

Kritika hudebního textu



CLAVIS MONUMENTORUM MUSICORUM
REGNI BOHEMIAE



Series S
(Subsidia)

I

INSTITUTUM HISTORIAE ARTIS MUSICAE PROMOENDAE
UNIVERSITATIS CAROLINAE PRAGENSIS
&
INSTITUTUM STUDIIS CLASSICIS PROMOENDIS
ACADEMIAE SCIENTIARUM REI PUBLICAE BOHEMORUM

PRAGAE
MMI

Kritika hudebního textu

**Metody a problémy
hudební filologie**

K vydání připravila
Maria Caraci Vela

České vydání připravili
Alena Jakubcová, Angela Romagnoli
a Jiří K. Kroupa



KLP
Praha 2001

Tato publikace byla vydána s podporou projektu Tempus JEP No. S_JEP-09058
Music Media Training Programme for the Czech Republic.

—
This publication was supported by the project Tempus JEP No. S_JEP-09058
Music Media Training Programme for the Czech Republic.

ISBN	80-85917-57-2
Titul	2814-04
Podtitul	78-KRIT 1-1
Bydlo	54027

Copyright © Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995

Translation © Stanislav Bohadlo, 2001
© Jarmila Gabrielová, 2001
© Kamila Hálová, 2001
© Alena Jakubcová, 2001
© Marta Ottlová, 2001

Bibliography & index © Alena Jakubcová, 2001

© KLP – Koniasch Latin Press, 2001

ISBN 80-85917-57-2

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced,
stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher.

[Obsah

<i>Předmluva</i> (Maria Caraci Vela)	IX
<i>Předmluva k českému vydání</i> (Maria Caraci Vela)	X
<i>Ediční poznámka</i>	XI
<i>Přehled originálních titulů přeložených textů</i>	XIII
<i>O autorech</i>	XV
ÚVOD	1
Maria Caraci Vela	
Úvod	3
1. Filologie literárních textů a hudební filologie	3
2. Text a jeho tradování	6
3. Text v čase	8
4. Dějiny tradování textu a dějiny hudební recepce	10
5. Autorské varianty	11
6. Kritika hudebního textu a její metody	15
7. Filologie hudebních tisků a <i>textual bibliography</i> (tzv. “textová bibliografie”)	18
8. Filologie struktur	19
9. Edice hudebních textů	20
10. Edice sborníků	23
11. Atribuce a kritika autenticity	25
12. Transkripce a edice vokální polyfonie: nejčastější omyly a problémy	27
Interpretace menzury	29
Modalita a kadence	30
Umístění textu pod notami	32
I. ZÁKLADNÍ PROBLÉMY	35
Georg von Dadelsen	
Tzv. “verze poslední ruky” v hudbě	37
Carl Dahlhaus	
K dějinám principů hudebních edic	50
Georg Feder – Hubert Unverricht	
Tzv. <i>Urtext</i> a tzv. <i>Urtextausgaben</i>	59

Joseph Kerman	
Studium skic	81
II. EDIČNÍ PROBLÉMY HUDBY RŮZNÝCH HISTORICKÝCH OBDOBÍ 91	
Margaret Bentová	
Dobová receptce stylu raného 15. století (Bologna Q 15 jako dokument redakční iniciativy opisovače)	93
Thomas Noblitt	
Problémy tradování Obrechtovy mše <i>Je ne demande</i>	110
Allan W. Atlas	
Metody určování souvislosti pramenů	121
Marina Toffetti	
Problémy transkripce německých varhanních tabulatur počátku 17. století (<i>Capricci, overo canzoni</i> Ottavia Bariolly, Milán 1594, a <i>Canzoni per sonare</i> Cesara Borga, Benátky 1599)	134
Úvod	134
1. <i>Capricci, overo canzoni</i> Ottavia Bariolly (Milán 1594): stav pramenů a moderní edice	137
2. <i>Canzoni per sonare</i> Cesara Borga (Benátky 1599): stav pramenů a moderní edice	138
3. Zvláštnosti tabulatury v dějinách tradování repertoáru	139
4. Textová rekonstrukce skladeb, nebo diplomatická edice tabulatury? Některé úvahy k tématu a metodám edice	143
5. Edice na dvojité osnově, nebo v partitūře? Některé poznámky k úvahám vydavatele a k adresátům edice	146
6. Návrh kriticko-praktické edice s podřlem záměru skladatele a prováděcí praxe	147
Eva Badurová-Skodová	
Textové problémy v mistrovských dílech 18. a 19. století	157
Otto von Jahn	
Beethoven a vydávání jeho děl	172
Alan Tyson	
Textové problémy Beethovenova <i>Houslového koncertu</i>	212
Ernst Hertrich	
Autograf – edice – interpretace	230
Pietro Zappalà	
Preludia z cyklu <i>Preludia a fugy op. 37</i> Felixe Mendelssohna Bartholdyho 244	
Úvod	244
<i>Preludia</i> z op. 37: jejich geneze	244
Prameny	250
Kritika pramenů	254
Analýza variant	256
Závěry	262
Příloha: Schéma variant	264

Pierluigi Petrobelli	
Text <i>Mše za Rossiniho</i>	271
Andrea Massimo Grassi	
Textové varianty <i>Tria op. 114</i> Johannesa Brahmse (Výsledky studia rukopisných a tištěných pramenů)	276
Popis rukopisných a tištěných pramenů	281
Zpráva o výsledcích kolace	283
Stanoviska k rukopisu a k předloze pro rytí	292
Vznik a tradování variant	293
Závěry	296
Reinhold Brinkmann	
Co nám vyprávějí prameny... Kapitola z hudební filologie	303
Na začátek: verbální případ	303
Prameny	306
Rukopis A, ústřední pramen	307
Bibliografické odkazy	318
III. INSTRUMENTA	319
<i>Glosář</i> (Maria Caraci Vela – Andrea Massimo Grassi)	321
<i>Bibliografie</i> (Andrea Massimo Grassi)	337
Úvod	337
Filologie a kritika literárního textu	338
Textová kritika	341
Souborná vydání, faksimile, kritické edice	341
Tematické katalogy	342
Rukopisy	343
Hudební knihovny	343
Notace a transkripce	344
Interpretační praxe	344
Traktáty	344
Hudební tisky, filigrány	344
Bibliografie	345
Sborníky z kongresů a konferencí, pamětní spisy (<i>Festschriften</i>)	346
Korespondence	347
Soupis	347
<i>Doplněk k bibliografii</i> (Alena Jakubcová)	419
<i>Rejstřík</i>	434



