni s projevem lesního rohu, protože má „normální jako hlasitost.“ (JP)

Podobu fráze ovlivňuje i její časový rozvrh, tedy délka not. Jestli jsou noty dlouhé, natažené, nebo naopak krátké, jestli je fráze „propojena“ apod. To vše má pro filharmoniky určující význam. Opět se takové komentáře na správnou délku nebo rytmus týkají jak míst, ve kterých zní celý orchestr, nebo i jednotlivých nástrojů, jako je například třetí horna: „Ježiš to je dlouhý! Ne tak to není Česká, tohleto nemůže bejt Česká. No, kvůli tomu jak to horna držela.“ (JP) I zde se potvrzuje, že konkrétní znění jednotlivých míst si neuvědomují jen ti hráči, kterých se to týká, houslisti jsou náchylní na znění horny, nebo klarinetů, a naopak hráči na dechové nástroje komentují smyčce, jako J. Válek: „No, to mi taky nepřipadá na Českou filharmonii. No to frázování těch štrajchů.“ Své představy respondenti samozřejmě opírají o své zkušenosti, a pokud v nahrávce zazní něco, co neznají, jako například „to počkáto v tých dychoch ma trošku prekvapilo“ (PM) a jinde „ty čtvrtky mi připadaly, že hráli delší, než znám...“ (JV), rozhodují se v poslechu negativně.

Spolu s délkou not souvisí samozřejmě i rytmus a jak už z popisu, který v rozhovorech filharmonici uváděli, vyplývá, v ČF se objevuje tzv. „rytmická taká nedisciplinovanost“ (PM). I toto prohlášení se při poslechu potvrzuje, protože nerytmické hraní dané pasáže posloužilo respondentům jako nápověda pro to, že se zřejmě může jednat o interpretaci ČF. Všichni respondenti, kteří se účastnili poslechového testu, tento nerytmický jev zmínili a na něm se pozitivně rozhodli. V ukázce jiného orchestru jim tak vadila právě rytmická přesnost „ty trumpety mi taky připadali jinak. Bylo to takový přesný a přesně v tempu. Naši kluci tam tak trochu čekají vždycky... to rozdělují.“ (JV) A naopak nahrávku České filharmonie kolikrát poznali podle nerytmicky držené fráze. „Taky ten sólista, ten Jarda, dycky nastoupil třeba o prsa dřív, žejo. O malý prsa, o tatínkovy prsa.“ (JS) Neznamená to ale, že s nerytmickým projevem hráči souhlasí, naopak se zdá, že jej berou jako negativní prvek ve své interpretaci, „že tam je trochu nerytmickej ten anglickej roh. [zpěv] a je tam dřív, prostě! To mě tak štválo, na tom...to nemá klid.“ (JS)

2.2.3 Barva zvuku

O České filharmonii a popisu její interpretace se často mluví o jejím „vřelém zvuku“ a „zpěvném projevu“. Mluví tak o sobě i sami hráči, když mají charakterizovat to, co dělá jejich interpretaci výjimečnou. Ojedinělý zvuk „vřelých“ smyčců opravdu může být odůvodněn například tím, že kontrabasisté v ČF hrají na pětistrunný kontrabas, který není v orchestrech běžný, a ke hře na tento pětistrunný nástroj mají zvláštní speciální skupinu. Další faktor, který mění barvu, je i například technika hry. Dostávám se tak k tomu, co jsem naznačovala, když jsem psala o vlivu smyků na zvuk. V partech kontrabasů najdeme smykování a poznámky, na které struně se daný úsek má hrát. Poznámky se týkají „frázování, nebo jakou barvou to hrát, to místo, jo, jako u těch smyčcových nástrojů, dá se to třeba hrát na některý struně, že jo“ (PH), což sebou nese samozřejmě slyšitelnou změnu zvuku. A na ten, stejně jako na tempo a frázování, při poslechu filharmonici reagovali.

Poslechy se potvrdilo zejména tvrzení o charakteristickém vibratu ve zvuku dechových nástrojů. Stejně, jak v rozhovorech filharmonici popisovali jejich typický zvuk - měkký, ne studený, rozvibrovaný tón, se pak v poslechu ukázalo, že takový zvuk očekávají a jejich představy jsou správné. Respondenti tak dovedli poznat svou interpretaci například díky nestatičnosti tónu. „To by mohla být česká.

Ja som tam počul to vibrato v tých dychoch.“ (PM) Naopak, když vibrato v tónu chybělo, nebo se filharmonikům tón nezdál dostatečně měkký, nebo slyšeli v ukázce například „rovný klarinety“, nebo „ostřejší horny“, byl to pro ně jasný důkaz, kdy se nejedná o zvuk ČF. „No tak to sama uznáš, že to Česká nie je. Kvôli tomu, že keď počuješ tie dychy tak sú také rovnejšie.“ (PM) Trochu komicky na mě působí situace, kdy se přes tolik opakovanou výtku na rovnost tónu a potřebě tón vibrovat, flétnista J. Válek na své vlastní nahrávce nepoznal. „To je nějaký rozvibrovaný, ale já jsem to asi nehrál todle teda. A to má být filharmonie todle?“ (JV) Sice si v ukázce nebyl jist, jestli nahrávka patří ČF, ale (svůj) vibrovaný tón zcela poznal. V některých případech se posluchači v testu zaměřují na konkrétní hráče a jejich zvuk nástroje, který mají za léta svého působení v ČF „v uchu“. A tak během poslechu talichovského provedení Novosvětské zvolal trumpetista M. Kejmar: „no! To je Lysý prostě, já ho poznám.“, kterého na jiné ukázce poznal jeho kolega „ta trubka je silná, to znamená, že by to mohl bejt Kejmar.“ (MK)

Co se ale v rozhovorech v popisu ojedinelého zvuku České filharmonie nepromítlo, byl faktor falešnosti. Ten se projevil až při poslechovém testu, kde velmi často posluchači hodnotili na základě falešného hraní. Samozřejmě ve prospěch ČF, kdy falešnost hraní podle nich není pro ČF vypovídající. „Připadá mě, že tak falešně by jsme neměli hrát teda. Možná že hrajem...“ (JV). J. Poslední se v poslechové ukázce pozastavuje nad falešností, která byť přes dobře zvolené tempo, které podle něj zní jako Kubelíkovo, svou falešností nevyhovovala a „že by [R. Kubelík] dovolil hrát takhle falešně, to pochybuju.“ (JP) V posleších se tak objevují soudy, kterými českofilharmonickou interpretaci vylučují „protože [mi] ta fanfára malinko neladí“ (MK), nebo „to je falešný jak prase. Všechno vysoko.“ (JP) Nebo jim v nahrávce zní „falešný fagoty – což u nás nebejvá.“ (JV)

2.2.4 Současná versus Talichova interpretace

Součástí poslechového testu neplánovaně, ze strany filharmoniků, vyplynulo, že po jeho dokončení, tj. rozpoznání Novosvětské v podání České filharmonie z šesti nahrávek různých orchestrů, chtěli, ze své zvědavosti, vyslechnou Talichovo provedení Novosvětské, na kterém mi ukazovali, co se „dnes už nedělá“. Po vyslechnutí Talichovy nahrávky třeba M. Kejmar tvrdí: „ale my jsme to pak hráli stejně trochu jinak jako ještě.“ (MK) A podobně to vnímají i ostatní ovšem s tím, že

se podle nich v tradici (třeba s nějakými změnami) pokračovalo „...já jsem s Talichem nehrál, ale takhle se to nějak předávalo...“ (JS). Talichovu nahrávku poslouchali se zálibou a souhlasem. Na tomto jejich srovnání můžu proto potvrdit a zároveň ilustrovat fakt, že interpretační tradice od Talichových dob prodělala určité změny.

Například jsem se dozvěděla, že v první větě, hned v prvních čtyřech taktech, se šestnáctinové noty už tolik neodsazují „Hm, vidíš, to už dneska nikto nerobí. [tym – tym – tam] to smútočné“ (PM), anebo se mění i znění tzv. „signálu“ lesního rohu, který zazní hned po tomto čtyřtaktí. „Ta výrazná horna takový to [pu-pů] to se hraje až teď poslední dobou.“ (JP) Většinou se změny, které mi v Talichově nahrávce posluchači komentovali, týkaly drobností, přičemž „to gró zůstává stejné“ (TK) a to potvrzuje i úspěšnost poslechového testu, protože kdyby „gró“ (ať už zahrnuje cokoli) stejné nezůstalo, filharmonici by svou ukázkou nepoznali. Pro ilustraci přikládám část komentáře jednoho z respondentů, který při ukázce upozorňuje na odlišné jevy vzhledem k dnešní interpretaci:

„No, tadyto je pomalejš, tadyten konec tý fráze je pomaljš [cella tři šestnáctiny odsazené před hornou]. [horna - směje se a imituje] to dneska už se hraje [ta-tá - výrazně, silně] nevím proč teda. [dechy introdukce] Hm, tady si vždycky dejchnou, [zpívá dva takty spojené] se snaží to zahrát na víc taktů dohromady, se snaží dneska už. [přechod na repetici, tympán] V tomhle se to liší! Tadyhle to bylo rychlejc, než to třeba chtěl Neumann nebo... ten to nehnał tak do tempa, [zpívá zatěžkaně] tamten to rozjel pěkně a je to hrozně podobný, je to skoro stejný. ... [zpívá introdukci dechů, kde se odsazuje po jednom taktu] – to je zvláštní, takhle to chtěl Talich teda, jo, ale ten Neumann to chtěl [zpívá to samé, ale váže dva takty k sobě, bez pauz mezi nimi] teď si dejchli teprv, jo. Mám ten dojem, že v tomhleto je trošku rozdíl.“ (JP)

3 Analytická část

V této části mé práce se analyticky zabývám každou větou Novosvětské symfonie zvlášť, z hlediska zkoumání zápisu poznámek vůči tištěné partituru a z hlediska poslechu vybraných nahrávek vůči zápisu. Velkým zjištěním, jak už jsem naznačovala v předešlé kapitole, je shoda poznámek obsažených v notách s faktory, skrze které filharmonici dovedli poznat svou Novosvětskou. Poznámky v partituru a partech se primárně týkají frázování, tempa, dynamiky, výrazu, způsobů hry, nebo se výjimečně objevují i nové notované pasáže, či naopak škrty. Poznámky se v partech hráčů někdy rozcházejí a nejsou tedy kompletním průvodcem po zvuku orchestru, protože na některých místech není vůbec vypsáno něco, co je patrné ze záznamu. Psát si poznámky do not není nikdo povinen a tak je podoba poznámek často jen odrazem toho, zda byl daný hráč pilný a řádně si zapisoval, nebo spoléhal na svou paměť. I přesto, jak jsou poznámky mnohdy nejasné, prozrazují o interpretaci Novosvětské mnoho, například, škrty repetice ve všech partech i partituru v první větě ukazují na to, že se ve filharmonii repetice zkrátka nehraje, což plně koresponduje jak s výpověďmi filharmoniků, tak s nahrávkami.

3.1 Analýza notového materiálu

Stejně jako mi jsou vzorem práce J. A. Bowena v oblasti zkoumání s nahrávkami, zde, v práci s notovým materiálem, jsem čerpala z textů amerického vědce Stanleyho Boormana. Ten se zabývá hudbou 16. století a její interpretace, ale zejména se zabývá hudební notací a jejího vlivu na interpretaci. Je autorem knihy *Studies in the Printing, Publishing and Performance of Music in the 16th Century*¹³, ve které lze najít postupy, které analogicky platí pro veškerou hudbu, která je notovaná, tedy i pro Novosvětskou symfonii. Například, jak S. Boorman ve své knize píše, různé aspekty tisku, například vydání může ovlivnit její interpretaci a změnit identitu díla. Stejně tak jako muzikologové specializovaní na renesanci přikládají větší autoritu manuskriptu nežli tištěné edici, protože má bližší vazby k tehdejší společnosti a celkovému myšlení doby, i já kladu veškerým filharmonickým poznámkám v notách podobný důraz, které „[i]nstead of carrying

¹³ BOORMAN, Stanley. *Studies in the Printing, Publishing, and Performance of Music in the 16th Century*. Aldershot: Ashgate, 2005. ISBN ISBN 0-86078-970-5.

the burden of authority, representing the composer's best thoughts [each source] it will carry the image of a specific interpretation of those thoughts, the interpretation of a given scribe, working in a given tradition, and writing to meet a given series of requirements."¹⁴

V analýze pracuji s prvním vydáním partitury F. Simrocka z roku 1894. S dovolením pracovníků archivu České filharmonie jsem si ofotila partituru i party všech nástrojů a tyto materiály jsem skloubila a vytvořila tak výchozí partituru, ve které jsem poznamenala ze všech partů vyčtené poznámky všech barev. Tyto party ležely na pultech nejčastěji, takže i tyto poznámky, ačkoli neumíme a ani nelze zjistit, kdo a kdy je připsal, jsou jedním ze způsobů, jak lze sledovat tradiční interpretaci Novosvětské. Je možno v nich vyčíst mnoho věcí reflektující českofilharmonickou interpretaci Novosvětské, a nejednou potvrzují tvrzení filharmoniků. S vytvořenou „filharmonickou“ partiturou jsem poslouchala nahrávky a sledovala v nich odchylky od zápisu. Na některých místech je zřetelná stopa po gumování, nebo ojediněle i vyrytá místa, takže je zřejmé, že ani takováto podoba partitury neobsahuje, ani nemůže, obsahovat vše, co českofilharmonickou interpretaci tvoří.

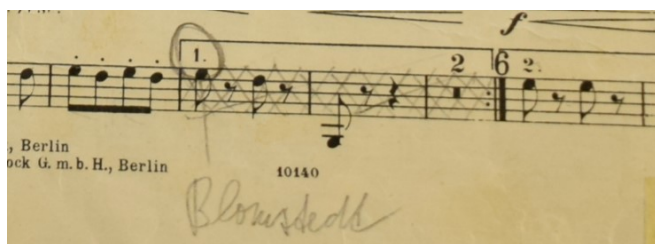
Analýza mi poskytla několik typů informací: zápis mi potvrzuje to, co je na nahrávkách slyšet a co mi říkají filharmonici, dále se pak ukazují jevy, kdy v nahrávkách zní něco, co v zápisu není napsané, nebo naopak to, co je v zápisu, není na nahrávce slyšet. Poznámky, pokud se nevygumují s každým novým dirigentem a jeho požadavky, zůstávají stále v partech. Tak se poznámky na sebe nabalují a právem je někteří hráči označují za „nános“. Tato skutečnost koresponduje s tvrzením S. Boormana: „I also argue that the notated text as it survives is changed by the impact of each person who copied it, becoming less and less like the notation of the original.“¹⁵ Slovo „impact“, které S. Boorman používá, by se dalo přirovnat k tomu, co filharmonici označují za „nános“. Je velmi těžké vystopovat, která z poznámek je dřívějšího data, která je aktuální a která patří té které dirigentově představě. To vysvětluje protikladná značení na mnoha místech.

¹⁴BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 403 - 423. ISBN 0-19-879003-1. S. 420.

¹⁵ BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 403 - 423. ISBN 0-19-879003-1. S. 417.

A souvisí s tím i opačná varianta – hráči nejsou povinni si psát poznámky, a pokud si hráč nechce z jakéhokoli důvodu poznámku zapsat, tak neexistuje, což ovšem neznamená, že se nedodrží.

Vepsané datace koncertů nebo zájezdů, které se většinou objevují na deskách partů, sice nemají žádný dopad na interpretaci, ale dokládají své stáří - nejstarší nalezená datace pochází z roku 1934. Datum, nebo období, kdy byly party používány, je možno vyhledat pomocí konkrétních hráčů, kteří se do partů podepisovali spolu se jménem dirigenta, který Novosvětskou dirigoval. Komentáře nebo kresby v partech nejsou ojedinělé, u Scherza se například najde poznámka „Valčík – Na krásném modrém Hudson Riveru“, nebo narážky na dirigenty jako například „sýr Norrington“ (Sir Roger Norrington). K dirigentovi se vztahují i další poznámky často ve spojitosti s duratou. Part prvních houslí pátého pultu má v poznámce časomíru a dirigenta V. Neumanna „30 Neumann“. (Jinde třeba „Rekord 7. I. 1995 PC-NEU 14! LARGO“). Na poznámkách je vidět „džungle“, o které ve spojitosti s poznámkami filharmonici mluvili v rozhovorech. V partech se tak objevují poznámky, které značí změnu s konkrétním jménem dirigenta, který změnu požadoval. Tak je tomu například v partu druhého fagotu, který si zakroužkoval prima voltu a k tomu „Blomstedt“. Z takové poznámky je možno předpokládat, že dirigent Herbert Blomstedt chtěl repetici opakovat.



(Fg2, sig. 2647, I. věta)

Dále se poznámky často týkají tempa, což koresponduje s argumenty filharmoniků při posleších, ve kterých se odkazovali právě na správnost tempa. Jsou to různá označení jako „Meno mosso“, „Poco piú“, „molto“, „piú mosso“, „stringendo“, nebo se vůbec nejčastěji objevuje znak ležatého S, které značí ritardando. K tempu se váží i poznámky ke způsobu dirigování, na kolik dob dirigent ukazuje a tedy se mu přizpůsobuje tempo. Například ve druhé větě partu druhého fagotu je v 19. taktu tužkou napsané „na 8“ až téměř do konce čísla 1, kdy

šest taktů před 2 se opět poznámkou navrací „na 4“. Změna tohoto typu by se dala nejlépe vysledovat z videozáznamů, ovšem porovnávám zde pouze z nahrávek, na kterých změna korespondující se změnou ukazování dob není slyšitelná.

Je překvapující, že vzhledem k malé míře, ve které jsou v nahrávkách změny dynamiky slyšitelné, jsou v notách mnohem častěji značeny. Dynamické změny a značky jsou obsahem poznámek zdaleka nejčastější. Jedná se o úpravy stupňů dynamiky (forte na mezzoforte), nebo se poznámkou ruší nebo zvýrazňuje tištěné značení, jako například škrt diminuenda a jeho náhrada na subito piano, rušení crescendo, jinde naopak kroužkování a jiné zvýrazňování akcentů, sforzat apod. Taktéž se všechna tato značení i připisují. V poznámkách se často objevují i slovní značení instruuující výraz hry jako např. „espress.“, „senza cresc.“, „naturale“.

Dalším typem poznámek, které se v partech objevují, jsou poznámky, ke způsobu hry na nástroj. Jsou to pro hráče technicky nezbytné poznámky, které zásadně ovlivňují výsledný zvuk. Jak říká houslista P. Havlín „modré poznámky se týkají třeba i toho jakou barvou to hrát – na který struně.“ Pro hráče na smyčcové nástroje to jsou například poznámky pro hru se sordinou (vidlice, či slovně „con sord.“), nebo pro hru na dané struně („sul G“), nebo hru na hmatníku („sul tasto“), což sebou pochopitelně nese zásadní zvukové změny. Dále jsou to značení pro spiccato a arco, detašé, mezzurato, tremolo ad. U kontrabasů má však poznámka ke hře na konkrétní struně větší význam, než u jiných smyčcových nástrojů a to z toho důvodu, že kontrabasy jsou obvykle čtyřstrunné, ale v České filharmonii se hraje i na pětistrunné, které jsou raritní a které se z části zaslouhují o „jedinečný zvuk“ tohoto orchestru. O tom jaký vliv má poznámka „sul G“ na hudbu může ilustrovat následující citace violoncellisty P. Mišejky:

„Talich si vôbec nebral servítky a na X miestach, a to je ďalšia vec, hrajú kontrabasy na piatu strunu a Česká filharmónia má špeciálne skupinu v skupine, podskupinu, ktorá hrá na päťstrunky. A oni presne vedia, kedy majú hrať tú subkontra oktávu. Často krát to ani dirigent nepočuje, niekedy to dokonca robia tak, že naschvál to tam nezahrajú, alebo zahrajú, a keď dirigent zdvihne zrak že „čo to tam bolo divné“, tak vedia, že má dobrý sluch. [...] to je [poznámka] „sul G“. To znamená, že celú tú pasáž musí hrať na strune G, hoci by sa hrala lepšie niekde tu, kvôli zvuku. Alebo aj my máme častokrát presne to isté napísané. To znamená, že to musí celú tu pasáž hrať na strune, nemeniť struny, aby to

malo jednu farbu, ktorá bude dajme tomu úzkostlivá, pretože ty keď ideš do vrchných polôh, tak skracuješ strunu, a ona tam znie [kvičí].“ (PM)

Pro hornisty je to například hra s korpusem do publika („Obrat' korpus!“), která má dokonce dopad i na vizuální stránku orchestru a tvoří tak konkrétní, viditelný a slyšitelný rys. Zejména v těchto poznámkách lze odlišit interpretaci Novosvětské od jiných, třeba i pražských orchestrů. Jsou to dlouholeté, zavedené zvyklosti ke konkrétnímu zpracování dané hudební pasáže.

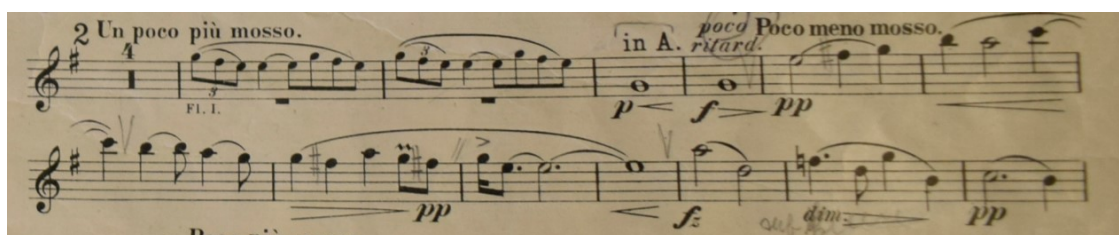
Do této kategorie patří i poznámky k rozdělení hraní v nástrojových skupinách. Často se však poznámky rozcházejí ve dvou partech téhož nástroje, nebo i vůči partituře. Například hobojevé sólo v provedení, ve kterém se přednáší předvětí hlavního tématu (17. – 20. takt po čísle 8) má v partech druhého hoboje poznámku obyčejnou tužkou, že dané sólo má hrát pouze I. Ob. Poznámky se tak rozcházejí s tištěnou poznámkou „a 2“, která je v partituře zakroužkovaná tužkou, a která je vepsaná do partu prvního hoboje jako „solo á due“. Takové změny ale v nahrávce nejsou slyšet a můžeme si jen domýšlet, jak jsou poznámky míněny a jak jsou či nejsou dodržované. Stejný případ se pak opakuje i v repríze. Podobné místo má lesní roh v první větě ve svém sólu, které v tištěné partituře připadá druhé horně. V partu druhé horny je však škrtnuté, takže je zřejmě myšleno pro první hornu.

Ojedinele se v notách setkávám s vůbec nejzajímavějším a zároveň nejzávažnějším typem poznámek a to jsou buď celé nově vepsané pasáže, nebo škrty tištěného zápisu. Nejdelší zanáška se týká fagotu, který má do svého partu v první větě napsaných celých šest taktů, které jinak v tištěné partituře nejsou. Podobně mají zapsané dva takty nového hraní i lesní rohy, taktéž v první větě. Nejzávažnější je škrty repetice v první větě Novosvětské, který se na rozdíl od zanášek dá zřetelně na nahrávkách vyzorovat a tím potvrzuje aktuálnost poznámky.

Mnoho již bylo řečeno k specifickému frázování, na které jsou hráči v ČF zvyklí a na základě kterého dovedli v poslechovém testu poznat právě svou interpretaci. O frázování filharmonici hovoří i v rozhovorech, kdy v této souvislosti připomínají nejen modré poznámky, které značí právě takové pokyny, které

frázování ovlivňují. Proto tento typ poznámek pokládám za velmi důležitý. U smyčcových nástrojů jsou to smyky a pro dechové nástroje nádechy, nebo artikulace. Konkrétní příklady, které jsem z analýzy vypožorovala jako zavedené, protože se v nahrávkách i v partech opakují, uvádím na konkrétních místech v analýze. Předtím však chci ukázat, jaký vliv mají tyto poznámky na frázování a výsledný zvuk.

Jak jsou nádechy pro frázi důležité, vypovídá fakt, že právě na základě správného místa nádechu dovedli i hráči, kteří na dechový nástroj nehrají, identifikovat, zda se jedná o nahrávku ČF. Příkladám ukázkou právě tohoto místa, kde se v partu klarinetu opravdu objevuje nádech, který J. Válkovi v nahrávce chyběl. Jak už jsem zmínila, ne vždy jsou hráči svědomití a píší si poznámky do partů, někdo si je jednoduše pamatuje a nemá potřebu si je tam vepsat. Proto v některých partech zápis nádechu chybí.

