

Sonáta č. 4

pro klavír

1962–1964

jednovětá (9')

Památce Antonína Jemelíka

A: ČMH 185 (*Památce A. Jemelíka / Luboš Fišer / IV. SONATA / pro klavír / 1962–64*)

T: Panton P 885, 1969 (odp. red. L. Sluka)

P: 13. 3. 1965 DU / Pavel Štěpán

N: LP Nová česká klavírní tvorba, Panton 01 0302/11 0302, 1972 / Radoslav Kvapil

Q: ČMH 185–186

HRo 65/7/285, 73/10/433, 86/4/156

SMOLKA1983, 310, ČERNOVSKÁ, 47–56, BARTOŠOVÁ, 12–15

Citát (motto) ze Sonáty č. 10 pro klavír op. 70 Alexandra Skrjabina (ČERNOVSKÁ 47: „údajně poslední dílo, které Jemelík před svou smrtí studoval“). Jemelík zemřel tragicky v lednu 1962.

3. Opuštěný autograf – k textové problematice čtvrté klavírní sonáty

Čtvrtou klavírní sonátu psal Fišer v letech 1962–1964, premiéru měla 13. 3. 1965 v podání Pavla Štěpána v pražském Domě umělců¹ a v roce 1969 vyšla péčí redaktora Luboše Sluky tiskem v nakladatelství Panton. V pozůstalosti se zachovaly tři rukopisné prameny: autografní náčrt tužkou, autografní čistopis černým perem a opis, který sloužil jako tisková předloha.² Již zběžná kolace autografního čistopisu a tištěného vydání odhalí tolik rozdílů, že budeme muset hovořit o dvou různých verzích skladby. Otázky, vyplývající z těchto rozdílů, necht' jsou předmětem následujících sondy do fišerovské textové problematiky.

Především obsahuje tisk sonáty (T), jejíž hudební bloky budeme označovat podle existující analýzy čísly 1–14,³ o plných dvacet tři taktů méně než autografní čistopis (A). Tři škrty, které se při přípravě vydání uskutečnily, jsou zaznamenány v opisu (O), na jehož titulním listu najdeme poznámku „škrty autorisované“. V průběhu bloku 6 (terciové akordy v protipohybu a střední chromatické pásmo, Sostenuito, t. 66) tak odpadlo osmitaktí, opakující předchozí dění ve vyšší dynamické hladině (*poco f*). Osmitaktí je tedy zopakováno jen jednou a zkráceně, nikoli dvakrát. Další škrty přichází před třetím návratem bloku 5 (Grave, t. 146). Na předělu větých oddílů se měla zkráceně zopakovat hra pěstí (o jeden takt méně, *ff*), vložená mezi dvě Grave (*pp*). Účín extrémního výrazového prostředku by však byl oslaben stejně jako náhlý přechod do pomalého tempa a nízké dynamiky po generální pauze. Naposledy osmitaktí bloku 12, prokládající v nízké dynamice jeden druh disonantního čtyřzvuku jinými (Largo, t. 151), mělo být zopakováno ve vyšší dynamice a naléhavější stylizaci. Následující krátký návrat bloku 4 (t. 159) zůstává kupodivu v tempu Largo, ačkoli A uvádí opětovně tempový pokyn Andante. Ať byly tyto tři škrty motivované jakkoli a kýmkoli, mají jedno společné: vypouštějí opakování, nikdy nový blok hudby. Že musíme T považovat za závazný pramen, netřeba zdůrazňovat.⁴

Jonas 4/3/10 10:05

Comment: Rozhlasová nahrávka z roku 1966 – která verze? Dost zásadní.

¹ HRo 65/7/285. Za přípravu notových příkladů děkuji Luboši Mrkvičkovi.