Předmluva

Tato antologie přináší studie z hudební filologie, jakési zastávky na cestě úvah, kterými procházela tato disciplína. Byly vybrány z množství příspěvků, které napomáhaly citlivému třibení metod a řešení problémů spojených s hudebními texty. Záměr této knihy se do jisté míry podobá známé antologii Alfreda Sassiho, *La critica del testo (Kritika textu)*, Bologna: Il Mulino 1985, která nabízí čtenáři historický přehled prací, jejichž studium je obecně pokládáno za nevyhnutelné a důležité pro formování filologa. Na rozdíl od ní naše dílo vznikalo na základě subjektivního výběru statí. Je tomu tak proto, že hudební filologii chybí kánon příspěvků, které by mohly být analogicky považovány za formativní, stabilní a všeobecně platná východiska.

Proto je třeba říci, že spolu s předloženými studii mohly být vybrány i mnohé další a že mnoho známých a významných příspěvků zde naopak chybí. To však v žádném případě neznamená, že příspěvky obsažené v této knize jsou hodnoceny výše než celé množství těch, které zde nenajdeme.

Výběr studií z oboru, který dosud nebyl uspořádán a systematicky prozkoumán, odráží zájmy a limity autora výběru. Východiskem bylo vědomí toho, že nelze dosáhnout homogenního pohledu a sjednocení jednotlivých studií, a přesvědčení, že právě tato rozdílnost přesto může disciplínu obohatit o nové perspektivy, pokud budou všechny příspěvky zachovávat rigorózní vědecký přístup a pokud budou metodologicky důsledné. Výběr textů kromě toho přispívá k poznání cest individuální reflexe metod a problémů, a tak jako si nemůže klást nároky na úplnost, neodpovídá ani požadavku historické posloupnosti.

Studie, téměř všechny poměrně nové, byly vybrány proto, že jejich témata jsou pro hudebního filologa zajímavá a aktuální a že srozumitelně vykládají důležité problémy. Přítomnost studie Otto Jahna – staré více než sto let – je výjimkou, jíž je vzdán symbolický hold jednomu ze zakladatelů této disciplíny, jehož myšlenková přesnost a komplexnost přístupu jsou příkladem dodnes.

Studie nejsou seřazeny podle data vydání, ale jsou rozděleny do dvou skupin. Příspěvky první skupiny pojednávají o obecných problémech hudební filologie, ve druhé skupině najdeme studie zabývající se konkrétními aspekty otázek spojených s textovým procesem v chronologickém sledu jednotlivých témat. K nim jsou připojeny dosud nepublikované práce tří mladých badatelů, kteří zastupují své četné vrstevníky a kolegy z nejruznějších typů škol, jež spojuje konstruktivní zájem o hudební filologii.

Třetí oddíl knihy obsahuje:

– výkladový glosář termínů hudební filologie (a tzv. *textual bibliography*), jejichž znalost a schopnost správného užívání jsou pro muzikologa nevyhnutelné. Termíny jsou doplněny ekvivalenty v italštině, němčině, angličtině, francouzštině a španělštině. Jde o první pokus tohoto druhu, který je podle našeho názoru velmi užitečný. Ráda bych zde poděkovala za laskavou spolupráci panu Ulrichu Moschovi.

– bibliografii, která nabízí obecný úvod a poprvé sestavenou bibliografii hudební filologie. Kritéria, na jejichž základě byla bibliografie vypracována, jsou vysvětlena v úvodu.

– rejstřík, který by měl být užitečný jak badateli, který se zabývá studiem statí, tak studentům, kteří se učí orientovat se v problematice této disciplíny.

Děkuji autorům, kteří ochotně dali souhlas k reprodukci svých příspěvků a přátelům, kteří přeložili studie a spolupracovali v nejrůznějších směrech (Vincenzo Borghetti, Gianmario Borio, Rosa Cafierová, Adriano Grassi, Andrea Massimo Grassi, Angela Romagnoli, Marina Toffetti, Pietro Zappalà), a zvláště panu Andreovi Massimu Grassimu za cennou pomoc při realizaci celé knihy.

Tuto knihu věnuji svým studentům a bývalým studentům cremonske a milánské univerzity, kteří mi dali v těchto letech cenné podněty k práci. Chtěla bych na tomto místě zvláště připomenout dva z nich, kteří předčasně odešli na počátku své cesty studií a vědeckých zkušeností: Giuseppe Simioni a Marco Fodella.

Maria Caraci Vela

Cremona, prosinec 1994

Předmluva k českému vydání

Sborník *Kritika hudebního textu* nabízí výběr vzorových studií reflektujících hudební texty nejen studentům hudební vědy, ale i specialistům z dalších filologických oborů. Je doplněna badatelskými pomůckami (glosářem, bibliografií) a úvodem, který alespoň v obrysech poukazuje na širší předmětu současné hudební filologie i složitost metodologických problémů. Hledali jsme cestu, jak narušit tradiční izolaci těch, kteří se hudebními texty zabývají, a snažili jsme se upozornit na důležité novátorské příspěvky, jichž např. v Itálii od třicátých let 20. století vznikla celá řada a které spoluvytvářely profil současného oboru. S odstupem více než pěti let od prvního vydání by tato publikace měla být doplněna a aktualizována, protože se na poli textové kritiky objevily mnohé další práce zásadního významu. Přesto však i v současnosti může poskytnout užitečnou službu těm, kteří se hlásí k hudební filologii nebo hledají inspiraci pro vlastní, muzikologicky kompetentní přístup k hudebním textům, zatímco nová kniha, kterou bychom měli připravit v blízké budoucnosti, už nebude antologií, ale systematickým pojednáním oboru.

České vydání antologie, které naši kolegové připravili v rámci programu *Tempus*, realizovaného v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, nás velmi potěšilo a všem zúčastněným patří za jejich obětavou práci můj dík, jmenovitě pak Kamile Hálové, Angele Romagnoli a Aleně Jakubcové za koordinaci celého překladového projektu. Zároveň se schválením této nové edice bych chtěla vyslovit přání, aby publikace přispěla k posílení oboustranné prospěšné spolupráce mezi Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche v Cremoně (Univerzita Pavia) a pražskými badatelskými institucemi, zejména Ústavem hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

Maria Caraci Vela

Cremona, 16. února 2000

Ediční poznámka

Publikace *La critica del testo musicale* vzbudila naši pozornost z několika důvodů. Citlivý výběr studií, zasvěcený úvod a obsáhlá bibliografie představují úctyhodný výkon italských kolegů, kteří svému oboru věnují péči v našem kontextu zcela nezvyklou a vzbuzující respekt.

