



Úpravy a retuše v praxi

Otázka úprav a retuší skladatelova zápisu vystupuje čas od času do popředí. Stále ještě přetrvává představa nedotknutelnosti zápisu, požadavek na prosté věrnosti textu skladby.

V interpretační praxi jsou však odchylky od autorova zápisu běžné. Zápis hudebního díla nelze ztotožňovat s dílem samým. Hudební dílo je určeno k tomu, aby znělo. Zápis je plánem, nákresem, návodem pro interpreta, který vlastní znějící podobu skladby připravuje, studuje a v konečné fázi uskutečňuje.

Z historie víme, že mnozí skladatelé prvý zápis díla později ještě měnili a opravovali. Zapsat přesně vlastní zvukovou představu není ani pro zkušeného autora tak snadné, jak se leckomu teoreticky zdá. Dodatečné změny v zápisu, často na základě zkušeností po provedení díla, zasahují i u velkých skladatelů téměř do všech složek skladby.

Není proto nic zvláštního a neobvyklého, jestliže se interpret snaží zápis skladatelův dále domýšlet a dovést ke zvukové realizaci — podle svého přesvědčení — co nejdokonalejší a autorově představě co nejbližší. Při studiu a výkladu zápisu je nutná spoluúčast vlastní umělecké fantazie interpretovy. V tom spočívá tvůrčí charakter interpretačního umění, na rozdíl od pouhého svědomitého, ale formálního splnění litery zápisu.

Porovnejme fyzikální kvantitativy a kvality, které vytvářejí zvukovou podobu díla a míru přesnosti, s jakou je možno tyto veličiny zachytit v obyklém tradičním zápise skladby. Problematika zápisu takzvané Nové hudby je dosti odlišná a nebudu se jí v této studii zabývat.

Časový průběh díla

Delší časové úseky jsou určeny počtem taktů, tempem, popřípadě repeti-cemi a škrty. Nejméně přesné je označení tempa. U barokní a raně klasické hudby někdy úplně chybí. Slovní označení nemá ani u téhož autora vždy stej-

nou platnost. Ani metronomické údaje nemusí být naprosto závazné. Konečná volba tempa je dána třemi složkami: pokynem autora, interpretační praxí a tradicí, osobností interpreta.

Kratší časové úseky v průběhu skladby a délky jednotlivých tónů jsou vymezeny metrem a rytmem. Metrum může interpretace podtrhnout nebo naopak potlačit. Rytmus může být matematicky přesný, ale hudebně nepřesvědčivý, nebo přesný a současně hudebně výrazný, nebo nepřesný. Musíme si připomenout, že notopis se historicky vyvíjel a že v minulých historických obdobích bývaly některé rytmy zapisovány přibližně. Určité znaky měly význam od dnešního odlišný a ani ve své době nebyly vykládány v celé Evropě jednotně.

Tempo, metrum i rytmus mohou být dále ožiovány agogikou. Zápis agogických změn je méně přesný a méně jednoznačný, než metrum či rytmus. Používání agogických prostředků je dáno podobně jako tempo, zápisem autora, interpretační současnou praxí (méně již interpretační tradicí) a především osobností interpreta.

Do oblasti práce s časem patří ještě délka tónu ve frázi. Je to hodnota nejsubtilnější a závislá na mnoha skutečnostech více, než kvantity a kvality předešlé. Východiskem jsou artikulační a frázovací znaménka předepsaná autorem. Výsledek však závisí vedle tradice, dobových zvyklostí a interpreta, ještě na momentální kvalitě nástroje a na akustice prostředí. To, co zachytí ucho posluchače, je výslednicí všech řečených podmínek. V zájmu artikulačních detailů je někdy dokonce potřeba přizpůsobit i tempo možnostem nástroje a akustice sálu. U skladeb období baroka a klasicismu bývá artikulačních znamének často velmi málo. Dosud je běžná praxe, že je doplňuje jednak revize nových vydání, jednak interpret.

Výšky tónů

Přesné zapsání výšek tónů skladatelem je obvyklé teprve asi od poloviny minulého století. Od doby baroka až do doby ranného romantismu se nepsaly některé posuvky, jako například citlivé tóny u melodických ozdob. Závěry frází u pěveckých recitativů se intonovaly podle dobových zvyklostí a nikoliv podle litery zápisu. V těchže obdobích se běžně počítalo s improvizací a s poměrně širším výkladem melodických ozdob. K improvizaci patří i detailní stylizace continua. Nejen barvou, ale i způsobem realizace se bude lišit continuo cembalové, varhanní, loutnové a při použití moderních nástrojů by se rozhodně mělo lišit continuo klavírní od cembalového.

U některých oborů interpret může osobně ovlivnit i přímo intonaci, kmitočty jednotlivých tónů. Týká se to především míry zaostření citlivých tónů a intonace velmi vysokých poloh (od tříčárkované oktávy výše).

Dynamika

Síla tónu, fyzikálně vyjádřená v decibelech, nebo jiných měrných jednotkách, je v zápise dána jednak předepsanými dynamickými znaménky, jednak instrumentací. U skladeb barokních a klasických bývá pokynů dynamických (podobně jako artikulačních) málo a je běžným zvykem, že je doplňuje vydavatel a interpret. Ale i u skladeb pozdějších historických období bývá dynamika dosti často předmětem retuší. Především tehdy, jsou-li dynamické pokyny méně obvyklé a vyžadují-li většího úsilí při studiu a při výkonu. Jen u vynikajících interpretů se setkáváme častěji s tím, že minimálními odchylkami a doplňky dotáhnou dynamický zápis autorův k maximální výraznosti a přesvědčivosti.

Barva

Poslední fyzikální kvalita, barva tónu, bývá v zápise poměrně opomíjena. U komorních a orchestrálních skladeb je celková barevnost díla dána hlavně instrumentací. Skladatelé však dosti zřídka předepisují detailní barevné prostředky, jako jsou různé druhy úhozu, smyky, rejstříky apod. Barevná stránka zvukové podoby skladby je v detailech převážně ponechána interpretovi. Opět jsou tu vlivy interpretační tradice, místních a dobových zvyklostí. Osobnost interpreta se dále musí vyrovnávat s kvalitou nástroje i s akustikou prostředí.

Závěrem tohoto stručného přehledu, jak dalece lze jednotlivé fyzikální kvantify a kvality zachytit tradičním zápisem hudebního díla, nutno zdůraznit, že výsledný zvukový tvar skladby je dán vzájemnou dialektickou souhrou těchto veličin. A zde je podíl interpretace rozhodující, neboť musí během studia uvést do souladu všechny složky daného zápisu a řešit i některé detaily, které jsou v rozporu — ať skutečně či zdánlivě.

Pokud byly úpravy a retuše zápisu hudebního díla předmětem diskusí, polemik a výměn názorů, jednalo se vždy o případy, kdy se k úpravám interpret veřejně přiznal anebo když je někdo objevil v notovém materiálu. Pro praktické zkoumání této problematiky není však rozhodující písemná oprava zápisu či slovní prohlášení. Důležité je, v čem a do jaké míry se liší od autora zápisu interpretace.

V následujících kapitolách proberu jednotlivé složky podrobněji. Abych dosáhl názornosti i bez notových ukázek, uvádím příklady především ze skladeb známých a v notových materiálech dostupných.

Tempo

Někdy i podstatné odchylky od tempových pokynů skladatele nebývají teoreticky považovány za porušení zápisu. Důvodů je několik.

Označení základního tempa není zdaleka tak jednoznačné, jako zápis rytmu nebo tónových výšek. O relativnosti a nepřesnosti slovních tempových údajů se můžeme přesvědčit prakticky, porovnáme-li u jednoho skladatele větší počet vět. Tempové označení bývá již od doby Mozartovy často doplněno přívlastky, jejichž význam je někdy tempový, někdy výrazový. Tempové označení je dále nutno brát s ohledem na metrum a na pohyblivost hudby, danou drobnějšími rytmickými hodnotami. Porovnejme například u skladatelů vrcholného klasicismu dnešní interpretaci různých menuetů. U W. A. Mozarta je tempo pomalých menuetů (například z 1. finále Dona Giovanniho) poloviční oproti tempům menuetů v cyklických skladbách téhož období (např. Symfonie g-moll, C-dur Köchel č. 550 a 551).

Někdy najdeme nesrovnalosti i u téhož autora, porovnáme-li jednotlivé slovní tempové pokyny s připojenými metronomickými údaji. Například Antonín Dvořák má metronomy u tempa Allegro non troppo v rozmezí čtvrtka = 108 až 116. Ale I. věta Koncertu h-moll pro violoncello má označení pouze Allegro se čtvrtkou = 116.

Metronom udaný skladatelem rovněž není možno brát jako absolutní, neměnnou hodnotu. Jednak přístroje nebyly zcela stejně seřizeny. Například o Beethovenově metronomu se tradovalo, že asi šel pomaleji. Eva a Paul Badura-Skoda však upozorňují (Mozart—Interpretation, Wien—Stuttgart 1957), že například ve 2. symfonii Beethovenově se zdá Larghetto osmina = 92 příliš rychlé, ale následující Scherzo s metronomem půlová s tečkou = 100 je zase naopak dosti pomalé. Beethoven měl zřejmě podstatně rychlejší představu některých temp, než jak se ustálila (zvláště v interpretační tradici německé) během prvé poloviny 20. století. Jsou také známy případy, kdy skladatel původní metronomické označení měnil. Uvedu dva příklady z nejpopulárnějších děl velkých českých mistrů 19. století. Bedřich Smetana předepsal v 1. jednání Prodané nevěsty pro sbor Proč bychom se netěšili metronom čtvrtka = 152. Jako dirigent došel pak k názoru, že tempo je příliš rychlé, což zdůraznil vlastnoruční poznámkou v partituře nad prvými houslemi: „Nesmysl nejvýš 120“. A hned tu vyvstává teoreticko-praktický problém ediční. Partitura vydaná Společností Bedřicha Smetany v Praze 1940, zachovává metronom 152 a autorovu opravu uvádí ve vydavatelských poznámkách (str. V.). Ale neměli bychom vlastnoruční opravu skladatelovu, ještě k tomu zdůrazněnou slovem „nesmysl“, pokládat za konečné znění? Metronom v partituře si přečte každý, vydavatelské poznámky — jak jsem si namátkově ověřoval — pouze málokterý z dirigentů. Dnešní interpretace se ovšem kloní častěji k tempům živějším. Jinými slovy vrací se spíše k původnímu názoru skladatele, než by potvrzovala

la oprávněnost pozdější opravy. Druhý příklad: Antonín Dvořák cítil původně tempo pomalé věty své 9. Symfonie e-moll Z nového světa podstatně živěji. Dochovaný náčrt z 20. 12. 1892 je označen Andante. V dalším průběhu práce se objevuje Larghetto a metronom čtvrtka = 66, potom 56. Nakonec prý autor ustoupil názorům prvních dirigentů a tisk nese tempové označení Largo čtvrtka = 52. Do partitury je Largo vepsáno odlišným písmem přes osnovy nástrojů majících pomlky. Původní Andante nad a pod osnovami není však nikde škrtnuto! V referátu o premiéře (New York Herald ze dne 16. 12. 1893) začíná odstavec o druhé větě 9. Symfonie: „The second movement is an adagio, or ather larghetto in common time . . .“ Je patrné, že pojetí Antona Seidla nebylo příliš rozvláčné, přestože údajně hrál tempo pomalejší, než si autor původně přál. Že tradice plynulejšího tempa této věty trvala ještě řadu desetiletí, o tom by mohl svědčit i pro program z 11. 3. 1926. Toho dne pořádala pražská Konzervatoř přednášku s orchestrálními ukázkami, orchestr posluchačů řídil Bernadino Molinari a v programu je uvedeno mimo jiné „Andante ze Symfonie Z nového světa“. Současná interpretační tradice dává přednost tempům pomalejším. Velmi pomalá tempa hráli například Herbert von Karajan s Českou filharmonií (15. 8. 1971 Salcburk), anebo na snímku s Newyorskou filharmonií Leonard Bernstein. U obou dirigentů bylo průměrné tempo krajních částí Larga osmina = 76, což se blíží skoro polovičnímu tempu původní představy skladatelovy.