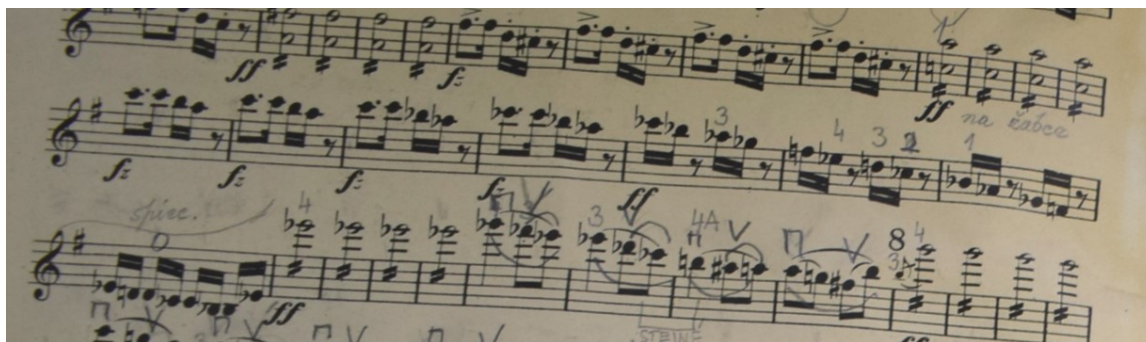


(Cl1, sig. 2647, II. Largo - Poco meno mosso - fráze, kde „kluci jinde dejchali... tady... ty klarinety u nás.“ [JV])

V drtivé většině se v partech smyčcových nástrojů týkají poznámky smyků. Jak jsou filharmonici zvyklí na „své“ smyky jsem výš ilustrovala pomocí rozhovorů o důležitosti a vlivu not na interpretaci. Smyky patří mezi dědictví, které se předává v České filharmonii z generace na generaci. „Šlo by to vždycky jinak, jo, ale tak, aby to bylo lidem pohodlný, do ruky, tak to celkem se nad tím přemýšlelo, že jo, sto let. Určitě.“ (JP) Se změnou dirigenta, nebo i místa provedení se i takové ustálenosti, jako jsou smyky, však mohou měnit:

„Dřív se to hrávalo na dva smyky, a pamatuju si, že jsme to teď hráli na zájezdě, myslím, že ten první takt jsme hráli na jeden smyk. Ono to taky záleží hodně na tempu, jaký to dirigent dá, protože když to dává hodně pomalu tak je potřeba to rozdělit. Taký záleží na akustice, protože Rudolfinum je dost zvučný a má velké dozvuk a v některých sálech je třeba víc dávat pozor, aby některý věci nepřeznívaly.“ (EŠ)

Následující případ je ukázkou, jak smyky ovlivňují frázování. V partu prvních houslí, čtyři takty před číslem 8, v první větě, je upraven oblouček fráze, kterou dělí i příslušný smyk – na první dobu se má podle poznámky hrát od žabky a osminové noty od špičky. Tedy silnější zvuk připadá na první dobu. Fráze se drobí a čtvrtka se odděluje od osminek. Frázování je ale velmi nesnadné při poslechu určit, zvláště na místech, kde hraje více nástrojů zároveň. Tento případ však ilustruje typické změny frázování ve smyčcové sekci.



(Vno1, sig. 2647, I. věta, číslo 7, 29. - 32. takt)

3.2 Nahrávky

V mé práci, která si bere za cíl hledat a popsat českofilharmonickou interpretaci Novosvětské symfonie a jak ji vnímají její členové, nelze čerpat poznatky pouze ze zápisu v notách. Vyčtené poznámky v notách mi poskytují pouze některé jevy a tak se v é práci potvrzuje, co José A. Bowen ve svém textu píše: „score is a spatial representation of only *some* of the elements of the temporal phenomena we call music.“¹⁶ Nahrávky mi tak poskytují další údaje, které ruku v ruce s notovým materiálem vedou k ucelenějšímu obrazu českofilharmonické interpretace.

J. A. Bowen přistupuje k analýze hudebního díla skrze studium nahrávek a vytvořením grafů z počítačově naměřeného tempa na nahrávkách například ukazuje čtyři tempové změny první věty Beethovenovy páté symfonie, které se projeví na nahrávkách v rozmezí 80 let ¹⁷. J. A. Bowen je autor mnoha článků vydávaných v periodikách jako je *Journal of Musicology*, nebo *Performance Practice Review*. Z jeho široké bibliografie s mou prací korespondovaly texty *Finding the*

¹⁶ BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. Rethinking Music. Oxford: Oxford University Press, 1999, 424 - 451. ISBN 0-19-879003-1. S. 425.

¹⁷ BOWEN, José A. Tempo Duration & Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research*. 1996, Vol 16 (No. 2), 111-156.

*Music in Musicology: Performance History and Musical Works*¹⁸ , *The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances*¹⁹ a *Tempo Duration & Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance*²⁰, které mi v práci s nahrávkami byly vodítkem.

Studie založené na podobné práci s nahrávkami uskutečnili na raných nahrávkách dvacátého století vědci Robert Philip a David Breckbill. Robert Philip je autorem dvou knih *Early Recordings and Musical Style*²¹ a *Performing Music in the Age of Recording*²², ve které se mimo jiné dotýká tématu „the globalization of performing styles“²³, které se snad, jak to filharmonici naznačují, začíná projevovat v současné době i v ČF, viz kapitola 2.1.1.3 *Místo (národnost)*. Texty R. Philipa se zabývají rozdíly mezi různými styly v provedení a i on dosahuje výsledků pomocí analýzy nahrávek.

Poslech lidským uchem není dostačujícím analytickým nástrojem a spolu s nekvalitním zvukem starších nahrávek je poslechová analýza spíše nespolehlivá. Přesto se i skrze pouhý poslech nahrávky dají některé aspekty vypožorovat a poznámky se buď potvrzují, nebo vyvrací. V analýze se tak mnohdy setkávám s neshodou zvuku se zápisem. Velmi nesnadné je poslechem sledovat poznámky k frázování smyčců (jejich smyky), podobně jako i různé odchylky dynamiky, které bohužel na některých nahrávkách nejsou slyšet pro jejich celkový nekvalitní zvuk. Naopak přibývají zvuky a způsoby hry, které v poznámkách a partech nejsou nikde zaznamenané. Opět konkrétní místa všech možných typů informací, které mi nahrávky poskytly, píší u konkrétního místa v analýze.

Prvním krokem ve studiu díla pomocí nahrávek je uspořádání výchozí diskografie. Diskografie mé práce zahrnovala časové kritérium, které mi určilo období, které v práci studuji. Jako první nahrávku Novosvětské v podání České

¹⁸ BOWEN, José A. Finding the Music in *Musicology: Performance History and Musical Works*. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 424 - 451. ISBN 0-19-879003-1.

¹⁹ BOWEN, José A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. In: *Journal of Musicology*, 10 (Spring 1993), 139 – 173.

²⁰ BOWEN, José A. Tempo Duration & Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research*. 1996, Vol 16 (No. 2), 111-156.

²¹ PHILIP, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 978-0521607445.

²² PHILIP, Robert. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press. 2004.

²³ Ibid.

filharmonie jsem zvolila nahrávku z roku 1954, ve které orchestr hraje pod vedením Václava Talicha. Tato nahrávka mi zároveň určila začátek období, které v práci zkoumám. Dále jsem vybírala takové nahrávky, které by reprezentovaly následující desetiletí a jeho vedoucí osobnost, šéfdirigenta. Na základě těchto kritérií jsem zvolila následujících pět nahrávek: V. Talich (Supraphon, 1954)²⁴, K. Ančerl (Supraphon, 1962)²⁵, V. Neumann (Supraphon, 1972)²⁶, R. Kubelík (Bohemia Video Art, 1991)²⁷ a J. Bělohlávek (DECCA, 2014)²⁸.

Diskografie těchto pěti nahrávek neshrnuje celou interpretační tradici, Novosvětské v ČF. To by dokonce nemapovala, ani kdybych analyzovala všechny nahrávky ČF Novosvětské, což by bylo zjevně nad mé síly. Ani tak bych ale nedosáhla kompletního výzkumu, protože by mi stále chyběly živé koncerty, které nikdy nahrány nebyly, ale jsou součástí historie. Přesto se z nahrávek dají vyčíst mnohé informace, zejména jsou nositelem zvuku, na jehož specifickou barvu filharmonici upozorňují a kterého znění se v notách jen těžko hledá.

Vesměs nahrávky dokládají informace o celkovém tempovém řešení dané interpretace. Ať už se jedná o tempové schéma věty, nebo míru rychlosti či pomalosti určité pasáže, nebo generál pauzy, zpomalování, zrychlování apod. Jelikož je tempo prvním bodem, ke kterému se filharmonici vztahují, když mají při poslechu poznat svou interpretaci, pokládám tyto informace o tempu za zásadní. Další informace, které lze vyslechnout z nahrávek, se týkají frázování. Tedy dalšího nosného rysu, podle kterého se podle filharmoniků pozná ČF. Zvláště v těchto případech se v analýze často setkávám s neshodou zvuku se zápisem. Další vysledovatelný jev na nahrávkách je dynamika, která je v partech upravovaná vůbec nejčastěji. Ať už se jedná o kroužkování, zvýrazňování psané dynamiky, nebo připisování crescenda, akcentů nebo škrtní a přepisování značení. Na

²⁴TALICH, Václav. *Dvořák: Symphonies Nos 8 & 9 „From the New World“*. Special edition Vol. 13. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Supraphon, 1954. SU 38332.

²⁵ANČERL, Karel. *Ančerl Gold Edition 2. Dvořák: Symphony No. 9 "From The New World", In Nature's Realm, Othello*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Supraphon, 1962. SU 3662-2 011.

²⁶DVOŘÁK, Antonín. *Symphony No. 9 "New World" - Scherzo Capriccioso*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra, Václav Neumann. Praha: Supraphon, 1972. SU 11 0629-4 011.

²⁷KUBELÍK, Rafael. *Mozart- Dvorak Symphonies "Prague" - "From The New World"*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Bohemia Video Art, 1991. GZ CC0402 BV 0001-2 331.

²⁸DVOŘÁK, Antonín. *Complete Symphonies & Concertos*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra, Jiří Bělohlávek. Praha: DECCA, 2014. B00JOX77GE.

nahrávkách je bohužel těžké určit, zda je na konkrétním místě slyšet opravdu fortissimo nebo jen forte, spíše se dají postřehnout postupné dynamické změny jako zesilování, nebo zeslabování, nebo pak akcenty, sforzanda aj. Skrze nahrávky jsem pak mohla vyzorovat takové slyšitelné změny od tištěného zápisu, jako například vepsané pasáže, nebo změna výšky not.

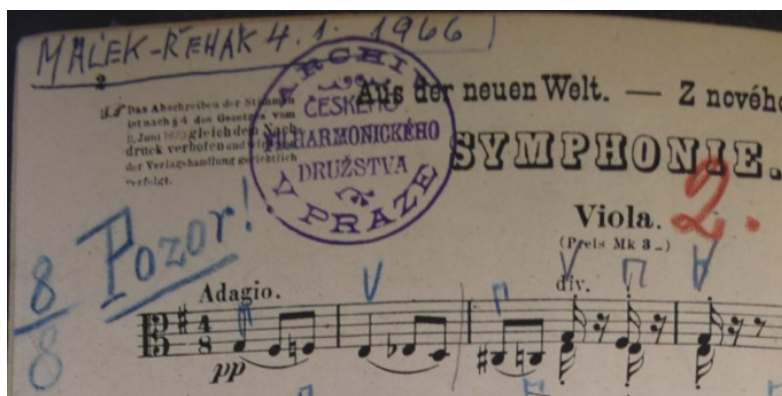
4 Analýza not a nahrávek (ve světle představ filharmoniků)

V této části se analyticky zabývám každou větou Novosvětské symfonie zvlášť, z hlediska zkoumání zápisu poznámek vůči tištěné partituru a z hlediska poslechu na vybraných nahrávkách. Jaké typy poznámek se v partech dají vyčíst, jsem shrnula v předešlé kapitole. Obsah poznámek zároveň souhlasí s rysy, které byly pro filharmoniky v poslechovém testu určující, na základě kterých dokázali úspěšně určit, zda se jedná o interpretaci Novosvětské Českou filharmonií. V analýze postupuji chronologicky, přičemž nejdříve rozebírám poznámky v notách a posléze je srovnávám s nahrávkou. Obojí pak konfrontuji s výpověďmi filharmoniků o konkrétních místech. Výsledek pozorování pak u každé věty zvlášť na konci shrnuji.

4.1 I. věta – Adagio – Allegro molto

Zásadním kritériem, podle kterého filharmonici identifikovali ČF v nahrávce, bylo tempo úvodního Adagia. Jak z níže vypsanych citací rozhovorů vyplývá, tempo podle filharmoniků nemá být moc pomalé. Naopak, příliš pomalé tempo bylo pro ně určující k rozhodnutí, že se nejedná o ČF. Z pěti různých nahrávek mi na každé tempo úvodního Adagia řekl violista J. Poslední, že je příliš pomalé, a s pousmáním poznamenal, že „to s Českou takhle pomalu vůbec nehrajem“ (JP). Zdá se, že se introdukce hraje v tempu, které by odpovídalo dirigování na osminky, čemu odpovídají i poznámky v partech. S jistotou zhodnotil podle nahrávky houslista Petr Havlín, že se nejedná o ČF právě kvůli pomalému tempu: „Tohle určitě není Česká. [proč ne?] Strašně pomalu!“ (PH) A ve stejném významu reaguje na pomalé tempo v poslechové ukázce (v provedení Izraelské filharmonie s L. Bernsteinem) violista Jiří Poslední:

„Ježiš to je pomalu. [Ugh] To není ani na osminky. [Bleh...ugh!] To je jak s Bernsteinem tohleto tempo. [zazní signál lesního rohu ve čtvrtém taktu] Jěžkovy voči! Ani náhodou to není Česká, v ničem, v žádném případě tohle.“ (JP)



(Vla2, sig. 46, modrá poznámka upozorňující na tempo 8/8)

Na jiné nahrávce (s Londýnským symfonickým orchestrem) komentuje: „to zní jak s Kubelíkem tohle. Nějakej bavorskej rozhlas. Ten to dělá potichoučku pěkně. A ty tempa tradiční. [horna signál] jo, pa-pá, jo...normální jako, hlasitost.“ (JP) Nakonec ale pan Poslední zhodnotil, že na to, aby to byla Česká filharmonie, je orchestr na nahrávce příliš falešný, nicméně označuje tempo jako „tradiční“. V případě nahrávky Vídeňských filharmoniků pod taktovkou H. von Karajana komentuje tempo na nahrávce slovy: „nó, to je naše tempo todle“ (JP) nebo na jiném místě „jó, tohle, to je vlastně nejbliž tomu, co znám jako tradici“ (JP). Opravdu, v porovnání s jinými nahrávkami je tato o kus rychlejší, nicméně jakmile zazní hlavní téma v expozici, pan Poslední nespokojeně dodává „stejně to je pomalu“ (JP). Po vybidnutí, aby se pokusil říci, jestli je nahrávka ČF, pan Poslední odpověděl, že by mohla být, ale dodává: „no je to takový rozvážný, takový sakra... takový zvláště rozvážný, no“ (JP).

S tempem pro hráče úzce souvisí mnoho aspektů. U hráčů na dechové nástroje se podle tempa logicky odvíjí nádechy a stejně tak i pro hráče na smyčcové nástroje smyky. Violoncellista Eda Šístek vzpomíná na nedávný případ, kdy se violoncellové skupině změnil smyk: „...například teď na začátku Novosvětský. Dřív se to hrávalo na dva smyky, a pamatuju si, že jsme to teď hráli na zájezdě, myslím, že ten první takt jsme hráli na jeden smyk. Ono to taky záleží hodně na tempu, jaký to dirigent dá, protože když to dává hodně pomalu tak je potřeba to rozdělit.“ (EŠ) Je těžké určit, jakou tradici si Eda Šístek pamatuje, protože podle partů obou signatur, je první dvoutaktí vždy osmykováno na dva smyky. I mezi signaturami se však najde neshoda. V partech 46, které jsou starší a

zejména bohatě vyplněny modrou tužkou, se začíná hrát od žabky a druhý smyk v taktu je tedy špička, zatímco v partech signatury 2467 je to přesně naopak. Za upozornění však stojí, že v signatuře 46, která má smyky jinde převážně modrou tužkou, jsou tyto dva takty psané obyčejnou tužkou. Tento případ je myslím si dokonale ilustrující, jak se tradice „mění s gumou“ (JP). Jak již bylo řečeno, dopad smyků, jako například v tomto případě, není na nahrávkách slyšitelný, spíše ruší hráčům jejich dané zvyklosti.

V úvodním Adagiu zazní ve čtvrtém taktu tzv. signál lesního rohu. Ten byl pro filharmoniky klíčovým bodem, podle kterého lze snadno a rychle říci, jestli hraje ČF, nebo ne. Konkrétně v míře odsazení not v hornovém signálu, v dynamice a barvě nástroje. Po jedné z ukázek byl na základě zvuku a projevu horny J. Poslední přesvědčený, že se v žádném případě nemůže jednat o ČF:

„Ježiš, to je dlouhý. Ne, tak to není Česká. Tohleto nemůže bejt Česká. No, kvůli tomu jak to horna držela, kvůli tomu, že ani Eman Hrdina, ani jinej, kterej hrál třetí hornu, takhle nehrál. ... No! Zvuk je nějakaj jinej.“ (JP)

Na tomto příkladě je vidět, že se do velké míry tradiční zvuk orchestru odvíjí od hráčů, kteří v něm hrají. Hráči po svém boku hrají kolikrát desítky let a bylo by na pováženu, kdyby si nepamatovali zvuk a způsob hry svých spoluhráčů, stejně tak jako by bylo naivní si myslet, že jejich individuální provedení nemělo a nemá vliv na hráče dalších generací. Při poslechu Adagia Českou filharmonií, stejně jako pan J. Poslední, i jiní poznali ČF během prvních několika taktů, a to právě na základě projevu lesního rohu: „No prostě to mám v uchu! Ta horna, jak to zahraje a jak jako...ty čela, ty vřelý čela...všechno je to...tempo je správně“ (PH). Tento hornový signál komentovali všichni, kteří při poslechovém testu poslouchali první větu, její zvuk a provedení bylo komentováno vždy. Z popisu respondentů je možné usoudit, že signál lesního rohu se tradičně v České filharmonii hraje za sebou, bez časové prodlevy mezi tóny. A samozřejmě zde hraje velkou roli konkrétní zvuková barva, která nemá být „ostrá“ nebo „virtuóznější“. Ovšem i tento projev lesního rohu se mění a proto jsou v Talichově nahrávce zaskočení jejím odsazením. „To je takový divný ta horna, [pa – pá] (s odazením) proč nehraje [ta-tá] [...] ale ta horna tam hrála [pa – pá] a to není dobře.“ (JV)

V úvodním Adagiu první věty se vyskytuje mnoho míst, která filharmonici při testu komentovali a která jim posloužila jako znaky, že se jedná nebo nejedná o jejich nahrávku. Kromě celkového tempa a způsobu provedení hornového signálu je to hned po něm následující čtyřtaktí dřevěné dechové sekce, v jehož provedení se nahrávky ČF liší. Při poslechu Talichovy nahrávky tak udiveně komentuje toto místo J. Poslední, který po nich zpívá a imituje odsazení po každém taktu a dodává: „to je zvláštní, takhle to chtěl Talich teda, jo, ale ten Neumann to chtěl [zpívá to samé, ale váže dva takty k sobě, bez pauz mezi nimi] ted' si dejchli teprv, jo.“ (JP) Tedy dnes se toto místo hráči snaží „zahrát na víc taktů dohromady“ (JP) a tak se „[t]ady to odsazení mezi tím – to se nedělá.“ (JP)

Po tomto čtyřtaktí následuje pasáž, kde na rány tympánu odpovídají dechové nástroje. Tympán má být podle představ filharmoniků zřetelně vyhraný. „No...to má bejt [padaba, padaba] ten tympán, že jo a ne [trt].“ (JP) Pokud na nahrávce nebyl podle jejich představ moc slyšet, nebo se jeho rytmický vzorec stíral, vyjadřovali nespokojenost. Taktéž se vyjadřovali i na následujícím místě, v přechodu Adagia do Allegra molta „[t]o má bejt: ty – prd, ty- prd, prrrrrrrrr – virbl. Ten není slyšet. Ten tam nebyl, že jo, vůbec.“ (JP) V přechodu na expozici mají filharmonici taktéž jasnou tempovou představu. Proto když se v posledních dvou taktech introdukce dramaticky oddělují a zpomalují rány orchestru na dvaatřicetinových notách, ironicky je imitují zpěvem „Je to teda od sebe šíleně. Jéžiš. Všecko je od sebe“ (JP), na druhou stranu se nemá podle jejich komentářů do expozice přijít ani příliš rychle, protože na jiné ukázce tyto dva takty před expozicí komentují „to tempo – tam se zatěžkává, víc.“ (JP)

Před Allegrem moltem se však v Adagiu objevuje ještě jeden česko-filharmonický znak. Následuje hned po odpovědích mezi tympánem a dřevěnou sekcí, ve 13. a 14. taktu, ve kterém hrají pouze violoncella spolu s kontrabasy. Toto dvoutaktí během poslechu filharmonici komentovali ze dvou aspektů. V prvním, komentovali konkrétní představu tempa, kterým mají violoncella spolu s kontrabasy tento přechod hrát: „No! Tempo cell, stejný s basama – tak tohle je!“ (JP) Zřejmě má tempo pokračovat v tempu předchozích taktů a nikoli zpomalovat, protože právě to jim na nahrávkách vadilo: „je tam zpomalení violoncell ohromný, který se takhle nikdy nehraje.“ (JP) A ve druhém,

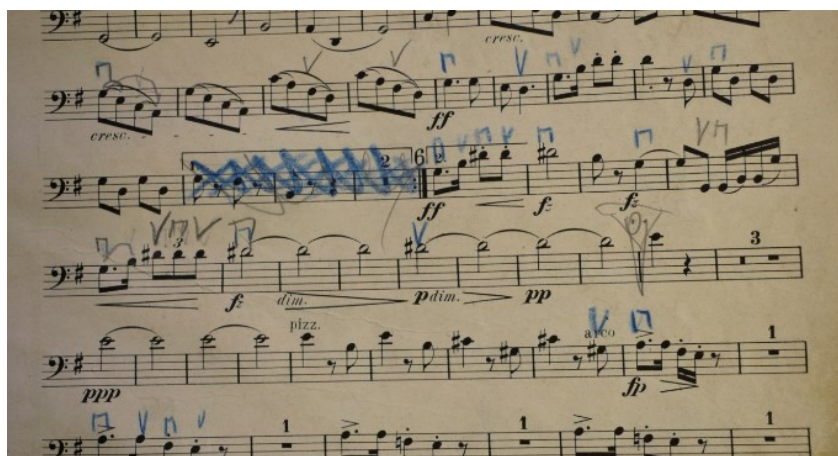
častějším a více slyšitelném aspektu dynamiky, kde má na tomto dvoutaktí zaznít výrazné decrescendo: „velké decrescendo, ktoré tam má byť v cellách, tam nebolo!“ (PM)

První věta obsahuje významný, charakteristický znak, podle kterého s jistotou v poslechu respondenti poznávali, jestli se jedná o nahrávku České filharmonie. Je to opakování, resp. neopakování repetice první části. Škrt repetice se objevuje v drtivé většině partů a hlavně v samotné partituře. Ve všech partech, tj. i signatury 46 (modrou tužkou), tak 2647 v partech všech nástrojů, je prima volta zaškrtnaná s vykřičníkem či příslušnou poznámkou, že se nehraje. To, že se v ČF nehraje repetice, potvrzuje i part druhé horny, který má napsáno na tomto místě „Blomstadt - hraje se“. Z toho lze předpokládat, že filharmonici opravdu nebyli zvyklí hrát prima volta, když si museli dělat poznámky, v případě, že se měla hrát. Velmi stručně a jasně odpověděl P. Mišejka, které ho jsem se zeptala, jestli hrají repetici v první větě. Odpověď zněla jasně: „ne, nikdy“. Ke všem poznámkám se přidává i houslista Petr Havlín:

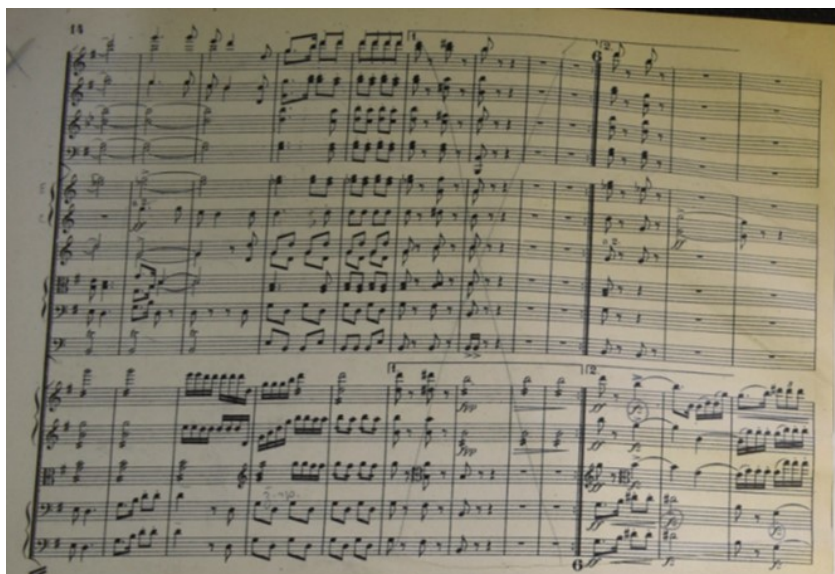
PH: Už jenom to, že dělaj repetici, to mi přijde... i když taky jsme to tady dělali, ale jako tak strašně málo!