Jednotlivé stati výstižně dokládají složitost filologických problémů, které lze stěží popsat v jednoduchém výkladu. Prostřednictvím pojednání o hudbě různých historických období přinášejí osobité chápání problematiky a uchopení pojmů a zároveň ilustrují historickou situaci, v níž vznikaly, a tradice, s nimiž se vypořádávají. Shodně svědčí o tom, že poučený a pečlivý přístup k "detailům" hudebního textu zpravidla vede k poznání dosud netušených souvislostí, koriguje dřívější hypotézy a zároveň otevírá řadu nových otázek a lákavých cest k jejich řešení.

Základem českého předkladu byly originální, popř. autory doplněné verze jednotlivých studií. K italskému překladu jsme přihlíželi především v poznámkovém aparátu. Číslování nových poznámek, které vznikly jako komentáře nebo doplňky překladatelů, odlišujeme přidáním písmeny. Obsahové doplňky, které přistoupily nově v české verzi, označujeme šifrou překladatele.

Doufáme, že naše *Kritika hudebního textu* pomůže rozšířit povědomí o historii a současnosti disciplíny, že poukáže též na myšlenkovou aktuálnost starších, v originále obtížněji dostupných příspěvků a že umožní studium statí nejen odborníkům, ale také v co nejširší míře studentům, odborníkům ze spřízněných oborů, profesionálním hudebníkům i dalším interpretům a hudbymilovné veřejnosti.

Přehled originálních titulů přeložených textů

- ATLAS, ALLAN W., *The Methodology of Relating Sources*, in: *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana C.G.XIII.27)*, Brooklyn: Institute of Mediaeval Music 1975-1976, s. 39-48 (Musicological Studies, 27). — Italsky: *Metodi per stabilire il grado di parentela tra testimoni* (přel. Rosa Cafierová), in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA), Lucca: LIM 1995, s. 141-153 (Studi e Testi Musicali, Nuova Serie, 4). — Český překlad JARMILA GABRIELOVÁ.
- BADURA-SKODA, EVA, *Textual Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Centuries*, in: *The Musical Quarterly* LI, 1965, č. 2, s. 301-317. — Italsky: *Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo* (přel. Marina Toffetti), in: *La critica*, s. 181-198. — Český překlad MARTA OTTLOVÁ.
- BENT, MARGARET, *A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q 15 as a Document of Scribal Editorial Initiative*, in: *Musica Disciplina* XLI, 1987, s. 183-201. — Italsky: *Lo stile del primo Quattrocento nella coscienza dei contemporanei: Bologna Q 15 come documento della iniziativa editoriale del copista* (přel. Rosa Cafierová), in: *La critica*, s. 111-127. — Český překlad STANISLAV BOHADLO.
- BRINKMANN, REINHOLD, *Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (ed. HERMANN DANUSER – HELGA DE LA MOTTE-HABER – SILKE LEOPOLD – NORBERT MILLER), Laaber: Laaber Verlag 1988, s. 679-693. — Italsky: *Quello che ci narrano le fonti... Un capitolo di filologia musicale*, in: *La critica*, s. 359-375. — Český překlad JARMILA GABRIELOVÁ.
- CARACI VELA, MARIA, *Introduzione*, in: *La critica*, s. 3-35. — Český překlad KAMILA HÁLOVÁ.
- CARACI VELA, MARIA – GRASSI, ANDREA MASSIMO, *Glossario*, in: *La critica*, s. 379-394. — Český překlad KAMILA HÁLOVÁ.
- DADELSEN, GEORG VON, *Die 'Fassung letzter Hand' in der Musik*, in: *Acta Musicologica* XXXIII, 1961, č. 1, s. 1-14. — Italsky: *La 'versione d'ultima mano' in musica* (přel. Angela Romagnoli), in: *La critica*, s. 47-61. — Český překlad ALENA JAKUBCOVÁ.
- DAHLHAUS, CARL, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, in: *Fontes Artis Musicae* XXV, 1978, č. 1, s. 19-27. — Italsky: *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee* (přel. Gianmario Borio), in: *La critica*, s. 63-73. — Český překlad MARTA OTTLOVÁ.

- FEDER, GEORG – UNVERRICHT, HUBERT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454. — Italsky: 'Urtext' ed edizione 'Urtext' (přel. Vincenzo Borghetti), in: *La critica*, s. 75-96. — Český překlad ALENA JAKUBCOVÁ.
- GRASSI, ANDREA MASSIMO, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione nel 'Trio' op. 114 di Johannes Brahms. Osservazioni sui testimoni manoscritti e a stampa*, in: *La critica*, s. 325-357. — Český překlad STANISLAV BOHADLO.
- GRASSI, ANDREA MASSIMO, *Riferimenti bibliografici*, in: *La critica*, s. 395-406. — Český překlad KAMILA HÁLOVÁ.
- HERTRICH, ERNST, *Autograph – Edition – Interpretation*, in: *Internationales Symposium Musikerautographe, Wien 1989* (ed. ERNST HILMAR), Tutzing: Schneider 1990, s. 165-184 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16). — Italsky: *Autografo – Edizione – Interpretazione* (přel. Angela Romagnoli), in: *La critica*, s. 269-285. — Český překlad ALENA JAKUBCOVÁ.
- JAHN, OTTO VON, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 21867, s. 271-337. — Italsky: *Beethoven e le edizioni delle sue opere* (přel. Angela Romagnoli), in: *La critica*, s. 199-245. — Český překlad JARMILA GABRIELOVÁ.
- KERMAN, JOSEPH, *Sketch Studies*, in: *19th-Century Music* VI, 1982, č. 2, s. 174-180; také in: *Musicology in the 1980s* (ed. D. KERN HOLOMAN – CLAUDE V. PALISCA), New York: Da Capo 1982, s. 53-65. — Italsky: *Lo studio degli schizzi* (přel. Andrea Massimo Grassi – Adriano Grassi), in: *La critica*, s. 97-107. — Český překlad STANISLAV BOHADLO.
- NOBLITT, THOMAS, *Problems of Transmission in Obrecht's 'Missa Je ne demande'*, in: *The Musical Quarterly* LXIII, 1977, č. 2, s. 211-223. — Italsky: *Problemi di tradizione nella 'Missa Je ne demande' di Obrecht* (přel. Rosa Cafierová), in: *La critica*, s. 129-140. — Český překlad JARMILA GABRIELOVÁ.
- TOFFETTI, MARINA, *Problemi di trascrizione nelle intavolature d'organo tedesche del primo Seicento. I 'Capricci, ovvero canzoni' di Ottavio Bariolla (Milano 1594) e le 'Canzoni per sonare' di Cesare Borgo (Venezia 1599)*, in: *La critica*, s. 155-179. — Český překlad STANISLAV BOHADLO.
- PETROBELLI, PIERLUIGI, *Il testo della 'Messa per Rossini'*, in: *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica* (ed. MICHELE GIRARDI – PIERLUIGI PETROBELLI), Parma: Ricordi 1988, s. 91-99 (Quaderni di Studi Verdiani, 5); také in: *La critica*, s. 319-324. — Český překlad KAMILA HÁLOVÁ.
- TYSON, ALAN, *The Textual Problems of Beethoven's 'Violin Concerto'*, in: *The Musical Quarterly* LIII, 1967, č. 4, s. 482-502. — Italsky: *I problemi testuali del 'Concerto violino' di Beethoven* (přel. Andrea Massimo Grassi – Adriano Grassi), in: *La critica*, s. 247-168. — Český překlad MARTA OTTLOVÁ.
- ZAPPALÀ, PIETRO, *I 'Preludi' dei 'Präludien und Fugen' op. 37 di Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *La critica*, s. 287-318. — Český překlad STANISLAV BOHADLO.