Otázku volby tempa a přípustné tolerance, která je dána hudbou samou, podrobně zpracoval prof. Jaroslav Zich v práci Kapitoly a studie z hudební estetiky, Praha 1975.

Tempové změny v průběhu vět, skladatelem nepředepsané, byly běžné u interpretů romantického typu ještě v polovině 20. století. Udržoval se názor, že skladatel s tempovými změnami počítal, i když je nepředepsal. Zvláště v allegrových větách cyklické sonátové formy. Například dirigent Bruno Walter hrával i v Mozartových symfoniích vedlejší témata prvních a někdy i finálních vět nápadně pomaleji. Dnešní interpretace často zachovává tento zvyk u skladatelů druhé poloviny 19. století. Ze světových autorů tohoto období J. Brahms tempové změny v prvních větách svých cyklických skladeb nepředepisuje. Naopak P. I. Čajkovskij ve svých nejznámějších symfoniích (4. 5. 6.) v prvních větách tempové změny předepsány má. A. Dvořák většinou změny tempa v prvních větách nemá, v některých případech však je předepsal. Dosti tempových změn má první věta klavírního tria *g-moll*, op. 26. Ve smyčcových kvartetech má Dvořák místy agogické pokyny, ale změny tempa nikoliv. Protože Dvořák tyto změny v některých případech, a to v různých obdobích, předepsal, je oprávněný názor, že tam, kde je nepředpisoval, s nimi nepočítal. Podobně je tomu se středními díly scherzových vět. Dvořák má pomalejší tempa předepsána u trií scherz v 6. a v 7. symfonii, kdežto v 8. a v 9. nikoliv. V 9. symfonii je „Poco sostenuto“ u durové epizody hlavního dílu scherza, ale

návrat do e-moll má opět „a tempo“. Vlastní Trio v *C-dur* by tedy mělo být původní *Molto vivace*, půlová s tečkou = 80. Interpretační tradice cítí Trio pomaleji. Jedině Leonard Bernstein na desce s New Yorkskou filharmonií hraje stále v tempu. Na první poslech je to skoro šokující, ale je zachován pokyn autorův.

Agogické výkyvy, které nejsou v zápise, byly rovněž v minulosti daleko častější, a to i u skladeb klasického období. Dodnes někteří interpreti jsou přesvědčeni, že kdyby nedělali nápadnou agogiku, budou pokládáni za nemuzikální. Jedním z prvních velkých interpretů 20. století, který očistil hudbu od přemíry agogiky, byl Arturo Toscanini. Podle svědectví národního umělce Ladislava Černého bylo Toscaniniho vystoupení v Praze v roce 1930 předmětem diskuse mezi členy Českého kvarteta. Někteří pokládali Toscaniniho za strohé a suché. Josef Suk se však Maestra rozhodně zastal slovy: „On sice vůbec nic nedělá, ale všechno to tam je!“ Suk byl mimořádný formát v tom, jak dovedl pochopit a respektovat i jiné silné umělecké osobnosti. A rozpoznal, že výrazová síla výkonu nezávisí na rubatech. Znovu se musíme ptát, zda autoři druhé poloviny 19. století s rubaty počítali, i když je nepsali. Jak jsem se již zmínil, ve smyčcových kvartetech A. Dvořáka rubata v prvních allegrových větách většinou nejsou. V několika však ano (op. 52, 96, 105, 106), z čehož musíme logicky usuzovat, že v ostatních prvních větách kvartetů je nepokládal za vhodná. Jsou umělci, kteří s agogikou pracují velmi citlivě. Jiní však provádějí formální, stále stejná rubata na analogických místech skladby, což v souhrnu působí nepřesvědčivě a školácky. V Čs. rozhlase slyšíme občas tento přístup některých našich pianistů při interpretaci českých autorů pozdního klasicismu Tomáška a Voříška.

Repetice a škrty

Délku skladby či její části dále citelně mění opakování, či neopakování repetice. V hudbě barokní a klasické, právě tak jako v pozdějších obdobích ve skladbách či větách tanečního a scherzového typu, se velmi často setkáme s repeticemi. V cyklických sonátových formách klasicismu bývají repetice v prvních větách nejen pro expozici, ale i pro provedení a reprízu. Expozice, zvláště není-li příliš dlouhá, se i při dnešní interpretaci často opakuje. Druhá repetice se zpravidla vynechává. Ale již například u W. A. Mozarta najdeme také první sonátové věty prokomponované, bez repetice. Je tomu tak v symfoniích *C dur* Köchel č. 338, *D dur* K. 385, v dechové Serenádě *Es dur* K. 375 aj. Posledních pět symfonií W. A. Mozarta (*C dur* K. S. 425 „Linecká“, *D dur* K. s. 504 „Pražská“, *Es-dur* K. s. 543, *g-moll* K. s. 550 a *C-dur* K. s. 551 „Jupiter“) pak má již v repetici pouze expozici; provedení a repríza repetici psánu nemají. Podobně, jako v prvních větách, opakují se dnes v klasické hudbě nejvýše první repetice i v sonátových větách pomalých a finálních. Všechny repeti-

ce se častěji dělají v menuetech. Vynechává se někdy opakování rozsáhlejších druhých repetit menuetů, popřípadě trií. Kratší repetice v rondích se zpravidla zachovávají. U delších variačních vět se také obvykle opakují pouze některé repetice. Klasická cyklická sonátová forma, hraná se všemi předepsanými repeticemi, je dnes velkou výjimkou. Všechny repetice hráli například Svjatoslav Richter a Oleg Kagaan v Mozartových sonátách pro klavír a housle na třech koncertech v Praze v listopadu 1975.

Repetice v prvních větách cyklických sonátových skladeb autorů druhé poloviny 19. století se obvykle nedělají. Nicméně například L. Bernstein na zmíněné desce s New Yorkskou filharmonií opakuje expozici 1. věty Dvořákovy 9. symfonie. Zde je dobře upozornit, že Dvořák nemá repetice v prvních větách 7. ani 8. symfonie. V 6. symfonii repetici za expozicí první věty sice má, ale škrtnutou, s poznámkou „jednou provždy bez repetice“. Jestliže u 9. symfonie opět repetici v 1. větě napsal a neškrtnl, měla by se asi hrát častěji, než slyšíme. Škrtnutí repetit interpretů je obvyklé a podstatně ovlivní délku díla. Přesto se teoreticky za retuš nepokládá.

Posledním zásahem, který rovněž má velký vliv na účinek díla, jsou škrty. Nejčastěji se se škrty setkáváme u rozsáhlých celovečerních skladeb, jako jsou opery a oratoria. V některých skladbách jsou dokonce vyznačeny autorem nebo je doloženo, že s nimi autor souhlasil. Tak například A. Dvořák škrtnal při pražských provedeních Svaté Ludmily v únoru a březnu 1887, která sám dirigoval. Po připomínkách při reprízách škrty ještě měnil (O. Šourek: Život a dílo Antonína Dvořáka II. str. 245, vydání HMUB Praha 1928). V operách se někdy škrtají dokonce celé scény a obrazy, často v zájmu divadelní účinnosti. Méně obvyklé jsou škrty v hudbě komorní a orchestrální. I zde však je řada dokladů toho, že autor délky některých vět měnil. Známa a dosti složitá je například problematika původních a různých dalších znění symfonií A. Brucknera. Praktická zkušenost potvrzuje, že citlivé škrty, popřípadě i vynechání některých částí díla, obvykle prospívají u skladatelů a skladeb méně osobitých, počítaje v to i některá začátečnická díla velkých mistrů. Škrty ve skladbách zralého období známých skladatelů jsou vcelku výjimkou. V české hudbě máme takový případ krácení ve Dvořákově symfonické básni Zlatý kolovrat. Různé verze škrtnů jsou od Hanse Richtera, Leoše Janáčka a Josefa Suky. Škrty se dělávají i ve finále Dvořákova smyčcového Kvartetu *G dur* op. 106.

Do skupiny úprav délky díla patří vlastně i provádění pouhých částí a úryvků. Nejčastěji to bývá zpěv operních arií a ansámblů, hra jednotlivých vět cyklických skladeb, popřípadě ještě kratších úryvků. Interpretace částí a úryvků má význam především pro popularizaci umělecké hudby a při výchově mladých interpretů.

Výjimečně se setkáme i s přehozením částí díla. V minulých létech nastudovala opera SND v Bratislavě Mozartovu Figarovu svatbu. Přehození ně-

kterých scén na základě studia historických pramenů bylo na prospěch jevištní srozumitelnosti a bylo přijato i odborníky kladně. Často se také uvádí, že Gustav Mahler při představeních Smetanovy Prodané nevěsty v Metropolitní opeře hrál předehtu před druhým (podle jiných zpráv před třetím) jednáním, aby pozdě přicházející na začátku opery nerušili. Výjimečné jsou podobné úpravy i ve skladbách komorních nebo orchestrálních. Zvyk některých dirigentů přehazovat poslední dvě věty Čajkovského 6. symfonie (Patetické), podstatně měnil obsah a vyznění díla jako celku.