² **ODKAZ NA SOUPISY**

³ BARTOŠOVÁ, 13–15. Některé motivické bloky se vrátí až 6× (č. 1, citát ze Skrjabina), některé se vyskytnou jen jednou. Bohužel Bartošová od druhého Grave (5²) nesprávně uvádí čísla taktů. Bloky 7₂ a 8₂ mají jen po pěti taktech, nikoli po šesti, oddíl B čítá tedy 65 taktů, nikoli 67. U číslování taktů vycházím z pochopitelných důvodů z verze T.

⁴ Tiráž: „korigoval autor a Karel Fiala“. Fišerův podíl na přípravě tištěných vydání potvrdil při osobní schůzce skladatel Luboš Sluka, odpovědný redaktor titulu.

Navržené škrty Fišer jemně vyznačil tužkou také do **A**. Ty se však s **T** zcela nekryjí, kromě toho zde skladatel vyznačil ještě několik možných drobných vide navíc. Že Fišer navrhl u prvního škrty vypustit třetí opakování místo druhého a že druhý škrty měl obsáhnout i Grave taktů 146–147, není tolik podstatné. V druhém návratu bloku 4 navrhl odstranit jeden takt (t. 59), oba bloky 9 si představoval bez závěrečných dvou taktů (t. 126–127 resp. 217–218) a u bloku 13 zamýšlel vypustit třetí opakování trojtaktí včetně následujících šesti úvodních taktů bloku 9₂. Také tyto nerealizované výpusky měly omezit opakování týchž motivů v relativně dlouhých blocích; přitom by výpusky přispěly k pravidelnosti opakování dílčích tektonických celků v rámci těchto bloků (nebo mezi analogickými bloky). Pravidelnost však nebyla cílem Fišerovy dramaturgie, a snad také z tohoto důvodu od těchto škrty upustil. Nenápadná tužková vrstva však bude důležitá jako jediný doklad kontaktu mezi **A** a **T**.

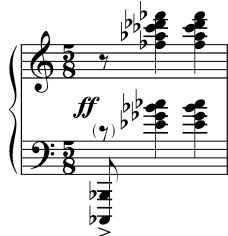
T obsahuje několik výrazných variant, které mají svůj původ v **O**. Zvláště v druhém případě je překvapující, že změnu, vzniklou pravděpodobně přehlédnutím (nepochopením, ledabylostí) opisovače, Fišer autorizoval – třebaže se nejedná o zjevnou chybu. Tak na začátku bloku 10 (t. 128, 219) mění **O** v původním znění **A**



notu čtvrtovou na osminovou



a ruší tak představu dvojhlasu v levé ruce. Při druhém výskytu (t. 219) je však osminová pauza v závorce



nekonsekventně zachována. Původní jednota **A** je nyní narušena.⁵ V bloku 14 (t. 248–249) přichází ona významná změna, která přes vyplnění pauz pouhým opakováním osmin

⁵ Nejen touto diskrepancí – srov. notové příklady (které uvádějí vždy přesné znění **A** nebo **T**). Ve třetím je reprodukováno chybné *Ces*₁, které pochází z opisu a v tomto úseku se v **O+T** vyskytne ještě jednou (t. 227).

zcela mění vyznění úseku. Místo původního procesuálního přibývání ticha (A)

protáhne se poslední skupina not na deset osmin a za jejími pauzami následuje už jen jeden jediný nelogický osminový úhoz.

O vykazuje řadu chyb, z nichž některé byly opraveny během zpracovávání rukopisu, některé v korekturních obtazích. Přesto je pramen původcem řady dalších nešvarů, které se v **T** zakonzervovaly. Z evidentních chyb jmenujme chybějící *pp* u Grave v t. 61, vypadlý údaj „sonare con pugno“ (t. 139), v **A** výslovně specifikující způsob hry, a nesprávnou tónovou výšku v t. 219 a 227.⁶ Dále sonáta přišla o některé artikulační a jiné detaily, akcenty (t. 29, 237–238, citát ve fortissimu), koruny (t. 30), crescendo (t. 25),⁷ dynamické vidlice (t. 35, 39). V bloku 6 přestala dynamika figurovat u horní i dolní osnovy a nekonzistentně se objevuje tam (t. 66) nebo onde (t. 74); také se definitivně vytratilo označení septoly ve středním pásmu a legatový oblouček tamtéž, jak uvidíme níže (t. 67). **O** bohužel často určil umístění vidlic, které mohly (a zřejmě měly) být v analogiích jednotné, jenže nejsou. Při porovnání toccatových bloků 3_{1,2} a 7_{1,2} vyvstane rozdíl markantně. Je zvláštností, že toto rozostření probíhá v obou případech jako posun doprava v notovém textu – vidlice se v pozdějších analogiích opožďují.