O autorech

Allan W. ATLAS

Narozen roku 1943, roku 1964 získal titul "Bachelor of Arts" na Hunter College Cuny a roku 1966 titul "Master of Arts" na newyorské univerzitě. Tamtéž získal roku 1971 doktorát na základě disertace *The Cappella Giulia Chansonier and the Dissemination of the Franco-Netherlandish Chanson in Italy, c. 1460 – c. 1520*. V letech 1964-1991 obdržel od různých významných, především amerických institucí řadu cen a studijních a badatelských stipendií. V letech 1967 a 1970-1971 působil jako lektor na Hunter College Cuny a od roku 1971 na newyorské univerzitě (kde byl v letech 1966-1968 asistentem Gustava Reeseho a kam se v letech 1984 a 1986 vrátil jako hostující profesor). Nakonec zakotvil na Brooklyn College Cuny, kde kromě jiných akademických hodností od roku 1989 předsedá komisi pro udílení doktorátů v oboru muzikologie (předtím byl v letech 1979-1989 jejím místopředsedou). Autor četných prací, věnovaných na jedné straně převážně hudební tvorbě a problematice mecenátu v 15. století (zde mj. svazek *Music at the Aragonese Court of Naples*) a na druhé straně osobnosti a dílu Giacoma Pucciniho. Zmínit je třeba i četné recenze a hesla v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, bohatou činnost organizační (konference a kongresy) a poradní.

Eva BADUROVÁ-SKODOVÁ

(* 1929 Mnichov) studovala housle a klavír na Staatliche Akademie für Musik ve Vídni a hudební vědu, filozofii a novinářství na univerzitě v Heidelbergu, Vídni a Innsbrucku pod vedením Bruno Stäbleina a Wilhelma Fischera. 1953 získala doktorát na základě disertace o dějinách vyučování hudbě v 16.-18. století v Rakousku. 1962-1963 konala semináře v rámci letní akademie Mozarteia v Salcburku. 1964 byla hostující profesorkou na University of Wisconsin v Madison, 1966-1974 tu byla profesorkou muzikologie. Od té doby hostuje na různých univerzitách, konzervatořích a školách po celé Evropě, USA a Kanadě. V roce 1982 organizovala mezinárodní haydnovský kongres ve Vídni. 1986 dostala od rakouské vlády vyznamenání "Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft". Hlavní oblastí jejího vědeckého zájmu je hudba 18. století, zejména Scarlatti, Mozart a Haydn, z 19. století Schubert, s důrazem na ediční činnost a studium interpretační praxe. Úzce spolupracuje se svým manželem, klavíristou Paulem Badurou-Skodou.

Margaret Hilda BENTOVÁ

se narodila v St. Alban, Hertsford a jako stipendistka studovala varhany na Girton College of Cambridge v letech 1959 až 1965, kde získala bakalaureát umění (1962) a následujícího roku titul "Bachelor of Music". V roce 1969 dosáhla doktorátu pod vedením Thurstona Darta s disertací o rukopisu "Old Hall". Vyučovala na King's College of London (1965-1975) a v roce 1972 byla jmenována lektorkou na Goldsmith's College.

Od roku 1975 působí na Brandeis University of Waltham v Massachusetts. Její práce zaměřené víceméně na studium rukopisu "Old Hall" jsou v zásadě věnovány problémům paleografie, otázkám diplomatiky a analýzám konkordancí. V průběhu svých výzkumů se věnovala také studiu fenoménu "musica ficta" počátku quattrocenta a spolupracovala na edici souborného díla Johna Dunstablá.

Reinhold BRINKMANN

Narozen roku 1934 ve Wildeshausenu (Dolní Sasko), studoval hudbu, německou literaturu, filozofii a hudební vědu (Hamburk, Freiburg), v roce 1961 absolvoval na oborech hudební pedagogika a germanistika a v roce 1967 získal doktorát na základě disertace o Schönbergově op. 11. Působil nejprve jako asistent (1967-70) a jako mimořádný profesor na Freie Universität v Berlíně, poté jako profesor muzikologie na univerzitě v Marburgu (1972-1980) a na Hochschule der Künste v Berlíně (1980-1985). Od roku 1985 je profesorem na Harvardově univerzitě. Předmětem jeho zájmu je hudební historie a hudební estetika 18.-20. století. Je autorem statí a knih věnovaných zejména tvorbě Beethovena, Schumanna, Wagnera, Brahmsa a skladatelů Druhé vídeňské školy a členem ediční rady souborného kritického vydání děl Arnolda Schönberga.