JÁ: Takže tady se spíš nedělá repetice?

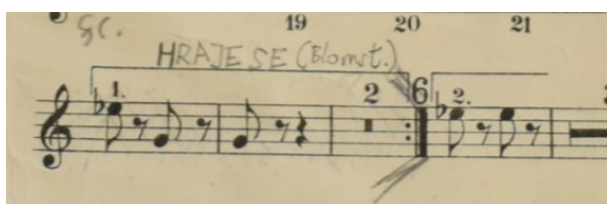
PH: Ne! Tady... to se nedělá. To když někdo dělá, tak jsme hodně jako rozladěný. Ale už jsem to zažil! Už jsem to zažil.“



(Vlc2, sig. 46, škrt repetice)



(partitura sig. 2647, škrť repetice)



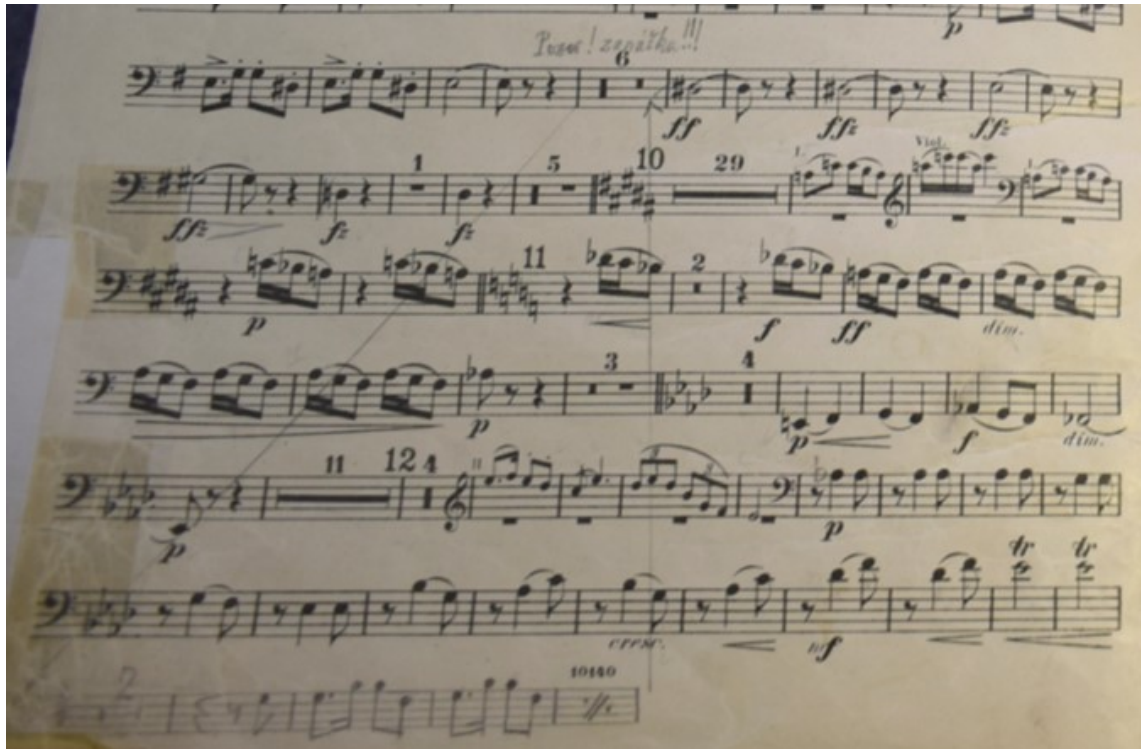
(Cor2, sig. 2647, prima volta „hraje se, Blomstadt“)

Ze všech komentářů k tempu vyplývá, jak se ještě mnohokrát potvrdí, že českofilharmonická Novosvětská není nijak tempově vyumělkovaná. V podstatě se hraje od začátku do konce velmi plynule s ojedinělými tempovými výkyvy, pokud se samozřejmě nejedná o tištěné změny určitých dílů skladby. Často se tak filharmonici smějí dramatickému zatěžkávání, nebo přehnaným pauzám a odsazováním mezi notami, nebo přílišnému ritenutu nebo accelerandu. Jako například v tomto případě, kdy na konci repetice v expozici v čísle 5, s nástupem 23. taktu, kdy lesní rohy hrají motiv závěrečného tématu. „No, to není Česká. No tak třeba teď jak tady hrála ta horna, no tak to...no to frázování, ale i to tempo. [a česká by to zahrála jak tu hornu?] poměrně v tempu, tam by nebylo takový velký to...“ (PH).

V čísle 5, v závěrečném tématu, které přednáší flétna, se objevuje další tempový rys, který negativně komentoval tentokrát J. Válek, a který ostatně vzpomínal i mimo poslechový test. Pan Válek celkově nesouhlasí s tempem, ve kterém se tradičně první věta hraje. Zejména nesouhlasí s výrazným zpomalením

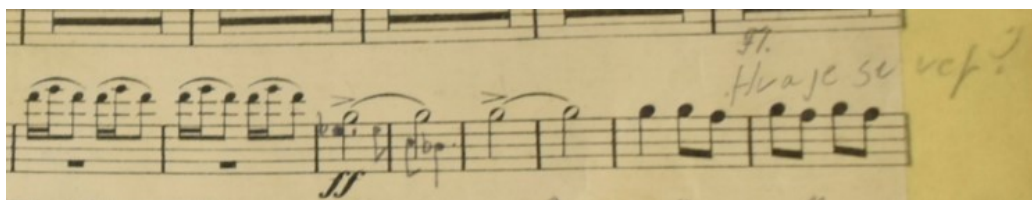
flétny s nástupem závěrečného tématu, které nijak v notách není zaznamenané, ale již se v ČF zavedlo. „Ta celá věta je Allegro molto, že jo! Ta musí frčet prostě. Tam dokonce, kde se hraje tradice, tradice, pořád, flétna [zpívá závěrečné téma první věty]to se hraje čím dál pomalejc!“ (JV) Při poslechu Talichovy nahrávky pak toto místo komentuje „tak to zavedl von! To pomaličku tadyto.“ (JV) Jasná ukázka toho, že ne vždy se tradice shoduje se vkusem jednotlivých hráčů, ale jelikož dirigent ukazuje pomaleji, prostor na sabotáž ani není možná. Toto místo se opakuje v první větě ještě i v čísle 12, kde se taktéž zpomaluje.

Nepřehlédnutelné změny v partech jsou dopsané noty a někdy dokonce i celé pasáže jako je to v partu prvního fagotu v repríze první věty. Po zaznění hlavního tématu v repríze (číslo 9) v lesním rohu, přebírá první čtyřtaktí (předvětí, tj. „fanfáru“) hoboj, kterému odpovídají flétny a hoboje závětím. Fagot v partituře toto závětí nehraje, má na tomto místě psané pauzy. V partech má však tužkou vepsanou pasáž celého dalšího čtyřtaktí, což pokládám za výrazný zásah. Že se nejedná o jednorázovou změnu, svědčí upozornění na stejném místě v partu druhého fagotu, kde stojí: „Pozor! Zanáška!!!“. Vesměs zanášky a doplňování celých pasáží nebo jednotlivých not koresponduje s tím, jak vysvětluje proměny interpretace fagotista Jiří Seidl. Čas se samozřejmě odráží i na pokroku v technických možnostech nástrojů a to, co jsou hráči na fagot schopni zahrát dnes, dříve nebylo ani technicky možné, nehledě na to, že i samotná dovednost hráčů je dnes za hranicemi někdejších možností. Smíme se však jen domnívat, jestli to platí v tomto případě, nebo je snad zanáška přáním některého z dirigentů. Bohužel se tento typ poznámek velice těžce odposlouchává v nahrávkách. Na místech, kde hraje více nástrojů a to ke všemu v hlasité dynamice je prakticky nemožné slyšet, zda čtyřtaktí hraje první fagot spolu s ostatními, či nikoli.



(Fg1, sig. 2647, I. věta, číslo 9, 10. – 16. takt, 6 taktů dopsaných tužkou v dolním okraji partu)

Podobné případy vepsaných not se nachází i na dalších místech. Jsou to většinou pasáže, které zdvojují part jiného nástroje, jako například v příkladě prvního lesního rohu, který má takto vepsané dva takty na konci expozice, kdy spolu s trombonem hrají předvěti závěrečného tématu. Fanfára je tak podle poznámek zdvojená, což se liší od partitury, kde by lesní roh na tomto místě měl hrát pouze ligaturované půlové noty. Stejně jako u fagotové pasáže, i zde je sluchem nemožné spolehlivě určit, zda se na nahrávce ozývá spolu s pozounem i horna.

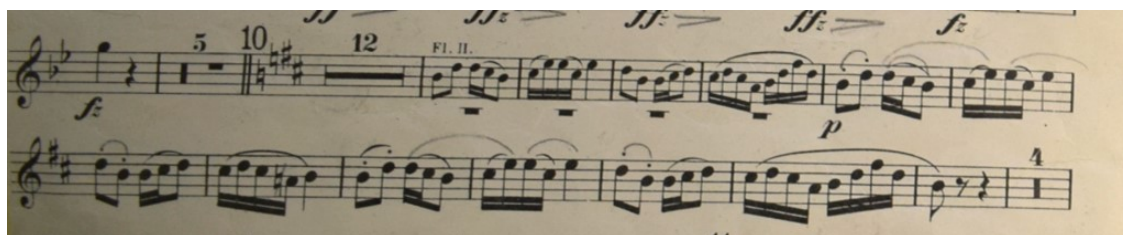


(Cor1, sig. 2647, I. věta, číslo 5, 23. – 24. takt)

Poznámky k frázování jsou různé a velmi často upravované a je těžké z nich vyčíst, jak jsou zamýšleny, a to z toho důvodu, že mohou být na jednom místě nějak upraveny a při opakování téhož tématu jsou upraveny zase jinak. Tento příklad se

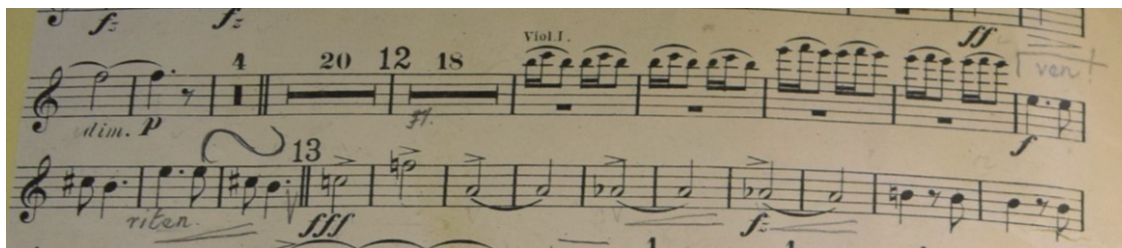
týká například frázování vedlejšího tématu, které má v ČF svou danou podobu. Na základě jiného frázování vedlejšího tématu houslista P. Havlín usoudil, že by takovým způsobem ČF téma nehrála. Vedlejší téma má být podle jeho slov a zpěvu, a podle většiny nahrávek, které jeho tvrzení potvrzují, spíše kratší a svěží, než zdlouhavé:

„Akorát tohleto sólo [uvedení vedlejšího tématu v expozici, číslo 3, Ob. - Vno2] ee, ne. [zpívá téma a zdůrazňuje příliš dlouhou čtvrtovou notu po druhém taktu, následně zpívá „odlehčeně“] jo? Jako je to moc dlouze frázovaný.“ (PH)



(Cl1, sig. 2647, I. věta, číslo 10, 17. - 25. takt. Takto tužkou upravené vedlejší téma, se nachází v partu prvního klarinetu v repríze. Obyčejná tužka zde mění legato, které prodlužuje přes taktovou čáru a mění tak jeho podobu. Ukázka toho, jak artikulace a nádech mění frázování)

Spíše vizuálním znakem, který by mohl vypovídat o hraní Novosvětské v České filharmonii je tužkou poznamenán způsob hry v lesních rozích. Způsob, který hráči popisují jako „ven“ nebo „Obrat' korpus!“ značí, že hráči obrátí tělo lesního rohu směrem do prostoru koncertní síně, nejen proto, aby byl jejich zvuk silnější, ale také aby vizuální stránka projevu podpořila daný moment forte-fortissima. A právě tento způsob hry mají tužkou zapsané party lesních rohů na konci první věty před *Codou* (tj. před číslem 13). Zároveň při těchto fanfárách je tužkou v partech poznámka pro *ritenuto* (znak vlnovky). Bohužel, obrácení korpusu do prostoru na nahrávce nelze vysledovat, můžeme se však domnívat, že vzhledem k poznámkám ve všech čtyřech partech lesního rohu, na tomto místě hornisti České filharmonie opravdu obrací nástroj do publika.



(Cor1+2, sig. 2647, I. věta, číslo 12, 23. takt, „ven“ a riten.)

4.1.1 Porovnání zápisu s nahrávkami

Skrze poslech, jak jsem již psala, si lze všimnout několika typů jevů. Jednak se poznámky not potvrzují se zvukem, jednak ve zvuku chybí obsah poznámek nebo tištěného notového zápisu, anebo zní jevy, které se v poznámkách, ani v zápisu neobjevují. Ačkoli je poslechová analýza spíše nespolehlivá a některé jevy v ní nelze vysledovat (smyky, různé odchylky dynamiky, zanášky) některé aspekty se i přesto dají v nahrávkách postřehnout a poznámky se buď potvrzují, nebo vyvrací. Naopak si v nahrávkách lze všimnout zvuků a způsobů hry, které v poznámkách a partech nebyly obsaženy. Pro účel mé práce se proto v této části, kde sleduji pět nahrávek s vypracovanou „česko-filharmonickou“ partiturou, soustředím na taková místa, která se ve zvuku potvrzují s poznámkami v notách, anebo na místa, která se opakují na všech nahrávkách. Takto identifikovaná místa pak ve výsledku pokládám za znaky, které tvoří tradiční interpretaci Novosvětské symfonie v orchestru České filharmonie.

4.1.1.1 V. Talich, 1954

Jak z výše vypsanych citací filharmoniků vyplývá, úvodní tempo je určující. Proto se alespoň přibližně snažím změřit tempo na nahrávkách pomocí metronomu. Ačkoli se však metronomem dá změřit průměrná hodnota, číselné vyjádření tempa není nijak vypovídající, vzhledem k tomu, že samotné znění může při poslechu působit jinými dojmy, než které vyjadřuje číslo na metronomu. V partituře je psaný tempový údaj, ve kterém se šestnáctinová nota rovná 126 BPM. Na nahrávce V. Talicha je tempo Adagia dvaatřicetinka = 76, s tím, že se mírně hodnoty hýbají a nelze jej naměřit pravidelně. Tempo je tedy rychlejší, než tištěný zápis značí. Všechny ostatní nahrávky, jak níž v tabulce ukazují, se tomuto číslu podobají.

Co se týče horny, která se ukázala jak po zvukové stránce, tak po jejím frázování a hlasitosti jako jedna z určujících bodů, dle kterého respondenti poznali

orchestr, je na Talichově nahrávce hornový signál rozvláčnější, tj. není tak ostrý a odsazuje trochu víc, než filharmonici očekávali. Jak byli překvapení z projevu horny na této nahrávce, jsem už výše zmínila v kapitole, kdy filharmonici porovnávali dnešní podobu interpretace s Talichovskou nahrávkou. Podobně se neshoduje s popisem charakter vedlejšího tématu, které se zdá na této nahrávce vcelku dlouze frázované, ne tak, jak jej popisuje a zpívá houslista P. Havlín, který se zarazil nad příliš táhlým provedením vedlejšího tématu, a právě to ho přimělo se domnívat, že nahrávka není ČF.

Ani v provedení V. Talicha se neopakuje repetice a tak tomu je ve všech následujících nahrávkách. Na nahrávce se hraje rovnou sekunda volta, bez repetice první části. Tím se potvrzují poznámky v notách i výpovědi respondentů.

Slyšitelné je zpomalování před závěrečným tématem v expozici, před číslem 5, což jen potvrzuje výklad J. Válka, kterého toto zpomalování s nástupem závěrečného tématu celý život rozčiluje, ale „tradice“, jak se na této nahrávce potvrzuje, je taková, že je tempo v tomto místě pomalejší. Jinak ale celá první věta zní v Talichově podání velmi plynule, bez nadbytečného ritardanda, které není nikde v notách, ani natištěno ani tužkou poznamenáno. Zpomalení nepřichází ani v *Codě* ani na samém konci věty. Tento tempový rys – plynulá hra, která se nezdržuje, ba někdy naopak, v některých případech nabírá obrátky, je stejný pro všechny následující nahrávky. Z toho usuzuji, že první věta Novosvětské, se tradičně v České filharmonii hraje velmi plynule, ve svižném tempu, bez žádného přidaného tempového vychýlení. Zdá se, že tento rys, jak se dál ukáže, bych mohla jmenovat jako typický pro interpretování Novosvětské Českou filharmonií.

4.1.1.2 K. Ančerl, 1962

Tempo Adagia, v podání K. Ančerla, je podobné jako v dalších vybraných nahrávkách, tedy ne příliš pomalé. Dvaatřicetinovou hodnotu jsem na metronomu naměřila přibližně na 70 BPM. Ovšem v této nahrávce pozoruji mírné tempové výkyvy, které jak se mi potvrdilo, jsou pro K. Ančerla typické, neboť je to z pěti nahrávek vždy právě jeho, která se (nejen) v tempovém rozvrhu odlišuje.

Stejně jako na nahrávce V. Talicha, se vedlejší téma v expozici nezdá tolik „svěží“ a krátké, jak ho příkladně zpívá P. Havlín. Čtvrťka je dodržena ve své délce a

není zkrácená, na druhou stranu v provedení se mění a začíná se zkracovat. V Ančerlově nahrávce je podoba vedlejšího tématu proměnlivá.

Až na pozvolné ritardando v provedení, po čísle 10 ve smyčcích s nástupem flétny přednášející vedlejší téma (už zkrácené), ani u K. Ančerla nenajdeme žádné jiné zpomalování, ani zastavování. Hudba jede v kuse, plynule se napojuje i na závěrečnou *Codu*.

4.1.1.3 V. Neumann, 1972

V. Neumann, stejně jako předchozí, volí živější, plynulejší tempo Adagia, které se rovná na metronomu pro dvaatřicetinovou 70 BPM. Signál lesního rohu je tentokrát už ostrý, svižný a bez odsazení. Virbly tympánů před expozicí znějí rytmicky přesně a zřetelně. Vedlejší téma se na této nahrávce už objevuje podle popisu filharmoniků, je krátkého charakteru, „hravé“.

Stejně jako v předcházející nahrávce K. Ančerla, i v Neumannově nahrávce se zpomaluje v čísle 10, tj. v repríze před uvedením vedlejšího tématu flétnou. Zpomalení není tolik pozvolné, rozvržené na plochu několika taktů, ale výrazněji ho lze slyšet jeden takt před nástupem flétny. Jinde se neobjevuje žádné *ritenuto*, žádná stopka ani výrazný pohyb s tempem, který by se vymykal tištěnému záznamu. Opravdu malé zadržetí se objeví před nástupem *Cody*. Jinak hudba jede plynule, jako v předchozích nahrávkách.

4.1.1.4 R. Kubelík, 1991

Rafael Kubelík se v první větě v porovnání s ostatními nahrávkami mírně odlišuje v tempovém schématu. Malá, ale slyšitelná změna je hned v tempu úvodního Adagia. R. Kubelík volí tempo mírně rychlejší, které se volným frázováním nedá přesně naměřit, ale odpovídá na metronomu dvaatřicetinové hodnotě zhruba na 80 BPM. Rychlejší tempo jen potvrzuje negativní komentáře filharmoniků na příliš pomalá tempa v provedení jiných orchestrů v ukázkách poslechového testu. Horna zazní rytmicky pregnantně, bez dlouhého odsazení not, jako už v předešlých nahrávkách. Nástup dřevěných nástrojů po signálu v lesním rohu, je zřetelně frázován po dvou taktech, stejně, jak ho popisuje jako „tradiční“ pan J. Poslední, který se v Talichově nahrávce divil jeho dělení po taktech.

Ve srovnání s ostatními nahrávkami je zde slyšet větší ritardando v introdukci ve violoncellech, před tím, než zazní dřeva s tečkovaným motivem (14. takt). Na tomto místě, ve kterém filharmonikům na cizích nahrávkách chybělo jejich výrazné decrescendo, je zatím na každé nahrávce opravdu slyšet dynamické zklidnění, ale i mírné zpomalení.

V tempu se Kubelík mírně liší i na dalším místě - v přechodu do expozice (tympanový virbl), kde mírně tempově zatěžká údery a tvoří se tak dramatická pauza před vstupem do expozice. K tomuto místu měli filharmonici také při poslechu poznámky, podle kterých je jasné, že mají konkrétní představu o tempovém řešení tohoto místa. V jedné ukázce jim byly dramatické pauzy mezi údery až směšné a na další jim naopak chybělo zatěžkání („tam se víc zatěžkává“). Z toho se domnívám, že přechod na expozici se v interpretaci ČF hraje tak, aby se tempo „nezastavilo“, ale přece jen s určitým zatěžkáním. Tempo samotné expozice je tu rychlejší, nicméně se přesně rovná natištěnému údaji, které je psané jako čtvrt'ová nota na 136 BPM. Tradiční podoba vedlejšího tématu se potvrzuje i zde, zní tak, jak ho popisoval a ve zpěvu imitoval P. Havlín - svěže, úsečně, čtvrt'ová nota není tolik dlouhá.

Mírné zpomalení se nachází na stejném taktu, jako u předchozích nahrávek, před flétnovým sólem vedlejšího tématu v čísle 10. Tempové odlišnosti jsou slyšet ke konci věty, před číslem 12, v závěru reprízy, ve kterém flétna přednese závěrečné téma. Na tomto místě, ještě před nástupem flétny, se hudba zpomaluje, což odpovídá slovům J. Válka a Talichovské nahrávce, a celé následující závěrečné téma pak orchestr hraje v pomalejším tempu. Od pomalejšího tempa se záhy upustí s nástupem *Cody*, kde ještě před jejím nástupem začíná accelerando na dlouhé ploše, a v rychlém tempu dojde až do konce věty. Před *Codou* ani zde není žádné zpomalení, až do konce se hraje v tempu.

4.1.1.5 J. Bělohlávek, 2014

V nahrávce Jiřího Bělohlávka se navrácí průměrné tempo úvodu, které se pohybuje kolem 70 BPM na dvaatřicetinovou hodnotu. Lesní roh sice nezní tak „ostře“, rytmicky pregnantně za sebou, ale zcela jistě bez prodlevy mezi notami. Dřeva k sobě váží dva takty, po nichž se nadechují, tak, jak jsme už slyšeli v Neumannově nahrávce, a jak tento způsob bere za vlastní J. Poslední. Violoncellové zklidnění

v introdukci je, stejně jako v nahrávce R. Kubelíka, slyšitelné. Zřetelně je slyšet i virbl tympánu a přechod k expozici bez dramatických pauz. Vedlejší téma i na této nahrávce zní podle „tradice“, tj. svěže, není táhlé.

V nejmladší nahrávce je možno slyšet několik tempových zpomalení, které jsem na dřívějších nahrávkách nezpozorovala. Zpomalení v závěrečném tématu už známe z nahrávky R. Kubelíka a ztotožňuje se s výpovědí J. Válka, který si tento rys nese v sobě, aniž by mu byl připomenut ukázkou. To se objevuje i na nahrávce s J. Bělohlávkem, avšak na rozdíl od Kubelíkovy nahrávky, kde zpomalení nadešlo v závěrečném tématu v repríze, v Bělohlávkově nahrávce se zpomaluje před nástupem flétny v čísle 5, před provedením. Zpomalení v čísle 10, v repríze už zaznělo v mnoha nahrávkách, stejně se zpomaluje i v této nahrávce, nikoli ale na delší ploše, ale jeden takt před nástupem flétny s vedlejším tématem. Celá plocha od čísla 12, tj. závěr reprízy, je tempově podobná provedení R. Kubelíka. Zpomalení přichází, stejně jako v Kubelíkově nahrávce, před závěrečným tématem, a stejně tak následující závěrečné téma ve flétně a smyčcích je v pomalejším tempu. Po doznění závěrečného tématu se začíná nabírat na tempo, zrychluje se na dlouhé ploše, přes *Codu* tempo proudí až do konce bez žádných změn, stejně jako u R. Kubelíka.

