

Georg von Dadelsen - Tzv. „verze poslední ruky“ v hudbě

(Kritika hudebního textu, Praha 2001)

V celém tomto příspěvku se řeší otázka umělecké hodnoty různých verzí jednoho a téhož díla. Je lepší držet se původního znění nebo spíše upřednostnit poslední skladatelské zásahy do díla. Jak máme hodnotit různé podoby díla, v nichž se dílo dochovalo: autografy, kopie, tisky, partitury? Autor tohoto textu nám nediktuje, který typ práce je ten pravý, nedává nám ani přesný návod toho, jak při jeho zpracování postupovat. Spíše nechává na jednotlivých generacích, aby si našly přístupy dle svého vkusu.

Na počátku svého textu představuje dva typy pojetí uměleckého díla:

- **Verze poslední ruky¹** – takto nazval celou svou práci a věnuje ji i více prostoru. Není to však z toho důvodu, že by tento postup upřednostňoval, ale proto, že v dějinném vývoji hudby se s tímto způsobem práce setkáváme častěji (od středověku až do dnešní doby). Pod drobnohled si však bere jen období od vrcholného baroka po raný romantismus.
- **Důvěra v tvůrčí inspiraci** – tento postup preferuje zejména Robert Schumann ve svých raných skladbách. Dadelsen při té příležitosti uvádí krásný Schumannův citát: „První koncepce je vždycky nejpřirozenější a nejlepší. Rozum se může mýlit, cit nikoliv.“ Na první pohled a přečtení je zcela jasné, že skladatel byl naprosto v zajetí své doby (raný romantismus) a dobového myšlení. Schumannovy první skladby se skutečně s tímto heslem pojí a zůstávají, ikdyž zcela plnohodnotné, jen v podobě skic. Není se čemu divit, že „dozrávající“ skladatel postupně měnil své dřívější názory a svá díla podrobil pečlivé kontrole.

Dadelsen uvádí i několik příkladů skladeb, které se dochovaly ve dvou či několika odlišných verzích: *Beethovenův Fidelio (op. 72)*, *Valdštejnská sonáta (C dur op. 53)*, *Appassionata (f moll op. 57)*, *Houslový koncert (D dur op. 61)* a další. Dále uvádí, že zejména operám by se měla věnovat větší pozornost, protože ty více než jiná díla podléhají změnám v závislosti na mimohudebních okolnostech jako např.: *odlišné prostorové podmínky jednotlivých divadel, rozdílné obsazení orchestru, obávaná zvláštní přání zpěváků a zpěvaček, diktovaná jejich ctižádostí*. Též je třeba dbát na lokální tradice, kde jako příklad uvádí vkládání baletní vložky do francouzských oper. Za důležitější nepovažuje změny vzniklé z mimohudebních podnětů, ale ty které vznikly v důsledku nedostatečnosti nebo nespokojenosti s první verzí a umělecký vývoj autora.

V dalším odstavci autor poukazuje na období baroka, kde bylo skladatelské umění bráno zcela jako řemeslné povolání. Skladatelé často i dále pracovali na hotovém díle, s tím, že jej obměňovali. Často užívali tzv. parodické zpracování, kdy si půjčovali některé části z jedné skladby a umístili je do nových. Pracovali i se skladbami jiných autorů. Např. Bachovy Matoušovy pašije BWV 244 existují ve třech verzích a Janovy pašije BWV 245 dokonce v pěti. Poukazuje na to, že s tímto přístupem se setkáváme již ve středověkých kompozičních praktikách (Magnus liber, Leoninus, Perotinus). To vše bylo dáno tím, jak už bylo zmíněno, že hudebník byl brán jako řemeslník a skládání bylo jeho povinností. Například Bach, na kterého se odkazuje jako na vzor také autor textu, musel na každou slavnost, v té době i

¹ Literární textologie používá termín „poslední ruka“ autorova jako označení pro poslední autorskou redakci díla. Tzv. vydání „poslední ruky“, tedy poslední autorizované vydání díla za života autora, k němuž dal svůj souhlas, však nezaručuje nespornost tohoto znění jako textu, z něhož by měla vycházet kritická edice. Za výchozí text pro edici je tedy považována konečná tvůrčí redakce díla, tedy znění vyšlé naposledy z ruky autorovy jako výraz tvůrčího záměru. Tento text je určován kritickou analýzou všech dostupných pramenů.

několikrát do týdne, napsat, nazkoušet a uvést několik nových skladeb. Proto není divu, že si skladatelé vypomáhali kompilací.

