

MASARYKOVA UNIVERZITA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY  
HUDEBNÍ VĚDA

**Aneta Bendová**

**Literární dílo Igora Stravinského  
s přihlédnutím k pojmu interpretace**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jan špaček

Jaro 2013

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala  
samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

*Brno, 15. 5. 2013*

.....

## **Poděkování**

Děkuji především vedoucímu mé práce, Mgr. Janu Špačkovi, za vstřícnost, lidskost a poskytnuté rady. Ráda bych také poděkovala PhDr. Pavlu Sýkorovi, Ph.D. za důvěru při půjčení dvoudílné monografie Stephena Walshe.

Zvláštní vyjádření díky Kláře Mühlové za společné kráčení po stejné cestě.

Hluboké poděkování patří mým nejbližším za každodenní podporu, jsou jimi Hana a Josef Bendovi a Valtraud Vejmolová. Mému bratru Vojtěchu Bendovi děkuji za podporu technickou a morální.

# OBSAH

# ÚVOD

Předkládaná práce se zabývá osobou skladatele Igora Stravinského. Jistě se hned nabízí myšlenka, že o této veliké osobnosti, hybateli hudby dvacátého století, již bylo napsáno mnoho vyčerpávajících textů. To je dozajista pravda a souvisí to nejen s faktem, že Stravinskij byl svojí tvorbou nepřehlédnutelným, ale i s dynamičností a rozporuplností jeho osobnosti. To vede k neobvyklému, avšak zcela odůvodněnému zájmu o vše, co se světa Stravinského nějakým způsobem dotýká.

Z množství prací pojednávajících o životě či tvorbě jsou nejvýznamnější tři monografie (S. Walsh, E. W. White, M. S. Druskin). Vyjdeme-li z obsáhlého seznamu literatury *Grove Music Online* pod heslem Stravinskij, najdeme spisy analyzující jednotlivé hudební prvky charakteristické pro Stravinského kompoziční styl. Existuje také počet studií zpracovávajících parciální problémy či jevy týkajících se Stravinského osobnosti, společenského života či konkrétních děl. Byly například vytvořeny i katalogy baletních představení v rozmezí zadaných let či jevištních výprav a kostýmů k daným produkcím. Mnohá přátelství a početné navázané kontakty jsou doloženy korespondencí a vzpomínkami aktérů této vzájemné komunikace. Zúžením širokého záběru veškeré literatury na předmět Stravinského názorů a tvůrčí filozofie, zůstanou práce nad nimiž dominuje Theodor W. Adorno se svojí „Filozofií nové hudby“<sup>1</sup>. V kvantitativním porovnání záplavy cizojazyčné literatury s českou, vypadá druhá zmíněná jako pouhá nerozvodněná strouha. V akademickém prostředí bylo napsáno jen několik diplomových prací, nejčastěji jsou zaměřeny na konkrétní díla a jejich rozbor z různých stran. K tématu této práce je relevantní jedna kapitola magisterské diplomové práce Heleny Poulové napsaná v estetickém semináři Masarykovy univerzity<sup>2</sup>. Kvalitativně jsou zastoupena alespoň zásadní díla v překladech, která českému čtenáři poslouží jako dostačující pro základní seznámení se s „fenomémem Stravinskij“ - mimo skladatelova autorská díla je významná Druskinova monografie<sup>3</sup>.

Je značně překvapující, že v tematické obšírnosti literatury nenajdeme žádné významnější pojednání, které by se zabývalo jednou z nejpodstatnějších složek Stravinského hudby, jejím prováděním, interpretací. Zvláště když je obecně známo, jaký přístup skladatel k interpretaci svých děl měl. Toto obecné povědomí vychází právě z vlastních literárních děl Stravinského, ve kterých se tématu interpretace dotýká nestejnou měrou. Tato díla jsou oněmi zásadními přeloženými do češtiny a zároveň prameny pro

---

1 Název německého originálu je *Philosophie der neuen Musik*, první vydání roku 1949.

2 POULOVÁ, Helena. *Fenomén tvůrčí estetiky – poetiky. Estetický „formalismus“ Bohuslava Martinů a Igora Stravinského*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2008. Vedoucí práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D.

Jelikož si práce chce zachovat svůj vlastní pohled, nebude z práce H. Poulové vycházet ani ji užívat ke komparaci. ??????????

3 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Překlad Cyril Polách. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1981.

tuto práci. Podrobněji je o nich pohovořeno v první kapitole. Další kapitola se zaměřuje přímo na pojem interpretace a jeho význam zprostředkovaný slovníkovou literaturou. Poté se práce snaží ukázat subjektivní náhled Stravinského na tuto problematiku. V hlavní stati také poukazuje na možná řešení problému provádění Stravinského hudby, která se mu během života nabídla a je zhodnoceno, zda byla dostačující. Není opomínut ani detailnější popis konkrétních typů interpreta, o kterých se Stravinskij často zmiňuje. Aby bylo možné dojít závěrečného stanoviska, které by zhodnotilo, jak se Stravinského pohled na interpretaci a věci s ní spojené vyvíjí, je třeba vyzdvihnout užívání pojmu samotného. Je možné vybírat z několika způsobů, jak k cíli dojít. Nejvhodnějším je srovnávání kdy a v jakém kontextu je o interpretaci či provádění děl psáno a z této komparace pak vyvodit obecný náhled. Ve smyslu postupu od konkrétního k obecnému můžeme hovořit o indukční metodě usuzování.

Nyní malá odbočka v podobě ortografické poznámky k pravopisu jmen a názvů děl. Jako předloha posloužila především Druskinova publikace, v níž se překladatel drží zásad transliterace azbuky do češtiny a také úzus přepisu ruských jmen podle zažitě české výslovnosti. U jmen jiného původu než ruského je přihlíženo k pravidlům skloňování podle současných mluvnických pravidel.

Cílem práce je přinést komplexní pohled na spojení „Stravinskij – interpretace“. Intencí je podrobněji tento vztah rozebrat a zaplnit tak skulinu v literatuře o Stravinském sepsané. Vedlejším účelem práce je i přispění k lepšímu pochopení správného provádění skladatelovy tvorby. Práce může být nápomocna případným interpretům Stravinského skladeb, jelikož popisuje jeho požadavky na interpreta. Dodržováním autorových představ a požadavků na provedení se mohou stát těmi, které by Stravinskij sám oceňoval.

## **PISOPIS – Literární díla Igora Stravinského**

Z počátku by bylo příslušné zaměřit se na prameny, z nichž práce čerpá a důkladněji popsat jejich formální podobu i okolnosti vzniku. Jsou jimi dvě díla z pera Igora Stravinského, každé napsané v odlišné době a zaobírající se jinou základní tematikou. Třetím pramenem jsou zpracované a zapsané dialogy skladatele s jeho spolupracovníkem a přítelem Robertem Craftem. Dostupnost zdrojů je umožněna překlady do češtiny, které ve dvou případech vznikly v brzké době po vydání originálů. Dostupnost děl v původním jazyce je značně komplikovaná, proto bylo pracováno v první řadě s překlady.

„Účelem této knihy je zaznamenat některé vzpomínky, vztahující se k rozličným dobám mého života. Přeji si vzbudit jimi pozornost těch, kteří se zajímají jak o mou hudbu, tak o mou osobnost.“<sup>4</sup>

Tímto prohlášením uvádí Stravinskij svůj první literární počín nesoucí název *Kronika*

4 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Přeložil Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937.

Dále v textu je užíváno místo *Kronika mého života* pouze *Kronika*.

*mého života*<sup>5</sup>. Sepsání této knihy předchází publikování několika článků mezi lety 1913 a 1935 v periodikách jako je například *The Times*, *Le Figaro*, *The Arts* a další. Protože dle názvů<sup>6</sup> zpracovávají hlavně autorovy komentáře ke konkrétním dílům zkomponovaným do té doby, nebude k nim v práci dále přihlíženo. Originální název je *Chroniques de ma vie* a kniha byla vydána ve dvou dílech během roku 1935 v Paříži. Do češtiny bylo dílo přeloženo hned rok po vydání francouzského originálu Stanislavem Hanušem a vydán jako sedmnáctý svazek v rámci cyklu *ARS Sbirka rozprav o umění* pod vedením profesora Bohumila Markalouse<sup>7</sup>. Jedná se o autobiografii, zvláštní však v tom, že ji Stravinskij sepsal ve svých třiapadesáti letech. V takovém věku ještě obecně neuvažujeme o životních retrospektivních tendencích. Autor sám však v úvodu knihy uvádí ještě další intenci, jež ho vedla k psaní mimo výše citovaný úvod. Chce čtenáři poskytnout pravdivý obraz jeho díla a osobnosti, který byl důsledkem reprodukcí rozhovorů a nedorozumění značně zkreslen. Kniha není strukturována do kapitol, je pouze rozdělena na dvě části, obě čítají okolo sta stránek. První část nezačíná narozením, jak by se dalo očekávat, ale popisem prvních zvukových dojmů, na které si autor pamatuje. Vzpomíná také na počátky svého hudebního života – improvizace u klavíru místo technických cvičení, první návštěva petrohradské opery, spatření postavy Petra Iljiče Čajkovského pár týdnů před skladatelovou smrtí, atd. Zajímavá je poznámka o osobnosti dirigenta Eduarda Nápravníka<sup>8</sup>, o kterém Stravinskij píše, že

„Přes svůj přísný konservatismus to byl, jak se mi zdá, dirigentský typ, jemuž bych dnes dal přednost před každým jiným. Své povolání vykonával s krajní jistotou a vnějškovou okázalostí jak v podání díla, tak v gestikulaci a nedělal ani nejmenších ústupků obecnstvu; přidejte k tomu železnou kázeň, mistrovství prvního řádu, neomylný sluch, neselhávající paměť a jako výsledek dokonalou jasnost a objektivnost výkonu. Je možné snít o něčem lepším?“<sup>9</sup>

---

5 Je možné, že vzhledem ke vztahu Stravinského s Rimskij-Korsakovem (vztah žák - učitel) je název *Kroniky* odvozen od spisu „mistra“ *Letopisy mého hudebního života*, který byl vydán posmrtně roku 1909.