Shrnutím všech poznatků, jak ze zápisu, tak z poslechu i výpovědí filharmoniků vyplývá, že je pro první větu Novosvětské typické tempové schéma. Hlavní rys je ten, že tempo nemá být příliš pomalé a táhlé, naopak. To platí jak pro úvodní *Adagio*, tak pro následující části, během kterých se objevují některá tempová zpomalení, ale celkový tok první věty zůstává ve velmi plynulé hře, bez dramatických pauz a větších zpomalení. Společným tempovým rysem ve všech nahrávkách je zpomalení více či méně znatelné v závěru reprízy, v čísle 12, zvláště před nástupem flétnového sóla, která hraje závěrečné téma. Přesně tak, jak si na zpomalení ztěžuje J. Válek a označuje jej jako „tradici“. Výrazně ho je slyšet, jak v expozici, tak v repríze, v nahrávkách Václava Talicha a Jiřího Bělohlávka. Stejně tak platí pro všechny nahrávky, že po odznění závěrečného tématu v této části, v čísle 12, následuje část buď dlouhé plochy *accelerando*, nebo plocha plynulého tempa, tedy bez zpomalení, které se nezastavuje až do konce. A stejně tak je pro všechny nahrávky platné *ritardando* v čísle 10, v repríze před nástupem flétny,

kteřá hraje vedlejší téma. Ritardando se v nahrávkách liší jeho plochou – buď se zpomaluje pouze takt před flétnovým nástupem, nebo je rozloženo na ploše od smyčcového legata (4 takty před flétnou). Tyto tempové rysy, se zdají po poslechu nahrávek jako ustálené, snad korespondují s těmi, které nazývá J. Poslední jako „tradiční tempa“. Typickou plynulost hry potvrzuje i Eduard Šístek, na případu závěrečného tématu:

EŠ: Ty věty v češtině plynou přímočaře, takže třeba ... třeba tohle je hezký místo [zpívá závěrečné téma] a některý dirigenti si na tom tak rádi pohoví, že si tam [zpívá téma se zdržováním před vrcholem fráze] a potom to zase rozjedou, a neřekl bych, že je to úplně český. I když, když se to udělá decentně, tak to taky může...

Já: Jo, takže ta tradice, nebo to, jak by se to tady hrálo... tak je to normálně furt v tempu, žádný velký rozohňování na tom sólu...

EŠ: Řekl bych, že je možný udělat nějaký rubato, ale v rámci toho, co je tempově dáno. Český rozhodně není nějaký přehánění.

Mimo tempové ustálenosti platí za určující rys podoba celé části úvodního Adagia, zvláště provedení hornového signálu. Na jejím zvuku, barvě, na odsazení resp. neodsazení mezi dvěma tóny, a její „virtuozitě. Při poslechu byli filharmonici citliví na čtyřtaktí v dřevěných dechových nástrojích, které přichází po doznění horny: „tadyto odsazení mezi tím - to se nedělá...Jejda.“ (JP) Spojení fráze po dvou taktech se potvrzuje od Neumannovy nahrávky dál. Na dřívějších nahrávkách se ovšem čtyřtaktí dělí. To je jasná ukázka toho, jak se interpretace vyvíjí a to, co dnes filharmonici vnímají jako tradici, nemusí souhlasit s tradicí za dob V. Talicha. Podle představ filharmoniķů, by měl zaznít virbl tympánu velmi zřetelně a rytmicky přesně. Na starších nahrávkách je těžší jasnost zvuku zhodnotit, při poslechu tohoto místa jsem však nezpozorovala jeho „slité“, nebo neslyšitelné hraní. Před tympánem violoncellové decrescendo, místo, kde hrají společně violoncella s kontrabasy, je také jedním z míst s tradiční podobou. Je jisté, že se na tomto místě v ČF hraje decrescendo, které je podle nahrávek spojeno se zpomalením. Jeho míra se na nahrávkách jemně liší, nicméně nikdy ne natolik, aby se hudba zastavila, což by podle komentáře J. Posledního nesouhlasilo s filharmoniķým projevem - „potom je tam zpomalení violoncell, ohromný, který

se takhle nikdy nehraje“ (JP). A posledním rysem je přechod k expozici na konci Adagia, který se sice „zatěžkává“, ale je plynulý, nikoli s dramatickými pauzami. V tabulce níže ukazují znaky tradiční českofilharmonické interpretace první věty Novosvětské, které jsem vyvodila na základě souhlasných jevů z analýzy not, nahrávek i filharmonických komentářů.

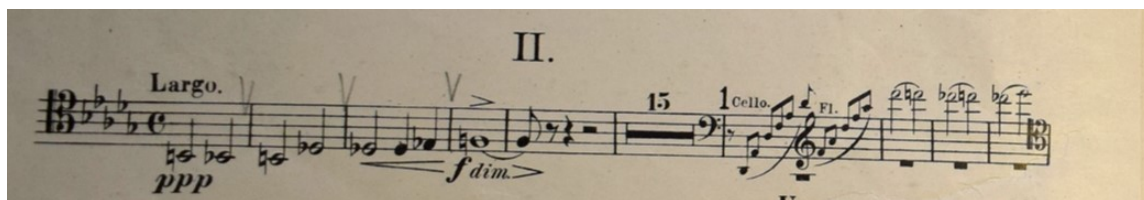
	Tempo Adagia	Horna	Dřeva	Vcella	Vírbl	Vedl. téma	10 rit.	5 a 12 rit. (záv. t.)	Acc./jednotné tempo
V. Talich	70	Ne tak ostrá, s odsazením	Dělení po takttech	Rit.	zřetelný	delší	ne	ano, ne	tempo
K. Ančerl	Cca 70	Bez odsazení	Dělené	Rit.	zřetelný	delší	ano	ne	tempo
V. Neumann	Cca 70	ostrá	Pojí takty	Decresc.	nejasné	svěží	ano	mírné, ne	malé rit. před <i>Coda</i>
R. Kubelík	80	ostrá	Pojí takty	Rit.	nejasné	svěží	ano	ano, mírné	acc.
J. Bělohlávek	68	ostrá	Pojí takty	Rit.+ decresc.	zřetelné	svěží	ano	ano, ne	tempo

4.2 II. věta - Largo

Tolik známé Largo a jeho úvod dechových nástrojů v sobě skrývá kvality, které jsou pro filharmoniky určující. Většinou respondentům stačilo pro rozpoznání orchestru pustit začátek druhé věty, konkrétně prvních pět taktů. Jeden z nejdůležitějších rysů v tomto úseku, je charakteristické frázování, které je v dechových nástrojích podmíněno nádechy. Avšak prvním, nejvýraznějším rysem, které je pro filharmoniky určující, je opět zvolené tempo. Všichni respondentiposluchači se shodli na tom, že předkládané ukázky nahrávek jiných orchestrů, jsou znovu, stejně jako v Adagiu první věty, příliš pomalé. Flétnista Jiří Válek komentuje tempo následujícími slovy: „Ale představte si, co to je za tempo, proboha! Vždyť to bude tak čtvrtka čtyřicet. To je strašný. Jéžiš marjá! ... [...] No to kdyby byla filharmonie, tak by musela být tak padesát let stará. Strašně pomalu je to.“ (JV) Naopak fagotista Jiří Seidl označuje rychlé tempo jako „české“. Hned po

vyslechnutí ukázky Talichova provedení komentoval: „To je to český tempo, no.“ (JS)

Začátek Larga zahajuje dechová sekce čtyřmi úvodními takty. Z jejich partů lze vyčíst značené nádechy po každém taktu a to i po třetí taktu, který vede k vrcholu fráze. Ten je ovšem díky nádechu oddělen a zaznívá tak po odmlce. Tento jev potvrzuje vyprávění P. Mišejky, který o tomto místě říká: „[d]ruhá část vlastně začíná tím, čomu Libor Pešek hovoril „přerušovaná soulož“ (PM). Crescendo, nádych a teraz by to malo vyplynút! No mňa ide roztrhnút! A Čechom to nevadí...“ Je jasné, že pokud hráči dýchají po třetím taktu, vrchol nevyplyne, jak upozorňuje pan Mišejka, ale přichází po odsazení. V nahrávkách se mi pak tento jev potvrdil a odsazení před vrcholem ve čtvrtém taktu, se tak může označit jako jeden ze znaků pro pojetí Larga Českou filharmonií. Samozřejmě, jak píše níž u jednotlivých nahrávek, ani tento znak není fixní a mění se zejména s dirigentem. Nádechy jsou v partech dechových nástrojů vepsány tužkou nejednoznačně. Ve většině je nádech za každým taktom, v některých je však zapsaný pouze po druhém taktu. Stejně čtyřtaktí se pak objevuje i v čísle 1, v závěru věty, kde je řešeno stejně.

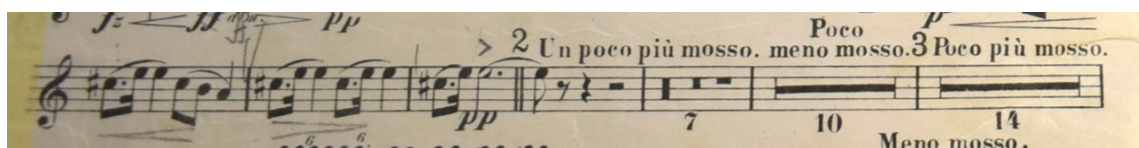


(Trbn2, sig. 2647)

Dalším místem, na kterém se nachází změny ve druhé větě, a které byly četně v partech vpisovány, jsou čtyři takty nacházející se deset taktů po čísle 1. V prvním taktu tohoto čtyřtaktového úseku je tzv. echo ve všech smyčcových nástrojích, které dohrávají hlavní téma Larga. Některé party mají v tomto taktu vepsanou poznámku, která značí krajní dynamiku - čtyři *p*, některé party mají slovní poznámku „echo“. Výskyt této poznámky byl natolik početný, že ho řadím mezi hlavní charakteristiky druhé věty. V následujících dvou taktech po tomto echu hrají smyčce osminové noty, které se modrou tužkou ve zrušení obloučku liší od tištěné verze. Oprava fráze byla natolik v partech častá, že mě přivádí k tomu se domnívat, že určité frázování a smyky byly pro ČF důležité. Čtvrtý takt, ve kterém je změna taktu na 2/4, má v partituře značené diminuendo, to je poctivě v každém

partu smyčcového nástroje přeškrtané. Všechny tyto jevy na popsaných čtyřech taktech byly v partech natolik výjimečně časté, že z nich vyvozují, že se jedná o zavedený filharmonický projev.

Podobně, jako měly horny v první větě poznámku ke hře s korpusem směrem ven pro zvýšení efektu fortissima, mají violoncella poznámku podobného charakteru v druhé větě. Jeden takt před číslem 2, se v partech violoncell objevují poznámky „DRŽ!“ nebo „nechat ležet“. To, jak mi bylo vysvětleno, znamená, že na tomto místě violoncellisté nechávají smyčec ležet na strunách, aby i vizuálně pro diváka zachovali intenzitu napětí v hudbě. Zároveň s dozníváním violoncell, hraje na tomto místě lesní roh „con sord.“ motiv hlavního tématu, v jehož čtvrtém taktu, na půlové notě s tečkou, má tužkou připsaný akcent, který má zřejmě značit hru subito piano. Dokonce je zde stopa po vygumovaném nádechu těsně před poslední notou, z čeho by se snad dalo odhadovat, že kdysi býval zvyk poslední notu odsadit. V žádném partu lesního rohu nebylo tužkou zrušené psané legato, což se, jak níže uvedu, neslučuje s nahrávkami.



(Cor1, sig. 2647)

S číslem 2 poznamenávají všechny smyčcové nástroje v partech tužkou „sul tasto“ tj. hru u kobyly. I takové poznámky ke způsobu hry, nebo možná právě ty, které nejsou většinou v tištěných partech poznamenané, se mění s dirigentem a hráči. Ilustrujícím příkladem je dodnes pro filharmoniky nevyřešené violoncellové tremolo, které, zdá se, má svou interpretační cestu. Jak příběh violoncellového tremola zná Eda Šístek:

EŠ: To maj kontrabasy pizzicato a potom to téma přejímají violoncella. To je tady v *Menu*. Byla taková tradice, že se dycky dávaly malý akcenty na každou notu, aby to bylo srozumitelnější a všichni na to byli zvyklí a pak během působení Jiřího Bělohávk, náš koncertní Vašek Petr se ho na to ptal, jestli to tam chce, a on říkal, že to tam vlastně nechce, takže se to potom hrálo bez toho, jenom jako tremolo bez

nějakých přízvuků. [...] Ale je potřeba dodat, že dneska když to hrajeme, tak vlastně orchestr neví, jak to má hrát [haha]... takže je to na půli cesty. Ve vývoji k něčemu...

Já: A pan Byčkov si toho nevšiml třeba, že někdo hraje tak a někdo tak?

EŠ: Vlastně jsme o tom nemluvili. Asi se to tak nějak scelilo... Dokonce jsem slyšel, ale nezažil teda, že byla tradice, myslím, že snad za Neumanna, ale nevím, jestli s tím přišel Neumann, že jeden hráč v zadu hrál pizzicato, aby to bylo konkrétnější, aby tam byl nějaký konkrétní začátek. [...] potom, když už to někomu začne vadit, že vlastně nemáme jasnej směr, jak to chceme pojmout, tak se zase zeptá, nebo třeba navrhne dirigentovi, a tou diskuzí se to takhle vyvíjí.

Příběh, který možná někoho vede k pousmání, však dráždí některé hráče. Je to pochopitelné, když přihlédneme k tomu, že každý orchestr má opravdu svou vlastní tradici hraní, a zrovna v případě J. Bělohlávka se tak nacházíme na tenkém ledě, když vezmeme v potaz, že dlouhé léta vedl orchestr FOK a mnoho hráčů si právě z tohoto orchestru převzal do České filharmonie, kde se ovšem zavedené móresy hraní změnily. Případ tremola je jedním z nich. Podle P. Mišejky, který zažil J. Bělohlávka jako šéfdirigenta FOK, pod jehož taktovkou konkrétní místo hrál, si pamatuje, že tehdy J. Bělohlávek požadoval hru nikoli tremolo, ale mesurato, bez žádných akcentů. Není proto překvapující, že se někteří hráči staví k podobným situacím resignovaně. Rozpor, který popisuje Eda Šístek je zaznamenán i v notách. Party violoncell signatury 2467 v ničem nemění zápis, a tedy nemají poznamenané žádné akcenty, o kterých E. Šístek mluví. Polovina partů signatury 46, má však tremolo škrtané, nicméně ani zde nejsou psané akcenty.

V části *Poco meno mosso*, v čísle 2, právě pod doprovodem zmiňovaného kontrabasového pizzicata, které filharmonici podle jeho krácejícího basu v osminových notách označují jako „první rock'n'roll“(PM), hrají klarinety téma v tónině cis moll. Zrovna na tomto místě, na základě jiného frázování tématu, způsobeného nádechem na jiném místě, než „kluci hrajou“, poznal flétnista pan Jiří Válek, že se nemůže jednat o nahrávku České filharmonie: „To...kluci jinde dejchali... tady... ty klarinety, u nás. [Largo, číslo 2, *Poco meno mosso*] ... hm, taky myslím, že to nejsme my teda. Protože... kluci jinde dejchaj v tý frázi...“ (JV)

Nejčastější změny se týkají frázování, tj. v poznámkách nádechů a smyků, které boří tištěné legata. Takových případů je zejména ve smyčcové skupině hojně a v druhé větě dokonce překopávají samotnou tvář tématu. Zejména část *Poco più mosso* (číslo 3) ve smyčcích. Na tomto místě jsou upravené fráze, zcela vědomě a cíleně, protože jsou podloženy smykováním. Lze si všimnout, že jsou to vždy případy, které drobí větší celky na menší (skupina osmi not pod legátem jsou rozděleny na dvě skupiny po čtyřech apod., čímž získávají spíše lehčí charakter).



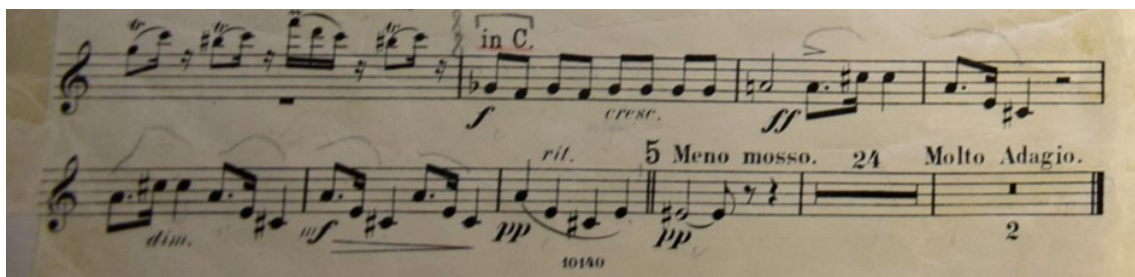
(Vno1, 4. pult, sig. 2647, číslo 3, *Poco più mosso* – změna fráze smyky obyčejnou i modrou tužkou. V dolním okraji partu nejednotné poznámky k dynamickému řešení posledního taktu v partu, kde je tištěné dim.)

Poznámka, kterou bych na základě jejího výrazného zápisu (červenou tužkou) očekávala jako znatelný rys, se při poslechu nepotvrdila. Přidané akcenty červenou tužkou mají v partech napsané druhé housle v části *Poco più mosso*, ve které doprovází cis mollové téma přednášené v prvních houslích. Červené akcenty jsou tak ve frázi na třetí době a tvořili by tzv. dynamickou bouli. Nápad je ze zápisu čitelný, bohužel se ale ani na jedné nahrávce nedá vystopovat. S dohráváním tématu v prvních houslích přichází takt, který v sobě zahrnuje rozporné značení dynamiky. Je to devátý tak po čísle 3, *Poco più mosso*, kde je za normálních okolností v tisku značené diminuendo. Přiložila jsem tento part výše, svědomitý houslista se snažil vyhovět požadavkům dynamického zpracování každého dirigenta a opatřil je do poznámky k jejich jménům (Bělohávek, Blomstadt, Mácal, Mackeras, Válek, Vronský). Pro nového hráče, který by z tohoto partu hrál prvně, může být místo velmi nepříjemné. Toto konkrétní místo příkladně ukazuje, jaké

změny si dirigent může dovolit a jak jimi částečně mění i zavedené, tradiční zpracování hudebního díla. Zároveň je to part signatury 2647, ve které se modrá tužka objevuje jen ojediněle. Její frázování na tomto místě se opravdu shoduje s ostatními houslovými party signatury 46.

Další poznámka, která se týká způsobu hry, se nachází ve violách v čísle 4. Zde mají violy v partech znak pro sordinu a v naprosté většině partů je u čísla 4 vepsaná poznámka „8/8“, která značí, že dirigent na tomto místě dělí na osminové noty. Můžeme tedy předpokládat, že se na tomto místě snižovalo tempo. V čísle 4 začíná hoboj třetí téma v cis moll, které po něm přebírá klarinet. Ten má v partech škrtnuté legato, což hudebně dává smysl, poněvadž ani předchozí hoboj, ani následující flétna legato v zápisu nemají. Nikdy jsem ani neslyšela provedení, ve kterém by klarinet hrál legato. Nejspíš se jedná o chybu v tisku.

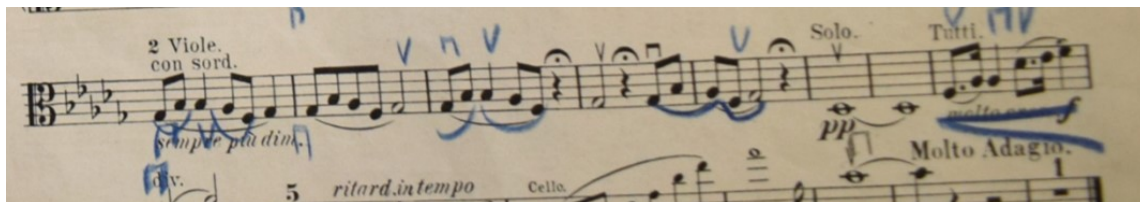
Pět taktů před začátkem návratu tóniny Des dur v *Menu mosso*, v čísle 5, hrají trumpety hlavní téma, které je v obou partech obyčejnou tužkou svázané v legátu. Je to stejný případ, který zmiňuji výše, v případě partu lesního rohu před číslem 2. Trumpety na nahrávkách však hrají noty nasazovaně, nikoli legato. A stejně jako v případě popsaném výš, klarinetového tématu, nikdy jsem hlavní téma hrát tímto způsobem neslyšela.



(Tr1, sig. 2647)

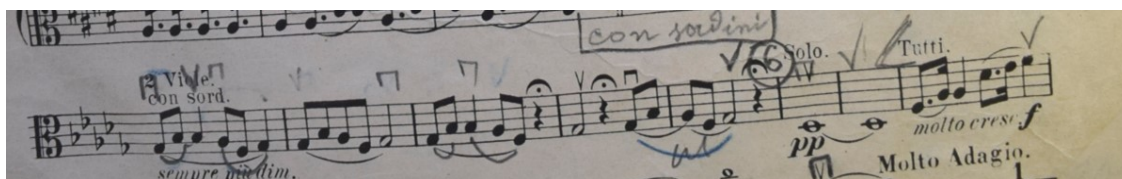
Celá část *Meno mosso*, je čteně osmykována a frázování se občas v partech smyčcových nástrojů liší. První značení ovšem je, že jak první, tak druhé housle, mají se začátkem této části vepsanou zanášku pro sordinu, viz poznámky „con sord“, nebo značkou (trojzubec), nebo dosti konkrétní povel v partu druhých houslí pátého pultu „nasad' si sordinu miláčku“. Pět taktů od čísla pět, v *Menu mosso*, je část *4 soli*, kde hrají housle spolu s violami návrat hlavního tématu. Je to známé sólo, které má snad připomínat rozhovor, či tesknou vzpomínku A. Dvořáka

na domov. I toto místo se v partech liší v poznámkách. V partu violy je toto místo například upraveno tak, že na konci fráze ruší oblouček a naopak váže poslední dvě noty k sobě, čemuž odpovídá i smyk špičky.



(Vla8, sig. 46)

Takové frázování violy potvrzuje i part 5. pultu signatury 46, ve kterém je oblouček, ačkoli je napsaný modrou tužkou, škrtnutý obyčejnou tužkou a upraven tak, jak je opraven modrou tužkou v případě výš. První takt má shodné smyky, od druhého taktu se však ve viole pátého pultu smyky obrací. Bohužel tento typ poznánek není možný v nahrávkách jasně vystopovat, a proto zůstává snad i pro samotné hráče záhadou, jak se toto, a jemu podobné místa, hrají.



(Vla5, sig. 46)

Ze studia not vyvstávají pro druhou větu některé hlavní znaky. Je to bezesporu projev dechových nástrojů na samotném začátku, založen na jejich dýchání a časové prodlevě před vyvrcholením fráze. Dále je to ve smyčcových nástrojích tzv. echo, po něm následující takty opatřeny jiným frázovým dělením, a hromadný škrť diminuenda v dalším taktu. V čísle 2 při smyčcovém tremolu poznámka ke hře u kobyly „sul tasto“. V čísle 4 můžeme z hojných poznánek „8/8“ předpokládat, že na tomto místě ČF dělí tempo na osminové noty. Sporná zůstává závěrečná část *Meno mosso* z hlediska smyků. V partech signatury 46, tj. party s modrou tužkou je frázování jasné, viz obrázky výš, nicméně v partech 2647 se setkáváme s neshodami. Z poznámky „originální smyk“ tak nelze vyčíst o jaký se jedná, ale poukazuje na problematiku smykování a frázování tohoto místa.

4.2.1 Porovnání s nahrávkami

V nahrávkách jsem se zaměřila na všechny změny a poznámky, které jsem vyčetla z partů, a které jsem výše shrnula jako hlavní znaky. Samozřejmě se ale v nahrávkách najdou další úpravy, které se v notách naopak neobjevily. Ty popíši u dané nahrávky. Změny vyvozené z poznámek jsou následující: Jedná se hlavně o odsazení či plynulost v úvodu *Larga* v dechových nástrojích. Toto místo se ve druhé větě objevuje celkem třikrát – první čtyři takty, čtyři takty v čísle 1 a osm taktů před koncem věty. To mi umožňuje zhodnotit, zda je případné odsazení cílené, nebo náhodné. Dále je to takt „echa“, které bylo ve většině partů pečlivě zaznamenáváno, a které pro filharmoniky platí za znak své interpretace. Po tomto taktu následuje takt, ve kterém je hromadně zaškrtané *diminuendo*. V čísle tři v *Menu*, se zaměřuji na violoncellový part, ve kterém by ČF měla hrát tremolo, tak, jak je v notách zapsáno, a snažím se rozpoznat případné akcenty, které předjímal violoncellista Eda Šístek. Pozornost upírám na hru trumpety, která pět taktů před návratem do tóniny *Des dur* hraje motiv hlavního tématu, který má ve svém partu tužkou značený v *legatu*.