Směsi a fantazie jsou zvláštním případem hry úryvků a zásahů do díla škrtáním. Jde sice o jev umělecky okrajový, nicméně v minulosti poměrně častý. Dříve než se objevily tyto formy, bylo zvykem upravovat suity z čísel opery. V době hudebního klasicismu nejčastěji pro komorní dechové soubory. V českých archivech máme řadu takových úprav operní hudby W. A. Mozarta pro dechové sextety a oktety. Známe dokonce i takovou úpravu autorovu, úryvek z Figarovy svatby ve druhém finale Dona Giovanniho. Úpravy dělali někdy známí skladatelé, například Družecký, Vent, jindy instrumentalisté. V některých případech docházelo k nehoráznostem, jejichž účinek je dnes komický. Měl jsem v ruce anonymní úpravu hudby z Dona Giovanniho, kde byla serenáda upravena tak, že melodie (Don Giovanni) byla v soprán (hoboj) a doprovod mandoliny přidělil pachatel fagotu. Doba romantických virtuozů přinesla formu fantazií na hudbu populárních skladeb, opět nejčastěji oper. Buď pro klavír, nebo pro jednohlasý nástroj (housle, flétnu, klarinet aj.) s klavírním doprovodem. Po fantaziích se objevují směsi. Úryvky hudby opět nejčastěji operní jsou zpřeházeny a instrumentovány, někdy pro klavír, nebo menší komorní soubor, nejčastěji však pro dechový nebo salonní orchestr. Při navazování jednotlivých úryvků dochází často se strany upravovatele k porušení skladatelovy harmonické logiky, někdy vyloženě k neobratnostem. Dnes je tento druh zpracování umělecké hudby na ústupu. Nutno však objektivně přiznat že ve své době, před záplavou mechanicky reprodukováné hudby, plnily i fantazie a směsi určitou společenskou funkci.

Mezi fantazie a směsi nepočítáme obvykle skladby na motivy, anebo s použitím částí skladeb autorů minulých epoch, jako napsali někteří skladatelé 20. století, například A. Casella (*Scarlattiana*), D. Milhaud (*Suite d'après Corrette*), O. Respighi (*Antiche arie e danze*), R. Strauss (*Couperin-Suite*) apod.

Metrum a rytmus

Teoreticky by patřil mezi retuše i přepis metricko-rytmického zápisu, obvykle s ohledem na interpretaci, do čitelnější a tím pro hudebníky hratelnější podoby. Někdy provedli podobné opravy sami skladatelé po svých prvých zkušenostech s interpretací díla, jako například Svatopluk Havelka u své 1.

symfonie. Někdy si interpret dělá sám podobnou úpravu v zájmu usnadnění studia. Vím například o některých komorních souborech, které tímto způsobem pracují. Pokládal jsem podobné studijní úpravy za zanedbatelné. Zažil jsem však případ, kdy odborník postřehl, že něco není v pořádku. Před léty hrál jeden z mých žáků Stravinského Tři kusy pro sólový klarinet. Třetí větu, která je metricky velmi pestrá, si pro usnadnění studia zpaměti přepočítal na skupiny po čtyřech šestnáctinách do dvoučtvrtního taktu. Předepsané metrické změny dělal slyšitelnými akcenty. Přítomný klarinetista-pedagog, který o této pomocné úpravě nevěděl, konstatoval, že výkon byl obdivuhodný, ale že třetí větě ještě něco rytmicky chybělo.

Do skupiny metricko-rytmických retuší lze zařadit i manuální techniku některých zahraničních dirigentů, kteří taktují Smetanovy a Dvořákovy furianty jako tři dvoučtvrtní a dva tříčtvrtní takty. Slyšitelnost rozdílu se zde těžko ověřuje, protože český hudebník je tímto taktováním poněkud vyveden z míry.

Rytmické retuše u skladeb 19. století a pozdějších se častěji objevovaly ještě v době mezi dvěma válkami. Holandský dirigent Willem Mengelberg žádal v pomalé větě Beethovenovy 6. symfonie (Pastorální) namísto autorova rytmu: osminová pomlka a čtyři šestnáctiny hrát tak, aby pomlka a čtyři šestnáctiny tvořily pravidelnou kvintolu. A naopak na snímku Dvořákova Koncertu pro violoncello z roku 1937 s Pablem Casalsem a Českou filharmonií pod taktovkou Georga Szélla je na začátku Adagia v pátém taktu interpretována autorem předepsaná pravidelná kvintola v klarinetu jako dvě normální šestnáctiny a šestnáctinová triola. Uvedené příklady ukazují dvojí odlišný přístup k pojetí rytmického detailu. Mengelberg retuší tak, aby se stále něco dělo, vlnilo, aby rytmus nebyl strohý. Széll (anebo klarinetista Vladimír Říha?) naopak chce zarovnat nepravidelné rytmické útvary do pravidelných osmin. V sólistické interpretaci bývají podobné způsoby pojetí rytmu běžné a obvykle se nad tímto nikdo nepozastaví. V orchestrální hře jsou dnes u dirigentů a těles prvé kategorie spíše výjimkou. Rytmické retuše mají někdy na svědomí i vydavatelé. Tak například v partituře Dvořákovy poslední symfonické básně Píseň bohatýrská (podle původních pramenů SNKLHU Praha 1960): v taktu 127 napsal Dvořák předtaktí klarinetu (k části Poco adagio, lacrimoso) na opakovaném tónu jako osminu, osminu s tečkou a šestnáctinu. Editoři opravili na šestnáctinu, osminu s tečkou a šestnáctinu. Prodloužení prvního tónu předtaktí na začátku nebo po pomlce bývalo obvyklé již u klasiků. Autorova první osmina působí výrazově zpěvněji, přesvědčivěji. Šestnáctina je spíše smutečně pochodová, konvenční a proto se sem hodí méně.

Délka tónu ve frázi

Artikulační znaménka se obvykle doplňují ve větší míře do hudby baroka a klasicismu. Interpreti specializovaní na starou hudbu i někteří další se

často vracejí k původnímu zápisu a k převažující artikulaci *non legato*. Podstatná část světových sólistů, komorních těles i dirigentů, hrající hudbu všech historických období, pokračuje však v tradici doplňování artikulačních, frázovacích a dynamických znamének. Tyto artikulační retuše jsou přijímány jako samozřejmost. V klasických instrumentálních koncertech nutno také počítat s tím, že autor ponechával na řadě míst detailní artikulaci sólistovi, který ji pak mohl přizpůsobit svým osobním dispozicím. V hudbě druhé poloviny 19. století psali skladatelé již artikulační a frázovací znaménka poměrně podrobně. Přesto se však objevují hlavně v orchestrálních skladbách, dosti značné změny a retuše. Je to velmi nápadné, porovnáme-li například starší vydání partitur Smetanovy *Mé vlasti* (zvláště Eulenburgovo s doplňky dirigenta Dr. Viléma Zemánka) a původní zápis skladatele. Smetana měl v řadě míst artikulační představu klasickou a ne novoromantickou. Podobné retuše jsou běžné i v dílech Dvořákových. Například ve finale 9. symfonie po tutti s úvodními akordy *Larga* nastupují klarinety s hlavou tématu *Larga* v kvintách lesních rohů v *e moll.* Dvořák napsal čtyři takty bez obloučků, *non legato*. Že nejde o opominutí, zdůraznil od pátého taktu, tím, že obloučky doplnil ještě také slovním pokynem *legato*. Je to dosti nápadný výrazový rozdíl. Přesto většina našich orchestrů a dirigentů v čele s Českou filharmonií hraje tradiční doplněné *legato* od začátku klarinetového tématu.

Doplňováním obloučků se koncem 19. a začátkem 20. století řešila také některá místa s rychlým staccatem v dechových nástrojích. Nejznámější jsou ve finale 4. symfonie Beethovenovy a v předehře k *Prodané nevěstě*. V době romantismu, kdy se po dřevěných dechových nástrojích žádal především velký tón a výraz, přestali klarinetisté, hoboisté a fagotisté hrát dvojitém staccatem, dříve obvyklým. Smetanův pokyn *non legato*, předepsaný v předehře všem dřevěným dechovým nástrojům, se plnil šalamounsky. První hráči vážali prvé dvě osminy, třetí a čtvrtou hráli vždy staccato, druzí hráči naopak. Protože flétny a pikola hrály dvojité staccato stále, i ve zmíněném období, byl dojem spíše staccatový, i když odborník pomocné obloučky postřehl.

V období vídeňského klasicismu se někdy setkáváme s tím, že v paralelním pohybu má jeden hlas *legato* a druhý *staccato*. Bývá zvykem pokládat to za omyl a obvykle se taková místa řeší sjednocením. Z řady případů je však patrné, že tento způsob zpestření artikulace se koncem 18. a začátkem 19. století používal.

Od druhé poloviny 19. století je obvyklé, že skladatel s ohledem na rozdílnou techniku hry píše na některých místech odlišnou artikulaci a frázování pro nástroje smyčcové a dechové. V menší míře se s tím setkáme již u Schuberta a Berlioze. Sjednocování těchto případů je omylem. Naopak je často v zájmu hratelnosti i zvuku, aby i u skladeb dřívějších období, kde skladatel psal obloučky všem skupinám jednotně, interpreti retušovali zápis v tomto směru.

Hudba 20. století používá často velmi detailních odstínů artikulačních a frázovacích. Někteří interpreti dovedou vhodně aplikovat některé z těchto technik i na hudbu starší. Je to svým způsobem anachronismus, ale v mírných dávkách obvykle velmi osvěží, zvláště často hraný repertoár. Mistrovsky to dovedla některá česká smyčcová kvarteta druhé poloviny 20. století. V jejich Mozartovi a Beethovenovi jsme v náznacích cítili, že v hudbě mezi vznikem díla a naší dobou byli Smetana, Dvořák, Martinů atd.

I zkušeným skladatelům se stalo, že napsali artikulační a frázovací obloučky tak, že by bez retuší nevyzněly dobře. Například Smetana v pastoriální epizodě Blaník napsal v kánonu 1. hoboji a 1. klarinetu dlouhá legata, která se dechově dají vydržet jen s krajním vypětím sil, obvykle s újmou na zvuku a ladění. Proto je nejvhodnějším řešením retušovat obloučky tak, aby byly nádechy po dlouhých notách. Dýchat mezi osminami podle autorových obloučků je nesnadné a rušilo by to výraz.

Pro délku tónu ve frázi a současně i barvu je také důležitá volba smyků. Počínaje 19. stoletím se setkáváme na některých místech v komorních i orchestrálních skladbách se smykami, předepsanými autorem. O potřebě občasných retuší takových případů svědčí nejlépe osobní zkušenost Richarda Strausse, o které píše ve svém doplněném vydání Berliozovy Nauky o instrumentaci (Peters, Lipsko). Aby vyznělo ve smyčcových skupinách vše tak, jak si představoval, musil při provedení v New Yorku měnit smyky. Odlišné detaily ve způsobu hry, dané školením a v orchestrech i osobnostmi koncertních mistrů, vyžadují někdy jiné smykové řešení, než autor předepsal.

Setkáváme se také s některými méně obvyklými artikulačními znaménky, jejichž výklad bývá různý. Jedním z takových označení je staccatová tečka nad dlouhou notou. Historicky je to označení akcentu. Například téma finale Mozartovy poslední symfonie (C dur Jupiter, Köchel č. 551) je v kodě notováno v celých notách se staccatovými tečkami. Podobně Beethoven v 1. větě své 4. symfonie má tečky nad půlovými notami. Označení najdeme ještě daleko později, například ve finale 7. symfonie Dvořákovy. V taktách 47—57 mají dřeva a smyčce tečky nad půlovými notami. Současně jsou žestě notovány ve čtvrtových hodnotách oddělovaných čtvrtovými pomlčkami. Protože Dvořák psal vždy tak, aby bylo jasno, připojil u smyčců slovní pokyn marcato. Podobná víceznačnost bývá často u tenut pod obloučkem anebo u teček nad notami, kde končí oblouček. Dokonce někdy i týž skladatel budí podezření, že jednou chtěl vázat, jindy oddělit.