3.1 Úloha skici

Většina rozdílů mezi oběma verzemi je způsobena tím, že **O** nebyl pořízen z **A**, ale zcela překvapivě ze souvislého náčrtu – skici (**S**). Vedle řady různocnění spojujících **S+O+T**, jimiž je filiace snadno prokázána, existují také varianty společné jen pro **S+O**. Analyzujeme-li v těchto případech **T**, zjistíme, že posun (mezi **S+O** a **T**) zůstává v řádu dílčích oprav nebo nových chyb, aniž bychom nabyli přesvědčení, že pro opravy musel být nutně použit **A**, třebaže se oba prameny místy nově shodují. Signifikantní je terciový posun na začátku bloku 14 (F_1 místo A_1 , t. 240–241) a notace béček u *ges*¹ v následujícím závěrečném bloku 4₄, kolísající ve své pozici mezi druhou linkou a první mezerou.⁸ Tyto odchylky přímo spojují **S+O** zcela nesporně. Vrstvu, která naopak **S+O** rozděluje a poukazuje patrně na konzultaci s autorem, najdeme v bloku 9 (od t. 103 resp. 188). **S** je zde nekonzistentní a celkem v pěti ze čtrnácti případů uvádí souzvuk levé ruky *E-F-G-b-e* bez *F*. Kopista tuto notu třikrát iniciativně doplnil, ve zbývajících dvou případech byla dopsána dodatečně. Tenutové čárky,

Chyby tohoto druhu snižují věrohodnost **T** a tím také závažnost autorského vkladu do jeho přípravy. Chybné tónové výšky si ovšem nevšiml nejen redaktor, korektor a autor; při kolaci jsem ji nejprve také přehlédl.

⁶ Viz předchozí pozn.

⁷ **T** ruší i analogické crescendo v t. 176, které **O** ještě zachovává.

⁸ Souzvuk pravé ruky lze místy číst nesprávně jako *fes-g-c*. Zřejmě redaktor Sluka komentoval tuto situaci v **O** tužkou psanými slovy: „béčka mi nejsou jasná“.

obsažené v **S** na týchž miestech v pravej ruce v bloku 9₁, byly kopistou přejaty a následně z **O** odmazány. Také pro tyto změny platí, že nová shoda s **A** mohla vyvstát bezděky, sjednocením analogií; intervence skladatele je však pravděpodobná.

Z nejvýznamnějších rozdílů, oddělujících **A** od ostatních tří pramenů, vyberme následující. Rytmický závěr třetího uvedení citátu ze Skrjabina (t. 30)

The first musical score is for a piano piece in 9/16 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a *ritenuito* marking and a final *sf* dynamic. The bass staff also has a final *sf* dynamic. The piece ends with a strong accent on the final note.

je v **A** vyostřen

The second musical score is for a piano piece in 9/16 time, similar to the first. It features a treble and bass staff. The treble staff has a *ritenuito* marking and a final *sf* dynamic. The bass staff also has a final *sf* dynamic. The piece ends with a strong accent on the final note. The word *(secco)* is written below the bass staff.

užitím ligatur a čtyřiašedesátinových hodnot. Blok 4₂ v **S+O+T** (t. 57)

The third musical score is for a piano piece in 4/8 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has an *Andante* marking and a final *sf* dynamic. The bass staff also has a final *sf* dynamic. The piece ends with a strong accent on the final note.