V další části své práce se Dadelsen zabývá problémem přípravy hudebních děl ke kritickému vydání. Varuje nás před pracemi z druhé poloviny minulého století, které jsou zastaralé a málokdy poučeně zpracované. Poukazuje na to, že musíme brát v potaz všechny autorské verze, které by měly být v kritickém vydání poznamenány a ne si jen libovolně vybírat ty části, které se nám líbí.²

Bearbeitete Ausgaben – upravená vydání. Vydavatelé do nich vkládali své interpretační zkušenosti (prstoklady, značení smyků, frázovací obloučky, dynamické a tempové údaje). Panoval názor, že zvláště starší skladby je třeba škrtáním či doplňováním přímo v notovém textu vylepšit.

Urtextausgaben – edice s výslovným cílem zabránit znečištění pramene. Zprostředkovávají takovou podobu textu, která by byla přiměřená originálu. Označení **Urtext** má vyjadřovat rozdíl mezi autentickým textem (autentischer Text) a upraveným vydáním, které tento text interpretuje (interpretierende, bearbeitete Ausgabe). Základem má být ukončené, uzavřené znění, ovšem právě takové, které pochází od samotného autora.

Velmi těžká situaci při vytváření kritické edice nastává ve chvíli, kdy se nám ke skladbě nedochoval autograf. Není tak možnost zjistit, zda při opisování nebo tisku nevznikli chyby. Heinrich Schenker poukazuje na fakt, že skladatelé jen neradi poskytovali jako předlohu pro rytce vlastní autograf a nechávali si zhotovovat kopie profesionálními kopisty. *Kopie, zhotovená jako předloha pro tisk, byla většinou skladatelem osobně revidována – ze zkušenosti pak víme, že přitom vznikaly změny a zdokonalení vůči autografu. Pokud pořizoval kopii dokonce skladatel sám, bylo pokušení, zlepšit či dokonce při opisování nově koncipovat celé partie, ještě větší. Předloha pro tisk, která je tedy většinou pouze „částečně autografní“ (teilautograph), se proto od hlavního autografu (Hauptautograph) často odlišuje. Tyto odchylky však bývaly už jen zřídka znovu zaneseny do hlavního autografu. Pouze některá nakladatelství – např. Breitkopf & Härtel – archivovala tiskové předlohy. Verze poslední ruky se tak často dochovala jen v prvním vydání. Schenker upozorňuje na důležitost prvních vydání, která sama ještě obsahují skladatelské korektury (verzi poslední ruky) a jsou velmi důležitá při vytváření kritické edice.*

Schenker chápe verzi poslední ruky jako verzi definitivní, dokonalou a uzavřenou. Chce na analýzách skladeb různých epoch ukázat, že skladatelé byly vždy velmi ovlivněni dobou, ve které žili a nemohli vlastně tvořit jinak, než tak jak tvořili.

Dadelsen v textu srovnává tři skladatelské velikány, každého z jiného období a jejich vztah k verzi poslední ruky.

L. v. Beethoven

- patřil mezi skladatele, kteří nebyli spokojeni se svým dílem, dokud nebyla zcela dokonalá. Proto je několikrát přepisoval a po tisku korekturoval. Vyměňoval a přepisoval celé věty či měnil přede hry (např. k opeře Fidelio). Jakmile však už bylo dílo hotové a skladatel sám s ním byl spokojen, zcela se od něj odpoutal a již do něj nikdy nezasahoval a nepřetvářel.
- verze poslední ruky je tak u něj verzí platnou

² Hlavně nic nepřidávat, nic neměnit. A pokud by to opravdu bylo potřeba, řídit se, prosím, pokyny PhDr. Stanislava Tesaře: „označit hvězdičkou a opoznámkovat“. ☺