Maria CARACI VELA

Narodila se v Pise roku 1946. Absolvovala univerzitu v Římě u Nina Pirrotty, současně studovala hudbu (klavír a skladbu) a absolvovala obor paleografie a hudební filologie na univerzitě v Pavii. Pracovala jako knihovnice a profesorka dějin hudby na konzervatořích v Římě, Terstu a Mantově. Od roku 1976 vyučovala na univerzitě v Pavii a v letech 1986 až 1995 na univerzitě v Miláně. V současné době je profesorkou dějin renesanční hudby v Cremoně na Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Università di Pavia). Je členkou vědecké rady pro vydání souborného díla Marc' Antonia Ingegneriho a koordinátorkou mezinárodního projektu *Notace vokální polyfonie od počátků do začátku 17. století*. Zabývala se vokální polyfonií 14.-15. století (F. Landini, mše *l'homme armé* 15. století), hudební kulturou v rámci lombardského humanismu (Antonio Fileremo Fregoso, Tomaso Radini Tedeschi), hudební teorií počátku 15. století (Traktát z Vercelli), Marenziem a Monteverdim (připravila kritickou edici *Páté knihy madrigalů*), komorní vokální hudbou 17.-18. století (od A. Scarlattiho po Zingarelliho).

Georg von DADELSEN

Narozen 1918 v Drážďanech, studoval hudební vědu, filologii a filozofii od roku 1946 na univerzitách v Kielu a Berlíně. Promoval v roce 1951 (Freie Universität v Berlíně) s prací *Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhundert*. V letech 1952-1958 působil jako asistent na univerzitě v Tübingen, zároveň byl dirigentem univerzitního orchestru. V Tübingen se habilitoval spisem *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, 4-5). V roce 1960 se stal profesorem a ordinariem v Hamburku, v roce 1971 v Tübingen. Od roku 1959 stojí v čele ediční řady *Das Erbe deutscher Musik* a od roku 1962 vede J. S. Bach-Institut v Göttingen. Od roku 1971 je hlavním editorem řady vybraných hudebních děl E. T. A. Hoffmanna. Jeho hlavní badatelský zájem se soustřeďuje na osobnost Johanna Sebastian Bacha. V tomto oboru publikoval řadu studií základního významu, které vznikaly na bázi studia pramenů, rukopisů, filigránů apod. Tato orientace přivedla autora k uvažování o problematice edičních metod, stylové kritiky a zkoumání autenticity.

Carl DAHLHAUS

(1928 Hannover – 1989 Berlín) studoval hudební vědu 1947-1952 ve Freiburgu a Göttingen, kde 1953 obhájil doktorskou práci věnovanou mešním kompozicím Josquina des Prez. 1950-1958 byl uměleckým ředitelem divadla v Göttingen, 1960-1962 kritikem *Stuttgarter Zeitung*. Od roku 1962 působil na univerzitě v Kielu, kde se 1966 habilitoval prací věnovanou vzniku harmonické tonality. Od 1967 byl povolán jako ordinarius pro dějiny hudby na Technische Universität do Berlína. 1967 byl též hostujícím profesorem v Princetonu a 1978 na Urbana University v Illinois. Byl členem řádu Pour le mérite a společnosti Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. 1983 byl dekorován vyznamenáním "Großes Bundesverdienstkreuz mit Stern". Jeho vědecký zájem sahá od renesanční hudby k Nové hudbě, zahrnoval i dějiny hudební estetiky a teorie. Byl v čele souborného vydání děl Richarda Wagnera, vydavatelem řady *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, pro niž napsal mj. *Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts*. Jeho četná díla se vyznačují neobvykle hlubokým záběrem a širokým historickým rozhledem, vytříbeností teoretického myšlení a stále přítomnou reflexí problematiky hudební vědy jako humanitního oboru.

Georg FEDER

Narozen 1927 v Bochumi (Vestfálsko), studoval na univerzitách v Tübingen, Göttingen a Kielu. Doktorát získal v roce 1955 v Kielu s prací na téma *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750 bis 1950*, profesorem byl jmenován v roce 1988. Působil v Joseph Haydn-Institut v Kolíně nad Rýnem (1957-1992), kde v letech 1960-1990 vedl souborné vydání děl Josepha Haydna (*Joseph Haydn Werke*, München – Duisburg: Henle 1958-). Zakladatel a dlouholetý vydavatel řady *Haydn-Studien* (Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts, Köln 1965-1990). Je autorem publikace *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, a četných dalších příspěvků k problematice haydnovského bádání i dalším hudebně historickým a metodologickým tématům.

Andrea Massimo GRASSI

se narodil v Miláně v roce 1961, studoval dějiny hudby a hudební filologii na filozofické fakultě Università Statale di Milano a získal diplom v oboru klarinet na Conservatorio "G. Verdi" v témže městě. V zahraničí a v Itálii provozuje koncertní činnost a zabývá se problémy textové kritiky ve vztahu k hudbě 19. a 20. století (Johannes Brahms, Alexander von Zemlinsky, Max Reger, Nino Rota).

Ernst HERTTRICH

Narozen ve Würzburgu 1942, studoval hudební vědu, germanistiku, psychologii, teologii a dějiny klasické filologie na univerzitě ve Würzburgu a v Kolíně nad Rýnem. Doktorát získal v roce 1970 ve Würzburgu s disertací *Studien zum Ausdruck des Melancholischen und seiner kompositionstechnischen Mittel in der Musik von W. A. Mozart*. V letech 1970-1990 spolupracoval s vydavatelstvím Henle v Mnichově a podílel se v něm na vydání řady edičních počínů, především v oblasti klavírní a komorní hudby Mozarta, Brahmsa, Chopina, Schuberta, Liszta, Mendelssohna, Griega aj., dále na vydání katalogu děl Chopinových (ed. Krystyna Kobylanska) a Brahmsových (ed. Donald a Margit McCorkle) a na souborném vydání klavírních skladeb Schumannových. Od roku 1990 je vědeckým pracovníkem Beethoven-Archiv v Bonnu, kde se podílí na souborném vydání Beethovenových děl. Je autorem řady statí věnovaných ediční problematice.