6 Seznam publikovaných článků je k nalezení v *Grove Music Online*. Heslo *Igor Stravinsky* zpracoval Stephen Walsh, který je zároveň autorem důkladné monografie téhož skladatele. Seznam je dostupný z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52818pg11#S52818.13>>, sekce *Writings*.

7 V této sbírce byla vydána, mimo další významné domácí či zahraniční estetické práce, také r. 1924 kniha Zdeňka Nejedlého: *Bedřich smetana, Jedenáct obrazů*.

8 Eduard Nápravník (1839-1916) se narodil v Čechách a v Petrohradě, kde se od roku 1861 usadil, zastával významných postů dirigenta Carské opery, dirigenta Ruské hudební společnosti a dalších. Byl uznáván členy skupiny Mocná hrstka a uvedl některá jejich díla v premiérách. S Čajkovským navázal i přátelský vztah. Snažil se v Rusku propagovat českou hudbu a přispěl k rozkvětu petrohradské opery. Věnoval se i kompozici, avšak nedosáhl v ní takového uznání jako v dirigování.

Je potřeba poukázat na nesrovnalost v životních datech Nápravníka. V *Kronice mého života* Igora Stravinského je v poznámkovém aparátu na str. 22 uvedeno, že Nápravník zemřel roku 1915. SČHK uvádí rok úmrtí 1916. Gracián Černušák v *Přehledném dějepise hudby*, (Brno 1947) taktéž píše rok 1916. Je pravděpodobné, že jde o tiskovou, překladatelskou či prepisovatelskou chybu.

9 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit., str. 23.

Autorka práce si zde dovolí reagovat na citát otázkou, jestli je pro českou kulturní a hudební společnost možné snít o něčem lepším, než že žili a i dnes žijí Češi, kteří v místě svého působiště zanechali či zanechávají dobrou pověst kvalitně provedené práce. Bylo by v dnešní době potěšující, kdyby stále platilo „co Čech, to muzikant, a dobrý muzikant“ a kdyby takových, o kterých to lze říci, bylo co nejvíce.

Poté první část vypravuje o mladických letech, studiích, práci s Rimskij-Korsakovem a o kompozici prvních děl. Stěžejním pro Stravinského bylo setkání se Sergejem Ďagilevem. Od něj se odvíjí jejich spolupráce, která je v textu první části podrobně popisována, včetně okolností skládání, připravování, nastudování a provádění společně vytvořených děl. Stravinskij píše i o dalších projektech, kompozicích a životních situacích, které se udály do roku 1920. V tomto roce se Stravinskij s rodinou usazuje ve Francii a končí se jím první část knihy (je zde příznačná paralela k rozdělení tvůrčích období Stravinského, kdy se rok 1920 běžně uvádí jako zlomový v přechodu z ruského do neoklasicistního období). Druhá část navazuje stylem ještě více zaměřeným na jednotlivé kompozice. Obsahuje však více úvah a názorových hodnocení různých témat spojených s hudebním životem. Významnou událostí v chronologicky pokračujícím vyprávění je okamžik, kdy začíná krom dirigování i svá díla provádět (prvně diriguje v roce 1915 suitu z Ptáka Ohniváka, první provedenou vlastní skladbou je premiéra Klavírního koncertu v květnu 1924). Posledním dílem, o kterém se v knize hovoří, je Persefona. V závěru Stravinskij reflektuje, zda splnil cíle vytčené v úvodu. Fakt, že kniha neobsahuje deníkové emocionální zápisy a ani v ní nenajdeme nějakou teorii či romantické popisy tvorby, obhajuje svým postojem ke kompozici jako k řemeslu, které vykonává.

„Marně byste v ní hledali nějakou estetickou soustavu, nějakou filosofii umění nebo dokonce romantický popis toho, v jakých bolestech hudebník rodí své dílo, či v jaké zasloužilosti, když ho uvede múza v nadšení. Jako tvůrčímu hudebníku je mi skladatelství denně vykonávaným zaměstnáním, k němuž se cítím povolán. Skládám, protože se k takové práci hodím a nemohl bych se bez ní obejít.“<sup>10</sup>

O komponování a určitém výkladu hudby píše v druhém díle, kterým jsou texty přednášek z let 1939-1940, které vedl Igor Stravinskij na katedře poetiky Harvardovy univerzity v Cambridge. V Stravinského životě jsou roky na přelomu třicátých a čtyřicátých let obdobím tragickým. V roce 1938 umírá jeho dcera Ludmila, v roce jí následuje Stravinského matka a žena. Osobní a finanční důvody ho vedly k přestěhování se do USA a také k přijetí nabídky přednášet o hudební poetice. Z původně navrhovaného počtu šesti nebo osmi lekcí si Stravinskij zvolil šest. Přes svůj břitký humor a schopnost lehkého vedení konverzace, neměl rád veřejné řečnění. Také si byl vědom, že strukturovaná a systematická forma výkladu mu není zcela vlastní a proto přizval ke spolupráci na textech svého přítele Petra Suvčinského a hudebního kritika Alexise Roland-Manuela. Suvčinskij měl vytvořit koncept a osnovu lekcí a Roland-Manuel text revidovat a převést do vytříbené francouzštiny. Podle Stephena Walshe je výsledný text velmi prochnut vlivem Suvčinského, přestože finální francouzská verze je celá sepsaná Roland-Manuelem. Zmiňuje i další z kritiků, od nichž je obsah textu odvozován (např.

---

10 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit., str. 210.



Valéry a Maritain)<sup>11</sup>. Suvčinského dokonce označuje za pravého pisatele<sup>12</sup> a přivlastňuje mu druhou a pátou přednášku (druhou na základě jeho vlastních poznámek nalezených v Paříži a také na terminologické podobnosti s vlastním článkem v *Revue musicale*, v páté přednášce mu přisuzuje vytvoření podkladů k tématu)<sup>13</sup>. Ostatní přednášky, tedy třetí, čtvrtou a šestou, považuje v jejich výrazu a charakteru za vlastní Stravinskému. Otázkou je, jak moc byla spolupráce Stravinského a Suvčinského důsledná a zda se Suvčinský při vytváření konceptu držel přísně skladatelových myšlenek a představ či nikoliv. Jak vyplývá z výše popsaného, kniha je strukturována podle jednotlivých přednášek do kapitol. Jejich názvy napovídají obsah, někdy však ne zcela jasně: Navázání kontaktu, O fenoménu hudby, O komponování hudby, Hudební typologie, Proměny ruské hudby, O provedení a shrnující Závěr. Texty byly poprvé vydány pod názvem *Poétique musicale* v Cambridgi roku 1942. Česky byla publikována nejprve neúplná verze roku 1960 ve sborníku *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Jsou zde vybrány části první kapitoly a celá kapitola druhá a třetí, překlad a výběr provedl Ivan Vojtěch. Ucelené vydání *Hudební poetiky*<sup>14</sup> v překladu Jitky Hamzové se událo až roku 2005 v nakladatelství Arbor Vitae. Český čtenář se tak s problematikou provádění a interpretace z pohledu Stravinského setkává až v posledních letech.

Třetím pramenem obsahujícím autorské vyjádření Igora Stravinského jsou *Rozhovory s Robertem Craftem*<sup>15</sup>, vydané nakladatelstvím Supraphon v Praze roku 1967. Český překlad obsahuje otázky a odpovědi z anglických originálů sestavené do tematických okruhů. Toto uspořádání nekoresponduje s původními knihami, v nichž jsou otázky zapsané podle probíhající konverzace a témata jsou tak značně rozptýlena. To vede k dynamičnosti, pestrosti a autentičnosti, na druhou stranu tematické soustředění otázek a odpovědí k sobě, jak je tomu v české verzi, přináší větší přehlednost a komplexnost. Anglické originály jsou vlastně přímým přepisem reálně proběhnutých dialogů mezi Stravinským a jeho přítelem a spolupracovníkem Robertem Craftem. V

---

11 Podrobný popis situace v druhém dílu Walshovy monografie (citováno v poznámce č. 9) na str. 96.

12 Anglicky „ghost-writer“ je překládán jako „skutečný pisatel“. Označení převzato z článku: WALSH, Stephen. Heslo *Stravinsky, Igor*. *Grove Music Online* [online]. ©2007-2013 [cit. 13.2.2013]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52818>>.