4.2.1.1 Václav Talich, 1954

Tempo druhé věty v Talichově podání jsem na metronomu naměřila jako osminová = 70 BPM s tím, že mezi jednotlivými úvodními čtyřmi takty jsou časové prodlevy, které by se snad rovnaly jedné osminové notě. Tempo je podle metronomu velmi těžké určit, proto je spíše výřečnější časové rozvržení introdukce (pouze první čtyři takty). Ta v Talichově nahrávce trvá 27 sekund. Všechny další nahrávky, které zde srovnávám, jsou časomírou velmi podobné. Jen pro ilustraci podávám příklad, který jsem namátkou vybrala, pro srovnání. Introdukce v podání Izraelské filharmonie pod vedením L. Bernsteina trvá 38 sekund.

V této nahrávce lze zřetelně na všech třech místech, ve kterých se opakuje čtyřtaktí introdukce, slyšet odsazení před vrcholem fráze. Toto odsazení je slyšet po každém taktu. Z toho usuzuji, že je odsazení záměrné, myšlené snad jako „dramatická pauza“ pro zvýšení intenzity napětí před vrcholem.

Na místě, které bylo v partech četně opatřeno poznámkou „echo“ či *pppp*, se na této nahrávce nijak neliší dynamika od předešlého taktu, a tedy žádné echo

nevzniká. Proto si dovoluji domnívat se, že tradice hrát na tomto místě echo vznikla až později.

Jak naznačuji v předchozí kapitole při rozboru not, lesní roh hraje 4 takty před vstupem do tóniny cis moll v čísle 2 motiv hlavního tématu, který je v tištěných notách svázaný legatem a ani v jednom partu horny není škrtnuté. Nicméně na této nahrávce je zřetelně slyšet každé nasazení tónu a legato je tedy zrušené. Stejně tak jsem nezaznamenala žádný akcent ani odsazení na poslední notě, který je v partu značen.

Violoncella opravdu hraje tremolo a to s akcenty, které, jak vysvětluje Eda Šístek, mají upřesnit první dobu a napodobit se tak předchozím kontrabasům, po kterých téma přejímají v části *Poco meno mosso*.

Na konci věty, v části pět taktů před známým duetem houslí a violoncella, hraje smyčcová sekce hlavní téma s korunami. V podání V. Talicha jsou koruny značně dlouhé.

4.2.1.2 K. Ančerl, 1961

Tempo, nebo spíše pohyb Larga v této nahrávce se notně liší od tempa na nahrávce V. Talicha. K. Ančerl zvolil tempo rychlejší. Osminová nota se na metronomu rovná cca 79 BPM. Píši záměrně circa, protože je v podání K. Ančerla introdukce dosti nemetrická. Odsazení za každým taktem trvá jednu osminu a výrazně prodlužuje hodnoty třetího taktu, čímž odsazení k vrcholu fráze zabírá delší čas. V časovém měřítku se ovšem celá introdukce, do začátku sóla anglického rohu, naměří na stejných 27 sekund. Co se týče odsazení před vrcholem fráze v čtyřtaktí, potvrzují ho i obě další místa.

Na této nahrávce se však objevuje výrazné ritardando jeden takt před číslem 1, ve kterém dohrávají klarinety hlavní téma. To se, jak dále píši, objevuje i v nahrávce V. Neumanna.

Ani v této nahrávce není slyšet žádné echo. Diminuendo je zde podle škrťů v partech opravdu zrušeno. Dynamika se bez ztišení táhne k vyvrcholení v taktu 15 po čísle 1. Stejně jako v předchozí nahrávce, lesní roh motiv tématu hraje

nasazovaně, nikoli vázaně a s žádným akcentem na poslední notě. A taktěž trumpet, která před závěrem toto téma přebírá, hraje téma nasazovaně.

V provedení K. Ančerla má zřetelně rychlejší tempo v části *Piú mosso* (číslo 3) a celková věta je tak v průměru kratší téměř o celou minutu v porovnání s ostatními provedení v nahrávkách.

4.2.1.3 V. Neumann, 1972

Václav Neumann dělá v čtyřtaktí v introdukci odsazení za každým taktem, ale před vrcholem je odsazení kratší, než u předchozích nahrávek a celkově plynule navazuje k vrcholu. Tempo *Larga* se velmi blíží tempu V. Talicha, které se rovná osminová nota = 70 BPM. Odsazení za každým taktem trvá hodnotu minimálně osminové noty, před vrcholným čtvrtým taktem trvá kratší dobu a nepřerušuje tenzi. Zřetelné odsazení je ovšem slyšet ve čtyřtaktí v závěru věty. V Neumannově podání se vyvíjí v průběhu věty i podoba tohoto čtyřtaktí.

Jak už jsem napovídala výš, stejně jako v provedení K. Ančerla, je na této nahrávce rozeznatelné značné zpomalení, aniž by bylo poznamenáno tužkou či v tištěné verzi, v taktu před číslem 1.

Ani v tomto provedení nelze postřehnout žádné echo ani ztišení na tak hojně upravovaném místě. Škrť *diminuenda* nadále platí i v této nahrávce.

Co se týče přednesu lesního rohu a trumpet v motivu hlavního tématu, výsledek je neurčitý. Lesní roh nasazuje první, tečkovanou skupinu, ale sestupné sekundy hraje vázaně. Neurčité *legato* zní na nahrávce v její tercii. Trumpeta zcela jistě nasazuje.

Červené akcenty v části *Piú mosso* ani na této nahrávce nejsou slyšet. Zato v *Menu*, ve violoncellovém tremolu akcenty slyšet jsou. Ke konci této části v *arcu* je slyšitelné výrazné *ritenuto* před nástupem třetího tématu v čísle 4. Stejně tak je zpomalení slyšitelné na konci této části, před nástupem pozounů a trumpet, 6 taktů před návratem tóniny *Des dur* a závěrečným tématem, což je opravdu vyznačeno v jednom partu prvních houslí. (Vln1, 3. pult, 2647).

4.2.1.4 R. Kubelík, 1991

Celý úvod na této nahrávce trvá 30 sekund, z čeho je tempo prvního čtyřtaktí zatím nejpomalejší. Na metronomu se rovná osminová nota = 67 BPM. Co se týče odsazení před vrcholem, i zde je slyšitelná pauza. Odsazení je slyšet i v čísle 1, i na konci. Je tedy záměrné. Celkově je tato věta v Kubelíkově pojetí dost zahlcená zpomaleními na různých místech.

V taktu, který jsem zmiňovala už v nahrávce K. Ančerla a V. Neumanna, před číslem 1, se i na této nahrávce, v podání R. Kubelíka zřetelně zpomaluje. To mě přivádí k poznámce, která se na tomto místě v některých partech objevuje. Poznámka „na 8“by tak mohla potvrzovat zpomalení, které je na většině nahrávek platné.

Ani zde není „echo“ na nahrávce slyšet a stejně jako v předchozích případech je škrt *diminuenda* platný. Lesní roh je opět ve hře tématu neurčitý, sestupné sekundy jsou jasně svázané *legatem*, ale tečkovaný rytmus je slyšet opět nasazovaně. Červené akcenty slyšet nejsou a ani zde se „dynamické boule“ neprovádí. Tremolo ve violoncellech je zřetelně slyšitelné s důraznými akcenty.

Opakuje se výrazné zpomalení v *arcu*, před nástupem třetího tématu, stejně jak to bylo slyšet v nahrávce V. Neumanna. A taktéž zpomalení před nástupem žesťů na konci této části v *cis moll*.

Závěrečné koruny v *Menu mossu* houslí a viol jsou také poměrně dlouhé. Návaznost dueta houslí a violoncella je velmi plynulá, avšak závěr je znatelně pomalejší, více táhlý, než ve všech předchozích případech.

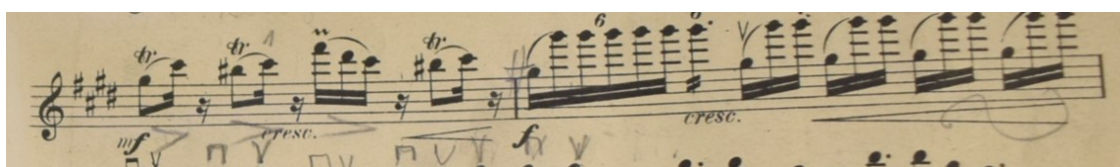
4.2.1.5 J. Bělohlávek, 2014

V poslední nahrávce, v nejnovějším pojetí, které zde srovnávám, trvá čtyřtaktová introdukce 34 sekund. Odsazení mezi takty není až tak výrazné. Velmi výrazné je *ritardando* na konci sóla anglického rohu, takt před číslem 1. Echo bych snad ani nezaregistrovala, kdybych na něj doufajíc nečekala, ale snad se nepatrný rozdíl v ubrané dynamice objevuje. Škrtnuté *diminuendo* je opravdu i zde platné, a tak se na ploše čtyř taktů, až do vrcholu v 15. taktu po čísle 1, plynule zesiluje.

Poprvé je slyšitelný akcent na poslední notě v lesním rohu před číslem 2, těsně před nástupem do tóniny cis moll. Poslední nota je zde skutečně odsazena, čemu naznačoval i vygumovaný nádech.

Záhadou ani v tomto provedení není slyšet „dynamická boule“ ve druhých houslích vyznačená červenými akcenty v tremolu. Tremolo ve violoncellech na nahrávce zní bez akcentů. *Arco* je i v Bělohávkově pojetí pomalejší, podobně jako v nahrávce R. Kubelíka a V. Neumanna.

V následujícím případě neumím zhodnotit, zda se jedná o interpretační záměr, či o důsledek mechanického hraní. Jedná se o místo, kde ve třetím tématu, v čísle 4, v pátém taktu hrají smyčce trilkou, přičemž šestnáctinová nota, která následuje po trilkou, je na této nahrávce zřetelně výraznější. Dechová sekce však na tomtéž místě, které později přebírá, šestnáctiny neakcentuje ani nijak nezvýrazňuje. Zvýraznění ve smyčcích se tak děje i přes to, že je v partech tužkou dopsané crescendo na každé první době, s každým trilkem. To mě přivádí k úvaze o tzv. mechanickém hraní, které je v orchestrech víc než časté. Po trilkou je druhá nota, tedy druhá nota pod obloučkem automaticky vyražená, pokud ji vědomě hráč neutlumí. Otázkou ale zůstává, jak a vůbec jestli by mechanické hraní hráčům při nahrávání desky prošlo. Z poslechu ale jasně vyznívají akcenty.



(Vno1, sig. 2647, II. Largo, číslo 4, 5. takt)

Zpomalení v žestích před přednesením hlavního tématu anglickým rohem před číslem 5, je minimální. Trumpeta pak téma nasazuje. Závěrečné koruny nejsou příliš dlouhé, a tak je i toto pojetí tempově vcelku plynulé.

Nejvíce se druhá věta vyznačuje v českofilharmonické interpretaci svým tempovým rozvržením. Nahrávkami i výpověďmi se potvrdily poznámky odsazování v prvním čtyřtaktí, zejména před vrcholem. Dále je to zpomalování před číslem 1, hromadný škrt diminuenda se taktéž na všech nahrávkách verifikoval. Zrovna tak se na všech nahrávkách ukázalo, že v čísle 3, v části *arco* se po klarinetovém sólu, výrazně zpomaluje. A v naprosté většině se, se stejnou

intenzitou, v nahrávkách objevuje zpomalení s nástupem hlavního tématu první věty ve violoncellech, v sedmém taktu po čísle 4. Tabulka nejčastěji vyskytujících se změn v interpretaci Larga ČF vůči tištěnému zápisu:

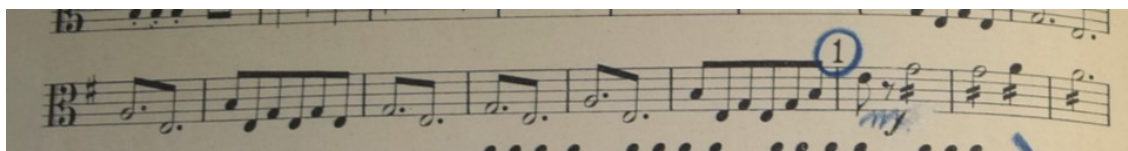
	odsazení	Rit. před 1	Škrt dim.	Rit. v arcu	Rit. před žesti	durata
V. Talich, 1954	ano	ne	ano	ano	ano (výrazné)	12:30
K. Ančerl, 1961	ano	ano	ano	ano	ano	11:26
V. Neumann, 1972	mírné	ano	ano	ano		12:15
R. Kubelík, 1991	ano	ano	ano	ano	ano	12:30
J. Bělohlávek, 2014	mírné	ano	ano	ano	ano	12:36

4.3 III. věta – Scherzo

Celá introdukce Scherza je v kontrabasových partech opatřena poznámkou „G str.“. Ta značí, že se daná pasáž má hrát na struně G. Zdánlivě nepodstatná poznámka může být důvodem, který tvoří jednotný a zvláštní „vřelý“ zvuk smyčců, v tomto případě konkrétně kontrabasové sekce. Jsou to poznámky pro hráče více než důležité a právě tyto poznámky utváří charakteristickou barvu orchestru, která se tak často zdůrazňuje.

Kuriózní poznámkou je poznámka obyčejnou tužkou „stop“ v kontrabasových partech v druhé repetici dílu B, ve 31. taktu. Tato poznámka je dost častá, v drtivé většině kontrabasových partů se vyskytuje. V žádném jiném partu dalšího nástroje však stopka značená není, a to ani ve flétnovém partu, což je poněkud zvláštní, protože zrovna flétna má na tomto místě hraní a měla by o stopce vědět. Při poslechu se však ani v jedné z nahrávek neosvědčila, a tak mi význam této poznámky zůstává neznámý. Podobně je na tom méně častá poznámka stopky, která se vyskytuje v partech violoncell, ale pouze signatury 2467, ve 28. taktu po úvodu dílu A, před tématem ve flétně a hoboji.

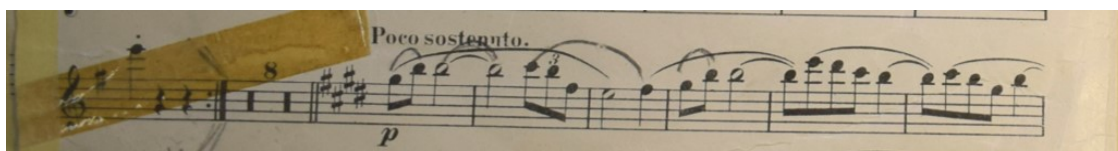
Nejpočetnější poznámkou, která se objevovala ve všech smyčcových partech a mnoha dechových, je škrť dynamického značení, obyčejnou i modrou tužkou, v části A, v čísle 1. Velmi pečlivě si v tomto taktu všichni hráči zaškrťali tištěnou dynamiku *ff*, kterou nahradili o dva stupně nižším *mf* (až na part klarinetu, který má tužkou psané *fff*, asi chybně). Modrou tužkou se tato změna objevuje v partech prvních houslí a viol. Na ukázce partu níž, je dokonce jedno *f* vyryto z papíru. Z toho usuzuji, že na této změně dynamiky hráčům nebo dirigentovi velmi záleželo.



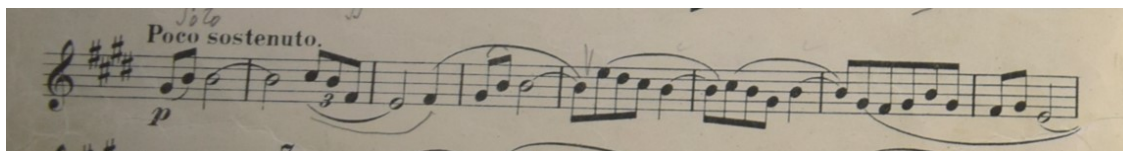
(Vla8, sig. 46 – vyryté *f*)

Jak výše píš, poznámky ke způsobu hry jsou v partech smyčcových nástrojů velmi obvyklé. Dalším takovým případem, který má vliv na barvu zvuku, je v čísle 1, čtyři takty před koncem repetice, jak obyčejnou tak v jednom případě i modrou tužkou, napsaná zanáška „žabka“ a o pět taktů dále „špička“. Stejně jako v případě kontrabasů a jejich struny G, i v tomto případě se může jednat o daný způsob hry, který je výmluvný pro filharmonický zvuk. Po první repetici v dílu A, je prakticky v každém violoncellovém partu značený úsek jako „Meno“, tj. méně, pomaleji, což potvrzují sice nejednotné poznámky, ale často se vyskytující vlnovky, značící ritardando, které se objevují v partech viol, i houslí.

Téma, které přednáší flétna spolu s hobojem v části *Poco sostenuto*, je v partech upraveno obloučky a nádechem, což leccos vypovídá o jeho frázování. V tištěné partitúře je legato značené jen do tónu *e2* a novou frází by hráč měl začínat na třetí době, zdvihem, na tónu *fis2*. To je jak v partu flétny, tak v partu hoboje opraveno tužkou tak, že fráze naopak končí na tónu *fis2* a další, nová fráze začíná osminovými notami v dalším taktu.

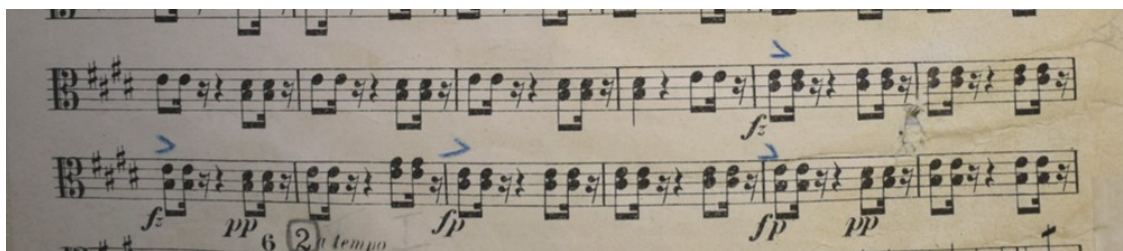


(Fl1, sig. 2647)



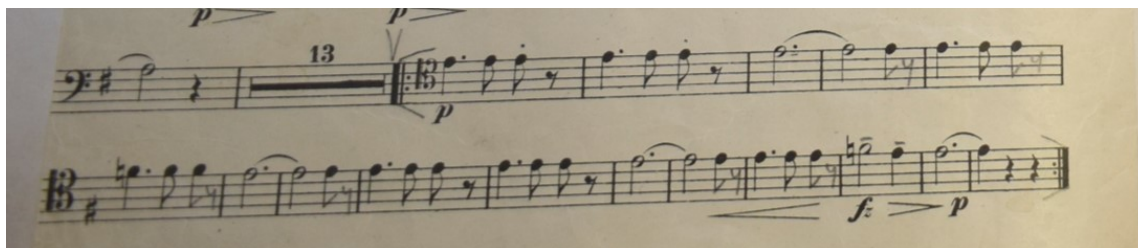
(Ob1, sig. 2647)

Stejně důmyslně psaná poznámka se objevuje ve smyčcových partech v díle A, v části *Poco sostenuto* v 17. – 23. taktu. Na této ploše hrají flétny s hobojem téma dílu A, zatímco je doprovází druhé housle, violy a violoncella. Všechny tři nástroje mají v každém svém partu pečlivě škrtnuté *fz* v druhém taktu tématu. Škrtnutí je někde modrou tužkou, ale častěji tužkou obyčejnou. Na ukázkce, která je přiložená níž, je *fz* dokonce vydloubané z papíru. Z toho soudím, že někomu na vymizení forzanda velmi záleželo. Stejně tak je v šestém taktu od začátku tématu ve všech partech zmíněných nástrojů dopsané *fp*. V partu viol jsou modrou tužkou dopsané akcenty na první době vždy v taktu spolu s *fz*.



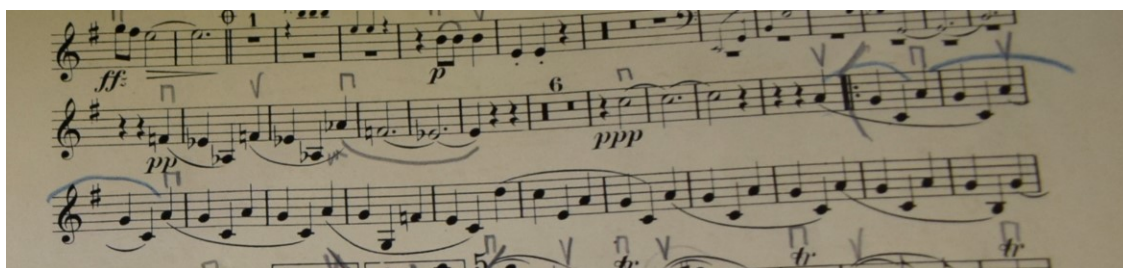
(Vla2, sig. 46)

Zajímavé jsou tužkou upravené noty v partu fagotu, v repetici se začátkem dílu B. Sekce dřevěných nástrojů uvádí téma dílu B, charakteristické tečkovaným rytmem. Fagot má v partituře i v partu od čtvrtého taktu v repetici tištěné čtvrté noty na třetí době v taktu. Ty jsou ale tužkou přeepsané na osminové noty. Je to poněkud zvláštní, protože se touto úpravou part fagotu liší od ostatních partů, které spolu s ním hrají téma. Nicméně na nahrávkách si této úpravy nelze všimnout a zůstává tak otázkou jak fagotisté České filharmonie toto místo interpretují.



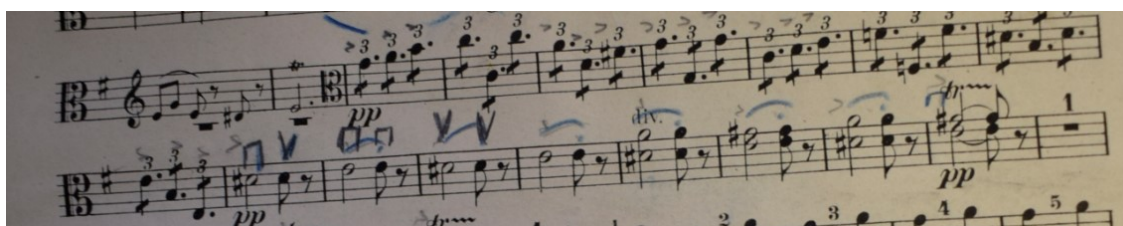
(Fg1, sig. 2647)

Zároveň se k tomuto tématu váže několik výpovědí filharmoniků, kteří vzpomínají na koncert, na kterém zazněla Novosvětská pod taktovkou R. Kubelíka, který přišel po letech života v zahraničí před tento český orchestr. „Když přijel Kubelík, tak ten, jsme hráli Novosvětskou a v tom Scherzu prostě, když maj ty dřeva [pam, pá-m-pa-dam... téma B] on to zastavil, a říkal „po celým světě, celej život se jím snažím vysvětlit, jak bych chtěl asi ten rytmus, a vy to hrajete prostě“, tak to není ani pochvala snad, protože to je samozřejmost!“ (JV) Tato vzpomínka se vryla do paměti více hráčům, kteří mi ji během rozhovoru vzpomněli. Ze zkušenosti R. Kubelíka je možné předpokládat, že je toto téma v interpretaci ČF svou podobou jedinečné a patří k tradičním rysům interpretace tohoto díla. Snad k její podobě přispívá i konkrétní smyky v tomto tématu. Podle frekventovaného výskytu jednotné poznámky v partech druhých houslí vyvozují, že je pro filharmoniky důležité frázování a smyky v tématu dílu B. Obloučky zcela logicky kopírují frázování, které je značené v prvních houslích. Nicméně je toto místo v partech druhých houslí tolikrát opraveno, že předpokládám, že se na smycích a tomto frázování opravdu lpí.



(Vno2, sig. 46)

Frázové a smykové úpravy se souhlasně vyskytují v partu druhých houslí a viol v dílu B, v jeho druhé repetici, v partituru značené číslem 5, mezi 17. a 22. taktem. Ve violových partech je toto místo často upravené modrou tužkou, v partech druhých houslí, signatury 2647, obyčejnou. Poznámky, které obsahují konkrétní smykování, jsou shodné.



(Vla, sig. 2647)

4.3.1.1 V. Talich, 1954

Kýžené *mf* v čísle jedna, které je tužkami všech barev změněné z tištěného *ff* na *mf*, nejde na nahrávkách dobře poznat. Ani v jedné nahrávce není na tomto místě slyšitelná dynamická změna, která by poznámkám odpovídala. Velmi výrazně je za to na Talichově nahrávce slyšet zpomalení s nástupem fagotu v části, kterou mají violoncella v partech označenou jako „Meno“, tj. v části A, pátý takt po repetici. Nahrávka tak na tomto místě souhlasí s napsanou poznámkou, a na Talichově nahrávce se opravdu poznámkové „Meno“ potvrzuje.