Výška tónu

Jak již byla zmínka, zápis klasičtějších a starších skladeb nebyl podle dnešních měřítek dosti přesný co do tónových výšek. U melodických ozdob, psaných značkami, se nepsaly potřebné posuvky, ale hrály se.



Podobně i v některých skladbách z přelomu baroka a klasicismu chybějí posuvky například v celé části věty v dominantní tónině. Po modulaci je označena potřebná posuvka v jednom taktu a dále se hrála podle sluchu. Po několika desítkách taktů se opět objeví posuvka, označující návrat do původní tóniny. Nebývalo zvykem měnit na vedlejší téma sonátové věty předznamenání ani opakovat posuvky v každém taktu. Doplnění těchto chybějících znamének v nových vydáních není tedy retuší, ale pouze modernizací notopisu. Není však obvyklé modernizovat zápis zpěvních hlasů, zvláště recitativů, do skutečně znějících tónových výšek. Za retuše nepokládáme dnes improvizaci, vyplňování delších rytmických hodnot v hudbě barokní a klasické, přestože melodická podoba skladby se tím mění dosti nápadně.

Nejčastější úpravou tónových výšek bývá oktávová transpozice nebo oktávové zdvojení některých úseků skladby. Taková změna, která do jisté míry je i změnou instrumentace, bývá nejčastěji z důvodů zvukových, aby se určitý hlas lépe prosadil. Někdy jsou důvody také technického rázu, aby se usnadnila hra či zpěv v krajních polohách. Někteří skladatelé psali v operách na obtížných místech alternativní znění, o tercii či kvartu odlišné.

V instrumentální sólové a komorní hudbě prováděli často retuše interpreti. Tak například flétnista Jean Pierre Rampal přeložil do vyšší oktávy některé úseky flétnového partu Prokofjevovy Sonáty *D dur*. Ve Dvořákově Sonatině pro housle a klavír hrají někteří klavíristé terciovou melodii ve druhé repetici Scherza se spodní oktávou. Zvláště na klavírech s méně znělým diskantem zaniká klavírní téma v houslových figuracích, hraných obvykle forte.

Poměrně časté jsou individuální retuše klavíristů s menším rozpětím ruky ve skladbách využívajících široké harmonie. Přeložením některých tónů o oktávu nebo vynecháním zdvojení se usnadní hratelnost, aniž by převážná část obecenstva tyto změny poznala. Jistěže si jich všimne klavírista v publiku, který dílo dobře zná. Ale pro estetickou účinnost interpretace nejsou takové drobné zásahy podstatné.

Transpozice do jiných tónin je také úpravou tónových výšek. Používá se nejvíce ve zpěvu u romantických písní. Často již od prvního vydání jsou znění pro vyšší, střední, nebo nižší hlas, obvykle se souhlasem skladatele. Dokonce jsou zpěváci, kteří podle momentální dispozice zpívají někdy tutéž píseň v tóninách o půltón odlišných. V instrumentálních skladbách se používá transpozice především u menších forem typu slavných přídavek. Dvořákova nejznámější Humoreska se hraje na housle v *G dur* namísto původní *Ges dur* apod. Transpozici někdy při změně nástrojového obsazení provedl i sám autor. Například právě Antonín Dvořák upravil klavírní Valčík *Des dur* pro smyčcový kvartet v *D dur*. U cyklických forem se transpozice celého díla objevuje výjimečně. Je to například Koncert pro trubku J. N. Hummela, dnes běžně hraný v *Es dur*, ačkoliv originál je v *E dur*. Studijně se hrají některá díla pro klarinet v *B dur*, ačkoliv původně byla v jiných tóninách. Klavírní výtah

Mozartova Koncertu *A dur* je vydán také v *B dur*. Vaňhalova Sonáta *C dur* pro klavír a klarinet vyšla v Anglii s klavírem transponovaným do *B dur*, i když transpozice klarinetového partu z původního ladění C na B-klarinet hratelná je.

Úpravy tónových výšek skladby bývají nutné při instrumentaci klavírních nebo orchestrálních skladeb pro menší soubory. Někdy je nutné vynechávat nejen oktávová zdvojení, ale i některé tóny vícezvuků, především při úpravách pro méně početné soubory. Praxe ukazuje, že pro posluchače a věrohodnost úpravy je důležitější logika vedení hlasů než samotný vynechaný tón.

Dynamika

Kdybychom provedli statistiku, která složka zápisu skladatele bývá nejčastěji retušována nebo porušována, bylo by určitě největší procento odchylek v dynamice.

U všech oborů interpretace je dosti sólistů, kteří v zájmu krásy tónu, aby jim „to znělo“, nepoužívají krajních dynamických stupňů. U některých můžeme mluvit dokonce o nepřetržitém „mezzofortismu“. Jiná skupina interpretů má zase pocit, že skladatel napsal dynamických znamének málo. Trpí komplexem, že se stále musí něco dělat a přemírou dynamických detailů ruší hudební frázi i tam, kde skladba potřebuje plochu dynamicky jednotnou. I dnes se ještě setkáváme se stereotypními „boulemi“, neustálými crescendy a diminuendy v každém dvoutaktí či čtyřtaktí. Jednotvárnost tohoto projevu je podobná jako u „mezzofortismu“.

Odstupňování dynamiky podle pokynů skladatele je dosti obtížné a namáhavé. Předpokládá jisté ovládání nástroje či hlasu v celém dynamickém rozsahu, detailní práci ve zkouškách a rozumovou kontrolu během studia.

Čím větší je obsazení skladby, tím častěji bývá nutné domýšlet a v detailech podle potřeby i korigovat — tedy retušovat — dynamické pokyny skladatele. U orchestrálních skladeb se setkáváme s několika různými způsoby zápisu dynamiky.

A/Dynamika je psána do jednotlivých osnov a není rozlišována podle nástrojů. Všechny nástroje hrající současně mají předepsanu tutéž dynamiku. Zvláště je-li předepsáno forte nebo fortissimo celého orchestru, je v tomto zápisu nutná retuš — snížení dynamiky hlučnějších nástrojů, především žesťových. Není retuší, nýbrž nutným doplněním, jestliže v klasických partiturách a hlavně ve hlasech opakujeme potřebná znaménka po pomlčkách. W. A. Mozart měl ve zvyku i po několikataktových pomlčkách neopakovat znaménko, jestliže dotyčný nástroj nebo skupina pokračoval ve stejné dynamice jako před pomlčkami. Znaménka neopakoval ani v těch případech, kdy během pomlky hrály ostatní nástroje v odlišné dynamice.

B/Dynamika jednotlivých nástrojů anebo skupin je alespoň na některých místech odlišena. Takové rozlišení dynamických pokynů má občas již W. A. Mozart, například v Menuetu smyčcového Kvartetu *G dur* (Köchel č. 387), nebo v Zednářské smuteční hudbě (Köchel č. 477). Velmi důsledně je odlišena dynamika jednotlivých hlasů v Kánonickém Adagiu (Köchel č. 410). Častěji je dynamika jednotlivých nástrojů anebo skupin odlišována od druhé poloviny 19. století, především A. Dvořákem, N. Rimským-Korsakovem, R. Straussem, impresionisty aj.

C/Dynamika je psána globálně, nad horní osnovou partitury, popřípadě ještě nad smyčcovou skupinou, podobně jako označení tempa. Tento zápis je běžný v symfoniích A. Honeggera. Dirigent musí vlastně dokončit zápis skladatele a detailní dynamiku s potřebnými odstíny v jednotlivých hlasech vypracovat předem nebo ve zkouškách sám. Je zajímavé, že tento druh zápisu použil již dávno před Honeggerem A. Dvořák ve své 1. symfonii, ale pouze pro crescenda a diminuenda.

D/Pro úplnost nutno uvést i názor A. Schönberga, který se snažil zavést dynamiku jako absolutní, konstantní kvantitu či kvalitu. Například v partituře *Fünf Orchesterstücke* op. 16 je na začátku třetí věty upozornění:

Není úkolem dirigenta, aby nechával v tomto kuse vystoupit do popředí jednotlivé hlasy, které se mu zdají (tematicky) důležité, anebo aby odstiňoval spojení znějící zdánlivě nevyrovnaně. Kde má hlas vystoupit do popředí více než ostatní, je odpovídajícím způsobem instrumentován a zvuk nemá být odstiňován. Naproti tomu je jeho úkolem bdít nad tím, aby každý nástroj hrál přesně ten stupeň síly, který je předepsán přesně (subjektivně) odpovídající dotyčnému nástroji a nikoliv (objektivně) se podřizující celkovému zvuku.

Tento požadavek je pouze teoretický, praxe je značně odlišná. Vlivem řady okolností, jako je osobnost hráče, jeho školení, momentální dispozice, kvalita nástroje, strun, plátků, akustika sálu aj. vyjdou tyto zdánlivě absolutní veličiny při každém provedení díla podstatně odlišně. Zde bude chtěnět korigovat zápis a retušovat buď dirigent nebo sami hráči, zvyklí poslouchat ostatní nástroje a vyrovnávat zvuk.

Nejčastějším předmětem retuší bývají extrémní stupně dynamiky. Většina klasických autorů včetně W. A. Mozarta a L. V. Beethovena používala výjimečně *pianissima* a *fortissima*. Ve druhé polovině 19. století je běžné další stupňování počtu znamének oběma směry. U nás B. Smetana i A. Dvořák píší občas *ppp* i *fff*. Například v závěru Vyšehradu v taktech 293—296 hrají flétny a klarinety druhý motiv Vyšehradu v dynamice *ppp*, v posledních dvou taktech ještě s *diminuendem* (znějící *Ces dur*). V kapesní partituře Eulenburgově v revisi Dr. V. Zemánka je ve třetím taktu namísto *diminuenda* *crescendo*. Z ozvě-

ny motivu, doznívající a zanikající do ztracena, se touto secesní „boulí“ stává něco zcela odlišného a v dané souvislosti nelogického. Retuš zkresluje záměr skladatelův a oslabuje kontrast následujícího nástupu smyčců.

V partiturách P. I. Čajkovského se setkáváme ještě s dalším stupňováním počtu dynamických znamének. Jedno z nejznámějších míst je v závěru expozice první věty 6. symfonie (Pathetické). Vedlejší téma v klarinetu má předepsanou dynamiku nejprve v rozmezí *p* až *ppp*, dále zeslabí až na pět *p* a navazující fagot má dokonce šest *p*. Nesouhlasím s názory, že autor chtěl hráče tímto způsobem vyburcovat, aby hráli alespoň pianissimo. Na klarinetové nástroje je možné u tónů spodního rejstříku (psané *e-b'*) maximální pianissimo až do ztracena i nasazení tónu téměř z nulové dynamiky. Dynamické požadavky Čajkovského jsou tedy proveditelné. Jinak je tomu u fagotu, kde extrémní pianissimo a zvláště nasazení v této dynamice je v nižší poloze téměř nemožné. Proto také navazující čtyři tóny většinou hrává basklarinet. Aby bylo možno provést dynamiku předepsanou skladatelem, řeší se toto místo retuší instrumentační.