13 WALSH, Stephen. *Stravinsky: The Second Exile: France and America 1934-1971*. London: Pimlico, 2007. Str. 95.

Ještě konkrétnějším vyjádřením k Suvčinského vlivu je označení zpracování témat druhé přednášky za „čistý suvčenkínismus“. Kvůli nejednoznačnosti překladu spojení „pure Souvtchinsky“ jako „čistý, ryzí suvčenkínismus“ je příznačné uvést citaci v originálním jazyce ze str. 95:

„In general, the abstract thinking about music as a phenomenon and a language, and about issues of style, form and perception, is pure Souvtchinsky, and not characteristic of Stravinsky at all.“

14 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Překlad Jitka Hamzová. Praha: Arbor Vitae, 2005.

Dále je v textu užíván buď celý český název nebo užíváno pouze označení *Poetika*.

15 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Překlad Jarmila Fastrová, Eva Horová, Herberta Masaryková. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1967.

Dále v textu pouze jako *Rozhovory*.

rozmezí let 1959 – 1969 bylo postupně publikováno šest knih<sup>16</sup>, vydání proběhlo vždy hned po zapsání rozhovorů a zredigování textu. Verze dostupná v češtině zpracovává materiál pouze z prvních čtyř<sup>17</sup>. Náplní textů jsou komentáře, reakce, vzpomínky, úvahy, apod. Dostává se nám tak reflexivního pohledu Stravinského sama na sebe, na prostředí, události a osobnosti, v jejichž okolnostech skladatel žil, a také máme možnost pozorovat odlesky autorova vnitřního světa. Ivan Vojtěch v předmluvě k českému překladu říká, že texty nejsou ani kronikou, ani teorií, ani autobiografií (zde poukázání na dvě předchozí díla, z nichž jedno je právě „osobní kronikou“, a druhé zasahuje do hudební teorie). Podle něj se texty

„svým charakterem řadí spíše k uměleckým kodexům vrcholné renesance. Jejich stěžejní intencí je zpráva podávaná sobě a pak snad také současníkům, poselství, v němž poeta doctus pojednává svůj svět v oné vykrystalizované mnohvrstevnosti navzájem se stýkajících a potýkajících sfér jediného smysluplného životního konání.“<sup>18</sup>

Nabízí se srovnání všech výše popsaných děl. Ačkoli byla napsána ve značném časovém rozptylu (1935, 1942, 1959-1969) a každé má svou specifickou formu (autobiografie, výklad, dialogy), mají několik věcí společných. Patrným jevem je, že všechna díla byla psána ve spolupráci, tedy že Stravinskij texty fyzicky netvořil sám. U *Rozhovorů* je zapisovatelem Robert Craft. U dvou dalších děl je zápis textu spojen s nutností užití francouzštiny. Stejně jako u *Poetiky*, i u *Kroniky* Stravinskij potřeboval někoho, kdo by dal výslednému textu fazónu kultivovaného a uhlazeného jazyka. V prvním případě jím byl zmíněný Roland-Manuel, v případě *Kroniky* se povětšinou o podobné situaci nehovoří. Avšak Walsh i Druskin ve svých monografiích zmiňují Valtera F. Nuvela, přítele z dob spolupráce s S. Ďagilevem, jakožto člověka, který zapsal autobiografické vyprávění skladatele. Podle vzpomínky Stravinského mladšího syna šlo o jakési diktování Stravinského myšlenek a vzpomínek v ruštině, načež je Nuvel rovnou zapisoval ve francouzštině. Můžeme tedy konstatovat, že i když jsou díla označena autorstvím Stravinského, existuje i jakýsi stínový pisatel či zapisovatel, který má na výsledném textu jistý podíl. Společnými jsou dílům také imaginární přímky určitých témat, které pronikají všemi spisy. Jednou takovou tematickou přímkou je například osoba dirigenta. Pro ilustraci je vhodná komparace názorů na již zmíněného Eduarda Nápravníka. V *Kronice* ho Stravinsky považuje za víceméně ideální dirigentský typ (citováno výše) a oceňuje jeho vlastnosti i charakter. V *Rozhovorech*, tedy s odstupem zhruba třiceti let, mu status vynikajícího dirigenta ponechává. Avšak dále, sarkastickým způsobem Stravinskému zcela vlastním, jeho osobu a zvyky popisuje s neviditelným,

---

16 *Conversations with Igor Stravinsky* (New York and London 1959), *Memoires and Commentaries* (New York and London 1960), *Expositions and Developments* (New York and London 1962), *Dialogues and a Diary* (New York 1963), *Themes and Episodes* (New York 1966), *Retrospectives and Conclusions* (New York 1969).

17 V pořadí čtvrtá publikace *Dialogues and Diary* má dvě části *Dialogy* a *Deník*, jak vyplývá z názvu. Druhá část byla přeložena do češtiny Evou Horovou a publikována jako *Deník ze společných cest v Praze* roku 1968.

18 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 5.

lehce ironizujícím úšklebkem :

„Ale jak to bývá s většinou dirigentů z povolání, Nápravník byl primitivní, málo kultivovaný a neměl vyvinutý vkus. Byl to postavou malý, ale houževnatý člověk s dobrým sluchem a dobrou pamětí a absolutní vládce v Mariinském divadle. Jeho nástup na koncertní pódium nebo v orchestru Opery byl vždycky velkolepý, ale ještě vzrušivěji působilo jeho gesto, když si stahoval s levé ruky rukavici. (Tehdy se dirigovalo v bílých rukavicích, aby taktovku bylo líp vidět – aspoň se to takhle vysvětlovalo; ale Nápravník potřeboval levou ruku hlavně na to, aby si každou chvíli narovnal skřípec.) Ani provazolezec v okamžiku, kdy padá s lana, nemohl vyvolat tak napjatou pozornost jako Nápravník, když si stahoval rukavici.“<sup>19</sup>

Další osou společných témat je v neposlední řadě téma interpretace. V tomto případě je pomyslná přímka v některém díle čerchovaná – téma je v textu rozptýleno, v druhém naopak tvoří rovnou linku – o tématu se v textu hovoří na jednom místě. Poskládáním částí spisů, ve kterých Stravinskij hovoří o interpretaci, vedle sebe se tak ukáže, zda se jeho názor mění, částečně obměňuje nebo zůstává stejný. Než tak bude dále v práci učiněno, je třeba na pojem nahlédnout z obecnějších hledisek. K tomu nejlépe poslouží slovníková literatura, která podává objektivní vyložení významu hesel a přihlíží také k úzu jejich běžného užívání. Lexikografický exkurz pojmem interpretace je předmětem následující kapitoly.

## LEXIKOGRAFIE

Heslu *interpretace* je v Slovníku české hudební kultury<sup>20</sup> věnován značně podrobný a rozsáhlý výklad. Z etymologického původu jsou mu v uměnovědném názvosloví vymezeny dvě funkce. První je obecněji platná a je vysvětlována jako výklad obsahu, smyslu či významu uměleckého výtvaru. Druhou funkcí se myslí konkrétně hudební interpretace. Je poznamenáno, že tento pojem se používá přibližně až od 18. století, původ má v německém *Exekution* a později *Ausführung*. V českém jazyce jsou pro tentýž význam užívány i výrazy *provedení*, *reprodukce*, *realizace*, *výkonné hudební umění*, *prováděcí praxe* apod. Slovo *interpretace* je definováno jako akt rozeznění hudby. Rozeznění může probíhat spontánně po formulování hudební představy či myšlenky (např. pokud je její inventor zároveň i tím, kdo ji provede, jedná se o improvizaci) nebo následně až po zachycení do notového zápisu. *Interpret* je vlastně zprostředkovatelem aktu rozeznění hudby mezi autorem a posluchačem, nebo mezi zapsanou a zvukově realizovanou formou. Téma zvukové realizace notačně zapsané hudby je důležitým místem ve výkladu hesla v SČHK. Aktérem rozeznívání hudby je výkonný umělec, kterému je tak i svěřena do rukou určitá zodpovědnost za zvukovou podobu díla. Je řečeno, že

---

„atributem výkonného umění se stávají specifické kvality hudebního přednesu (způsob

19 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 67.

20 Dále už jen SČHK.

provádění, který se řídí autorovými přednesovými pokyny, např. slovními výrazy a značkami, jež označují zvl. dynamiku, tempo, agogiku, obsahové intence apod.) a výrazu (prováděná skladba je výkonnému hudebníkovi prostředkem k vyjádření jeho vlastních psychických stavů a představ, jež mohou a ovšem také nemusí korespondovat se sémantikou díla a s výrazovými projekcemi autorovými)<sup>21</sup>.