Před druhým tématem dílu A, který uvádí flétna s hobojem, v části *Poco sostenuto*, se nezpomaluje, dokonce se ani nesnižuje na dynamice, ačkoli je na tomto místě v partituře tištěné *diminuendo*. Jediný kdo hraje *diminuendo* je fagot, který ho ani v poznámkách ani v tištěném partu nemá značené. Samotné téma hraje flétna s hobojem podle frázování, které mají tužkou opravené v partech: triola je nasazená a spojená v legátu až do třetí doby, do tónu *fis*, za kterým v dalším taktu na první době začíná novou frází od tónu *gis*. Toto frázování je pak stejné ve všech ostatních nahrávkách.

Tak četné poznámky zdůrazňující akcenty a žádaný škrť *fz* ve třetím taktu fráze v doprovodu smyčců v části *Poco sostenuto*, se zde plně shodují s poslechem. Všechny zakroužkované *fz* na prvních dobách, ať už byly vyznačeny červenou, obyčejnou, nebo modrou tužkou, jsou na nahrávce zřetelně slyšet jako akcentované, a zrovna tak platí i škrť *fz* v druhém taktu, které na nahrávce opravdu nezní. Naopak dopsané *fp*, které neodpovídalo rozvrženému dynamickému schématu, v poznámkách psané obyčejnou tužkou, na této nahrávce slyšet není.

Před nástupem tématu dílu A, před číslem 2, částí *a tempo* V. Talich dělá mírné *accelerando*. V opakování dílu A, je pak *accelerando* mnohem výraznější. To samé tempové řešení volí někteří následující dirigenti, avšak mnohem zřetelněji. V. Talich v nahrávce nabírá na tempu jen mírně. Podobně se s každým dirigentem mění i *diminuendo* tištěné na tomtéž místě, které na Talichově nahrávce nepozorují.

4.3.1.2 K. Ančerl, 1962

V Ančerlově nahrávce je část, která je ve violoncellech značená jako „Meno“, které se v Talichově nahrávce potvrzuje, poměrně v tempu, bez žádného zpomalení. Plynule tak přechází do části *Poco sostenuto*. Stejně jako v předchozí nahrávce, jsou i zde akcenty hrané na stejných místech, mírou dynamiky jsou ale odlišeny. První čtyři takty hraje orchestr v silnější dynamice, a následující čtyři takty slaběji, jako odpověď na předchozí čtyřtaktí.

Velmi podobně, jako v Talichově nahrávce, je řešený přechod k hlavnímu tématu v čísle 3. Tři takty před nástupem tématu je na nahrávce znatelné crescendo, které je tištěné, každopádně na nahrávce spolu s ním zní i *accelerando*. Díl B a jeho téma pak přichází kontrastně v pomalejším tempu, než na Talichově nahrávce.

Velmi znatelná tempová změna přichází po druhé repetici v díle A, s číslem 6. Shoduje se to s poznámkou „a tempo“ nebo „piú mosso“ kterou mají tužkou vepsané violové party. V následujících nahrávkách se tato tempová změna bude opakovat, která však na Talichově nahrávce slyšet nebyla.

4.3.1.3 V. Neumann, 1972

Ve srovnání s ostatními nahrávkami, volí V. Neumann už od začátku svižnější tempo. Rychleji pak Scherzo hraje filharmonie pouze s J. Bělohlávkem. Část „Meno“, která je značená ve čtvrtém taktu od konce repetice, v dílu A, je na nahrávce taktéž znatelná. Přichází zde výrazné tempové zpomalení. Akcenty v *Poco sostenuto* jsou slyšet na těch místech, na kterých jsou pečlivě tužkami zvýrazněny. Ovšem nejsou dynamicky odlišeny, jak tomu bylo na nahrávce předchozí, v podání K. Ančerla.

Před částí *a tempo* v dílu A (číslo 2), Neumann nedělá žádné *accelerando*, jaké je slyšet v nahrávce V. Talicha. Dodržuje však na rozdíl od jeho nahrávky tištěné *diminuendo*. Toto místo řeší oba dva dirigenti víceméně rozlišně – V. Talich zrychluje a *diminuendo* nedělá, zůstává ve stejné dynamice, zatímco Neumann nemění tempo a snižuje na dynamice.

Stejně jako K. Ančerl, i V. Neumann na nahrávce zvolil výrazné *accelerando* v čísle 6, v přechodu k *Da Capu*, přičemž k tomu v pátém taktu po repetici na tomto

místě ještě nabírá na dynamice. Před opakováním celé první části tak zní pasáž, ve které se nabírá jak na tempu, tak i na síle zvuku.

V *Codě* se pak nachází místo, ve kterém je v partech smyčců modrou tužkou upravené crescendo pouze na jeden takt. Opravuje se tak tištěná verze, ve které je crescendo rozloženo do dvou taktů. Dynamická změna modré tužky je tedy výraznější, protože se provádí v menším čase a takovou ji lze slyšet na nahrávce V. Neumanna. Místo se nachází ve dvacátém taktu od *Cody*, kde crescendo ústí do forzanda.

4.3.1.4 R. Kubelík, 1991

Jak už to bylo v nahrávkách Talicha, Ančerla i Neumanna, i v nahrávce R. Kubelíka se dodržuje violoncellové „Meno“. Začíná se však zpomalovat trochu dříve, už od třetího taktu po repetici, a změna proto není tak náhlá, ale rozložená na delší ploše. Fagot, který hraje čtyři takty před začátkem tématu, na tomto čtyřtaktí dynamicky frázuje po dvou taktech – druhé dvoutaktí je o dynamiku tišší od předchozího.

Část *Poco sostenuto* je zřetelně rychlejší, než jak zní na předchozích nahrávkách. Před číslem 2 zrychlovali všichni předešní dirigenti kromě V. Neumanna, a ani R. Kubelík není výjimkou. Ten však začíná nabírat na tempu zřetelně dřív, už sedm taktů před číslem 2, stejně jako K. Ančerl, a zrychlení je velmi zřetelné. Diminuedno, které je tištěné dva takty před číslem 2, sice přichází až na posledním taktu, ale přichází. Přejít na část *a temp* proto nevyniká, protože tempo již nabralo rychlost dříve.

Jako novinka se na nahrávce s R. Kubelíkem objevuje ritardando v druhé repetici, dva takty před nástupem tématu dílu B (číslo 4, 22. takt). Podobně jako v nahrávce V. Neumanna, se po druhé repetici dílu B, v čísle 6, před *Da Capem*, výrazně zrychluje tempo a v tomto rychlém tempu se vrací na začátek věty. Zkrácené crescendo na jeden takt v *Codě*, je zřetelně slyšitelné i na této nahrávce.

4.3.1.5 J. Bělohlávek, 2014

Oproti všem ostatním nahrávkám má J. Bělohlávek jednoznačně nejrychlejší tempo. Velmi podobně jako R. Kubelík začíná i Bělohlávek zpomalovat o něco dříve, než je tužkami psané „Meno“. Pozvolna zpomaluje už od konce repetice a dostává se tak do dosti pomalého tempa v *Poco sostenuto*.

Bělohávkova nahrávka je jediná, ve které se hrají všechny zaznamenané akcenty. Nedodrží se tedy modrá tužka, kterou dodržovali všechna předchozí provedení dirigentů. Nedělá na tomto místě ani dynamické odlišení po čtyřtaktí, jak to dělal K. Ančerl. V nahrávce jsou slyšet všechny akcenty, včetně připsaného *fp*. Zřejmě bylo připsáno až za jeho šéfdirigentství.

V Kubelíkově nahrávce se objevila novinka ritardanda před nástupem dílu B. Stejně ritardando dělá na nahrávce i J. Bělohávek. Téma části B, je v podání J. Bělohávka odlišné od ostatních. Téma je frázováno mnohem táhleji, což by odpovídalo zápisu ve flétnových partech. Ta má tužkou dopsané *tenuta* nad notami tématu, které zvuk na nahrávce potvrzují. V takovéto táhlé podobě zní téma pouze v nahrávce J. Bělohávka. A opět, stejně jako R. Kubelík, i J. Bělohávek volí ritardando v druhé repetici dílu B, po trilcích, před nástupem tématu části A, které se v partech tužkou objevuje. V nahrávce J. Bělohávka si lze všimnout poměrně dosti tempových změn, zvláště přibyla zpomalení.

Jako u předchozích nahrávek je i zde možné zaznamenat výrazné nabírání na tempu po skončení repetice v čísle 6 a z něho návaznost na začátek a opakování prvního dílu (*Da Capo*). Naopak se zcela nově na této nahrávce objevuje výrazné zpomalování v čísle 1 před koncem repetice. V žádné z pěti nahrávek se zatím toto ritardando neobjevilo, na této nahrávce je ale zřetelné už osm taktů před koncem repetice. Bělohávkovo Scherzo se více vymyká předchozím dirigentům zejména v mnoha tempových změnách, zvl. častějším zpomalováním, ve frázování druhého tématu i tempovém rozvržení.

Přes všechny odlišnosti v některých pojetích, lze najít v pěti nahrávkách společnou interpretační nit, ze které časem něco odpadne, anebo se naopak přidá, základ přediva ale zůstává. Ve srovnání nahrávek si lze všimnout, že se většinou dirigenti po sobě napodobují, či zachovávají předchozí vzory, většinou se to týká dynamických změn předchozího dirigenta (např. J. Bělohávek a R. Kubelík). Ve většině se nahrávky shodují s poznámkami v části, kterou značí „Meno“. Na všech nahrávkách se potvrdilo tužkami upravené frázování v druhém tématu části A, v *Poco sostenuto*. Akcenty, na které se tolik v poznámkách lpělo, se taktéž ve většině nahrávek setkávají se shodným zněním. Slyšitelným zrychlováním s číslem 6, které lze vypožorovat ve všech nahrávkách, se potvrzují všechny poznámky na

tomto místě typu „*piú mosso*“ či „*a tempo*“. Další dva rysy se pak opakují pouze v některých nahrávkách. Je to jednak zpomalení před částí B, které není psané ani tištěné a jednak *ritardando* v druhé repetici dílu B, po flétnových trilkách.

	<i>Meno</i>	Téma <i>b</i> v A (<i>Poco sostenuto</i>)	akcenty	<i>Piú mosso</i> (6)	Rit (před B)	Rit po tr.
V. Talich	ano	Ano	ano	ano	ne	ne
K. Ančerl	ne	ano	ano	ano	ne	ne
V. Neumann	ano	ano	ano	ano	ne	ne
R. Kubelík	ano	ano	ano	ano	ano	ano
J. Bělohlávek	ano	ano	ne	ano	ano	ano

4.4 IV. věta – *Allegro con fuoco*

Čtvrtá věta Novosvětské je v partech obou signatur značně opoznámkovaná a vesměs se poznámky v obou signaturách navzájem potvrzují. Na některých místech se vyskytuje určitá poznámka jen jednou, takovou sice zapisuji do partitury „filharmonické edice“, ale níže řeším pouze takové poznámky, které se vyskytovaly frekventovaně, a které by v následném znění mohly ovlivnit podobu díla.

Začátek věty *Allegro con fuoco*, začíná smyčcový orchestr vzrušeným tečkovaným rytmem. Ve čtvrtém taktu, kdy se začíná rozjíždět tempo před uvedením hlavního tématu, je ve všech partech nástrojů které hrají, poznámkou vyznačená dynamika. V houslích, stejně jako ve violách, je to tužkou poznámka pro *mf*, ve violoncellech se objevuje často modrá tužka s dynamikou *piana* a v kontrabasech je to opět *mf*, které je psané většinou obyčejnou tužkou, párkrát i červenou. Jestli má tato poznámka k dynamice nějaký vliv na opravdovou úroveň hlasitosti, se snažím při poslechu nahrávek porovnat, ale jak již jsem několikrát psala, zrovna takovéto dynamické změny jsou těžce vysledovatelné.

Modrou tužkou připsané *staccato* nad osminovými notami v hlavním tématu, které po žestích přebírají housle, osm taktů před číslem 1, se objevuje v každém partu prvních houslí. Violy, které pak v čísle 1 pod nimi vyhrávají rozklady akordů v šestnáctinových notách, mají v partech poznačenou modrou

tužkou akcenty na třetích dobách v taktu. V šestém taktu má celý žesťový soubor poznámku pro crescendo, které vrcholí v dalším taktu na fortissimu. Staccato do určité míry napovídá představě o frázování hlavního tématu, které je jedním ze slyšitelných a výrazných faktorů, na základě kterých se dá charakterizovat pojetí Novosvětské orchestrem ČF. Hlavní téma má v představách filharmoniků jasnou podobu, má být frázováno odděleně, nikoli táhle a dlouze: „No, to mi taky nepřipadá na Českou filharmonii. [proč?] No to frázování těch štrajchů. Protože [tá-dý-dý zpívá hlavní téma dlouze] ... široce. [v čf se to hraje krátce?] [tá-ta-ta, krátce] frázuje se to trošku odděleně. No to se musí! V Allegru.“ (JV) Na jeho jiném frázování poznal flétnista Jiří Válek, že se nejedná o Českou filharmonii:

JV: Akorát ty rázy [zpívá hlavní téma: tám, ta, ta tá tatá, pam pam pam]... to hráli dost jako dlouze ty čtvrtky, v tom doprovodu. Se mi zdálo, že u nás se to hrálo jinak, [..]. A taky... ty trumpety mi taky připadali jinak. Bylo to takový přesný a přesně v tempu. Naši kluci tam tak trošku čekají vždycky... to rozdělují.“

Já: A v České filharmonii se to hraje krátce?

JV: [zpívá tóny hlavního tématu odděleně] frázuje se to trošku allegro. No to se musí! V Allegru. ... tečkovanej rytmus není ...

Velmi podobně argumentuje i trumpetista Miroslav Kejmar, který si vyžádal na poslechovém testu právě začátek čtvrté věty. Při ukázce Chicagského symfonického orchestru se rozhodl právě na základě dlouze frázovaného hlavního tématu čtvrté věty, že se nejedná o filharmonii: „Tohle si myslím není teda. Je to pomalý tempo strašně [tá-dádá, tá-dadá – hlavní téma čtvrté věty] – to jsme nikdy nehráli. [jakože dlouhý frázování?] zbytečně dlouhý! Tak to se mě nelíbí teda.“ (MK) A podobně v další ukázce Mnichovského orchestru se mu nezdá frázování fanfáry, které pro to, aby byla filharmonická, chybí „šmrnc“: „[t]o nebude Česká filharmonie. Ten způsob toho hraní. Tý fanfáry. Takhle jsme to tady nehráli. [pám-pá-pá, pá-papá] to je takový. Nemá to šmrnc prostě. Je to filharmonie? [není] No proto! To bych se i hádal.“ (MK)

Na jiném místě ve čtvrté větě v jejím hlavním tématu, upozorňuje pan Válek na tečkovaný rytmus, který v nahrávce není slyšet, což kritizuje a podkládá tím důvod, proč nahrávka není filharmonická. Je to v čísle 2, kdy hrají smyčce hlavní

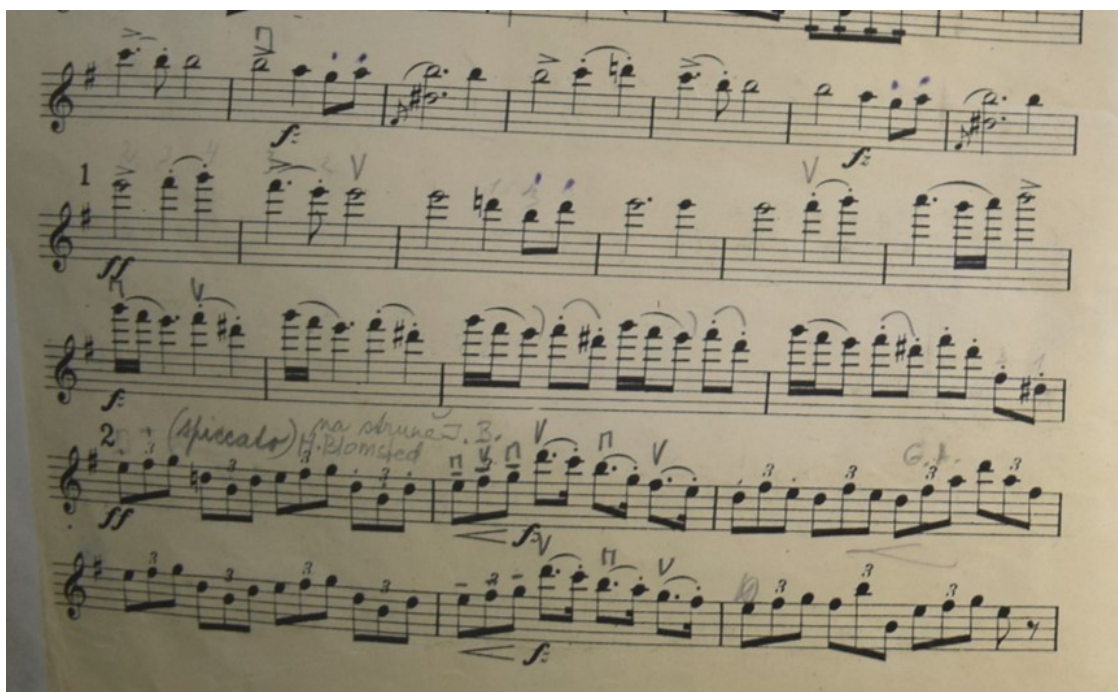
téma v triolové verzi, a tečkovaná osmina se šestnáctinou se nachází na sestupu ve třetím taktu tohoto tématu.

JV: A nehrajou tečkovanéj [tý-ta dá-ta].

Já: Takže vy hrajete, česká filharmonie, tečkovaný rytmus?

JV: No, no, musí bejt! [tá-ta dá-ta] a né [tá-tá dá-tá]... je to lajdácký.

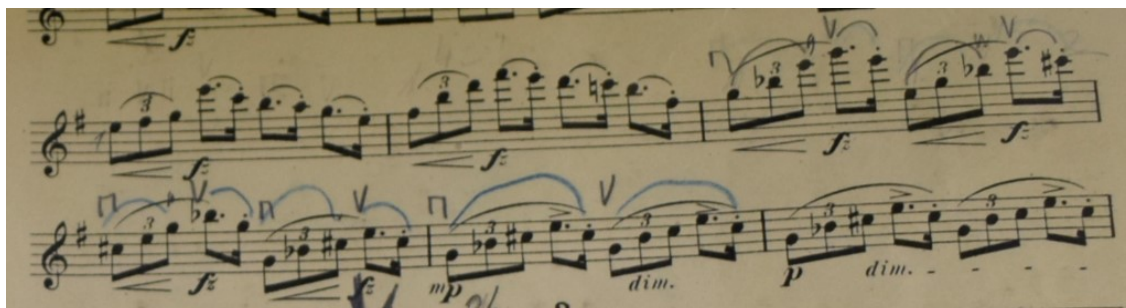
S číslem 2, se podobně jako na začátku věty, hromadně objevuje značení dynamiky a to s druhou dobou v taktu na *mf*, až na žestě které mají vyznačené piano. Kontrabasy však v tomto taktu mají modrou tužkou již na první době značené forte. Takto značená dynamika se opakuje na tomtéž hudebním místě, které se opakuje po třech taktech. První i druhé housle, které od čísla 2 hrají podobu hlavního tématu v triolách, mají v partech různým značením pokyn ke hře detašé. V některých partech je při slovní poznámce „det.“ připsané i jméno dirigenta („Bělohl“, nebo H. B., což je zkratka pro H. Blomstadta, který je na jiném místě rozepsán celým jménem, v jiném partu i „Košler detašé“). Detašé je poznamenané i dále, pokaždé u tohoto tématu nad triolami ve smyčcích.



(Vn1, 4. pult, sig. 2467, modré staccato a číslo 2 – „na struně“, detašé)

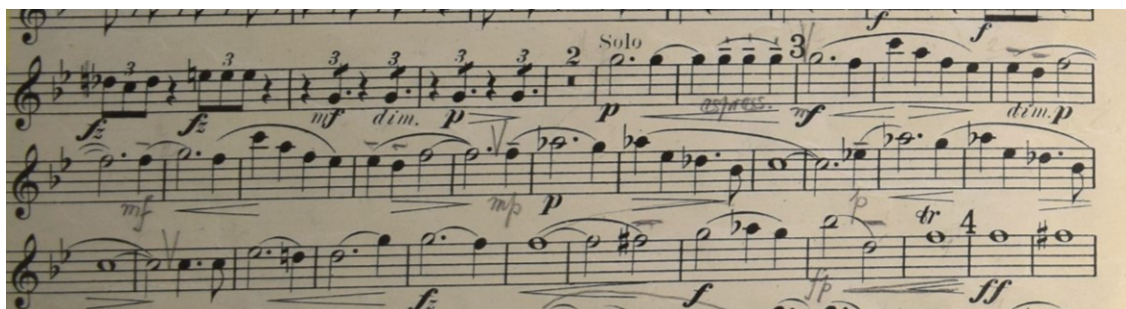
Poměrně znatelná změna, která může změnit zvuk, je změna frázování v prvních houslích v čísle 2 mezi 17. a 19. taktem. Fráze je daná obloučkem, který

spájí tečkovanou osminu s šestnáctinovou, což je v rozporu s tištěným zápisem, který šestnáctinovou notu zapisuje odděleně. Toto frázování je jasně potvrzeno smykováním a najdeme ho v každém partu prvních houslí. V některých obyčejnou tužkou, v některých modrou.



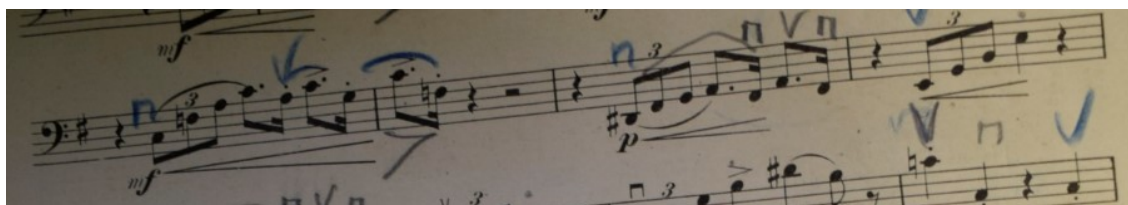
(Vn1, 4. pult, sig. 2647 – modré frázování v čísle 2, 17. - 19. takt)

Před číslem 3, před nástupem klarinetového sóla, který hraje vedlejší téma, mají party druhých houslí a violoncella znak vlnovky, která značí zpomalování. To se shoduje s partem klarinetu, který má napsaný nádech před zdvihem tématu v čísle 3. U sóla má pak klarinet ještě vepsanou slovní poznámku „espress.“, tj. výrazně. Právě toto klarinetové sólo zmiňuje M. Kejmar, když jsem ho vybídla, aby se snažil popsat, co by ho přesvědčilo o tom, že v poslechové ukázce hraje ČF. „Hlavně bych to poznal podle čtvrtý věty, protože podle toho to poznám. Tam je klarinetový sólo a to poznám.“ (MK) V partech je sólo opoznámkované kromě zmíněného „espress.“ v připsaných nádechách a tenutech, Nádechy v zápisu nevypadají závažně, logicky vyplývají ze zápisu. Tenuta se však objevují na místě, kde boří legato. Důležitost tohoto klarinetového sóla připomíná i P. Mišejka, který si vybavuje právě toto místo, když má uvést příklad již zavedených interpretačních jevů v Novosvětské. Ten říká, že odlišení dynamické úrovně v klarinetové melodii je typické pro přednes T. Kopáčka, klarinetisty ČF, a podle něj by ho (ČF) zcela jistě poznal. Jedinečnost klarinetového sóla se pak lépe ukáže v nahrávkách.

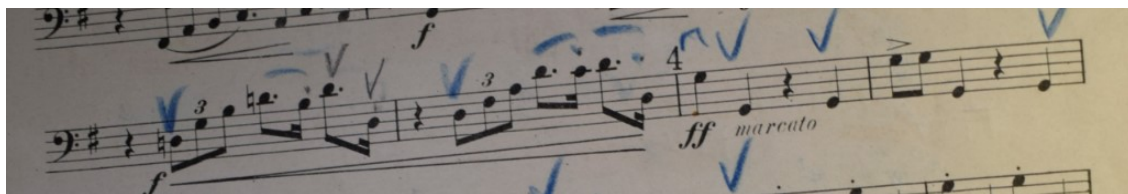


(Cl1, sig. 2467, IV. věta, číslo 3)

Po prvním čtyřtaktí vedlejšího tématu předneseného klarinetem, se nachází velmi častá poznámka, téměř ve všech partech smyčcového orchestru, který na tomto místě hraje. Je to poznámka pro dynamickou „bouli“ na dvou taktech, vyznačenou klasickými grafickým rozšiřováním a zatahováním (vidličkami) všemi druhy tužek, zejména však modrou, mezi 7. a 8. taktem v čísle 3. Tatáž „boule“ se opakuje o dva takty později, na témže hudebním místě – s koncem prvního čtyřtaktí vedlejšího tématu v klarinetu. Violoncella na těchto „boulich“ hrají dvoutaktovou pasáž, která je vždy v partech opravená ve frázování a smykování. Nelze však říci, že se tento motiv hraje pokaždé stejně, protože v následujícím taktu je tentýž motiv, také modrou tužkou, opraven jinak.