nenaplnuje bezzbytku predchádzajúcej rotaci uzkeho a širokeho rozpätí oktáv v ľavej ruce. **A** nabýva logičnejšieho a dôslednejšieho riešenia

Andante

přehozením modelu v prvních třech taktech. Závěr tektonického článku tak jako předtím přirozeně ústí do širokého rozpětí a článek se takto shoduje se čtyřtaktím 49–52.⁹ Počáteční osmitaktí bloku 6 v nízké dynamice (od t. 66)

Sostenuto

zbavuje A ve středním chromatickém pásmu

Sostenuto

oktávového zdvojení.¹⁰ Tato úprava je zjevně výhodnější pro trojí opakování článku, jak s ním počítaly rukopisné prameny. Vypuštění následujícího osmitaktí v T, popsané výše, dává zachování oktávového zdvojení přece jen určitý důvod. Chybám, jak lze vyčíst z notových příkladů, se ovšem nevyhne ani A, ani skupina ostatních pramenů. Naposledy ligaturovaný úder levé ruky v bloku 10 (t. 134–135 resp. 225–226) je v A

⁹ Škrt třetího taktu, navržený v A, toto řešení nenarušuje – přibližuje blok taktům 53–55. Mohl si Fišer, uvažující nad realizací vide, nevšimnout, že právě v tomto místě se prameny významně rozcházejí?

¹⁰ Ke značení septoly a legatovému obloučku ve druhém taktu příkladu viz výše o vztahu O a T.

po korektuře notován jako jednohlas. Naproti tomu výsledné znění **T**, vyplývající z vazby na **S+O**, se rozpadá opět do dvou variant

notujících levou ruku ve druhém taktu jako dvojhlas. Situace je tedy co do počtu značených hlasů opačná než u prvního notového příkladu, identická ale v poukazu na elegantní jednotu analogií u opuštěného autografu a jejich nejednotu u ostatních pramenů.

Jonas 4/3/10 10:05

Comment: číselování příkladů?

3.2 Otázky

Vyhodnocení kolace pramenů, jak je probráno v předchozích odstavcích, a vykreslení jejich filiace do dvou větví stemmatu ukazují trojím směrem. K dokonalosti **A**, úplnosti **S** a ledabylosti procesu přípravy **T**. Dva ze šesti notových příkladů demonstrovaly jednotu **A** v analogiích proti nejednotě ostatních pramenů. Tu lze pozorovat i v dalších aspektech, artikulaci, dynamických pokynech, umístění dynamických vidlic, trámcování a značení triol. **A** je v detailu bohatší i oprostěnější. Obsahuje méně zbytečných posuvek. Zajišťovací posuvky jsou zde i tam chápány jako potřebné u simultánních chromatických střetů v jednom taktu v různých oktávách a sukcesivních chromatických střetů v různých taktech v jedné oktávě – v **A** lze však vyčíst záměr umisťovat je v druhém případě (například u akordické sazby) jen v dané oktávové poloze, ne víckrát. Spolu s těmito variantami dokumentuje snahu dosáhnout notační definitivy také vrstva dodatečných autografních korektur razurní povahy.

Není překvapením, že **S** obsahuje skladbu přes množství probraných i neprobraných různočtení v podstatě v konečné kompoziční podobě. Díky tomu mohl být odtud pořízen **O**. Je však skutečnou záhadou, proč se tak stalo, jestliže Fišer měl čistopis, v němž si dal tolik záležet na vybroušení notačních kvalit. Ačkoliv skutečné důvody tohoto postupu nejsou

známy, připustíme dvě různá vyprávění už jen pro jejich vylučovací poměr. (1) Fišer dokončil **A** včetně návrhů vide dlouho před realizací **T**. Na jeho existenci buď pozapomněl, nebo jej v době přípravy **T** neměl k dispozici (považoval za ztracený). **S** dodal nakladatelství (nebo kopistovi) jako konečnou podobu díla, pamatoval si však, že chtěl uskutečnit – snad na základě poslechové zkušenosti – několik škrťů. (2) Fišer disponoval **A** v době přípravy **T**, vědom si jeho kvalit, nechtěl jej však dávat z ruky kvůli neblahé zkušenosti s redakčními zásahy do autografních čistopisů.¹¹ **S** dodal nakladatelství jako konečnou podobu díla; nakladatelství si ovšem nechalo pořídit opis. Návrh vide pak opatrně zvážil v **A**.¹²