Zde je nutné poukázat na fakt, že ve výkladu hesla je výkonnému umělci mimo přesnou technickou reprodukci také umožněno promítnout do díla své individuální představy o jeho významu či obsahu. Tím se také výraz interpretace přibližuje významu výkladovému, jak bylo uvedeno výše (chápání výrazu v jeho dvojí funkčnosti). K „zprostředkovateli“ se v omezeném významu přidává i „vykladač“. Dále se výklad hesla věnuje herecké interpretaci a divadelnímu prostředí, kde je vazba reprodukce a výkladu úzce propojená. Vývoj výkonného umění k oné „individualizaci realizované předlohy“<sup>22</sup> souvisí s etablováním hudby jako nezávislým projevem. Klasicismus a romantismus jsou označeny za epochy, kdy nastupuje interpretace jako fenomén a „kritéria kvality hudební interpretace se spatřují v relativně dokonalé realizaci notačního záznamu, v přednesové dokonalosti, v míře virtuozity, hlavně však v osobitosti projevu, jež je spojována jak s vystižením skladatelovy individuality, tak s uplatněním vlastního interpretova názoru“<sup>23</sup>. Dvacátému století je připsán nový požadavek vhodné stylovosti či slohovosti s ohledem na autorský záměr či při navracení se k historickému repertoáru. S jeho ožívováním vznikají i nové alternativy interpretace, především spojené s autentičností a stylovostí. Poslední oblastí slovníkového výkladu je otázka provádění elektroakustické hudby a nová technika zvukového záznamu, která v důsledcích svého vývoje vede výkonné umělce k úsilí zprostředkovat dokonalou technickou i individuálně výrazovou interpretaci. Tato snaha je demonstrována na příkladu jazzové hudby a jazzových hudebníků. V závěru je zhodnocen stav teoretické reflexe zvukové realizace hudby a je rozvedeno, že na základě tzv. teorie výkonného hudebního umění je možné vysledovat určité interpretační školy či společné znaky jednotlivých oblastí vymezených kulturně, národnostně, regionálně atd.

Podstatnou informací ve výkladu SČHK je, že interpretovi je přičítána za vlastní možnost vnášet do hudebního díla kreativitu, tvořit individuální pojetí skladby a hledat významy, které do ní autor vložil. Provedením díla utváří sdělení z původního hudebního materiálu a i ze svého osobního pohybového projevu a zvukové realizace. Je tedy současně zprostředkovatelem autorova záměru a prvním recipientem, který v díle nachází svůj vlastní smysl, obsah a význam.

Jiří Vysloužil v Hudebním slovníku pro každého vysvětluje *interpretaci* obdobně jako je definována v SČHK. Místo „aktu rozeznění hudby“ užívá spojení „oživotnění díla

---

21 FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 382-384.

22 Tamtéž, str. 382-384.

23 Tamtéž, str. 382-384.

v provedení na hudebním nástroji nebo lidským hlasem<sup>24</sup>, které se zdá býti přesnější v tom smyslu, že za rozeznění hudby může být považováno i přehrání zvukového média, např. gramofonová deska, CD, formáty mp3 či flac. Otázkou pak je, zda při spuštění zvukového záznamu hudby, které je aktem jejího rozeznění, dochází k interpretaci či nikoli. Je možné označit přehrání záznamu za sekundární reprodukci, tedy reprodukci již dříve proběhlé interpretace, uchované na zvukovém nosiči. Ve zmíněném významu je výklad SČHK matoucí, a definice Vysloužila se jeví přesnější. Dále Vysloužil píše o požadavcích na interpreta, jimiž jsou nutnost podat dílo ve shodě s autorovou představou a notovým zápisem, technicko-výrazová vybavenost a cit pro adekvátní styl či žánr díla. Navazuje poukázáním na problémy interpretace historické hudby. Ohledně provádění novější hudby zmiňuje úlohu interpreta v aleatorické, konkrétní a elektronické hudbě. Závěrem uvádí náhled na pojem v muzikologii, který částečně koresponduje s první funkcí pojmu uvedenou v SČHK, a přidává k výkladu smyslu díla ještě aspekty historické, estetické a společenské.

V oxfordském hudebním slovníku Grove Music dostupném online nalezneme tři články věnující se pojmu *interpretace*. Dva kratší texty se výkladem významu pojmu v mnohém překrývají, třetí příspěvek je rozsahem delší a obsahově zpracován hlouběji. Styčnými plochami jsou především poznámky týkající se mnohoznačnosti notačního zápisu (konkrétně stanovení tempa, dynamiky, frázování apod. je v častých případech svou nejednoznačností ponecháno interpretovi). Z ní vyplývající variabilita vede ke specifičnosti a doslovné neopakovatelnosti každého jednoho provedení, přičemž neexistuje přesné vymezení pro správnou nebo špatnou interpretaci poplatnou autorově záměru. Záleží také na okolnostech provádění, interpretace jedné doby může a nemusí být přijatelná v době jiné. Taktéž jeden interpret může podat různé interpretace stejného díla. Zajímavým poznatkem společným oběma stručnějším textům je přirovnání nejednoznačnosti instrukcí notačního zápisu určených interpretovi k nejednoznačnosti instrukcí pro herce při dramatizaci divadelní hry. Co je v textech odlišné, jsou hlavně definice hesla. Tato rozdílnost je trefnou paralelou k variabilitě provedení a interpretace hudebních děl. Bryan White *interpretaci* označuje za proces, kterým umělec převádí notaci do zvukové podoby:

„The process by which a performer translates a work from notation into artistically valid sound.“<sup>25</sup>

Odlišně na pojem nahlíží druhý slovníkový příspěvek, u kterého není uveden autor. Za *interpretaci* je zde považován pouze přímý akt provedení díla, kdy má umělec svým

---

24 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, Věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995. Str. 130-131.

25 WHITE, Bryan. Heslo *Interpretation*. *The Oxford Companion to Music* [online]. ©2011 [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446?q=interpretation&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446?q=interpretation&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)>.

úsudkem a osobností hlubší podíl na skladbě.

„Interpretation in mus. is merely the act of perf., with the implication that in it the performer's judgement and personality have a share.“<sup>26</sup>

Třetí příspěvek ve slovníku, který sepsali Stephen Davies a Stanley Sadie, vykládá termín *interpretace* takto:

„A term used in musical parlance with reference to the understanding of a piece of music.“<sup>27</sup>

Text pokračuje obdobně jako v SČHK krátkým zhodnocením okolností užívání pojmu *interpretace* – spojitost s dobou po roce 1800 a epochou romantismu. Poznámkou, která v ostatních příspěvcích v Grove slovníku chybí, je vymezení rozdílu a vztahu mezi interpretací kritickou (tím se míní interpretace nerealizovaná, ale pouze sepsaná či vyslovená) a interpretací provedení. Závěrečným souvětím, které je citováno

„The act of interpretation is then widened, involving not merely the interpretation of the composer's vision of the work but more complex layers, including those of intermediaries and historical traditions of performance and instruments, as well as the presuppositions of the performer and his or her audience (which are associated with their period and the circumstances of their musical experience).“<sup>28</sup>

a které se vyjadřuje k problematice úprav děl či změně instrumentálního obsazení (uveden příklad klavírního provedení Bachových děl určených pro cemballo), je dobře poukázáno na mnohoznačnost a nejasnou signifikantnost hesla *interpretace*.

Uvedené slovníkové výklady podávají dostatečně vyčerpávající náhled na pojem z více úhlů. Nutno však podotknout, že v případě SČHK byl výklad docela nepřehledný a hůře čitelný, zatímco Vysloužil píše srozumitelněji a jednodušeji. Srovnání výkladů Oxfordského hudebního slovníku umožnilo lepší porozumění anglickým textům a nalezení společných pohledů. Nyní by bylo patřičné pokusit se podat definici pojmu z pohledu Igora Stravinského. Je na místě určitá nejistota či citové zabarvení slova „pokusit se“, protože Stravinskij v žádném ze svých literárních děl ucelenou a přesnou definici, ve smyslu konkrétního a jednoznačného určení významu pojmu, neuvádí. V *Kronice* pojem *interpretace* prostupuje průběžně celým spisem, na některých místech se Stravinskij oddá krátkým zamyšlením nad otázkou provádění děl, a především jeho děl, často ve vztahu k dirigentům, kteří pracovali na jeho skladbách. Výrazným vyjádřením v první části *Kroniky* znějícím

„zvrhá se to hned v *interpretaci*, v cosi, co je mi odporné“<sup>29</sup>

26 Heslo *Interpretation* in *The Oxford Dictionary of Music* [online]. 2<sup>nd</sup> edition, last revision 2006 [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5187?q=interpretation&search=quick&pos=2&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5187?q=interpretation&search=quick&pos=2&_start=1)>.

27 DAVIES, Stephen – SADIE, Stanley. Heslo *Interpretation*. *Grove Music Online* [online]. ©2007-2013 [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863?q=interpretation&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863?q=interpretation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>.

28 Heslo *Interpretation* in *The Oxford Dictionary of Music* [online]. 2<sup>nd</sup> edition, last revision 2006 [Op. cit. 20. 4. 2013].

29 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937. Str. 50.

jasně ukazuje, co si o *interpretaci* myslí. Interpreta označuje za překladatele, a spojením italských slov *traduttore – traditore*<sup>30</sup> mu přiřítá značně negativní vlastnost. Toto vyjádření však za definici považovat nelze, je to pouze subjektivní hodnocení. Ucelenější náhled nenajdeme ani v *Rozhovorech*. Jsou kladeny otázky týkající se provedení děl samotného autora i jiných a v odpovědích se často Stravinskij věnuje konkrétním aspektům, nejčastěji tempu a rytmice, avšak nikde neříká, co vlastně *interpretace* je. Nejobjektivnější názor najdeme v *Poetice* v šesté kapitole, která je nazvána O provedení. Pojem *interpretace* je zde vymezen vztahem k pojmu *provedení*. Vymezuje také rozdíl mezi výkonným umělcem a interpretem. Ve srovnání s výše rozebranými slovníkovými hesly je důležité poukázat na odlišné požadavky vůči interpretovi. Již bylo zmíněno, že interpretovi je ponechána v určité míře svoboda při vnášení vlastních náhledů a nalézání smyslu díla. Jak uvidíme v práci dále, u Stravinského je tato míra nulová a jeho přístup k interpretaci či provádění díla je velmi striktní, hlavně co se požadavků týče. Výklad pojmu *interpretace* v dílech Igora Stravinského je nápadně vyhraněnou názorovou oblastí skladatele, avšak je zřejmá jeho jistá neucelenost. Další část práce bude věnována právě snaze o komplexní zachycení tohoto pojmu, který v různé míře prostupuje samotnými autorovými literárními díly.