V zájmu přesvědčivější stavby rozsáhlejších skladeb bývají často prospěšné i retuše maximálních fortissim. Na koncertě Leningradské filharmonie v rámci Pražského jara 1955 dirigoval Jevgenij Mravinskij Čajkovského 5. symfonii. Přestože na několika místech první i druhé věty předepsal autor *fff*, ponechával si dirigent určitou dynamickou rezervu, kterou posluchač ovšem necítil. Před závěrem druhé věty se ozve druhé téma této věty v tutti s dosud nepoužitou dynamikou čtyř *f*, s výjimkou trombonů, tuby a tympánů, které mají pouze tři *f*. O pět taktů dále se ozve osudový motiv (z pomalého úvodu první věty) v trombonech v dynamice *fff*. Toto místo, osudové téma v trombonech, nechal Mravinskij zaznít v dosud nepoužitém tvrdém maximálním fortissimu. Přestože byl zápis autorův v dynamických pokynech retušován, je nutno objektivně přiznat, že právě tímto promyšleným rozvržením dynamických vrcholů byla stavba celku díla daleko působivější, než při většině interpretací, které zápis dodržují.

Velmi často se dynamicky retušují technicky nebo rozsahově obtížná místa, především v dechových nástrojích. Nejen hráči, ale často i dirigenti volí tuto cestu nejmenšího odporu a hlavně nejmenší námahy v zájmu jistoty ozvu a tónové „krásy“. V tomto směru se asi vůbec nejvíce hřeší proti předepsané dynamice u Antonína Dvořáka. Dynamická a artikulační změna, která je u Dvořáka jedním z prostředků tématické a motivické práce, přináší řadu neobvyklých věcí. Při opakování motivu je dynamika odlišná, je přemístěn vrchol fráze, objevují se nečekané náhlé změny. Romantická interpretace autorovy pokyny zarovnávala do dobových konvencí, dokonce i Dvořákovi ctitelé a přátelé byli toho mínění, že tyto „drsnosti“ se musí uhlazovat. Důležitost Dvořákových neobvyklých dynamických požadavků si uvědomíme teprve tehdy, jestliže se najde mezi dirigenty někdo, kdo věnuje studiu potřebnou pé-

či. Jedním z takových dynamicky vypracovaných snímků je provedení Dvořákovy 4. symfonie *d-moll*, op. 13, Plzeňským rozhlasovým orchestrem za řízení Bohumíra Lišky v Čs. rozhlase. Naopak táž symfonie souborné nahrávce Dvořákových symfonií na desky (Česká filharmonie, Václav Neuman) je hrána tradičním způsobem s malou pozorností k dynamickým detailům. Pro dokreslení Dvořákova zápisu dynamických a barevných detailů nutno ještě upozornit na občasné velmi přiléhavé pokyny slovní, jako třeba v posledním jednání Rusalky, kde v závěrečné scéně u Princova vysokého c je autorem upozorněno „nekřičet“.

Na rozdíl od Smetany, Dvořáka či Čajkovského psali někteří i význační skladatelé dynamická znaménka formálně a jakoby dodatečně. Zde chci připomenout poznámku rozzlobeného Hanuše Wihana, kterou cituje Vítězslav Novák: „Copak složit něco, to není tak těžký, jako pořádně udělat znamínka!“ (40 let Českého kvarteta, Praha 1932). A Vítězslav Novák dodává: „Přiznávám se zde kajícně, že jsem hezky dlouho podceňoval důležitost přednesových znamének. Dnes jsem na sebe i na své žáky v tomto ohledu velmi přísný.“

Chtěl bych jen ze své interpretační i pedagogické praxe podtrhnout, že „pořádně udělat znamínka“ neznamená, že by jich mělo být mnoho. Skladatel, který má přesnou představu dynamického průběhu skladby v těsné souvislosti s vývojem tematickým, harmonickým, vedením hlasů i u vědomí větších ploch hudební formy, dovede obvykle napsat i úseky dynamicky jednotné, bez větších výkyvů. To je jeden z prostředků kontrastu, na který mě upozornil Václav Talich slovy, že „některá místa musíme vymodelovat a některá odehrát“. Autor i interpret si musí uvědomit, že je v zájmu účinnosti díla nechat posluchače také chvíli odpočinout od neustálého molto espressiva. Proto i při respektování dynamických pokynů skladatele je dobře uvážit smysl a relativnost znamének v rámci celého díla.

Instrumentace

Oblast instrumentačních změn, úprav a retuší byla v minulosti nejčastěji předmětem kritik a prohlašována často za svévolné porušování autorova zápisu. Problematika je podstatně širší a složitější, než se při povrchním pohledu může zdát.

Jsou tu tři základní kategorie úprav a retuší.

A/Autor vědomě ponechal instrumentaci interpretovi — a to buď úplně, nebo alespoň částečně.

B/Autor sám prováděl změny, až po kvalitativně odlišné různé instrumentace téhož díla.

C/Změny detailů, částí díla, popřípadě kvalitativně odlišnou instrumentaci celé skladby provedl někdo jiný.

Uvnitř těchto kategorií je dále řada různých možností, z nichž alespoň stručně uvedu příklady, které se v historii častěji objevují.

Autorova instrumentace není jednoznačná

V úvodním přehledu byla již zmínka o barokních generálbasových sonátách a triových sonátách. Volba nástroje nebo nástrojů pro sopránové party sonát byla poměrně volná, stejně jako i volba nástrojů hrajících continuo. Pouze část této rozsáhlé komorní literatury má autorem přesně určený nástroj (housle, flétnu, hoboje apod.). Nejen hra continua, ale i některé skladby pro klávesové nástroje z barokní doby jsou určeny pro cembalo nebo varhany, přestože zvukově barevná stránka těchto nástrojů je naprosto odlišná. I ty barokní a klasické skladby, které určují, na jaký nástroj mají být hrány, nemají většinou pokyny pro registraci.

Varhanní skladby všech historických období, včetně těch, kde je registrace autorem předepsána, se vždy musí zvukově přizpůsobit dispozici nástroje.

Objevují se také případy, kdy skladatel symfonické a operní hudby ponechal instrumentaci pro některé speciální soubory odborníkům. Nejčastěji se to týká dechové hudby. Smetanův Pochod Národní gardy instrumentoval vojenský kapelník Jan Pavlis pro tehdejší obvyklé obsazení rakousko-uherských vojenských hudeb. Závěrečná část Čajkovského Slavnostní ouvertury „1812“ předepisuje spoluúčinkující dechový orchestr formou *particella* na dvou osnovách. Instrumentaci pro dechový orchestr provádějí specialisté odlišně podle místních podmínek a zvyklostí.

Instrumentace aranžéry, odlišná pro jednotlivé soubory, je běžná v taneční a populární hudbě, což je však oblast, kterou se tato studie nezabývá.

Autor napsal různé instrumentace téhož díla

Již barokní skladatelé použili někdy téže hudby v různých skladbách a ve značně odlišných instrumentacích. Více takových příkladů je u G. F. Händela. Jeden z méně známých je Sonáta *F dur* pro zobcovou flétnu a číslovaný bas, která je zachována také v podobě Koncertu pro varhany a orchestr.

V období hudebního klasicismu ještě doznívá barokní tradice alternativního obsazení v komorní hudbě. Sonáty mladého W. A. Mozarta Köchel č. 10—15 jsou psány pro klavír (cembalo) a flétnu nebo housle. Řada kvartetů Karla Stamice má alternativní obsazení prvního hlasu: flétna, nebo hoboje, nebo klarinet, nebo 1. housle (někdy jen dva z těchto nástrojů) a dále 2. housle, viola a violoncello. U některých kvartetů se objevují v různých vydáních i možnosti jiného obsazení dalších hlasů.

V období klasicismu máme rovněž příklady použití téže hudby v různých nástrojových obsazeních skladatelem samým. U W. A. Mozarta je to mimo jiné téma s několika variacemi v Kvartetu pro flétnu a smyčce *C dur* Köchel č. 285/b, a ve velké dechové Serenádě *B dur* Köchel č. 361. Jiné případy nejsou vyjasněny, nevíme jde-li o instrumentace Mozartovy nebo jiných hudebníků. Ze známých děl je to dechová Serenáda *c moll* Köchel č. 388 ve znění pro smyčcový kvintet, Divertimenta Köchel č. 439/b, pro dva klarinety a fagot anebo pro tři basetové rohy, a další.

Některé orchestrální skladby W. A. Mozarta mají dvojí instrumentaci. Z nejznámějších jsou to Symfonie *D dur* Haffnerova, Köchel č. 385, do jejíchž krajních vět připsal autor později flétny a klarinety, dále Symfonie *g moll*, Köchel č. 550, s později připsanými klarinety, některé klavírní koncerty atd.

L. v. Beethoven upravil — pravděpodobně na žádost nakladatelů — Serenádu pro flétnu, housle a violu op. 25 pro flétnu a klavír jako op. 41, Septet op. 20 pro klarinet, violoncello a klavír jako op. 38, dokonce i 2. symfonii pro klavírní trio aj. C. M. v. Weber použil v Sonátě *A dur* pro housle a klavír výběru z Variací pro klarinet a klavír op. 33.

Podobnými proměnami prošly i některé instrumentální koncerty. Bachův Dvojkonzert *d moll* pro housle a hoboj, nebo pro dvoje housle není zachován. Hraje se rekonstrukce pořízená podle pozdější autorovy úpravy pro 2 klavíry v *c moll*. U Jana Václava Stamice je několik flétnových koncertů shodných s houslovými, jeden z nich má i třetí znění pro hoboj. Jeden ze dvojkonzertů Karla Stamice vyšel za života autora v *C dur* pro hoboj a fagot i v *B dur* pro klarinet a fagot. Další Dvojkonzert téhož autora je vydán pro klarinet a housle anebo pro dva klarinety. Jiný koncert Karla Stamice je zachován v *D dur* pro violu a v *Es dur* pro klarinet. Dvojí znění sólového hlasu má Mozartův Koncert Köchel č. 314. Dnes je doloženo, že původní verze je v *C dur* pro hoboj. Transpozice do *D-dur* pro flétnu byla provedena buď autorem nebo na jeho pokyn. Obě znění jsou dnes v koncertní praxi běžná. L. v. Beethoven upravil osobně sólový part houslového Koncertu *D dur* také pro klavír. C. M. v. Weber má dvojí verzi koncertantní skladby *Andante e Rondo ungharese*: pro violu a pro fagot.