Otto von JAHN

(1813 Kiel – 1869 Göttingen) byl badatelem mnohostranných zájmů a bohatého nadání. Svá univerzitní studia zahájil roku 1831 v rodném městě, pokračoval v Lipsku (1832-1833) a ukončil v Berlíně roku 1835. Během studií v Berlíně se rozhodl pro klasickou filologii a svůj původní zájem muzikologický na nějaký čas opustil. Roku 1836 získal v Kielu doktorát a poté strávil delší dobu ve Francii, Švýcarsku a Itálii, kde studoval řeckou a římskou archeologii. Roku 1839 se habilitoval v rodném Kielu, roku 1842 přešel na nově zřízenou stolicí klasické literatury a archeologie do Greifswaldu, kde byl o tři roky později jmenován ordinariem. Zároveň se od roku 1847 stal ředitelem archeologického muzea v Lipsku, avšak roku 1850 byl odvolán kvůli účasti na politických nepokojích v roce 1848. Přesídlil pak do Bonnu, kde působil od roku 1855 jako univerzitní profesor, vedoucí filologického semináře a ředitel akademického uměleckého muzea. Zde také dokončil svou monumentální monografii o W. A. Mozartovi (4 svazky, 1856-1859), zamýšlenou původně jako předstupeň kritické biografie beethovenovské. Materiály, které Jahn k tomuto tématu nashromáždil, použil později Alexander Wheelock Thayer (*Ludwig van Beethovens Leben*, I-III, 1866-1879).

Joseph Wilfred KERMAN

se narodil v Londýně v roce 1924, absolvoval University College School of London, získal bakalaureát na New York University (1943) a doktorát na University of Princeton (1950), kde studoval pod vedením Olivera Strunka, Randalla Thompsona a Carla Weinricha a kde obhájil svou disertaci, publikovanou pod názvem *Elizabethan Madrigal in the Context of its Italian Forebear (Alžbětinský madrigal v kontextu svých italských předchůdců)*. Po dvou letech výuky na Westminster Choir College v Princetonu (1949-1951) přestoupil na University of California v Berkeley, kde byl nejprve jmenován asistentem (1951), pak mimořádným (1955) a řádným profesorem (1960). V roce 1971 byl jmenován profesorem (“Heather Professor of Music”) v Oxfordu. V roce 1974 odejel znovu do Berkeley. Mimo pozice “visiting fellowship” v Princetonu (1956), v All Souls, Oxfordu (1966), Cornell (1970) a Clare Hall, Cambridge (1971) získal Guggenheimovo a Fullbrightovo stipendium. Na Fairfield University of Connecticut mu udělili čestný doktorát v roce 1970, o dva roky později byl jmenován čestným členem na Royal Academy of Music v Londýně a následující rok mu udělila členství American Academy of Arts and Sciences. Autor četných studií věnovaných převážně hudbě Beethovenově a skladbám Williama Byrda byl mezi zakladateli časopisu *19th-Century Music*, jímž byl dán významný impuls studiu kompozičního procesu. Za svou práci *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: Kafka Sketchbook* byl odměněn cenou Kinkeldey, kterou mu udělila American Musicological Society.

Thomas NOBLITT

Narozen roku 1934 v Reidsville (North Carolina, USA), studoval nejprve na Southern Methodist University a poté pod vedením Richarda Hoppina a Paula A. Piska na texaské univerzitě v Austinu, kde také roku 1963 získal doktorát. Poté, co obdržel stipendium Fulbrightovy nadace, strávil rok na studijním pobytu v Mnichově. Od roku 1966 je profesorem na School of Music, Indiana University, Bloomington. Předmětem jeho badatelského zájmu je především hudební repertoár druhé poloviny patnáctého a šestnáctého století. Je autorem řady statí o otázkách textové kritiky, členem vědecké rady *New Obrecht Edition*, pro niž připravil edici šesti svazků Obrechtových mší. Vedle toho vydal v rámci edice *Das Erbe deutscher Musik* (1987-) *Tricinia* (1542) Georga Rhawa

(vyšlo 1989) a *Kodex des Magister Nicolaus Leopold* (vyšel 1994). V současné době spolupracuje na přípravě *New Josquin Edition*. Prof. Thomas Noblitt navštívil v září 1990 v rámci svého studijního pobytu v Praze též Ústav (tehdy katedru) hudební vědy FF UK a přednášel zde na téma *The Sistine Chapel Magnificat Repertory of 1500: Performance Tradition and Questions of Origin*.

Pierluigi PETROBELLI

Narodil se v Padově roku 1932. V roce 1957 absolvoval filozofickou fakultu římské univerzity diplomovou prací na téma život a dílo Giuseppa Tartiniho. Díky stipendiím Fulbrightovy nadace a společnosti America-Italy Society pokračoval ve studiu muzikologie u Olivera Strunka, Arthura Mendela, Miliona Babbita, Lewise Lockwooda a Johna Merrila Knappa a v roce 1961 dosáhl titulu "master of fine arts" v oboru hudba na univerzitě v Princetonu. Poté získal stipendium University of California v Berkeley, kde pokračoval ve svém výzkumu o Tartinim. V letech 1964-1969 byl knihovníkem-archivářem v Istituto di Studi Verdiani v Parmě (od roku 1980 je jeho ředitelem). V letech 1970-1973 působil jako knihovník na konzervatoři v Pesaru a současně vyučoval dějiny hudby na filozofické fakultě parmské univerzity v oddělení v Cremoně (1970-1972). Dále působil jako asistent ("lecturer") (1973-1976) a později jako docent muzikologie ("reader in musicology") (1977-1980) na hudební fakultě King's College londýnské univerzity a konečně jako řádný profesor dějin hudby na filozofické fakultě univerzity v Perugii (1981-1983) a Římě (od roku 1983). Je autorem četných příspěvků věnovaných především Tartiniho tvorbě a opernímu repertoáru. Připravil edici *Messa per Rossini* (*Mše za Rossiniho*) a kritickou edici Mozartovy opery *Il re pastore* pro *Neue Mozart-Ausgabe*. Připravuje vydání Rossiniho *Petite messe solennelle*.

Marina TOFFETTI

se narodila v Miláně v roce 1964 a studovala filozofickou fakultu na Università Statale di Milano, kde promovala v roce 1992 v oboru hudební filologie s disertací o instrumentálních canzonách v Miláně v 16. a 17. století. Diplom získala také v oborech klavír a řízení sboru. Věnuje se studiu vokální polyfonie a připravuje doktorát na Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Università di Pavia). Zabývala se hudbou Marc' Antonia Ingegneriho a Nicolò Corradiniho a některými aspekty produkce milánského hudebního prostředí počátku 17. století. Na půdě Associazione per l'Ufficio Ricerca Fondi Musicali spolupracuje s Archivio per la Storia della Musica v Miláně, kde je odpovědná za oblast 17. století. Podílí se také na publikaci *Opera omnia Marc' Antonia Ingegneriho*, pro níž připravuje edici *Secondo libro di inni a quattro voci*.