(Vlc4, sig. 46, dvě různá frázování)



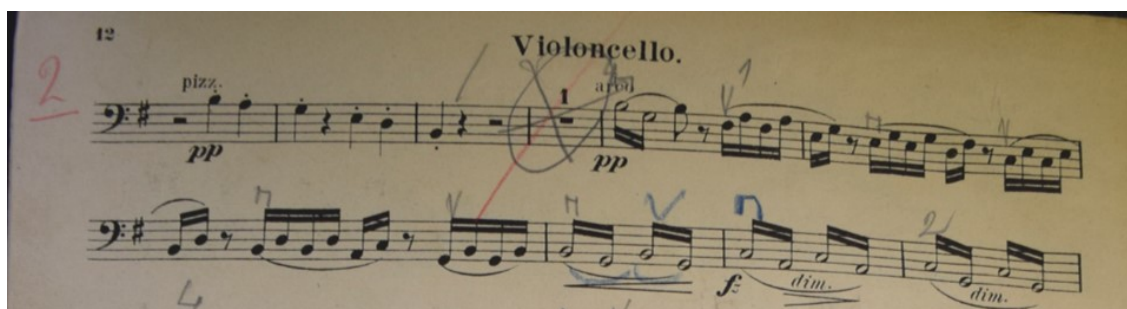
(Vlc4, sig. 46)

V čísle 4, v uvedení závěrečného tématu, které hraje flétna spolu s prvními houslemi, mají všechny ostatní nástroje v partech vyznačené crescendo z dynamiky *piana*, které začíná ve třetím taktu po čísle 4, a táhne se přes následující takt až k druhému čtyřtaktí, kde má podle poznámek vrcholit ve fortissimu. Totéž crescendo se opakuje ještě dvakrát s následným opakováním tohoto hudebního čtyřtaktí. Na vrcholu crescenda potvrzují silnou dynamiku i slovní poznámky, např. violová „jedeš ven!“.

Samotné závěrečné téma, má v České filharmonii také svou ustálenou podobu. Toto téma používá jako příklad violoncellista Eduard Šístek při vybídnutí, aby charakterizoval tradici hraní České filharmonie:

„Já bych řekl, co se týče temp, tak tam je taková určitá nalajnovanost, například bych to mohl tady ilustrovat na jednom místě ve čtvrtý větě v té symfonii, tam je takový místo [zpívá závěrečné téma, číslo 4] s českými dirigenty vždycky je ta tendence spíš to hrát takhle [ja-pa pa-pa ... - osminky] vyrovnaně, a když jsme to hráli jednou s panem Byčkovem, myslím, že to byl jeden z prvních koncertů, kdy dirigoval tuhle symfonii, tak on chtěl, abychom tom víc směřovali k tomu dalšímu taktu, aby to nebylo jako přesně, ale aby to bylo jako [zpívá ja-pa pa-pa a zrychluje]. To je jedna třeba taková věc, která mě teď napadá.“ (EŠ)

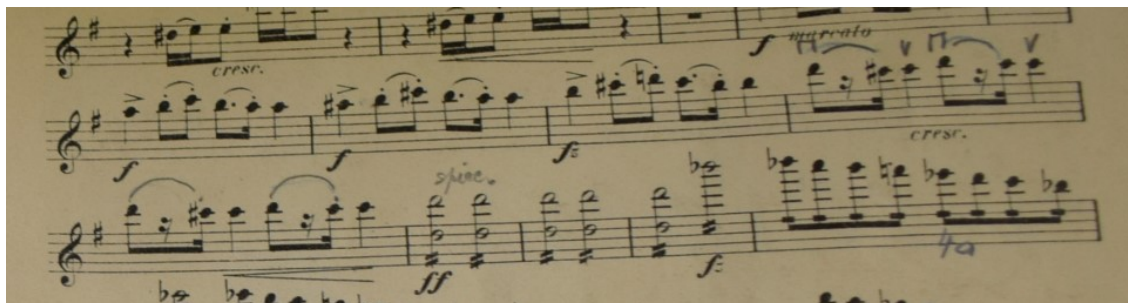
V čísle 5, v šestém taktu před tématem fléten, se v kontrabasových partech objevuje poznámka pro stopku. Violy na tomto místě sestupují pizzicatem, které přebírá violoncello, po nichž je přebírají kontrabasy v pianissimu, přičemž za poslední dobou v tomto taktu mají v partech buď poznámku „stop“ nebo svislou čáru přes takt, která značí to samé, stopku. Svislá, červená čára, se na tomto místě objevuje i v partech violoncell. Nicméně je v tomto partu svislá čára škrtnutá obyčejnou tužkou (viz obrázek níž). Podle této poznámky by smyčce na nahrávkách měly snad počkat před nástupem na další takt. S dalším taktem přichází téma, ve kterém se objevuje další hromadná oprava ve frázování smyčců. Je to desátý takt v čísle 3, ve čtvrtém taktu tématu, které hraje flétna s hobojem, ve kterém je legato modrou tužkou rozděleno na dva smyky (viz obrázek níž). Zároveň mají party druhých houslí na tomto taktu značení ritardanda, stejně jako to má i flétna s hobojem. Takto opravené stejné místo (rozdělení fráze a ritardando) se opakuje v 18. taktu v čísle 5, ve stejné hudební pasáži.



(Vlc3, sig. 46 – stopka svislou čárou a rozdělená fráze na dva smyky)

Nástup provedení v čísle 6, je zejména ve violoncellových partech v poznámkách značen jako „Poco più mosso“, takto místo označuje i jeden kontrabasový part. Další oprava ve frázování čteně nalezená v partech, v téměř každém partu obou skupin houslí, se týká motivu, který hrají housle v provedení.

První dvě noty pod obloučkem hrají podle této poznámky pod jedním smykem, což by znamenalo, že ve zvuku chybí psaná šestnáctinová pomlka. Tato poznámka se objevuje v partech obyčejnou, modrou i červenou tužkou.



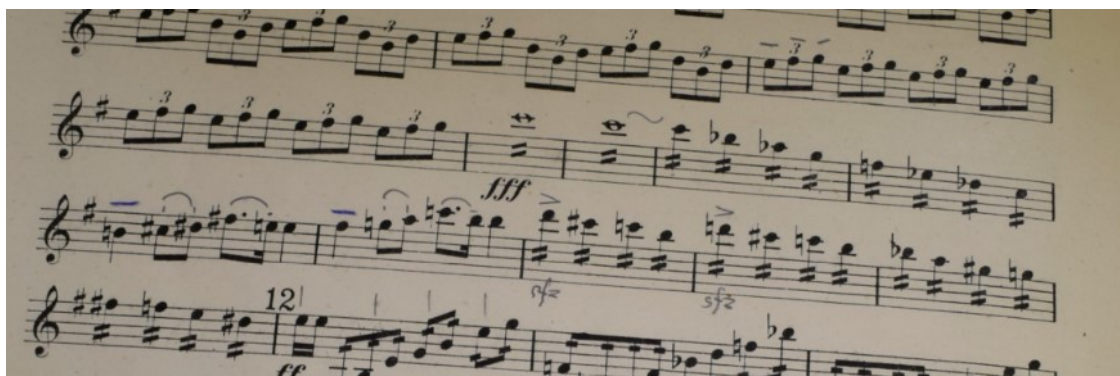
(Vno1, sig. 2647)

Před začátkem reprízy v čísle 9 je v mnoha partech značená různými formami pauza, která má zdržet nástup na následující *Meno mosso*. V partech obou fléten je značena tato pauza svislými čarami, v klarinetu nádechem, nad nímž se píše koruna, v prvním lesním rohu je to nádech (vidlice) a v trombonech je to koruna nad pomlkou. Všechny tyto formy zápisu svědčí o tom, že by na tomto místě měla znít pauza.

Takt před návratem do E dur, v části *in tempo*, se v partech violoncell a kontrabasů objevuje znak pro ritardando. Pod E durovým tématem, které přednášejí první housle, na něž odpovídá flétna, mají pak violy striktně v každém jejich partu napsáno pokyn „tremolo“. Tento pokyn je v partech signatury 46 vepsán modrou tužkou. Podobný pokyn ke hře detašé - „det. šp.“, je vepsán v každém partu prvních houslí od 17. taktu v čísle 10, osm taktů před *Codou*.

V *Codě*, v části která je v partituře značená číslem 11, *Tempo I*, jsou tužkou v partu druhých houslí a viol dopsané decrescenda trvající přes dva takty. Po návratu do tóniny e moll, v sedmém taktu *Cody* začínají hrát housle velkou plochu triol, dohromady šest taktů, které mají v poznámce označené jako spiccato - „spicc. (1-6)“. Po těchto šesti taktech přichází další pokyn hrát od daného taktu trioly již detašé. Plocha triol vrcholí na c4, v 16. taktu od začátku *Cody*, ve kterém má celý smyčcový orchestr, i hobojevý part, znak pro ritardando a v jednom partu druhých houslí dokonce výstižné „Prr!“ . Po tomto taktu s ritardandem následují dva takty, které jsou ve všech dechových partech vybavené poznámkou pro crescendo trvající dva takty, vrcholícím na 19. taktu od *Tempo I*, které má trumpeta v partu

označené jako „meno“. V tomto „menu“ hrají housle motiv, který je opět frekventovaně opatřen upraveným frázováním, ve kterém se na první době objevuje znak tenuta modrou tužkou na čtvrtových notách a následující osminové noty jsou svázaný obloučkem. Přidané jsou i akcenty na první době spolu s *sfz*. Celá tato plocha začínající od šestitaktového spiccata v triolách až po číslo 12, je v každém partu houslí opatřena až podezřele často stejnými poznámkami. Je to zejména poznámka pro šest taktů hry spiccato, následné detašé, ritardando v druhém taktu na *c4* a po něm popsané frázování dvou taktů.



(Vno2, sig. 2647 – detaché na triolách, ritardando na *c4*, změna frázování a *sfz*)

Následující vrcholící část v čísle 12, ve které zaznívají akordy v celých notách v podání žesťové sekce ve fortissimu, nese v partech různé označení. Party violoncell ji označují modrou tužkou jako „Grandioso“, v partech hobojů jako „Meno mosso“, nebo v partech viol a houslí jako „Meno“. Z těchto označení vyplývá, že se tato část zřejmě zatěžkává na tempu. Dále je v šestém taktu od čísla 12 v partu trombonu a viol značené ritardando a před vrcholem harmonické kadence v sedmém taktu je snad odsazení ve formě značky pro nádech.

V následujícím taktu mají party žesťové sekce tužkou vyznačené decrescendo, zatímco zcela opačný zápis, crescendo, mají v poznámkách smyčcové party. Velmi frekventovanou poznámkou v dechových partech jsou zvýrazněné akcenty na druhé a čtvrté době v taktech v části *in tempo (Allegro noc fuoco.)* dvanáct taktů od konce. Party dechových nástrojů, které mají akcenty v partech tištěné, je mají zakroužkované a party, kterým zápis v tištěné verzi chybí, je mají pečlivě na daných dobách rozepsané. Znaky pro ritardando v samém závěru se nachází pouze v partech viol. V partu trumpety se objevuje úprava notového zápisu v posledním taktu, kdy všechny nástroje drží celou, nebo čtvrtovou notu začínající

s první dobou avšak v partu trumpety je před tištěnou notou celou, tužkou vepsaná nota osminová.

Z poznámek vychází jako nejdůležitější pro následující poslech sledovat tyto místa: jsou to fráze ve smyčcích, zvláště pokud je změna frázování v nosném tématu, jako například hned v hlavním tématu v houslích a jejich modrému, připsanému staccatu. Co se týče dynamických stupňů, lze je velmi těžko určit podle poslechu, a téměř nemožné je úroveň dynamiky určit, pokud neprobíhá v rámci dynamické změny. Tolik opakovanou poznámku pro *mf* (a kontrabasy modré *f*) v čísle 2, proto nelze jednoznačně určit. Důležitá místa pro sledování v poslechu jsou ta, ze kterých z poznámek vyplývá zpomalování. Je to místo před uvedením vedlejšího tématu v čísle 3, stejně tak jako následné „dynamické boule“. Stejně jako u předchozích vět i zde při samotném poslechu často vyplynou jiná, slyšitelná, místa, která stojí za upomínku a která se z poznámek nevyčetla.

4.4.1.1 V. Talich, 1954

Hlavní téma, které hrají housle po jeho uvedení trumpetami, zní na Talichově nahrávce opravdu podle poznámek a podle představ filharmoniků, jak jej popisovali a zpívali – osminové noty jsou hrané jako staccato a téma není táhlé, naopak úsečně frázované.

Nástup na vedlejší téma je plynulý, sólo klarinet se však před vrcholem nenadechuje, snad také proto, že na tomto místě nijak nezpomaluje, ale hraje víceméně ve stejném tempu. Smyčce pod klarinetem dělají nepatrné dynamické „boule“, ale spíše jsou zřetelnější ve violoncellech, při jejich odpovědi. Crescendo, mají violoncella natištěné, ale tužkou dopsané diminuendo tak z jejich fráze tvoří „bouli“, a ta je na nahrávce slyšet.

Stopka, kterou mají v partech vepsanou kontrabasy po jejich pizzicatu v čísle 5, na nahrávce není slyšet, plynule všechny smyčce navazují do dalšího taktu.

V provedení smyčce výrazně ve frázování odlišili jednu triolu jako detašé, oproti předešlým, které byly krátké (číslo 6, desátý takt). Následující plocha viol, začínající od taktu 11, ve které doprovází flétnu s hobojem, a která je v celé této pasáži i modrou tužkou opravena na obloučky až do čísla 7, se hraje na Talichově

nahrávce odděleně, zrovna tak, jak tuto hudební pasáž posléze převezme flétna a frázuje ji, podle zápisu, tj. staccato.

Vedlejší téma, které se opakuje v repríze, tentokrát ve violoncellech, kopíruje frázování, které zaznělo při jeho přednesení v expozici klarinetem. Opravené obloučky, které v tištěné verzi oddělují noty, anebo vůbec nejsou zapsané, jsou v partech tužkou opraveny tak, jak odpovídají zvuku na nahrávce. Přechod k číslu 10, *Un poco sostenuto*, se na nahrávce odehraje velmi plynule, bez žádné stopky, která je partech červenou i modrou tužkou značena svislou čarou. Tempo je ale výrazně pomalejší, nejen „poco“.

Coda, která je v partech pečlivě opoznámkovaná, zejména ve smyčcové sekci, se rozhodně v poznámkách pro detaše v nahrávce dodržuje. Ritardando, ani „pr!“ v taktu vrcholícím na *c4* však slyšet není. Velká tempová změna nepřichází ani v čísle 12, kde měly některé poznámky v partech označení „Meno mosso“. Malé ritardando ale přichází o šest taktů později, před vyvrcholením v sedmém taktu od čísla 12.

Velmi zajímavou změnou je výjimečná tympánová kvinta, která na nahrávce zřetelně zní, ačkoli tak v notách zapsaná není. Tympán má podle not hrát pouze notu *e*, ale na nahrávce je slyšet *h*, interval kvinty. Místo se nachází v závěru, kdy se hudba před konečným uzavřením utiší a v doprovodu klarinetového sóla si nástroje předávají triolový motiv z tématu Scherza. Lesní roh hraje hlavní téma čtvrté věty, a tympány pod ní hrají kvintu, ačkoli mají v zápisu jen *e*. Je to však jev, který se nachází pouze na nahrávce V. Talicha. Na žádné jiné nahrávce tato kvinta slyšet není.

V Talichově podání se nedělají žádná přebytečná ritardanda, která byla v poznámkách vepsaná. Ani v této části, kdy orchestr nabírá zvukovou sílu před konečným slavnostním tématem, v *Menu*, se nijak nezpomaluje. Vše je plynulé. Akcenty, které byly tolik v poznámkách značené, jsou opravdu zřetelně slyšet, ovšem jen v prvních třech taktech od začátku části *in tempo*, později se vytrácí. Možná trochu překvapivě celá věta končí velmi plynule a rychle, bez žádného zastavení ani velké pauzy. Dokonce i konečný akord, který má nad sebou v zápise korunu, dozní velmi záhy.

4.4.1.2 K. Ančerl, 1962

Nahrávka s K. Ančerlem je pomalejšího tempa, než které znělo na Talichově záznamu. Hlavní téma čtvrté věty je však v Ančerlově podání frázováno jinak. Hned v úvodu, kdy zaznívá nejdříve v trumpetách a poté ve smyčcích, je na nahrávce slyšet s dlouhými, nestaccatovanými notami. Modrá staccata, která jsou v partu připsaná nad osminovými notami v tématu, a která byla slyšet v Talichově provedení, zde slyšet nejsou a Ančerl se tak drží tištěného zápisu.

Podle znění nahrávky patří K. Ančerl mezi ty dirigenty, kteří v čísle 2 a v celé této ploše na triolách nechtějí po smyčcích hru detašé. Housle na tomto místě na rozdíl od Talichovy nahrávky zřetelně hrají spiccato.

Rozhodně velká změna tempa přichází s číslem 3, v taktu klarinetového „zdvihu“ na vedlejší téma. Klarinet na tomto taktu, kdy před samotnou melodií tématu hraje čtvrté noty, výrazně snižuje tempo, téměř o celou jeho polovinu. Před vrcholem, tj. nástupem na melodii po čtvrtkách, ale nedělá pauzu, nastupuje plynule. Samotné klarinetové sólo je hrané po celou jeho dobu bez dynamické změny, v jedné úrovni hlasitosti, tedy se neshoduje s popisem P. Mišejky, který je přesvědčen o typickém česko-filharmonickém dynamickém vývoji této sólové melodie. Ta, zdá se, přichází až později, s novými klarinetovými hráči. Taktéž violoncella, které klarinetu odpovídají, na rozdíl od Talichovy nahrávky nehrají dynamické „boule“, které jsou ve všech partech pečlivě zapsané, jak ve violoncellech, tak v doprovodných smyčcích. Celý orchestr pak v nástupu na závěrečné téma v čísle 4, mírně odsazuje, hra není plynulá. Celá plocha je ve srovnání s Talichovou nahrávkou už od klarinetového sóla v znatelně pomalejším tempu.

V provedení, které přichází v čísle 6, ve kterém v Talichově provedení nastalo tempové zrychlení značené v partech jako „Poco più mosso“, na nahrávce s K. Ančerlem naopak slyšet není. Ve stejném tempu z předešlé části vchází i do plochy provedení. V čísle 7, kdy flétna hraje motiv hlavního tématu, nezní jeho přednes podle zápisu, které značí staccato na čtvrté notě a v následném opakování jeho artikulační variování - prodloužená a ještě k tomu akcentovaná čtvrté nota, ale hraje ho pokaždé stejným způsobem – poprvé ignoruje staccato

a posléze, ve variaci, akcent. Totéž nedodržení psaného staccata platí i v opakování motivu v klarinetu.

Téměř si nelze nevšimnout „díry“ před nástupem reprízy v čísle 9. Tato pauza je natolik markantní, že plně odpovídá zápisům tužkou ve formě svislých čar i nádechů, nebo pomlk s korunou. Žádnou pauzu podobné této V. Talich ve své nahrávce nedělá, ten, jak jsem psala výš, se vyznačuje naopak velmi plynulou hrou bez nánosů ritardand či pauz. Zřejmě je tato „díra“ Ančerlovým interpretačním záměrem. Po této odmlce nastupuje orchestr mírnějším tempem, odpovídajícímu označení *Meno mosso*. S malým počkáním ústí do části *in tempo* do tóniny E dur, ve které se opakuje vedlejší téma.

K. Ančerl v porovnání s V. Talichem v této větě volí celkově pomalejší tempa, pomaleji zní i část, která je sice značena jako *Un poco sostenuto*, ale jak píše, v porovnání s V. Talichem, je tempo nápadně pomalejší. Náhle se rychlým skokem dostává do výrazně rychlého tempa v *Codě*. Lesní rohy v *stringendu* sice nabírají tempo, nicméně ne tak rychlé, ve kterém pak začíná hrát orchestr v čísle 11. Tempo je v této části výrazně rychlejší a to i přes to, že je značené jako *Tempo primo*. S tempem začátku ale nesouhlasí. Plocha triol, kterou mají housle pečlivě v každém ze svých partů značenou pro hru spiccato na šest taktů a následně pro trioly v detašé, zní přesně podle těchto poznámek i zde. Ani v této nahrávce však nepřichází žádné ritardando na vyvrcholení těchto triol, na *c4*. Ani s číslem 12 nezazní žádná markantní změna v tempu, opravdu jen velmi mírné zpomalení.

V Codovém zklidnění, kdy po předávaném triolovém tématu ve smyčcích přebírá motiv tympán, který posléze doprovází lesní roh přednášející hlavní téma v pianu, hraje tentokrát tympán podle zápisu jen notu *e*, nikoli jako v Talichově nahrávce, kvintu. Závěr čtvrté věty je Dvořákem napsán s mnoha tempovými změnami, v Ančerlově nahrávce jsou všechny tempové změny ve zpomalení, násobně znatelnější, než na Talichově. Po hornovém sólu, které v pianu přednáší za doprovodu tympánu, nabírají smyčce na tempo a posléze zazní v celém orchestru v *Menu* slavnostní hlavní téma, které je v Ančerlově interpretaci až pateticky pomalé. Z tak pomalého tempa se pak vyvozuje i jeho frázování. Po prvních dvou taktech jeho znění následuje velká pauza (v pár partech druhých houslí na to ukazuje znak ritardanda) a dále, ještě snad v pomalejším tempu, pokračuje dohrání

tématu, přičemž v tak pomalém tempu dechové nástroje ani nemůžou udýchat frázi, aby byla pohromadě. Snad i to je důvod, proč je hlavní téma na tomto místě po každém taktu oddělené. Akcenty v části *in tempo* před samotným závěrem, které jsou tolikrát v partech kroužkované a podtrhované, nejsou slyšet, dokonce naopak, jsou na nahrávce slyšet důrazy na první doby, tedy přímo opačně, jak praví zápis. Závěrečný akord odpovídá koruně, není zdaleka tak krátký jako v nahrávce V. Talicha. Celkový dojem z Ančerlova pojetí na mě působí tak, že se znatelně v celé této větě „kouzlí“ s tempy.

4.4.1.3 V. Neumann, 1972

Poprvé je v Neumannově nahrávce zřetelně slyšet tolik v partech opakovaná dynamická poznámka ke snížení dynamiky ve čtvrtém taktu od začátku věty, od kterého se pak začíná nabírat na dynamice. Oproti předešlým třem taktům je dynamika nižší a crescendo je tak zřetelněji slyšitelné. Tempo je rychlejší, než v Ančerlově provedení, srovnatelné s Talichovým. Hlavní téma zní ve stejné podobě jako v Talichově nahrávce, tj. se staccatem, ve frázování s krátkými osminovými notami. Zdá se, že podle zvuku na nahrávce, i V. Neumann patří k dirigentům, kteří nechtěli po smyčcích hru detašé nýbrž spiccato (v čísle 2 na triolách a v celé další ploše tohoto čísla).

Velkou tempovou změnu je možné slyšet s klarinetovým sólem v čísle 3 i na této nahrávce. Tempo spadne téměř o polovinu jeho předešlé rychlosti. Celková podoba vedlejšího tématu je velmi podobná té v Ančerlově verzi. Klarinet nemění během sóla dynamické úrovně, zůstává na jednom stupni. Dynamické „boule“ v odpovědích violoncell jsou sotva znatelné, taktéž jako „boule“ v doprovodech ostatních smyčců. Naopak se o tempových hodnotách nedá ani zdaleka říci, že jsou podobné těm Ančerlovým. V tomto ohledu se naopak velmi tempa podobají těm, které jsou v nahrávce V. Talicha – velmi plynulé přechody bez žádného zpomalování, pokud není vyloženě tištěné. Jedno ritardando přichází v desátém taktu v čísle 5. Tomu odpovídají znaky pro ritardando na tomto místě v partu fléten i hoboje, které v tomto taktu hrají, a taktéž v partech druhých houslí. Stejná hudební pasáž se pak opakuje ještě jednou, kde se ritardando na stejném místě opakuje, tzn. je vědomé a cílené.

V provedení V. Neumann nemění tempo, ale přechází do něj plynule ve stejném tempu z předešlé části. Žádné „poco più mosso“ značené v některých poznámkách se na nahrávce nekoná. Nekoná se ani takt detašé, který byl zatím slyšet jen v nahrávce V. Talicha, v desátém taktu v čísle 6. Rytmizovaný motiv hlavního tématu Larga, který v provedení, v čísle 7 hrají flétny a posléze i hoboj, nehrají podle zápisu, stejně jak to bylo u K. Ančerla. Hráči nedodrží psané staccato, ani akcenty. Stejně tak jako v dalších taktech nelze slyšet ani *fp*, ačkoli ho mají party dechových nástrojů pečlivě zakroužkované, ani *fz*, které je v notách normálně tištěné (takt 19 a 21 v čísle 7).