Různé instrumentace téže hudby pokračují i ve druhé polovině 19. století. Jsou to zvláště orchestrální znění skladeb původně klavírních. Nejznámějším příkladem v české hudbě jsou Dvořákovy Slovanské tance a Legendy. Koncertně žijí tyto cykly více ve znění orchestrálním. Původní verze pro klavír na čtyři ruce sloužila dříve především domácímu muzicírování, dnes je to studijní materiál pro čtyřruční hru na konzervatořích. Naopak Dvořákova Suita *A dur* op. 98, ač byla instrumentována, zní častěji v původním dvouručním znění pro klavír. Slovácká suita Vítězslava Nováka se dnes na klavír prakticky nehraje, naopak báseň v tónech *Pan* se objevuje na koncertech častěji v původním znění klavírním. U Dvořáka je velmi zajímavá trojí verze skladby *Klid*. Byla na-

psána jako část cyklu *Ze Šumavy* pro čtyřruční klavír. Před odjezdem do Ameriky ji autor upravil pro violoncello a klavír a později v Americe instrumentoval pro violoncello a malý orchestr. Porovnáním všech tří znění zjistíme, že nejde o pouhou instrumentační úpravu, ale o vážnější zásahy kompoziční, až po menší harmonické změny a odlišný závěr. Autor jakoby se snažil třikrát podobně, ale přece jen odlišně vyjádřit totéž téma.

Z tvorby světových skladatelů druhé poloviny 19. století jsou známy například některé vlastní instrumentace Brahmsovy. Variace na Haydnovo téma, původně pro dva klavíry (na čtyři ruce) se hrají daleko častěji v rouše orchestrálním. Z Uherských tanců instrumentoval Brahms osobně pro orchestr pouze č. 1, 3 a 10, dalších pět pak A. Dvořák. V posledním období své tvorby napsal Brahms dvě Sonáty pro klarinet a klavír op. 120; vypracoval též úpravy klarinetového hlasu pro violu a později i pro housle. Již dříve upravil Brahms svůj Kvintet pro klavír a smyčcový kvartet op. 34 také pro dva klavíry na čtyři ruce.

Ve 20. století je podobných autorizovaných úprav větší množství. Připomínám alespoň skladby, které patří k často hraným, řekl bych „klasickým“ dílům našeho věku.

Debussyho *Rapsodie*, napsaná původně pro klarinet a klavír jako konkursní skladba pro pařížskou konzervatoř, byla později přepracována pro klarinet a orchestr. Zvuková podoba je značně odlišná, byly přidány protihlasy a autor označil novou verzi dokonce jako „*Première Rhapsodie pour orchestre avec clarinette principale*“, Jak je patrné z korespondence, pokládal Debussy *Rapsodii* za jednu ze svých nejzdařilejších skladeb.

Původní instrumentace Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* je zachována v orchestrálních suitách. Pro jevištní potřebu posílil autor instrumentaci některých částí. Provedl to na nátlak tanečníků, po zdráhání, až když se osobně přesvědčil, že na scéně je opravdu místy hudbu málo slyšet. Výběr 10 čísel baletní hudby zpracoval Prokofjev pro sólový klavír ke koncertním účelům. Orchestrální suity a klavírní znění mají i některé odchylky ve formě, nejsou s hudbou k baletu úplně shodné. Prokofjev má různé nástrojové verze i dalších skladeb. Mezi nejzajímavější patří instrumentace částí *Dětské hudby* pro klavír op. 65 pro malý orchestr pod názvem *Letní den*.

Z řady dalších světových autorů 20. století připomeňme ještě alespoň Albana Berga (*Adagio* svého *Komorního koncertu* upravil pro housle, klarinet a klavír), nebo Igora Stravinského (*Příběh vojáka* pro 7 sólových nástrojů, z hudby zpracoval autor jednak tak zvanou velkou Suitu pro původní obsazení, jednak malou Suitu pro housle, klarinet a klavír.)

Jako zajímavý příklad „neúcty k vlastnímu zápisu“ bych chtěl uvést vzpomínku dirigenta Bruno Waltera (*Téma s variacemi*, česky SHV Praha 1965, str. 233). V době první světové války při nedostatku kvalitních hudebníků prohlásil Richard Strauss, že *Elektru* lze hrát se čtyřmi klarinetami, ačkoliv jich předepsal

osm. B. Walter píše: „Moji námitku, že by pak chyběly důležité protihlasy, prostě odmítl a s údivem jsem zjistil, že mu na zkomolení jeho nejvýznamnějšího díla nezáleží tolik, jako na tom, že by mělo chybět v repertoáru mnichovské opery.“

Dílo instrumentoval jiný hudebník

Poměrně často se setkáváme s instrumentacemi klavírních skladeb, zvláště druhé poloviny 19. století. Trvalou koncertní životnost má pouze Ravelova instrumentace Musorgského Obrázků z výstavy. Jiné instrumentace této skladby, některé též od známých osobností, se hrály pouze krátkodobě, zatímco Ravelova patří k nejhranějším dílům symfonického repertoáru. Mezi dalšími podobnými případy, kdy skladba původně klavírní byla citlivě anebo s nespornou orchestrální virtuozitou později instrumentována, není děl, která by trvale zakotvila v repertoáru symfonických orchestrů. Úpravy z varhanní tvorby J. S. Bacha od světových dirigentů (L. Stokowski, D. Mitropoulos) jsou populární v USA pro svou bombastickou vnějškovost, zatímco evropský posluchač umělecké hudby je těžko může brát vážně. V Čs. rozhlasu slyšíme instrumentace některých klavírních skladeb B. Smetany. Vedle věrohodných starších úprav O. Zicha, O. Jeremiáše a I. Krejčího se v posledních letech objevila také řada méně zdařilých. Například instrumentace Večerních písní je značně problematická, neboť cyklus — přes svůj dobový pathos — je komorní.

Do této skupiny instrumentací patří také opery a orchestrální skladby A. Borodina a M. Musorgského, částečně, nebo zcela instrumentované N. Rimským-Korsakovem. Přestože se čas od času objeví nastudování podle původních partitur, jsou Korsakovovy redakce, v některých případech ještě dokončované jeho žáky (hlavně Glazunovem) nejčastěji hranou verzí. Korsakov, Glazunov, Ljadov a Čerepnin instrumentovali také Schumannův Karneval. Tuto úpravu hrál v roce 1984 balet pařížské opery.

Zvláštním druhem úpravy je instrumentace symfonických skladeb pro dechovou hudbu. Ještě dnes hrají velké dechové orchestry Rossiniho přede hry, Dvořákovy Slovanské tance, ale i Schubertovu Nedokončenou. Instrumentace je dílem odborníků, některé problémy jsou tu však těžko řešitelné. Například začátek Schubertovy Nedokončené v žesťových basech působí na posluchače, který zná originál, poněkud komicky.

Pro velký orchestr, nebo velké obsazení smyčců byla instrumentována i některá slavná komorní díla. U nás prakticky neznámá je instrumentace Smetanova 1. smyčcového kvartetu Z mého života pro symfonický orchestr G. Szélllem. Měl jsem možnost prohlédnout si partituru a poslechnout snímek. Umělecky, až na nepatrné detaily, nelze nic vytknout. Smetanův 1. kvartet do jisté míry výrazově přerůstá komorní žánr. Instrumentace proslulého dirigen-

ta, znalého Smetanova orchestrálního i operního díla, umožňuje intenzivnější výrazové vyjádření některých částí Kvarteta.

L. Bernstein hrává svou úpravu Beethovenova Smyčcového kvartetu *cis moll* op.131. Jde pouze o velké obsazení smyčců a místy oktavové zdvojení violoncellového partu kontrabasy. Toto znění má rovněž své nesporné umělecké kvality a nelze mluvit o neúctě k autorovu zápisu.

Naproti tomu orchestrální obsazení smyčců v Ravelově Introdukci a Allegru pro koncertantní harfu, flétnu, klarinet a smyčcový kvartet, často vysílané Čs. rozhlasem, značně deformuje zvukové detaily a tím celý charakter díla. Ani při velmi dokonalém nastudování nelze tuto úpravu hájit, neboť zvuk impresionistického smyčcového kvartetu a smyčcového orchestru je tak odlišný, že by bylo nutno dílo úplně přeinstrumentovat.

Množství instrumentačních úprav slýcháme v hudbě komorní i v kratších formách pro sólový nástroj s klavírem.

V české hudbě máme několik velmi citlivých a svým způsobem jedinečných úprav pro České noneto. Hlavním smyslem bylo, umožnit zařazení skladeb českých národních klasiků, kteří nemají díla, jež by se svým obsazením „vešla“ do možností noneta. Dlouholetý kontrabasista a umělecký vedoucí Českého noneta František Hertl instrumentoval vynikajícím způsobem některé tance B. Smetany, například Slepíčku, a Dechovou serenádu op. 44 A. Dvořáka.

Světoví houslisté si upravovali Dvořákovy Slovanské tance, Brahmsovy Uherské tance apod. s různou mírou vkusu. Skladatelův zápis tu byl někdy podkladem pro virtuózní exhibici improvizacího typu. Dokonce se někdy kompozičně spojovaly části různých skladeb cyklu (například Kreislerovy úpravy Dvořákových Slovanských tanců). To je již technika směsí a fantazií.

Běžně se hraje některé světové sonáty a komorní skladby na jiné nástroje, než autor původně předepsal. Adagio a Allegro pro lesní roh a klavír R. Schumannova hrají čelisté, aniž by bylo upozorněno na originální obsazení. Sonáta pro housle a klavír C. Francka bývá rovněž často hrána na violoncello (u nás např. odedávna Miloš Sádlo), ve Francii dokonce i na klarinet. Některé podobné úpravy ve 20. století byly i autory schváleny. Nejznámějším případem tohoto typu je houslová verze Prokofjevovy Sonáty *D dur* pro flétnu a klavír. Na návrh Davida Oistracha a ve spolupráci s ním vypracoval autor houslový part. Dílo je často označováno za druhou Sonátu pro housle a klavír. Koncertně je houslová úprava dokonce přesvědčivější, protože místa v nižší poloze na flétnu často zanikají. Byla již zmínka o oktavových retuších některých míst flétnového partu J. P. Rampalem. Zájem o sovětskou hudbu také vedl J. P. Rampala k úpravě daleko zásadnější a zároveň i problematičtější — k transkripci Chačaturjanova houslového Koncertu pro flétnu. Při provedení s klavírem je úprava pro flétnistu vděčná a působivost díla se prosadí, i když v poněkud odlišné rovině. S orchestrem je však flétnová verze naprosto nepři-

jatelná. Především z toho důvodu, že Chačaturjan instrumentoval doprovod sólových houslí převážně do dřevěných dechových nástrojů. Zatímco housle se od této instrumentace výborně odlišují a tak vyniknou, flétna v původní instrumentaci zaniká, splývá s barvou dřevěné harmonie.

Některé instrumentační úpravy z konce 19. a začátku 20. století měly sloužit jako materiál pro salónní orchestry. Jejich koncertní a rozhlasové provádění renomovanými umělci a soubory pokládám za omyl a nedorozumění. Toho typu jsou také instrumentace A. Schönberga a A. Berga, kteří zpracovali valčíky Johanna Strausse pro smyčcový kvartet, klavír a harmonium (v některých jsou namísto harmonia flétna a klarinet.)