## POJEM INTERPRETACE U IGORA STRAVINSKÉHO

### 1. Vývoj pojmu

Abychom mohli sledovat vývoj pojmu *interpretace*, musíme si na začátek položit otázku, kde se objevuje vůbec poprvé a v jakém kontextu. Podle chronologie vzniku děl a logického úsudku najdeme první užití v *Kronice*. Rozšíříme-li citát z lexikografického výkladu<sup>31</sup> o jeho širší kontext;

„ (...) a mou partituru nastudoval velice přesně. Více od dirigenta nežádám, protože jakmile si počíná jinak, zvrhá se to hned v *interpretaci*, v cosi, co je mi odporné. Neboť *interpret* ovšem nemůže myslit na nic než na *interpretaci* a tím se blíží překladateli (*traduttore – traditore*), to je však v hudbě čirý nesmysl a zdroj interpretovy ješitnosti, která ho musí zavádět do nejsměšnějšího velikášství.“<sup>32</sup>

získáme první platný pohled Stravinského na *interpretaci*. Spojení italských slov je velmi výrazné a nelze přehlédnout, pokud by bylo použito někde opětovně. Proto je nasnadě uvést podobný citát z *Poetiky*:

„Kdo říká interpret, říká překladatel, a patrně není náhodou, že slavné italské rčení spojuje

---

30 Italsky *traduttore* – překladáč, *traditore* – zrádce.

31 Viz pozn. č. 29.

32 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 50.

V knize je k slovům v závorce připojena poznámka překladatele „Překladatel – zrazovatel“.

ve formě slovní hříčky překlad se zradou.“<sup>33</sup>

Srovnáním těchto velmi blízkých vyjádření můžeme stanovit hypotézu, že Stravinského pohled na interpretaci, a záležitosti na ni navázané, je stejný, neměnný. K ověření nejlépe poslouží další příklady skladatelových tvrzení a úvah v kontextu provádění či interpretace hudby jeho či jiných autorů. V *Kronice* se dočteme o sebestřednosti interpretů nehledících na to, jestli hrají skladbu autora dvacátého století anebo staršího:

„Kdybyste předpokládali, že se „interpreti“ vyznamenávají takovou nenuceností v zacházení se skladbami svých současníků, protože se dnešní skladatelé netěší v jejich očích dost velké vážnosti, to byste byli na omylu. Staré mistry, klasiky, stihá zrovna takový osud, všechna autorita jim není k ničemu. Stačí jmenovat Beethovena a za příklad uvést VIII. Symfonii, poněvadž ta má přesné metronomické údaje od samého autora. Nuž, dbá se jich? Kolik dirigentů, tolik různých temp. „Slyšel jste *moji* pátou, *moji*, osmou?“ Takhle věta se stala v ústech těch pánů příslovečnou a nic nemůže vyjádřit jejich myšlení lépe než ona.“<sup>34</sup>

A opět totéž opisuje jinými slovy v *Poetice*:

„Právě romantická hudba přehnaně vyzdvihla osobnost *kapelníka*. (...) Usazen na své sibylské trojnožce dává skladbám, jež řídí, své tempo, své osobité nuance, a nakonec jde tak daleko, že mluví s naivní bezostyšností o svých specialitách, o *své* páté, *své* sedmé ...“<sup>35</sup>

V *Rozhovorech* zase při vybraných koncertech nebo nahrávkách poukazuje na konkrétní místa, kde nebylo dodrženo správného provedení tempových označení. Například, že na Toscaniniho nahrávce Beethovenovy první symfonie byla „introdukce *Adagio molto* hrána *andante*“<sup>36</sup> nebo „*Allegro* bylo v absurdně rychlém, rossiniovském tempu“<sup>37</sup>. Takových poznámek najdeme ve všech třech spisech mnoho. Dokládají, že problematika interpretace je pro něj po celý život ožehavou záležitostí. Svou četností a jednoznačností také potvrzují výše vyloženou domněnku, že Stravinskij k otázce interpretace zastává stále stejné stanovisko. Dá se tak usuzovat i z faktu, že ve Stravinského spisech se odlišné názory neobjevují. Na dotázání, co považuje za hlavní interpretační problémy své hudby odpovídá, že hlavní věcí je tempo.

„Moje skladba dokáže přežít skoro všechno kromě nesprávného nebo nejistého tempa. (...) To platí ovšem i pro hudbu jiných skladatelů. Co je platné, že jsou při provedení Bachova koncertu naprosto správné trylky, ornamentika i nástroje, hraje-li se v nesmyslném tempu?“<sup>38</sup>

---

33 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 100.

V knize je k citátu připojena poznámka autora „Traduttore – traditore (Překladatel – zrádce)“.

34 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 184-185.

35 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 99.

36 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 399.

37 Tamtéž, str. 399.

38 Tamtéž, str. 402.



I přes otázku mířenou na jeho vlastní hudbu, vztahuje problém tempa i na skladby ostatních autorů. Největší interpretační zradou je tedy nedodržení zapsaných a tudíž jasně daných označení. Stravinskij říká, že ta jsou zprostředkována notací, která je závazná, nedotknutelná, neboť je soustavou znaků (grafických či písmenných). Nepovažujeme však tento pohled za objevný či výjimečný. Je nevyhnutelně příslušný každému člověku, který má v hudbě zájem hlubší než pouze poslechový či je mu hudba něčím více, než zvukovým prostředím (což je v dnešní době čím dál tím více aktuální podoba hudby). Stravinskij ale také přiznává, že notací nelze dokonale a trvale zaznamenat stylovou koncepci. Stylové provedení tedy zůstává na interpretovi. Zde se střetávají dvě slova, *provedení* a *interpretace*. Každé z nich Stravinskij vysvětluje jinak. Pojmeme provedení rozumí „striktní realizaci výslovné vůle, která se vyčerpává v tom, co přikazuje.“<sup>39</sup> Oproti tomu interpretace „předpokládá meze stanovené výkonnému umělci, anebo meze, které si stanoví sám při nacvičování, jež mu umožní zprostředkovat hudbu posluchačům.“<sup>40</sup> Vzájemným vymezením rovněž stanovuje jejich podřadný vztah – každá interpretace v sobě současně obsahuje i provedení. Obráceně tento poměr neplatí. Provedení vyžaduje přísný a věcný převod záznamu hudby, partitury či partu. Přestože je v něm nápadně vyznačeno všech technických náležitostí, tempových označení, způsobů hry, dynamiky, apod., jsou v hudbě obsaženy také nejasné podpovrchové, vnitřní nuance, které zápis zachytit nedokáže. Jejich realizace či „zhmotnění“ je podmíněné interpretovými talentem, intuicí, zkušeností a schopností odhadnout míru osobního vkladu. Interpret je tedy někdo, kdo kromě zajištění technického převodu zapsané hudby do podoby zvukové, zprostředkovává komunikaci mezi autorem a posluchačem a ovlivňuje i výsledné působení díla na posluchače. Je tedy v jeho rukou, jestli dílo podá se svým nejlepším vědomím a svědomím v souladu se skladatelovou představou a tvůrčí estetikou, nebo zda v důsledku svých osobních tužeb či podnětů přetvoří původní esenci díla a tím se prohřeší vůči jeho „duchu“. Samozřejmě, že Stravinskij v zájmu své tvorby upřednostňuje interpreta, který tyto své vnitřní pohnutky dokáže ovládat a potlačit. Jedná se vlastně o jakési mravní zásady, které by měly být umělci vlastní, aby dokázal přistupovat ke skladbě s čistým vědomím. Tyto etické principy, jak je vidí Stravinskij, vychází z některých aspektů jeho chápání významu hudby. Vyvození morálních vlastností, které by měl interpret mít, je předmětem následujících řádků.

## 2. Apollinský princip

Ambicí práce není komplexně vykládat Stravinského estetiku a filozofii, ani podávat nová šokující odhalení ohledně jeho hudby či osobnosti. Následující text vychází z obecně známých a přijatých hledisek, které byly vysloveny již dříve osobami

---

39 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 96.