V nástupu na reprízu není slyšet nic z toho, co je slyšet na Ančerlově nahrávce. Žádné zpomalení ani fermata před číslem 9. Zazní pouze mírné ritardando na přechodu do tóniny E dur, do části *in tempo*. Část *Un poco sostenuto*, v čísle 10, má podobné, pomalejší tempo jako u K. Ančerla. Šest taktů spiccata a následný přechod na detašé, je na Neumannově nahrávce zřetelně slyšet. Do čísla 12 vstupuje Neumann bez tempové změny, naopak, pokračuje v nabraném tempu a víceméně ve stejně rychlém tempu navazuje klarinet se svým sólem. Změna na pomalé tempo přichází až se sólem lesního rohu, po triolovém motivu předávaném smyčci. Po doznění hornového sóla se přidává orchestr na společné slavnostní hlavní téma v *Menu*, ve kterém orchestr nijak nezpomaluje, ani ho neodděluje žádnou pauzou. Téma není zdaleka tak pomalé jako u K. Ančerla. Akcenty ve vyvrcholení před závěrem jsou slyšet tam, kde jsou značené v poznámkách, tj. na druhých dobách, ale s nástupem trumpety už všichni akcentují první doby až do konce. Závěrečný akord je držený tak, že odpovídá koruně, avšak mnohem více na nahrávce vyniká skupina dřevěných dechových nástrojů, což souhlasí se zápisem. Takto koruna vynikla zatím pouze na nahrávce V. Neumanna.

4.4.1.4 R. Kubelík, 1991

Na Kubelíkově nahrávce, stejně jako na Neumannově, je ve čtvrtém taktu od začátku věty slyšet dynamická změna nižšího stupně a tudíž zde lépe vyniká následné crescendo. Volba rychlejšího tempa ve srovnání s ostatními nahrávkami je markantní. Tempo je tak rychlé, že je těžké říci, zda jsou osminové noty v hlavním tématu staccatované či ne, protože v tak rychlém tempu zní krátce, jakoby vyznělo i staccato. Stejně jako předešlí dirigenti, ani R. Kubelík nepožaduje

hru detašé, nýbrž *spiccato* v čísle 2. Poprvé je čtyři takty před nástupem klarinetu na nahrávce slyšet činel, který by měl být správně slyšet na všech nahrávkách. Zatím se však tento činel v nahrávkách ztrácel. Naopak byl většinou postřehnutelný v čísle 3 tympán s osminovými notami pod tématem přednášeným klarinetem, který má však znít *pp*. Na nahrávce R. Kubelíka jsou dynamiky obou bicích nástrojů odpovídající zápisu, na předchozích nahrávkách bylo provedení přímo opačné – činel hrál *pp* a tympán *mf*. Tempo je v nahrávce opravdu velmi svižné a poměrně rychle se dostaneme ke klarinetovému sólu, které stejně jako na předchozích nahrávkách, i zde ubírá polovinu tempa.

Podoba vedlejšího tématu, uvedená klarinetem v čísle 3, je o kus jiná, než jsme slyšeli v nahrávkách K. Ančerla a V. Neumanna. V odpovědích violoncell na klarinet je sice slyšet *diminuendo*, které by odpovídalo poznámce *decrescenda*, ale postřehnutelné je zde zejména zpomalení, které se zatím jinde neobjevilo. Klarinet však prvně odlišuje fráze dynamikou a dělá tzv. echo na 12. taktu (od čísla 3) a mírně se zdrží před poslední notou. Před nástupem závěrečného tématu v čísle 4 se tempo na nahrávce mírně zatěžkává a před samotným tématem je slyšet malé odsazení. Téma ale následně běží v tempu.

Ritardanda v provedení v čísle 5, která byla slyšet na Neumannově nahrávce, jsou mírně slyšet i na Kubelíkově nahrávce. Novinkou je frázování tématu ve flétnách, které hrají téma *Larga* v rytmické úpravě s tečkou od 13. taktu v čísle 6. V partu flétny je škrtnuté *legato* a přidané tenutové čáry nad notami a v této podobě je téma (hrané nasazovaně, nikoli vázaně) slyšet na této nahrávce. V čísle 7, kdy v předešlých dvou nahrávkách flétna ignorovala zápis motivu, který značí hru *staccato*, hraje flétna pod R. Kubelíkem tak, jak je psané, tedy *staccato*. Zápis flétna dodržuje i v následující variantě motivu s akcentem.

Nástup reprízy sebou přináší náhlou změnu pomalého tempa, ve kterém trombony hrají hlavní téma ve *fff* (6 taktů před číslem 9, *Meno mosso*). Samotný nástup na *Meno mosso*, v čísle 9, pak plynule pokračuje v pomalém tempu, bez odsazení nebo pauzy. Toto pomalé tempo se nezmění ani v přechodné části *in tempo*., ve které se opakuje vedlejší téma. To je zatím nový jev, který se v předchozích nahrávkách neobjevoval. Tempo se nemění ani v čísle 10 v části *Un poco sostenuto*. Celá tato část je víceméně ve stejně pomalém tempu. Rychlé tempo

dokonce přichází až „na poslední chvíli“, pouze jeden takt před *Codou* v čísle 11. Lesní rohy, které zatím ve všech nahrávkách velmi zrychlovaly s označením *stringendo*, hrají na této nahrávce až do posledního taktu svého sóla spíše pomalu a výrazné *accelerando* zahajují jen takt před *Codou*, ve které je pak tempo skokem rychlejší. Tempo *Cody* se rovná opravdu označení *Tempo primo* - stejně rychlé tempo znělo na samotném začátku věty.

I v pojetí R. Kubelíka se dodržuje šestitaktové *spiccato* a detašé. Malé zatěžkáni v tempu přijde s číslem 12 a před vrcholem žesťové kadence v sedmém taktu zní *ritardando*. Pomalejší tempo přichází se sólem klarinetu v *piano*, kterému odpovídají smyčce triolovým motivem. Ještě pomalejší tempo přichází pak s nástupem hornového sóla, pod nímž hraje tympán pouze to, co má v zápisu, tj. jen notu *e*. V *Menu*, kdy celý orchestr hraje hlavní téma ve *ff*, podobně jako v nahrávce K. Ančerla, i zde zní odsazení před třetím taktem tématu, nicméně tak pomalé tempo jaké je slyšet v Ančerlově nahrávce, tu nezní. Stejně jako u V. Neumanna, akcenty v závěru věty v části *in tempo* zní po dobu tří taktů, tak jak jsou kroužkované v partech a s nástupem trumpet přechází akcent na první dobu. Koruna na závěrečném akordu není tolik dlouhá, jako na předchozí nahrávce, ale není ani tak krátká, jako v nahrávce V. Talicha.

4.4.1.5 J. Bělohlávek, 2014

Bělohlávkovo tempo se na nahrávce nerovná až tak vysoké rychlosti tempa, kterou zvolil R. Kubelík, ale patří mezi rychlejší. Ve čtvrtém taktu je i zde slyšet menší dynamický stupeň, od kterého se rozvíjí *crescendo*. Frázování hlavního tématu je neurčitě. Podle poslechu nejsem schopna určit, jestli jsou osminové noty *staccato*vané, nebo ne. V nahrávce zní téma něco mezi, možná spíše krátce. Frázování triol v čísle 2, je upraveno v Bělohlávkově podání ještě zcela jinak, než zatím znělo na předešlých nahrávkách - od čísla 2 hrají housle opravdu *detašé*, vyjímaje poslední triolové skupinky před tečkovaným rytmem, která je zřetelně slyšet jako vázaná. V této podobě se na tomto místě opakuje celkem třikrát.

Činel před nástupem vedlejšího tématu je sice postřehnutelný, nicméně dynamika nadcházejícího tympánu je silnější, což nekoresponduje se zápisem. Klarinet s nástupem svého sóla v čísle 3 zpomaluje na čtvrtých notách o polovinu tempa, stejně jako v předchozích nahrávkách. I na této nahrávce je

klarinetové sólo dynamicky odlišeno „echem“. Violoncella, které klarinetu odpovídají, však frázují jinak. Jejich dynamické „boule“ nejsou slyšet, ale podobně jako v předešlé nahrávce R. Kubelíka, tu violoncella spíše zpomalují, dělají „počkáta“ před poslední notou v odpovědi.

S nástupem provedení nepřichází žádná výrazná tempová změna. Zřetelné detaše je slyšet v 10. taktu v čísle 6, v provedení. Takové bylo zatím slyšet jen v Talichově nahrávce. Po detaše přichází sólo ve flétně a hoboji, které spolu hrají téma *Larga*. To je však upraveno jako v předešlé nahrávce R. Kubelíka – škrť *legata* se v nahrávce potvrzuje, noty hrají odsazeně. *Staccato*, které je psané na tomtéž motivu v čísle 7, dodržuje i flétna i hoboj, stejně tak jako nadcházející akcenty.

V repríze, v čísle 9, před tím, než klarinet spolu s lesním rohem hrají hlavní téma, je na Bělohlávkově nahrávce slyšet pauza. Zdaleka ne tolik velká jako u K. Ančerla, ale je postřehnutelná a hra tak není plynulá. Dále se J. Bělohlávek drží zápisu a po části *Meno mosso* zní odpovídající tempo označení *in tempo*. S číslem 10, *Un poco sostenuto* se opět náležitě ubírá na rychlosti, ale nijak výrazně. Lesní rohy zrychlují velmi zřetelně už s označením *stringendo*, a tak změna do rychlého tempa v *Codě* není náhlá, ale tak jak je zapsaná. Výkyv od zápisu přichází v části psané *Tempo primo*, ve které zní znatelně rychlejší tempo od toho, které se objevilo na začátku. J. Bělohlávek potvrzuje tradici šestitaktového *spiccato* a následného dvoutaktí hry detaše ve smyčcové sekci. V čísle 12 se tempo nemění, a jako u jiných nahrávek, jede plynule ve stejném tempu. Klarinetové sólo začíná v tempu, ale postupně zpomaluje. V již zpomaleném tempu hraje lesní roh hlavní téma, pod nímž hraje tympán jen tón *e*. Slavnostní hlavní téma, které zní v celém orchestru v *Menu*, je ze všech pěti nahrávek nejplynulejší a nejsvižnější. J. Bělohlávek nedělá ani dramatickou pauzu před jeho třetím taktem, a ze všech srovnávaných provedení se rozhodl pro nejrychlejší tempo, proto hlavní téma zřejmě působí hrou velmi plynulou, bez žádných pauz. Akcenty jsou znatelné, stejně jako v předešlé nahrávce, zní jen ve třech taktech, poté se vytrácí a převažují se na první dobu. Poslední držený akord s korunou je nejdelší držený, který jsem v nahrávkách slyšela.

Čtvrtá věta je v porovnání s ostatními, nejvíce nejednotná, jak vůči poznámkám, tak v jednotlivých nahrávkách. Téměř v každé jedné nahrávce se

objevuje jiné tempové rozvržení a samotná rychlost temp se od sebe dost liší. Podobně jsou i dynamické změny víceméně s každou nahrávkou originální, čemu do určité míry samotný Dvořákův zápis otevírá dveře. Některé jevy v provedení čtvrté části Novosvětské se zřejmě dědí, některé jsou ojedinělé, a jsou odrazem spíše dirigentova vkusu a do tradičního pojetí orchestru se nezačlenily. Je to například změna dynamiky ve čtvrtém taktu na mezzoforte, nebo piano, která se v nahrávkách objevila až s Neumannovým provedením, nicméně se držela v obou dalších nahrávkách, jak R. Kubelíka, tak i J. Bělohlávka. Rozporným místem v nahrávkách je frázování hlavního tématu. V Talichovském provedení se hraje téma s přidaným staccatem a celkově nabírá spíše kratší povahu, „od země“, než v těch provedeních, které téma hrají táhle. Dalším takovým místem, ve kterém poznámky nesouhlasí se zvukem na nahrávce, je část v čísle 2, kde v samotných partech není jasné, jaký dirigent chce po smyčcích hru detašé, a s kým ho hráči naopak nemají hrát. Mnoho variant lze vyslechnout na nahrávkách ve vedlejším tématu. Ať už v přednesu sólového klarinetu, nebo violoncellových odpovědí, které někdy hrají diminuendo, někdy zadržují poslední noty. Co lze označit jako ustálenou část, která je ve všech nahrávkách podobná, je samotný závěr. V *Codě* bylo na všech nahrávkách dodrženo šest taktů spiccata a následného přechodu na detašé, které utvoří změnu hlasitosti i výrazu vrcholící na sforzatu. Poznámka k této ploše se dodržuje v každé nahrávce a snad jako jedinou ji můžu označit jako tradiční. Stejně tak se potvrdily jako tradiční i akcenty před samotným završením symfonie. Ostatní změny v této části, zejména tempové, jsou proměnlivé s každým dirigentem. Vzhledem k množství a rozsahu rozporů v interpretacích této věty, nepřikládám tabulku, která by v tomto případě mohla obsahovat pouze již zmíněný závěr symfonie. Ostatní zmíněné rysy se potvrzují jen někde.

5 Závěr

Zejména se závěrem analýzy čtvrté věty se může jevit mé snažení v této práci, vystopovat a popsat tradiční interpretaci Novosvětské v ČF, zbytečné. Po analýze se ukázalo, že ve čtvrté větě by se dalo označit pouze jedno místo jako „tradiční“. Spojením teoretického bádání na základě poznámek a srovnávání nahrávek spolu s výsledky rozhovorů se členy filharmonie jsem došla k nemálo rozpolceným závěrům. Je ale samozřejmé, že nahrávky napříč šedesáti let nebudou vypovídat stejnou podobu Novosvětské. Naopak by bylo k údivu a snad by nás zklamalo, kdyby se tak stalo. Nesmíme však zapomínat na to, že všichni filharmonici, kteří se zúčastnili poslechového testu, poznali právě tu nahrávku, kde hrála České filharmonie, ať už to byla nahrávka Talichovy interpretace, nebo Bělohlávkovy. Stejně tak nesmíme zapomenout na vyprávění několika filharmoniků, kteří vzpomínají na slova cizích dirigentů, kteří u orchestru orodují za uchování jeho svébytného zvuku. Nesmíme zapomenout ani na opakované vyprávění, kdy R. Kubelík po letech života v emigraci přišel před orchestr ČF a byl dojat z toho, jak konečně slyší vedlejší téma ze čtvrté věty, tak, jak ho po ostatních hráčích neúspěšně vyžadoval všude v cizině, a které filharmonikům bylo přirozené. To vše jsou fakta, která svědčí o tom, že ČF zkrátka musí mít v interpretaci Novosvětské jisté kvality. V neposlední řadě nesmíme zapomenout na důležitý fakt, který se v analýze zhodnotit nedá. A totiž to, že se nijak nedá naměřit barva zvuku, která patří mezi hlavní argumenty všech respondentů, jakým popisovali jedinečnost ČF. Analýza je pouze povrchní nástroj, který odkryl jen některá místa, která jsou součástí tradiční interpretace Novosvětské v orchestru ČF. Spolu s informacemi, které mi filharmonici poskytli, snad tvoří komplexnější pohled.

Je patrné, že je mezi filharmoniky konkrétní představa o interpretaci tohoto repertoárového díla stále živá, a že si ji brání, třeba i přes působící negativní vlivy. V práci se tato jejich zakořeněná představa promítá. Citace z rozhovorů s filharmoniky jasně ukazují na to, jak jsou nespokojeni s nabouráváním jejich konkrétních představ o pojetí Novosvětské. V jednotlivých kapitolách se pak odhalují různé aspekty, které tuto filharmonickou interpretaci bortí, a také to, jak na tyto situace filharmonici reagují. Ať už bourání jejich představy správné interpretace Novosvětské přichází skrze příchozí cizince, dirigenty, či

nepřizpůsobující se, nebo nezkušené koncertní hráče, nebo snad i skrze výměny not, nezůstávají k mizení jejich vize Novosvětské lhostejní. Naopak. V práci se ukazuje, jak si svůj svébytný projev a jim vlastní interpretaci tohoto hudebního díla, ke kterému mají bytostný vztah, chrání. Konkrétní interpretační tradici, kterou jsem v práci zkoumala na příkladu Novosvětské symfonie, existuje nejenom v představách hráčů, ale lze ji do určité míry (viz konkrétní poznatky z analýzy) vyčíst z not a vyposlouchat ze studovaných nahrávek.

Bakalářská práce mi přinesla tři nosné výsledky. Prvním z nich je fakt, že se faktory, na základě kterých filharmonici poznali z nahrávek Českou filharmonii, ve většině shodují, kromě barvy zvuku, která se zapsat nedá, s poznámkami vepsanými v jejich partech a v některých případech přichází shoda i v nahrávkách. Druhým výsledkem jsou analyticky zpracované konkrétní jevy z nahrávek, zápisu a komentářů filharmoniků každé věty zvlášť, které popisují a svědčí o interpretační tradici ČF. A konečně třetí výsledek, který je odpovědí na otázku mé práce – tradice interpretace v České filharmonii existuje a hráči v ní pevně věří. Jako u každého jiného tělesa, které tvoří skupina lidí, se i zde, v ČF, zákonitě vyrýsovaly zavedené jevy v interpretaci a vznikla zde představa konkrétního vkusu. To vše se přirozeně mění s jejími členy a s časem. Interpretační tradice se dá přirovnat k živému organismu, který ovšem není zakonzervovaný a neměnný, nemá totiž cílovou podobu a není statický. Přesto interpretační tradice, kterou jsem zkoumala na příkladu Novosvětské symfonie, existuje nejenom v představách hráčů, ale lze ji do určité míry vyposlouchat i ze studovaných nahrávek.

Nelze přehlédnout množství otázek, které mi při práci na tomto tématu vyvstalo. Samostatně by se dalo zaobírat pouze tempovým rozvržením a jeho řešením v každém provedení zvlášť, nebo bych se mohla hlouběji zabývat otázkou „české školy“ a předávání hudebního cítění po generace, nebo vlivu národnosti na umělecký projev, či přizpůsobování se interpretačnímu stylu. Jsou to však témata, která v práci vzhledem k rozsahu, nerozvádím a ani nebylo mým cílem je zde zodpovědět. Se zjištěním, které mi studium interpretační tradice Novosvětské v České filharmonii poskytlo, jsem spokojená a to zejména díky dílčímu poznání - teď už dokážu mému tatínkovi při nejmenším alespoň přiznat, že je jeho rozčilování se nad nerytmickým hraním v České filharmonii oprávněné.

6 Seznam rozhovorů

Zdeněk Vaníček (*1919), datum konání rozhovoru: 6. 2. 2018, flétna. Do ČF ho přijal R. Kubelík roku 1947. Pod vedením Talicha už nehrál, ale nahrával s ním pro Supraphon např. Dvořákovu osmou symfonii, která získala v UK první cenu za nejlepší nahrávku této symfonie.

Tomáš Kopáček (*1972), datum konání rozhovoru: 17. 10. 2018, klarinet (absolvent HAMU). Jeho otec působil taktéž jako klarinetista v ČF. Před nástupem do ČF v roce 1997 působil v PKF.

Jana Brožková (*1968), datum konání rozhovoru: 18. 10. 2018, hoboj (absolventka HAMU). Před nástupem do ČF působila v SOČR. Členka ČF od roku 2002, současně vyučuje hru na hoboj na pražské HAMU.

Miloslav Vilímc (*1958), datum konání rozhovoru: 19. 10. 2018, bývalý koncertní mistr (absolvent HAMU). Členem ČF od roku 1982.

Jiří Válek (*1940), datum konání rozhovoru: 8. 11. 2018, flétna (absolvent HAMU). Členem ČF od 1. 2. 1975 – červen 2006. Dodnes působí jako profesor na HAMU.

Miroslav Kejmar (*1941), datum konání rozhovoru: 23. 11. 2018, trumpet (absolvent HAMU). Před nástupem do ČF působil v Big Bandu, v Karlínském divadle, Vinohradském divadle a FISYO. Členem ČF od 1. 5. 1970 do roku 2008.

Jiří Seidl (*1946), datum konání rozhovoru: 27. 11. 2018, fagot (absolvent HAMU). V zápětí po absolvování konzervatoře přijat do ČF, kde působil od 1. 9. 1966 – 31. 12. 2012. V současné době vyučuje hru na fagot na HAMU.

Jitka Kokšová (*1969), datum konání rozhovoru: 1. 12. 2018, druhé housle (absolventka HAMU). Před nástupem do ČF působila třináct let v Československém státním souboru písní a tanců, ve Státní opeře, v Národním divadle a ve Filharmonii Hradec Králové. Členkou ČF od roku 2004.

Petr Havlín (*1976), datum konání rozhovoru: 4. 12. 2018, druhé housle (absolvent HAMU). Jeho otec byl taktéž houslista v ČF. Členem ČF je od roku 1997.

Jiří Poslední (*1966), datum konání rozhovoru: 10. 12. 2018, viola (absolvent HAMU). Před nástupem do ČF působil v ČRO. Členem ČF od roku 1997.

Eduard Šístek (*1992), datum konání rozhovoru: 20. 12. 2018, violoncello (žák žáka J. Chuchra na HAMU). Členem ČF od roku 2012.

Peter Mišejka (*1959), datum konání rozhovoru: 4. 4. 2019, violoncello (žák J. Chuchra na HAMU). Před nástupem do ČF působil v SOČR, Slovenská filharmónia, Valencia Municipal Orchestra, FOK, Členem ČF od 1. 1. 1998.

7 Bibliografie

BOORMAN, Stanley. The Musical Text. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 403 - 423. ISBN 0-19-879003-1.

BOWEN, José A. The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *Journal of Musicology*, 10 (Spring 1993), 139 - 173.

BOWEN, José Antonio. Tempo, duration, and flexibility: Techniques in the analysis of performance. *Journal of Musicological Research*. 1996, 16(2), 111-156. DOI: 10.1080/01411899608574728.

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas a Mark EVERIST. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 424 - 451. ISBN 0-19-879003-1.

COOK, Nicholas. Performance Writ Large: Desultory remarks on furnishing the abode of the retired scholar. In: COOK, Nicholas. *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*. Hampshire: Ashgate, 2007, p. 283-299.292. ISBN 0754627187.

INGARDEN, Roman. *The Work of Music and the Problem of Its Identity*. London: Macmillan, 1986, s. 1-23. ISBN 978-1-349-09254-3.

KAUFMANN, Jean-Claude a Marie ČERNÁ. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010.

KOLÁČKOVÁ, Yveta. *Česká filharmonie 100 plus 10: Příběh orchestru*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1422-5.

KUNA, Milan. *Václav Talich: 1883-1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1793-2.

MLEJNEK, Karel. *Česká filharmonie: Česká filharmonie: Deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. Praha: Paseka, 1996.

VESELÝ, Richard. *Dějiny České Filharmonie v letech 1901-1924*. Praha: Urbánek, 1935.

8 Diskografie

ANČERL, Karel. *Ančerl Gold Edition 2. Dvořák: Symphony No. 9 "From The New World", In Nature's Realm, Othello*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Supraphon, 1962. SU 3662-2 011.

BERNSTEIN, Leonard. *Dvorák: Symphony No. 9 "From the New World"* [zvukový záznam na LP]. Israel Philharmonic Orchestra. Paris: Deutsche Grammophon, 1989.

CELIBIDACHE, Sergiu. *Schubert: Symphony No. 8 - Dvorák: Symphony No. 9*. [zvukový záznam na CD]. Münchner Philharmoniker. Mnichov: Optimal Media GmbH, 1985.

DVOŘÁK, Antonín. *Complete Symphonies & Concertos*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra, Jiří Bělohlávek. Praha: DECCA, 2014. B00J0X77GE.

DVOŘÁK, Antonín. *Symphony No. 9 "New World" - Scherzo Capriccioso*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra, Václav Neumann. Praha: Supraphon, 1972. SU 11 0629-4 011.

KARAJAN, Herbert. *Dvorak: Symphony No. 9 "From the New World" / Smetana: Die Moldau* [zvukový záznam na CD]. Wiener Philharmoniker. Vienna: Deutsche Grammophon, 1985.

KUBELÍK, Rafael. *Mozart- Dvorak Symphonies "Prague" - "From The New World"*. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Bohemia Video Art, 1991. GZ CC0402 BV 0001-2 331.

LOUGHRAN, James. *Dvořák: Symphony No.9 "From The New World"* [zvukový záznam na CD]. The London Philharmonic Orchestra. London: MSD Holdings Limited, 1989.

SOLTI, Georg. *Dvorak: Symphony No. 9 "From the New World"* [zvukový záznam na CD]. Chicago Symphony Orchestra. Chicago: DECCA, 1983.

TALICH, Václav. *Dvořák: Symphonies Nos 8 & 9 „From the New World“*. Special edition Vol. 13. [zvukový záznam na CD]. Czech Philharmonic Orchestra. Praha: Supraphon, 1954. SU 38332.