Máme i zajímavé instrumentační úpravy v literatuře klavírní. Johannes Brahms má transkripci známé Chaconny *d moll* J. S. Bacha ze sólových houslí pro klavír levou rukou. F. Busoni přepsal pro klavír některá varhanní díla J. S. Bacha a provedl řadu instrumentačních retuší ve skladbách pro klavír (cembalo) s ohledem na moderní klavíry.

Přeinstrumentování klavírního díla máme i v české hudbě. Je to sólový part Koncertu *g moll* pro klavír a orchestr A. Dvořáka, přepracovaný Vilémem Kurzem. Jednalo se tu o určité nepochopení autorova slohu v době vzniku díla. Dvořákův zvuk a hudební logika vztahu klavíru a orchestru jsou v tomto díle beethovenovsko-schumannovské. Kurzův sólový part je lisztovsky novoromantický. Na mnoha místech porušuje slohovou jednotu díla, oslabuje gradace předčasným zapojením velkého klavírního zvuku nebo zrychlením pohybu, stírá zvukovou vylehčenost (například ve druhé větě vyplňováním melodie v oktávách akordickými tóny) atd. V posledních letech se řada umělců (i starších) vrací úplně nebo alespoň ve větší míře k autorovu originálu.

Závěrem této kapitoly ještě zmínka o některých okrajových a neuměleckých úpravách. O mezních případech, jako jsou americké instrumentace Bacha či houslově virtuózní transkripce Slovanských a Uherských tanců, byla již zmínka. Podobně na hranici umění a kýče se pohybují některé úpravy instrumentální hudby pro zpěv s podloženým textem. Starého data je například úprava druhé věty 5. Symfonie Beethovenovy. Podobně již Dvořákův žák N. Fischer upravil hlavní téma Larga z 9. symfonie pro sbor s barytovým sólem. Na tuto úpravu navázal zpěvák Pavel Ludikar v době mezi dvěma válkami. Téma Larga znělo a zní v Americe často i v kavárnách v rytmu waltzu.

Ve čtyřicátých letech byla populární jazzová verze Lisztovy 2. Uherské rapsodie. Jazzové úpravy klasických autorů mají dosti široké rozmezí. Vynikající a umělecky na úrovni je například jazzově rytmizovaná nahrávka částí Bachova Temperovaného klavíru na cembalo George Malcolmem.

Naprostou degradaci umělecké hudby jsou kýčovitě instrumentace skladeb Schumanna, Griega, Čajkovského, Dvořáka aj. pro obsazení současného smyčcového populáru s moderními bicími a elektroakustickými efekty. Přestože teoreticky na uvedená díla již neplatí autorská ochrana, měly by se v kul-

turních zemích najít instituce, které by bezmocné autory před podobným zneužíváním chránily. Upravovatelé by měli být obžalováni pro příživnictví, bezpracné zisky a zneužívání společenského kulturního majetku. Na hranici kýče se pohybují i některé instrumentace používající prostředků v symfonické a operní hudbě obvyklých. Za příklad může posloužit baletní suita z děl F. Chopina zvaná běžně Sylfidy. Původní titul je *La sylphide*, prvé provedení bylo v Paříži roku 1832, autorkou úpravy je Jean Madeleine Schneitzhöffervá.

Klavírní výtahy

Klavírní výtahy orchestrálních, operních a někdy i komorních děl mají své zvláštní poslání v hudebním životě. V minulosti, kdy neexistoval zvukový záznam ani rozhlas, byly klavírní výtahy orchestrální hudby nenahraditelnou pomůckou pro ty, kdo se chtěli s některými skladbami blíže seznámit. Tak především známá německá nakladatelství vydávala dvouruční i čtyřruční klavírní úpravy Haydnových, Mozartových, Beethovenových a dalších symfonií, předeher apod. Také u nás se tiskly klavírní úpravy některých skladeb V. Nováka, L. Janáčka a dalších autorů přelomu 19. a 20. století. Tento studijní význam klavírních výtahů trvá i dnes. Společenský dosah se poněkud zmenšil, ale pro studium hudby, ať profesionální, anebo k prohloubení vzdělání hudebními laiky, jsou tyto úpravy dodnes nenahraditelné.

Klavírní výtah orchestrální složky operního díla anebo instrumentálního koncertu je nutnou pomůckou pro studium a přípravu sólistů. Občas se však klavírní výtahy těchto děl nebo jejich částí dostávají i na koncertní podium. Běžný je zpěv operních árií s klavírním doprovodem. Na konzervatořích a vysokých hudebních školách se koncerty pro dechové i smyčcové nástroje hrají také převážnou většinou s klavírem. Toto dvojí různé poslání klavírního výtahu by ovšem potřebovalo dvojí odlišné znění. Korepetiční klavírní výtah musí obsahovat především důležité rytmické a melodické prvky, podle kterých se sólista bude orientovat při hře s orchestrem. Klavírní stylizace a zvuková stránka nejsou při této práci důležité. Naopak při koncertních doprovodech by měl klavírní výtah znít skutečně klavírně a podobně, jako znějí klavírní díla skladatelova. Klavírní výtahy by tedy neměly být mozartovské, beethovenovské, weberovské, smetanovské, dvořákovské atd. Tento požadavek, bohužel, nesplňuje téměř žádný z tištěných klavírních výtahů. Výjimečně se v minulém anebo začátku tohoto století objevil klavírní výtah skladatelův. A. Dvořák například sám vypracoval klavírní výtah Koncertu *h moll* pro violoncello. Pokládám proto za zásadní chybu, jestliže toto autorizované znění bylo v novém souborném vydání (SNKLHU — SHV — Supraphon) retušováno. Některá hudba minulých historických období, jako například instrumentální koncerty Jana Václava Stamice, je stylizována natolik smyčcově, že se klavírnímu výtah-

hu vzpírá a uspokojivý převod je velmi nesnadný. To však je dosti rozsáhlá problematika, která by si vyžádala zvláštní studii s mnoha notovými příklady.

Máme také virtuózní klavírní přepisy, myšlené koncertně, jako Lisztovy transkripce Beethovenových symfonií. Někteří zahraniční pianisté je občas studují a nutno přiznat, že tato odlišná instrumentace přináší zajímavé nové pohledy na orchestrální díla.

Menší instrumentační úpravy

V partiturách skladatelů 19. a 20 století byly často prováděny retuše proto, aby bylo možno hrát díla také ve zmenšeném obsazení. Většinou jsou úpravy dílem dirigentů, někdy i se souhlasem autora, který měl zájem na provedení orchestrem s omezenými možnostmi. Takové úpravy se objevují v operách při nastudování menšími divadly anebo amatéry. Jedna málo známá historická zajímavost tohoto druhu: premiéra Wagnerova Lohengrina ve Výmaru byla hrána bez harfy, bez anglického rohu a bez basklarinetu, neboť tyto nástroje tenkrát dvorní orchestr ještě neměl (O. Schreiber: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, disertace Berlín 1938). Jestli se někde potřebné retuše zachovaly, není známo. Autorův souhlas lze předpokládat.

V minulosti byly dokonce tištěny orchestrální hlasy některých populárních skladeb, ze kterých bylo možno hrát jak instrumentaci původní, tak i pro zmenšené obsazení. Například Breitkopf & Härtel, Lipsko, vydal tištěnou kapelní partituru Čajkovského houslového Koncertu *D dur* op. 35 s takovými úpravami. Původní Čajkovského orchestr: dřeva a trubky po 2, 4 lesní rohy a tympány, je zanáškami v ostatních dechových hlasech zmenšen až na možné minimální obsazení: 2 flétny, 1 hoboje, 2 klarinety, 1 fagot, 2 lesní rohy, 2 trubky, basový trombón, tympány. Zvukově se tím originál jistě místy znatelně mění. Je však možnost pozvat i k menším orchestrům přední houslisty k živému koncertnímu provedení.

Zmenšování počtu hrajících nástrojů při zachovaném velkém obsazení se používá často v operách s ohledem na dobrou slyšitelnost zpěváků.

V operách s novoromanticky hutnější instrumentací jsou podobné retuše rozhodně v zájmu díla i autora. Pro posluchače je důležité, aby sólisty dobře slyšel a pokud možno aby i rozuměl zpívanému slovu. Obvykle se vynechávají některá nástrojová zdvojení hlavně u orchestrů menších divadel a s méně kvalitními pěveckými i orchestrálními silami. Takové zásahy dělal často i Václav Talich, přestože orchestr Národního divadla patřil pod jeho vedením mezi naše nejlepší tělesa. Do krajnosti šly Talichovy úpravy při nastudování Smetanovy Čertovy stěny začátkem čtyřicátých let. V některých místech hrály například smyčce sólisticky, komorně obsazené — což je zvukový efekt Smetanou nepoužívaný. (V této inscenaci provedl V. Talich i některé úpravy dramatur-

gické, jako změny v textu závěrečného obrazu aj.) Při studiových nahrávkách je možno problémy slyšitelnosti sólistů řešit postavením mikrofonů a retuše jsou tedy zbytečné. Menší instrumentační retuše byly zvláště v první polovině 20. století obvyklé i v hudbě symfonické. Řada retušovaných míst by ovšem vyzněla uspokojivě, kdyby byla věnována potřebná péče dynamickému vypracování skladby. Popřípadě s nutnými retušemi dynamiky, nikoliv instrumentace. O Talichových retuších v *Mé vlasti* se dosti psalo i mluvilo. Méně známo je, že podobné malé změny dělala i řada dalších dirigentů. Smyslem retuší byla hlavně lepší slyšitelnost některých hlasů a protihlasů, v jiných případech hrátelnost. Otázkou je hranice, kam až lze upravovat ve smyslu dotažení záměrů autora a kdy změna podstatně mění smysl hudby, kdy určité místo vyzní jinak, než byl záměr autorův. Uvedu několik instrumentačních retuší, přičítaných Václavu Talichovi a dosud používaných některými našimi dirigenty, které smysl hudby mění.

Ve Vltavě po doznění polky, v přechodu k nokturnu má druhý hoboj v pianissimu *des.* Je to choulostivé, ale nahrazování hoboje klarinetem podstatně mění barvu zmenšeného trojzvuku, který Smetana napsal celý do ostřejší, „bečivější“ barvy dvouplátkových nástrojů (fagoty malé *g-b*, hoboje *des* — *g*.) Retuše v *Mé vlasti* bývají odůvodňovány mimo jiné i tím, že Smetana ztrácel sluch a neměl tedy kontrolu. Ovšem jak odůvodnit některé retuše ve vrcholném období Antonína Dvořáka, který sluch neztrácel a mimoto byl zcela výjimečně nadán zvukovou fantazií. Například přidání lesních rohů na dvou místech ve finále 8. symfonie. Po variační části expozice přichází mollové téma, které hrají vždy dřeva. V taktech 155—166 všech osm dřevěných dechových nástrojů ve třech oktávách nad sebou, fortissimo. Slyšitelnost je výborná, zvuk je klasicky vylehčený. Přidáním lesních rohů se zvuk fráze stává novoromantický masivní, hudební smysl se zcela mění. V samém závěru poslední věty 8. symfonie v taktech 377—380 je mezi akordy na prvních dobách osminová figura ve II. houslích, violách a cellech podepřených klarinetu a fagoty. Přidáním lesních rohů se z výplňového doprovodného pohybu stává nápadný tematický prvek, což určitě nebylo úmyslem skladatele. Dvořák přece na mnoha místech 8. symfonie, i v dalších skladbách vrcholného období, dovedl novoromantických efektů lesních rohů bohatě využívat — ale právě na citovaných dvou místech ve finále 8. symfonie to nechtěl a nepotřeboval. Dvořákova nenapodobitelná instrumentační genialita spočívá mimo jiné i v tom, že dovedl použít nečekaných, fantastických barevných efektů, ale vždy s klasickou mírou, s citem pro kontrast a proporce. Právě proto, že dovedl barevnými efekty šetřit, vycházejí mu vždy stoprocentně.