40 Tamtéž, str. 96.

povolánějšími k posouzení Stravinského hudebního stylu a estetiky. Nicméně pro určení vlastností „správného interpreta“, je třeba udělat malý exkurz k významu hudby, jak jej vidí Stravinskij. Začneme faktem, že podle Stravinského, není hudbě vlastní cokoli vyjadřovat,<sup>41</sup> ve své podstatě nenese žádné mimohudební významy a nechce být ilustrátorem světa okolo nás. City, postoje, ideje, nálady, psychická rozpoložení, zobrazování rekvizit, postav, líčení dramatických či lyrických situací, apod. jsou všechno výrazy, které byly hudbě přisouzeny jako její vlastnost na základě tiché dohody. Zřejmě proto, že z lidské přirozenosti chceme v umění nacházet jakéhosi „souznítele“, s kterým sdílíme naše vnitřní pohnutky a stavy, ať už příjemné, či nepříjemné, které jsou odlišné od každodenních pocitů. Hudba je pro tento účel vhodná, protože, myšleno s nadhledem, se nemůže bránit tomu, jak ji sám posluchač chce chápat a co v ní chce nalézat. Stravinskij má naprostou pravdu, když říká, že

„Lidé milují hudbu většinou z té příčiny, že v ní najdou, jak spoléhají, citové vzněty jako radost, bolest, smutek, přírodní dojmy, náměty snové anebo také zapomenutí „prozaického života“.“<sup>42</sup>

a také, že

„„Příčina všech těchto nedorozumění vězí v té okolnosti, že lidé chtějí ustavičně v hudbě hledat něco jiného než to, co hudba je.“<sup>43</sup>

Nabízí se otázka, co tedy podle Stravinského hudba je? Namísto, aby zde byly rozvedeny obšírné úvahy, které by navíc požadovaly propojit již veškerou existující literaturu k tomuto tématu, vystačíme si se Stravinského vlastní odpovědí, kterou podává navazujícími řádky (nesmíme ale zapomenout, že *Kronika* byla napsána v roce 1935, tedy zhruba v půlce Stravinského tvůrčího hudebního života<sup>44</sup>, a je třeba přistupovat k předkládanému tvrzení s ohledem na tuto skutečnost):

„Pro ně je důležité, aby se dověděli, co vyjadřuje a co měl skladatel na mysli, když ji psal. Ne a ne pochopit, že hudba existuje jako fakt sám o sobě, nezávisle na ničem, co jim snad vnuká.“<sup>45</sup>

Dle jeho slov, tedy hudba existuje ve své absolutnosti sama za sebe. Je tvořena organizovanými zvuky a právě tato organizace, tento řád je spojovacím prvkem dalších vlastností jako je disciplína a uvědomělost. Tyto jsou podle Druskina

„hlavní výsady jeho myšlení a jeho nezvratné umělecké krédo“<sup>46</sup>.

---

41 K výroku „hudba je neschopna něco vyjádřit“ se váže jedna konkrétní odpověď na otázku v *Rozhovorech*, ve které Stravinskij rozšiřuje kontext a objasňuje jeho význam, notně zamlžený častým publicistickým užíváním.

Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 358-359.

42 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 197.

43 Tamtéž, str. 197.

44 Pokládáme-li za počátek tvůrčí činnosti rok 1903, kdy počal komponovat první velkou skladbu *Klavírní sonátu*. Posledním zkomponovaným dílem je *Instrumentace dvou duchovních písní H. Wolfa* z roku 1968. Tvůrčí období tak má rozsah 65 let. Rok napsání *Kroniky* je přesně rokem půlícím.

45 Tamtéž, str. 197.

46 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Op. cit. str. 33.

Jasně vědomí, střídmost, přiměřenost, sebekázeň, přísnost formy, čistota; to vše jsou pojmy nápadně odkazující k tzv. apollinskému principu. Druskin v závěru úvodní kapitoly, ve které popisuje Stravinského z různých úhlů pohledu, ukazuje, že třikrát se k tomuto apollinsko-dionýskému kultu skladatel postavil odlišně. V *Kronice* se nejdříve hlásil k čistému „apollinství“, což obhajuje obdivem klasického baletu, neboť v klasickém tanci vidí

„vítězit umělé nad improvisací, pravidlo nad libovůlí, řád nad nahodilostí“<sup>47</sup>.

Léta čtyřicátá přináší druhý případ, který Druskin komentuje, že

„Stravinskij nic nenamítal proti tomu, (...) že se v jeho hudbě oba tyto principy někdy slučují a v jiných skladbách vystupují odděleně“<sup>48</sup>.

V letech padesátých pak zcela připouští i prvky dionýské a jejich prolínání s apollinskými ve všech svých skladbách. K tematice vzájemného působení těchto fenoménů dodává brněnský muzikolog P. Sýkora komentář, že v Stravinského tvorbě jsou tyto prvky v napjatém a dramatickém vztahu, ale zároveň nemohou existovat bez sebe. Tuto „symbiózu“ ukazuje na konkrétních a detailně rozebraných příkladech.<sup>49</sup> Shrnutím se ukáže, že rys apollinský je přítomen pokaždé. Dovolme si tady malou patetickou poznámku: je stále aktuální a dokazuje to i veliká osobnost Stravinského, že platí „všeho s mírou“. Neboť

„... je důležité, aby všechny dionýské prvky, které uvolňují tvůrce představivost a nechávají vzlínat živnou mízu, byly v pravý čas zkroceny, než se rozohní, a nakonec podrobeny zákonu; tak to přikazuje Apollon“<sup>50</sup>.

A co žádá Stravinskij sám od sebe, žádá také od interpretů, kteří mají jeho hudbu provádět. Požadavky na správnou interpretaci a jednotlivými příklady interpretů, o kterých Stravinskij nejčastěji hovoří, se zabývá další část práce.

### 3. Požadavky na správnou interpretaci

Předchozí komentář k významu hudby, jak jej vidí Stravinskij, a z toho odvození některých základních zásad, které ve své tvorbě uplatňuje, nás dovedli k apollinskému principu harmonie, jasnosti, mravní čistoty, intelektuálnosti nebo rozumovosti a racionality. Důležité je, aby se autor při tvorbě podřídil tomu, co je pro dílo v danou

---

Důsledněji a obsáhleji toto téma Druskin rozebírá v třetí části Vstupního portrétu ve své monografii. Bylo by přebytečné jej doslovně opakovat, proto odkázáno na pasáž str. 32-37.

47 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 126.

48 Je tím myšleno, že Stravinskij nic nenamítal proti takovému označení, které vyjádřil jeho starší syn ve své knize věnované otcově osobnosti.

Viz DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Op. cit. str. 37.

49 SÝKORA, Pavel. Zápas Apollóna s Dionýsem. Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Roč. 55, č. H41. Str. 193-204.

50 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 65.

chvíli nejlepší a ne tomu, co by sám chtěl. V tomto duchu mluví Stravinskij často, a na stránkách *Poetiky* dává za příklad fugu. Její dokonalá forma neznamená v hudbě nic jiného než ji samou a svými pevnými pravidly nutí autora, aby se jim a jí podřídil. Avšak, dle Stravinského,

„nedospívá autor pod tímto nátlakem k rozkvětu tvůrčí svobody?“<sup>51</sup>

V *Kronice* také říká, že

„použije-li tvůrčí umělec hotové a ustálené již formy, nijak tím není obmezen v projevu vlastní své osobnosti“<sup>52</sup>.

Co nejužším vymezením hranic a jejich dodržením, získáváme větší svobodu a volnost tvorby. Schopnost podříditi se je třeba vyžadovat od tvůrce i od interpreta. Interpret musí splňovat dvě podmínky; bezchybné provedení a uvědomění si toho, co od něj dílo požaduje a jednat v zájmu skladby, díla, hudby, ne ve svém osobním zájmu. Nejhoršími jsou dozajista ti, kteří hrají špatně a s chybami a ještě se tváří, že dělají „velké umění“, užívají dramatických gest a patetických výrazů obličejů zobrazujících přeukrutnou bolest, drásající smutek či umělou radost. Na jiné city se ve své zanícenosti ani nerozpomenou. Oproti tomu ti, kteří

„si uchovávají při nejbrilantnější virtuozitě onu skromnost gesta a střídmost výrazu, jimiž se vyznačují rození umělci“<sup>53</sup>,

pak dojdou skutečného úspěchu a vnitřní svobody.<sup>54</sup>

Etablování „kultu interpreta“ v nejrozvinutější podobě spojujeme s devatenáctým stoletím. Stravinskij v *Poetice* říká, že množství mimohudebních prvků v romantické hudbě více svádí ke zradě (v kontextu podobnosti italských slov uvedeného v textu dříve). Proto se, podle něj, nejslabší interpreti zaměřují právě na hudbu romantických skladatelů. Takový soud je snad až příliš vyostřený, vezmeme-li v úvahu, že tím vlastně Stravinskij odsuzuje, nebo spíše do jisté míry znehodnocuje, jednu část lidské osobnosti, tedy její prožívání a vnímání světa skrze city, které pak potřebuje reflektovat, a značnému počtu lidí je k tomu ideálním prostředníkem právě hudba hýbající prožitky a city. Stravinskij vede ostrou polemiku vůči Wagnerovi a ideji Gesamtkunstwerku, na druhou stranu ale vyjadřuje kladný postoj k některým dílům C. M. von Webera, G. Verdiho nebo J. Brahmsa, tedy ani on sám nevidí všechnu hudbu romantické epochy jako „špatnou“. Úvahu nad vhodností či nevhodností přílišné břitkosti Stravinského vyjádření lze vhodně uzavřít slovy Druskina, že u Stravinského

51 STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 62.

52 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 162.

53 Tamtéž, str. 100.

54 Je třeba souhlasit se Stravinským v tom, že interpretů, kteří poctivě slouží hudbě je méně než těch, kteří ji „využívají“ k získání úspěchu a budování kariéry. Na druhou stranu, v dnešní době existuje značná část obecnosti (u nás i v zahraničí), která je náročná a má vyšší nároky na kvalitu a úroveň hudebního umění. Autorka práce si zde dovolí soudit, že takové publikum by „odhalilo“ čistý exhibicionismus a egoismus v interpretově počínání a jeho výkon by pak dobrým hodnocením neocenovalo.