Alan Walker TYSON

(1926 Glasgow) navštěvoval Rugby School a Magdalen College v Oxfordu, kde 1947-1951 studoval literae humaniores. 1952 byl zvolen za člena All Souls College v Oxfordu, 1971 tu získal statut vědeckého pracovníka ("a senior research fellow"). 1965 zakončil studia psychoanalýzy a medicíny, mj. je překladatelem Freudova díla. 1969 byl hostujícím profesorem na Columbia University v New Yorku, 1973-1974 byl docentem na University of Oxford, 1977-1978 hostujícím profesorem na University of California v Berkeley, 1983-1984 členem Institute for Advanced Study v Princetonu a 1985 hostujícím profesorem v Graduate Center na City University of New York. 1994 opouští All Souls College v Oxfordu a dále žije a pracuje v Londýně. Je autorem mnoha muzikologických studií věnovaných zvláště hudební filologii, problémům hudebních tisků,

skic, opisů a opisovačů, nakladatelů, s akcentem na období 1770-1850 a skladatele Beethovena, Haydna, Mozarta, Clementiho a Fielda.

Hubert Johannes UNVERRICHT

Narozen 1927 v Liegnitz (dnes Legnica, Polsko), studoval hudební vědu, filologii a filozofii od roku 1947 v Berlíně. Promoval na Freie Universität v Berlíně s prací *Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Programmusik*. V letech 1956-1962 působil jako vědecký asistent v Joseph Haydn-Institut v Kolíně nad Rýnem. V letech 1962-1967 byl asistentem na univerzitě v Mohuči, kde se v roce 1967 habilitoval spisem *Geschichte des Streichtrios*, Tutzing 1969 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 2), jako profesor zde působil v letech 1971-1980, poté přešel na univerzitu do Eichstättu. Od roku 1974 je prezidentem společnosti Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte. Hlavní oblastí jeho vědeckého zájmu jsou prameny k dějinám hudby období vídeňského klasicismu, zejména haydnovské a beethovenovské.

Pietro ZAPPALÀ

se narodil v Udine v roce 1961 a studoval muzikologii na Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona (Università di Pavia), kde absolvoval v roce 1985 a získal doktorát v roce 1992 za disertaci *I salmi di Felix Mendelssohn-Bartholdy (Žalmy Felixe Mendelssohna-Bartholdyho)*. Od roku 1988 plnil funkci knihovníka v téže instituci, kde je zároveň od roku 1994 aktivní jako badatel. Kromě stálé pozornosti osobnosti Mendelssohna a jeho dílu publikoval studie o méně sledovaných autorech (Antonio Buzzolla, Johann Simon Mayr) a spolupracuje na publikaci *Opera omnia* Pietra Antonia Locatelliho přípravou edice jeho *Sonát* op. 8.

ÚVOD

Úvod

MARIA CARACI VELA

1. Filologie literárních textů a hudební filologie

Hudební filologie, která má úctyhodnou, i když ne příliš dlouhou tradici, byla ovlivněna intenzivním myšlenkovým rozvojem filologie posledních padesáti let jen částečně. Chyběla jí totiž, a možná jí ještě dlouho chybět bude, systematická reflexe vlastního vztahu (či naopak absence vztahu) k rozvoji výzkumu a metod jiných disciplín, jež by vedla ke komplexnímu hodnocení dosažených výsledků a jejich promítnutí do kulturního kontextu. Velmi často se totiž stává, že když hudební filolog přistupuje k formulování principů vlastní činnosti, chová se tak, jako by se nacházel v roce jedna a začínal odhalovat problémy a metody vůbec poprvé. Jako by ani netušil, že tyto problémy a metody mají za sebou už dlouhou historii, že již byly široce analyzovány, prozkoumány, zhodnoceny, vyvráceny či přijaty jinde (a to často i v muzikologii) se srozumitelnou a přesvědčivou argumentací.

Termín “filologie”, jemuž není věnováno ani jediné, byť i několikařádkové heslo v žádném ze specializovaných slovníků (ignorují jej i nejnovější kvalifikovaná díla, jež poskytují velké množství informací a respektují aktuální stav výzkumu), je vždy v rámci muzikologie nahrazován hesly jako *Editionstechnik*, *Editing*, tedy “ediční technika”. Jde o restriktivní interpretaci, která z křehkého komplexu intelektuálních operací činí pouhý souhrn praktických kritérií. Nemluvě ani o velmi častém nevhodném užívání substantiva “filologie” a adjektiva “filologický” ve vztahu například k pracím povahy výhradně paleografické, kodikologické, bibliografické či archivní, které naopak patří ke speciálním disciplínám, jež může případně filologie využívat jako obory pomocné. Výjimkou není ani užívání těchto pojmů k označení jakéhokoliv typu metodologicky náročného příspěvku.

Nejvýznamnější hudebně filologické práce nedávné minulosti obvykle oscilovaly mezi typem lachmannovským a bédierovským,¹ či se odvážně vydávaly cestou empirických řešení. Mnozí badatelé, kteří mají v úmyslu pracovat s vědeckou přesností, se opírají o publikaci nazvanou *Textkritik* od Paula Maase² (jedná se o bezpečné vadecum, sloužící k utvrzení jistoty tak, aby nezbyl žádný prostor pro kritického ducha

¹ Existovaly i jisté neobratné a anachronické pokusy použít v muzikologii metodu Quentino-
vu, o čemž se zde nebudeme šfít. O jednotlivých uvedených metodách a osobnostech viz *Glo-
sář*, heslo “metoda” a pozn. 37B.