Ať tomu bylo jakkoli, je nepravděpodobné, že by se Fišer vzdal kompozičních variant a notačních kvalit **A** záměrně. Do zvláštního kontrastu tak vstupuje úzkostlivá pečlivost na jedné straně a ledabylost na straně druhé. Kolaci korekturních obtahů s vlastními rukopisy se Fišer zřejmě nevěnoval. Sazbu nanejvýš prohlédl; kromě variant, vyplývajících z filiace **S+O+P**, zde zanechal také řadu chyb. Ptáme-li se po nejlepším edičním řešení této složité situace, docházíme k názoru, že by šlo nejspíše o paralelní uveřejnění obou verzí, ovšem tam i tam s opravením zjevných chyb a nedostatků: tiskové bez vyškrtnutých taktů a autografní s vyškrtnutými taktů. V jistém smyslu jsou obě verzemi poslední ruky. Tisková jako naposledy autorizované znění, fixované od roku 1969 jako platné a známé, a definitivnější tedy v celkovém obrysu; autografní jako znění s pozdějšími kompozičními variantami a dokonalejším notačním vyjádřením, tedy definitivnější v detailu.

Textová problematika čtvrté klavírní sonáty vedle specifické rozpornosti reprezentuje jistě typické znaky textového procesu Fišerových skladeb a Fišerova rukopisného *uvažování*, naznačeného již v kapitole 2.1 této práce. Na závěr ještě dvě poznámky. Fišerův autografní čistopis čtvrté klavírní sonáty zůstává stranou v momentě, kdy Fišer opouští černé pero jako takové.¹³ To je příznačné. Buď se rozhodl považovat náročnou přípravu čistopisu perem za zbytečnou – a čistopis mohl i z tohoto důvodu ignorovat. Nebo mu právě ediční proces čtvrté klavírní sonáty tuto „zbytečnost“ potvrdil. Případní budoucí editoři a redaktoři – a to je druhá poznámka – by měli na grafické a notační kvality Fišerových čistopisů brát zvláštní zřetel.¹⁴ To se již v určitém smyslu stalo u vydání skladby *Crux* v EBP, celkově třetího, které reprodukuje úsporně koncipovaný autograf z majetku Ivana Štrause.¹⁵ Zde však dochází k jinému „rozostření“ vlivem opakování pramene, který je přetištěn – s úpravou stránkového rozvrhu – jednou jako vlastní notový text, jednou jako faksimile.

¹¹ Srov. jeden ze dvou čistopisů *Patnácti listů*, který probereme v následující kapitole, a čistopis třetí klavírní sonáty (jejímž redaktorem byl dva roky před vydáním čtvrté sonáty opět Luboš Sluka). Oba rukopisy funkce tiskové předlohy výrazně poznamenala. **ODKAZY NA SOUPIS**

¹² Nutno vzít v úvahu také nepravděpodobnou variantu, že **A** byl pořízen až po roce 1969.

¹³ Viz poznámka 24. **[Tužkou je psán již autografní čistopis orchestrální skladby *Double* z roku 1969.]**

¹⁴ „Hrejte, co tam je – všechno je to v notách.“ Fišerova věta tradovaná MELVILLE-MASONEM, zde zpětně přeložená.

¹⁵ Vyd. 2005 jako 1. vydání. Proti předchozím vydáním, udržujícím osnovu pro pásmo bicích v celém průběhu skladby, přináší toto vydání „artefakt“ na volných listech papíru, který je spíše rozšířeným houslovým partem.