„byla citová stránka vždy korigována hledisky intelektuálními, racionálními a byla jim někdy až přehnaně podřizována.“<sup>55</sup>

Problém rovněž Stravinskij spatřuje už ve výchově interpretů. Mimo dobrou technickou vybavenost, je třeba ještě kvalitního hudebního vzdělání, které otevírá cestu k poznání stylu. Povědomí o různé stylovosti hudby je dále důležité k rozeznání mezi pro výraz. Je třeba vytríbeného sluchu, vnímavosti a důvtipu k určení míry užitého výrazu, lze také říci procítěnosti, ačkoli proti užití tohoto slova by se Stravinskij nejspíše ohradil. Na hudební škole by student měl být s těmito věcmi přinejmenším seznámen, ne-li v nich „vychován“. Zda Stravinského názor, že cílem hudebních škol není učit „pěkným způsobem“ anebo „pravidlům hudebního bontonu“, vyplývá z jeho chybějící zkušenosti takového studia, můžeme pouze odhadovat. Myšlená otázka „jak by tedy Stravinskij měl rád interprety vychované“ zavádí ke konkrétním požadavkům. Vzhledem k širšímu kontextu, který byl nastaven předchozím textem, budou nyní jednotlivé požadavky vyloženy v podobě zkratkovitých bodů. Vybrány jsou ty, které se ukazují nejvíce signifikantní v literárních dílech Stravinského.

- 1) Dodržovat tempo: O tempu, jako největším problému provádění Stravinského hudby, bylo již pojednáno dříve. Interpret se má držet zadaného číselného metronomického údaje bezpodmínečně. V případech označení tempa slovními výrazy, kdy jsou číselné hodnoty v určitém rozsahu, se má podříditi nutnosti zřetelnosti akcentů, artikulaci či „tahu“ hudebního proudu apod., jak žádá styl skladby. Problém dobře vystihuje Stravinskij sám:

„Moje skladba dokáže přežít skoro všechno kromě nesprávného nebo nejistého tempa.“<sup>56</sup>

- 2) Dodržovat nástrojové obsazení dané skladatelem: Opakovaně si Stravinskij stýská, že v touze po větším efektu akustickém, zvukovém a kvantitativním, dynamickém, je zpronevěřena původní myšlenka a proporcionalita díla. Za všechny příklad z *Poetiky* k provádění *Matoušových pašijí* J. S. Bacha.<sup>57</sup>

- 3) „... moje hudba se má „číst“, „provádět“, ne však „interpretovat.“<sup>58</sup>

Nehledat v hudbě výrazy, které jí nenáleží. Nepřidávat své vlastní vnitřní výklady významu a obsahu skladby. Notový zápis považovat za závazný, není-li nijak více okomentován skladatelem v jiném médiu. Prvky, které jsou hudbě obsaženy, ale zároveň jsou v znějící podobě skryty a brání se definování, jakéhosi „nehmatatelného ducha“ hudby, tyto prvky a jejich míru ovládat se zřetelem na mravní povinnost vůči skladateli a skladbě. Nepoddávat se motivacím jako je touha po úspěchu a kariéře, ale plnit morální povinnost vůči hudbě. Nechat se

55 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Op. cit. str. 32.

56 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 402.

57 Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Op. cit. str. 101-102.

58 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 402.

prolínat dionýský i apollinský principu ve hře či zpěvu ale stále s čistým vědomím.

Druskinovo prohlášení v závěru monografie,

„Milovat hudbu pro ni samu – to je životní heslo Stravinského.“<sup>59</sup>

se dá v tuto chvíli vztáhnout i na interpreta a to, co v jisté míře vyplývá ze Stravinského názoru na interpretaci: Milovat hudbu pro ni samu, ne pro svůj prospěch.

#### 4. Typy interpretů

Problémy interpretace, o kterých Stravinskij hovoří, jsou bezprostředně spojeny i s osobou interpreta. Základní požadavky, jejichž dodržování přímou úměrou ovlivňuje kvalitu provedení, již byly formulovány. Pohlédneme tedy ještě jednou krátce na funkci interpreta. Je zprostředkovatelem komunikace, styku, kontaktu mezi autorem a posluchačem, publikem. Tento post prostředníka mezi tvůrcem a obecnstvem je v prostředí ostatních „druhů“ umění specifickým pouze pro hudbu.<sup>60</sup> Vykonává znějící podobu hudby. V této souvislosti Stravinskij často používá označení „výkonný umělec“. V některých případech jej klade vedle interpreta a rozlišuje mezi nimi. Je tomu tak třeba v *Poetice*, kde výkonným umělcem míní hráče, jehož úkolem je pouhý převod zapsaného partu a na rozdíl od interpreta, od kterého může být mimo dokonalý převod, předpokládána i určitá míra zalíbení či spolupráce. Na jiných místech zase význam neodděluje. Například v *Kronice*, když mluví o dirigentovi E. Ansermetovi, stanovuje měřítkem hodnoty výkonného umělce jeho schopnost číst z partitury to, co tam doopravdy je a ne něco, co by tam chtěl nalézat.<sup>61</sup> Užívání oslovení „výkonný umělec“ a „interpret“ má paralelu v užívání pojmů „provedení“ a „interpretace“. Jednou jsou důsledně diferencovány, jindy splývají. Mnohokrát se Stravinskij vyjadřuje ke dvěma specifickým představitelům výkonného umění. Jsou jimi dirigent a virtuos.

Podle Stravinského se dirigent, dříve nazývaný kapelník<sup>62</sup>, objevuje jako sólista až s příchodem devatenáctého století. Romantické hudbě přičítá, že mu svěřila do rukou rozměrnou moc, která následně svádí k „vládnutí nad hudbou“. Poznává také, že často jsou kariéry dirigentů založeny právě na romantické hudbě. „Dirigenty-kariéristy“ odsuzuje hlavně za exhibicionismus a přehnanou gestikulaci, kterou strhávají pozornost z hudby na sebe. Dalším závažným prohřeškem je nedůslednost v dodržování taktovacích jednotek a jejich měnění podle partitury, protože to vede k setření akcentů a výraznosti

59 DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Op. cit. str. 276.

60 Stravinskij v tom vidí ale hlavně překážku: „Skladatelé by mohli vším právem závidět jiným umělcům, malířům, sochařům, spisovatelům, poněvadž ti se stýkají s obecnstvem přímo, nemusejí brát na pomoc prostředníky.“

Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 175.

61 Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 98.

62 Více pod heslem *Kapelník* v online verzi SČHK. Dostupné z <<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/chs/entry.php?id=638>>.

lehkých a těžkých dob. Dokonce, podle Stravinského, někteří dirigenti, kteří jednoduše nesnáze změn taktů neřeší, vytváří z hudby

„záhadný galimatyáš, který se namáhají zakrýt divokou gestikulací“<sup>63</sup>.

Nicméně, aby nebyl vytvořen pouze neutěšený obraz, je třeba podotknout, že dirigenty, kteří naplňovali Stravinského představu poctivě plněné řemeslné práce a oddanosti hudbě, oceňuje, přinejmenším ve svých spisech, slovy plnými uznání.

Co se týče interpreta – virtuosa, věci se Stravinskému jeví obdobně. Opět se zmiňuje o opomínání některých hudebních oblastí či skladeb důsledkem toho, že nejsou vhodné, aby se v nich dostatečně předvedli, blýskli. Přiřítá jim „sníženou odolnost“ vůči pokušením úspěchu a slávy, snahu vyhovět obecenstvu, které očekává senzaci a nezvyklý zážitek. Nutnost podávání stále efektního výkonu a uspokojení publika a starost o udržení se vysoké úrovni, ovlivňuje virtuosův vkus, výběr repertoáru i způsob zacházení s díly. Jedním vyjádřením se Stravinskij velmi malou mírou vzdává své přísnosti v přístupu k „zpronevřující“ interpretaci, kdy virtuosům část jejich počínání promíjí, či spíše snímá odpovědnost z jejich beder a klade ji do rukou obchodu:

„Mnohdy tak musejí bohužel jednat proto, aby nepodlehli konkurenci a nepřišli, řekněme si to upřímně, o svůj kus chleba.“<sup>64</sup>

To se objevuje v *Kronice*. V *Rozhovorech* pak definuje tzv. falešného virtuosa, kterému chybí ctnost, „virtú“. Myslí tím i takového výkonného umělce,

„který hraje pouze „hudbu devatenáctého století“, i když je od Bacha nebo Mozarta; anebo takového interpreta, který by měl své koncerty začínat přídávky, protože ty hraje vždycky nejlépe“<sup>65</sup>.

Dobry virtuos je ten, který má, stejně jako dobrý interpret, sloužit hudbě poctivě a bez přílišných ambicí osobního prospěchu.