Začátek 20. století v orchestrální interpretaci chtěl i minulost odít do bombastických barev pozdně novoromantického vzoru. Dirigent Felix Weingartner vydal roku 1906 knižně své návrhy na retuše v Beethovenových symfoniích (*Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethovens*). I zde se jedná

nejčastěji o podpírání dřevěných dechových nástrojů lesními rohy a další zdvojování. Například ve smutečním pochodu Beethovenovy 3. symfonie v taktech 135—139 hrají téma dva klarinety unisono s jedním lesním rohem. Hraje-li toto místo 6 lesních rohů, je klarinetová barva úplně pohlcena a kontrastní pohyb smyčců i protihlas fagotů dokonale přehlušen. Nebo vedlejší téma hlavního dílu Scherza v 9. symfonii, které Beethoven napsal pouze do dřev. Přidáním lesních rohů se opět podstatně mění smysl této hudby. Je nutno zdůraznit, že při volbě ladění C (takty 93—109) a ladění D (takty 330—346) bylo by téma na přirozené lesní rohy hratelné s použitím několika dušených tónů. V pomalé větě 9. symfonie je v sólech 4. lesního rohu použito daleko většího počtu dušených tónů, než by bylo třeba ve Scherzu. Beethovenova klasická zvuková představa byla od pozdně novoromantické Weingartnerovy naprosto odlišná. Praxe druhé poloviny 20. století od těchto retuší postupně upouští, přestože nové vydání Weingartnerovy knihy se objevilo ještě v roce 1958.

Některé retuše jsou ve své protichůdnosti záměrům skladatele naprosto nepochopitelné. Například známý dirigent Hermann Scherchen hrál na veřejném koncertě v Praze kolem roku 1960 Mozartovu velkou dechovou Serenádu *B dur* Köchel č. 361 a předepsané basetové rohy nahradil anglickými rohy. Dirigent prostě nevzal na vědomí, že skladatel pracuje na mnoha místech díla se zvukově homogenním kvartetem dvou klarinetů a dvou basetových rohů (mimo jiné celé první Trio prvního Menuetu). Svým zásahem úplně rozrušil barevný charakter Serenády, nehledě k tomu, že byla nutná řada oktavových transpozic.

Menší instrumentační retuše, například u novinek, dílu často prospějí, jestliže je navrhuje zkušený dirigent. Nemohu si odpustit, abych tu nevzpoměl premiéry orchestrální skladby známého skladatele mé generace, kdy dnes již mrtvý dirigent navrhl několik instrumentačních retuší. Autor jednoznačně a zásadně odmítl. Dirigent bez jeho vědomí část retuší provedl, autor nepoznal nic a byla všestranná spokojenost.

Vývoj nástrojů, obsazení orchestru, nahrávky

Pozdní baroko rozlišovalo skladby pro zobcovou flétnu a pro flétnu příčnou. Nicméně mimo speciální soubory, hrající na staré nástroje, interpretují se například Bachovy Braniborské koncerty č. 2 a 4 na flétny příčné, ač jsou předepsány zobcové.

W. A. Mozart sám si přál, aby i jeho skladby psané dříve pro cembalo, byly hrány na nový typ kladívkového klavíru a od roku 1777 psal pouze pro tento nástroj.

Všechny nové typy nástrojů W. A. Mozarta zaujaly. Známý Koncert pro klarinet Köchel č. 622 a některé další skladby napsal pro basetový klarinet

s prodlouženým rozsahem dolů až do psaného c. Mozartův rukopis je ztracen a běžně se hrají různé, místy odlišné úpravy pro obvyklý rozsah do e. V posledních létech se ve světě někteří klarinetisté vracejí k rekonstruované původní verzi. Zabýval jsem se touto otázkou od roku 1946 a mimo jiné provedl historicky prvou rekonstrukci pravděpodobného originálu, která byla v Praze hrána již roku 1951. Podrobněji jsem o tom psal v Hudební vědě 1967/I. Přes svou muzikologickou zainteresovanost musím po pravdě přiznat, že interpretace, které na mne nejvíce zapůsobily, hrály upravenou verzi pro obvyklý rozsah. Oktávové transpozice některých pasáží a jednotlivé odlišné obraty v sólovém partu jsou pro výsledný dojem méně podstatné než volba temp, pojetí rytmu, vypracování dynamiky a další složky interpretačního výkonu.

Richard Wagner přede-psal v Parsifalu namísto anglického rohu altový hoboj, nástroj širší menzury a průraznějšího tónu. Dopisem žádá v roce 1875 bayreuthského kapelníka Eckerta, aby na nový nástroj byly hrány i party anglického rohu dříve napsaných oper. Nicméně nástroj se neujal a stále se hraje i Parsifal s anglickým rohem.

Velikost obsazení orchestru má pro výsledný zvuk díla daleko podstatnější význam než retušované detaily. Přesto byly v tomto směru i v minulých staletích velké rozdíly. Zatímco dnes se hraje barokní hudba často na staré nástroje a v malém počtu smyčců, hrály již v 18. století Händela v Anglii 250členné orchestry. W. A. Mozart napsal řadu Divertiment pro orchestr, nebo pro komorní obsazení, jak je patrné i z názvů Divertimento-Sextet apod. Přestože běžné klasické orchestry byly malé (obvykle po 4 houslích, ostatní smyčce někdy ani ne po dvou), hrálo se občas i ve velkém obsazení. W. A. Mozart píše 11. dubna 1781 otci z Vídně o provedení své Symfonie (pravděpodobně *C dur* Köchel č. 338) orchestrem, který měl 40 houslí, 10 viol, 8 violoncell, 10 kontrabasů, dechové nástroje zdvojené, fagotů dokonce 6. Jiná zpráva uvádí, že pro Wiener Tonkünstlersozietät hrál 24. března 1781 orchestr 180členný.

Velmi zajímavá je stať Václav Talicha k provedení Smetanovy *Mé vlasti* spojenými orchestry pražské Konzervatoře a České filharmonie v roce 1924, kde vysvětluje své zvukové pojetí ve velkém obsazení. Spojené orchestry měly po 16 houslích, 12 viol, 12 violoncel, 10 kontrabasů, dřevěné dechové nástroje po 6, 12 rohů, 4 trubky, 6 pozounů, 2 tuby, 4 harfy, bicí nástroje jednoduché. Talichovým ideálem bylo, dosáhnout plného, měkkého zvuku i ve forte. Využití několikanásobného obsazení dechových nástrojů bylo odstupňováno podle důležitosti jednotlivých hlasů. Velké obsazení smyčců hrálo stále. V této tradici pokračují i slavnostní provedení *Mé vlasti*, například na zahájení Pražských jar, kdy se hraje se zdvojenými dechovými nástroji.

Zvuková režie je při záznamu orchestrálního díla daleko zásadnějšího významu než velikost obsazení anebo retuše detailů. Plastičnost celku a slyšitelnosti jednotlivých protihlasů, nástrojových barev atd. se liší často tak, jako

kdyby šlo o různé instrumentace díla. Uvedu dva diametrálně odlišné snímky z produkce Supraphonu v posledních desetiletích. Snímek Mozartovy Symfonie *D dur* Köchel č. 504 „Pražské“ Pražským komorním orchestrem bez dirigenta je zvukově přímo instruktivně názorný: jednotlivé nástroje, jejich kombinace, poměr skupin — vše vychází neobyčejně plasticky a barevně. Naproti tomu nahrávky Beethovenových symfonií Českou filhamornií za řízení Paula Kleckihho jsou režírovány do zvuku smyčců. Řada vedoucích melodických hlasů v dechových nástrojích zní jako podbarvení či protihlas, a to i v komorně instrumentovaných dílech, jako je například 8. symfonie. Unisonová místa dřev se smyčci vycházejí jako by hrály pouze smyčce. Snímek zde zkresluje jak partituru autorovu, tak i způsob hry České filharmonie v době natáčení.

Vývoj zápisu hudebního díla

Notový zápis doplněný slovními pokyny se dlouhodobě historicky vyvíjí. Zjednodušeně můžeme říci, že za 200 let od posledního období hudebního baroka do přelomu 19. a 20. století značek i pokynů přibývalo.

Interpretační praxe potvrzuje, že zápis autorův v tradiční notaci dosáhl optimální podoby asi v poslední třetině 19. století. Partitury Smetany, Dvořáka, Rinského-Korsakova, Bizeta aj. mají většinou únosný počet znamének a pokynů, které lze reližovat a které orchestrální hráč dokáže bezpečně sledovat během výkonu i při menším počtu zkoušek. Dále narůstající počet znamének, značek a především obšírných slovních pokynů v jednotlivých hlasech u pozdních novoromantiků, impresionistů a zvláště u druhé vídeňské školy je pro praxi neekonomický. Nelze vše během hry sledovat a pokyny často směřují k přílišným detailům. Jejich důsledné plnění by někdy vedlo k drobení díla a jeho formy. Je lépe ponechat interpretům určitý prostor pro vlastní fantazii a pro inspiraci hudbou samotnou. Velké skladatelské osobnosti 20. století se většinou vrátily opět k jednoduššímu zápisu konce 19. století.

Musíme se dále smířit s tím, že někteří skladatelé neustále experimentovali a při různých provedeníh detaily zápisu měnili, takže konečné znění některých skladeb prostě neexistuje. Takovým skladatelem byl Leoš Janáček. U těchto výjimečných případů by asi bylo schůdnější i v tisku uveřejnit několik variant zápisu díla, v době života skladatele a za jeho osobní účasti častěji hraných. Snaha pojmout vše do jednoho vydání povede k přemíře poznámek a vysvětlivek, které při studiu díla názornost zápisu komplikují a zatemňují.

Profesionální interpret by měl mít k dispozici původní text díla, anebo dostupné nejdůležitější varianty. Vysoké hudební školy by měly připravovat interprety k samostatné tvůrčí práci, podložené znalostí autorova neretušovaného a nerevidovaného zápisu. Že při této práci bude k určitým odchylkám od zápisu vždy docházet, je zcela zákonité a pro dialektiku vývoje nutné.