R. Schumann

- „*První koncepce je vždycky nejpřirozenější a nejlepší. Rozum se může mýlit, cit nikoliv.*“
- Jak jsem uvedla již na začátku Schumann byl zcela ovlivněn svou dobou, která upřednostňovala cit před rozumem a vědou. I jeho rané klavírní skladby jsou toho svědectvím, protože jsou velmi impresionistické. Schumann měl bohaté invenční nápady, ale tísnila ho forma, které se musel podřizovat. Proto se rozhodl psát skici. U toho však dlouho nevydržel. Zpočátku měli pro mladého Schumanna své kouzlo, s postupným rozvíjením je začal považovat za nehotové, nedostatečné a nezralé.
- Schumann se postupně začal prohřešovat proti své zásadě, kterou hlásal a mnoho jeho hlavních a závažných děl bylo vždy pečlivě přepracovááno. Opravoval hlavně prohřešky proti pravidlům přísné sazby, proti zřetelné periodické stavbě, u písní zvláště proti slovnímu přízvuku. Např. Symfonie č. 4 d moll (op. 120), různé verze existují i u Tance Davidovců op. 6, většiny písní, Klavírní sonáty g moll (op. 22) ad.

J. S. Bach

- Pro Bacha je charakteristické, že svá díla neustále přetvářel, aniž by dosáhl zřetelného konečného bodu. Někdy použil i materiál ze skladeb jiných autorů. V té době to nebylo nic špatného, spíše se to bralo jako čest, že někdo užil vašeho nápadu. Tímto způsobem vznikala podstatná část hudebního repertoáru vůbec.
- Bachovu tvorbu a úpravy rozděluje Dadelsen do tří skupin:
 1. Úprava hotových skladeb pořízené pro jiný účel – parodie. Sem patří přetextování a s tím spojené přepracování kantát pro jejich nové určení. Problémem bylo, že Bach se při skladbě hudby nechával inspirovat textem. Někdy měnil i hudbu, přičemž často zdokonaloval instrumentaci a ktp sazbu. Parodie tak často překonala svůj výchozí tvar.
 2. Úprava instrumentální hudby. Např. své houslové koncerty přepsal na koncerty klavírní.
 3. Různé verze pašijí. Zatímco Matoušovy pašije se stále obohacovaly, Janovy pašije a také z velké části ztracené Markovy pašije se musely ve prospěch jiných děl zřít některých částí svých. Z toho vyplývá, že zatímco u Matoušových pašijí se pro verzi poslední ruky můžeme rozhodnout relativně snadno (3 verze), u Janových pašijí je to velmi obtížné (asi 5 verzí).
- Bach často užíval několik rkp jedné skladby současně a opatřoval je příležitostně poznámkami a změnami. Při redakci před tiskem se tak mohlo stát, že některý z rkp nemusel být vzat v potaz. V posledních letech svého života s ale Bach snažil ještě jednou shromáždit svá hlavní díla v revidovaných čistopisech – možná snaha o „verzi poslední ruky“.
- Většina změn u Bacha jde identifikovat a také časově sledovat (postupuje od jednoduchého vedení hlasů ke složitějšímu, změna rukopisu, rozdílné barvy inkoustu, různé způsoby instrumentace).
- +/- 1800 v Německu: Carl Friedrich Zelter, Johann Nikolaus Forkel, Gottfried van Swieten – začali prosazovat nové chápání Bachovy hudby, avšak naprosto opačně. Oblivnění období klasicismu (vzorem byla jednoduchost a průzračnost hudby) považovali vrcholné a kontrapunkticky náročné Bachovy skladby za výplod mladého skladatele, který teprve s lety, vkusem a pod vlivem francouzské hudby začal své skladby zjednodušovat. Tento názor zastával ještě i Max Reger.
- U Bacha nelze zcela přesně hovořit o „verzi poslední ruky“, protože skladatel sám nebral svá díla jako konečně uzavřená, ale jen jako nedokonalá zobrazení zvukového záměru s prostorem k improvizaci.