Na závěr malá odbočka v podobě Stravinského vzkazu či poslání interpretům, dirigentům, virtuosům a dalším, kteří chtějí provádět jeho dílo:

„ ... tomu, kdo přesně dbá pokynů autora, nehrozí žádné nebezpečí újmy na vlastní osobnosti.“<sup>66</sup>

## 5. Řešení problému interpretace

Během Stravinského působení a hudebního života se naskytla různá řešení problému interpretace jeho hudby. O těchto možnostech je šířeji pojednáváno v *Kronice* i *Rozhovorech*. Jelikož hlavní zájem je v provádění hudby Stravinského, budou části z *Rozhovorů*, které se věnují problematice nahrávání tehdejší soudobé hudby (tj. hudby

63 Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 169.

64 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 201.

65 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Op. cit. str. 399.

66 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 157.

šedesátých let dvacátého století), ponechány stranou.<sup>67</sup> Předchozí větou bylo naznačeno, že jedním možným východiskem z problémů interpretace Stravinského skladeb je technika záznamu. Chronologicky je však tento způsob řešení až tím posledním. K nalezení opačného pólu je třeba jít po časové ose zpět. Nejjednodušší způsob, jak své dílo uchránit misinterpretaci i desinterpretaci, je provést dílo sám. Pohlédneme nyní do roku 1915, kdy Stravinskij vystoupil poprvé jako dirigent<sup>68</sup>, nejprve před ženevským a poté pařížským publikem, při řízení suity a baletu *Pták Ohnivák*. Další významnou událostí bylo Stravinského první vystoupení v roli interpreta své vlastní skladby. Jedná se o rok 1924 a premiéru *Koncertu pro klavír a dechové nástroje*. Provedení řídil S. Kusevickij a dle slov Stravinského, to byl právě on, kdo jej přivedl na myšlenku hrát svou vlastní skladbu. Rozhodnutí však sebou neslo podmínku důsledné přípravy a vycvičení klavírní techniky. Stravinskij i připouští, že v počátcích sólového vystupování jej provázela tréma a obava ze ztráty paměti, zakolísání nebo přerušování hry. Rozhodnutí překážky překonat popisuje slovy:

„... poněvadž mě také silně vábila vyhlídka na to, že bych mohl způsob podání svého díla vytvořit sám a tím stanovit směrnice, v jakém duchu je chci mít prováděno ...“<sup>69</sup>

V pozici interpreta a dirigenta vlastní tvorby zůstává po zbytek svého uměleckého života. Za období mimořádně rozsáhlé dirigentské činnosti, kdy provádí skoro výhradně jen svá díla, označuje Druskin období 1921 – 1967.<sup>70</sup> Šance zachytit způsob provádění díla, jak o něm hovoří v citátu výše, přišla na konci roku 1921 s nabídkou upravit svá díla pro mechanický klavír „Pleyela“, nástroj stejnojmenné firmy. Úpravami orchestrálních partitur pro mechanický klavír mohl stanovit tempo a odchylky podle své představy. Nástroj oceňoval pro technicky dokonalou přesnost, rychlost a polyfonii, nedostatek byl však v stanovení dynamických odstínů. Důvody, jež ho ponoukaly začít provádět svá díla sám, jsou podobné i v tomto případě. V Pleyele spatřuje prostředek k omezení „hrozné libovůle“<sup>71</sup> a uvarování se zkreslování jeho děl interprety. Další taková příležitost, avšak účinnější a na lepší technické úrovni, přichází ve formě gramofonových desek. V sezóně 1928 – 1929 začal Stravinskij spolupracovat s nahrávací gramofonovou společností Columbia. Spolupráce obnášela každoroční nahrávání skladeb jako pianista i dirigent. S nahrávkami byl Stravinskij spokojen, především z technického hlediska. Považoval je za první za vhodná vodítka a vzor pro všechny případné interprety jeho hudby, a za druhé v nich spatřoval jakousi ochranu skladatele a tradice, v jaké má být

67 Pro úplnost, konkrétní otázky a odpovědi k tomuto tématu jsou k nalezení v *Rozhovorech* na str. 345-349, 406-408.

68 Za svůj „první dirigentský pokus“ označuje Stravinskij řízení své první symfonie na orchestrální zkoušce s E. Ansermetem, který mu údajně navrhl, ať se chopí taktovky a zkusí dirigovat. To se událo ještě před vypuknutím války v roce 1914.

Viz STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 70.

69 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 141.

70 Viz Přehled života a tvorby Igora Stravinského v Druskinově monografii.

71 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 128.



dílo podáváno. V *Rozhovorech* ale dodává, že skladatel se nemůže s nahrávkami svých děl spokojit snadno, protože má obavu, že z chybné předlohy vznikne předloha přijímaná za autentickou či jedinou. Nedostatek je však vyvážen výhodou skladatele-dirigenta, který může nahrát svoje nová díla dříve než ostatní. Přichází otázka, zda všechna výše popsaná řešení byla vyhovující a dostatečná?

Bráno z čistě teoretického hlediska, vidět a slyšet provádět samotného Stravinského svá díla muselo být jistě velmi inspirující a motivující budoucím interpretům, ale účinnost je snížena početností takových příležitostí. Do budoucna je tato možnost vyloučená vzhledem k ukončení tvůrčí činnosti a smrti skladatele.<sup>72</sup> Co se týče nahrávek, Stravinskij vidí věc značně neuspokojivě, opět kvůli přístupu interpretů:

„Bohužel si je bere na pomoc velice málo dirigentů. Někteří se ani nenamáhají zjistit, zdali ty desky existují; a jiní by si patrně zadali, kdyby použili takové pomůcky, zvláště už proto, že by neměli čisté svědomí, kdyby znali desku a přes to by dílo dávali po svém.“<sup>73</sup>

Ideálním řešením by bylo, kdyby interpreti brali ohled na vyjádřenou autorovu vůli a dodržovali zásad technických i morálních při zacházení se skladbou. U Stravinského to znamená i brát ohled na své nahrávky, které považuje „za nepostradatelný doplněk tištěných skladeb“<sup>74</sup>. Lze se domnívat, že většina výkonných umělců, kteří okusili chuti živého provádění hudby, by souhlasila se Stravinského výrokem:

„Mám stále ještě raději produkci než reprodukci.“<sup>75</sup>

Je tedy na interpretech samotných, zda přijmou část Stravinského názorů na provádění, nebo se nad nimi jen pozastaví. Popsané možnosti přístupů k interpretaci jsou tedy jedním z řešení problémů, s kterými se Stravinskij celý život potýkal, a tomuto účelu by alespoň částečně chtěla tato práce posloužit.

---

72 Ačkoli se tato poznámka může jevit v jistém ohledu morbidní, čtenář jistě promine. Pro ucelenost bylo nutné zhodnotit funkčnost a vhodnost řešení interpretačních problémů Stravinského hudby.

73 STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Op. cit. str. 183.

74 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Roberte Craftem*. Op. cit. str. 403.

75 STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Roberte Craftem*. Op. cit. str. 405.

## ZÁVĚR

# RESUMÉ ČJ + AJ

# SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

## PRAMENY

STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Překlad Stanislav Hanuš. Praha: Orbis, 1937. 212 s.

STRAVINSKIJ, Igor. *Hudební poetika*. Překlad Jitka Hamzová. Praha: Arbor Vitae, 2005. 116 s.

STRAVINSKIJ, Igor. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Překlad Jarmila Fastrová, Eva Horová, Herberta Masaryková. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1967. 480 s.

## LITERATURA

DRUSKIN, Michail Semjonovič. *Igor Stravinskij, osobnost, dílo, názory*. Překlad Cyril Polách. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1981. 327 s.

WALSH, Stephen. *Stravinsky: The Second Exile: France and America 1934-1971*. London: Pimlico, 2007. 709 s.

WALSH, Stephen. *Stravinsky: A Creative Spring: Russia and France 1882-1934*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002. 720 s.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: a critical survey*. 1. vyd. London: John Lehmann, 1947. 192 s.

TOORN, Pieter C. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven and London: Yale University Press, 1983. 512 s.

CRAFT, Robert. *Deník ze společných cest*. Překlad Věra Horová. 1. vyd. Praha-Bratislava: Supraphon, 1968. 264 s.

FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří – MACEK, Petr. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. 1035 s.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, Věcná část*. 1. vyd. Vizovice: Lípa, 1995. 350 s.

POULOVÁ, Helena. *Fenomén tvůrčí estetiky – poetiky. Estetický „formalismus“ Bohuslava Martinů a Igora Stravinského*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2008. Vedoucí práce Mgr. Rostislav Niederle, Ph.D. 122 s.

WHITE, Bryan. Heslo *Interpretation*. *The Oxford Companion to Music* [online]. ©2011 [cit. 20.4.2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446?q=interpretation&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e3446?q=interpretation&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)>.

Heslo *Interpretation* in *The Oxford Dictionary of Music* [online]. 2<sup>nd</sup> edition, last revision 2006 [cit. 20.4.2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5187?q=interpretation&search=quick&pos=2&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e5187?q=interpretation&search=quick&pos=2&_start=1)>.

DAVIES, Stephen – SADIE, Stanley. Heslo *Interpretation*. *Grove Music Online* [online]. ©2007-2013 [cit. 20.4.2013]. Dostupné z <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863?q=interpretation&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13863?q=interpretation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)>.

BEK, Josef. *Hudební neoklasicismus*. Praha : Academia, 1982. 108 s.

SÝKORA, Pavel. Zápas Apollóna s Dionýsem. Sváteční zobrazení mýtu v díle Igora Stravinského. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Roč. 55, č. H41. Str. 193-204.