² Leipzig: Teubner 1927. První edice v italském jazyce s názvem *Critica del testo* (Firenze: Le Monnier) je z roku 1952.

a plodnou pochybnost), aniž by přihlíželi k tomu, co bylo napsáno, promyšleno a diskutováno v průběhu posledních sedmi desetiletí. Je skutečností, že se muzikolog při hledání srovnatelných termínů v rovině metody obvykle obrací ke klasické filologii, kde může načerpat pevné operační normy. Avšak klasická filologie se zabývá tradováním textů, které se udržely jako normativní a uznávané po dobu více než tisíciletého časového úseku, a na nich též vytyčila své nástroje. Naopak velmi odlišné a mnohem více příbuzné textům středověkým a moderním je tradování textů hudebních, které pro západní kulturu ve skutečnosti nezačíná dříve než v době vrcholného středověku.³

Od třicátých let tohoto století se ve filologii uplatňují inovační tendence, které se hluboce zapsaly do naší kultury. Velikost vlivu, který zanechal vědec, jakým byl Giorgio Pasquali,^{3A} můžeme vidět nejen v příspěvcích věnovaných klasické filologii, ale také v přínosu jiným disciplínám, jež dále čerpají z jeho myšlenek (filologie románská, filologie středověké latiny, humanistická, moderní). Proti nekritickému a mechanickému používání Lachmannovy metody staví Pasqualiho konstruktivní kritika zásady, jejichž platnost zůstává nesporná: rozlišovat mezi otevřenou a uzavřenou recenzí,⁴ uvědomit si hluboký a často nenapravitelný vliv kontaminace, velmi opatrně zacházet s variantami (mezi nimiž nelze volit na základě většinového kritéria, ale které se hodnotí s ohledem na jejich genezi), klást důraz na způsoby přenosu textu, bojovat proti dogmatu, že vždy musí nutně existovat archetyp, nově přistupovat k problémům autorských variant. S tímto posledně jmenovaným přístupem jsou těsně spjaty prioritní zájmy a práce dalších filologů, kteří sehráli důležitou úlohu v dějinách nejen této disciplíny, ale celé soudobé kultury.

Právě z bádání o autorských variantách se totiž zákonitě zrodila polemika s idealistickou kritikou (kterou zajímal text jakožto stálá a definitivní hodnota, nikoliv jeho geneze ani jeho případný pohyb), jejíž etapy jsou zachyceny v některých příspěvcích od Giuseppa De Robertise, Gianfranca Continiho a za croceovskou stranu samotného Benedetto Croceho a Nulla Minissiho v letech 1947-1948.⁵ "*Critica degli scartafacci*"

³ Několik hudebních fragmentů z doby klasické a pozdní antiky a vzácné fragmenty pocházející z Blízkého východu nepředstavují výjimku. Tyto osamocené pozůstatky minulosti mají větší příbuznost s fenomenologií archeologických vykopávek než s fenomenologií textové tradice.

^{3A} Pasquali, Giorgio (1885-1952), klasický filolog (zaměřený i na tradice románských jazyků a moderní filologii) německé školy, profesor na Università di Firenze a Scuola Normale Superiore di Pisa. Zabýval se neoplatónskými texty autorů, jako byli Kallimachos, Horatius, Theofrastos, Menandros, Grégorios (Řehoř) z Nyssy. Zásadní příspěvky podal v dílech *Filologia e Storia* (1920) a zejména *Storia della tradizione e critica del testo* (1952), která měla hluboký vliv na filologii druhé pol. 20. století. K jeho nejvýznamnějším pracím z různých oblastí patří dále *Terze pagine stravaganti* (1942) a *Stravaganze quarte e supreme* (1951).

⁴ O uzavřené recenzi mluvíme tehdy, když se přenos textu uskutečňuje výhradně po vertikální linii. Z jednoho exempláře se získávají opisy a z každého z nich pak další opisy, aniž by došlo k přenosu čtení z jednoho pramene na druhý na základě kolace. Otevřená recenze se objevuje tehdy, když se v tradici textu uskutečnily přenosy čtení prostřednictvím ojedinělé kolace různých apografů, které nevycházejí jeden z druhého (kontaminace). Uzavřená recenze umožňuje uchýlit se k mechanickým rekonstrukčním metodám, jejichž teorii vytvořil Lachmann. Otevřená recenze to neumožňuje.

⁵ BENEDETTO CROCE, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in: *Quaderni della critica* III, 1947, s. 93-94; GIUSEPPE DE ROBERTIS, *La via a 'I Promessi Sposi'*. *Capire distinguendo è un bel capire*, in: *Corriere di Milano*, 30. března 1948; NULLA MINISSI, *Le correzioni e la critica*, in: *Belfagor* III, 1948, s. 94-97; GIANFRANCO CON-

(“kritika zápisníků”)⁶ představuje překročení idealistické koncepce umění a dává další podnět k diachronnímu zkoumání textů, mistrovsky popsanému italskými filology v období po druhé světové válce.⁷

V tomto století ztratila německá kultura svůj pevný filologický primát, jelikož se zaměřovala přednostně na oblast historicko-filozofickou a estetickou, zatímco v anglosaských zemích se rozvinul onen typ přístupu k textům, který je postaven na odlišnosti textového přenosu klasických literárních děl tradovaných zejména formou tisků, tedy tzv. *textual bibliography* – “textová bibliografie”, jež není přímo filologií, ale přesto často překračuje hranice směrem ke kritice textu, jíž dala hodnotné příspěvky v oblasti výzkumu přenosu textu.⁸ Zrození *Nouvelle critique* přineslo ve Francii šedesátých let silný impuls ve znamení strukturalismu pro výzkum genetiky textů, a to díky pracím vědců, jakými jsou Jean Bellemin-Noël, Louis Hay, Raymonde Debray-Genette.^{8A}

Důležitým výdobytkem posledních dvou generací vědců se stalo vědomí neoddělitelné jednoty filologie a kritiky.⁹ Již tedy nejde o účelovou a propedeutickou filologii pro následnou interpretaci textu, ale o simultánnost tří momentů, které se vzájemně osvětlují: 1) kritiku textu, 2) exezeze, 3) kriticko-estetické analýzy.

Naopak, pokud by byla filologie chápána jen jako čistá technika edice, byla by omezena na pouhou krystalizaci schválených a opakujících se postupů (i přesto, že jednotliví

TINI, *La critica degli scartafacci*, in: *Rassegna d'Italia* III, 1948, s. 1048-1056 a 1155-1060, dnes též in: *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse, con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Pisa: Scuola Normale Superiore 1992, s. 1-32.

⁶ Hanlivý termín, jenž se objevuje v názvu croceovského příspěvku, je v opačném smyslu použit v příspěvku Continioho. (Jedná se o termín jen velmi těžko přeložitelný – pozn. K. H.)

⁷ Přehledně k tomuto tématu srov. D'ARCO SILVIO AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Milano – Napoli: Ricciardi 1970 (zvláště kapitola druhá *Ragioni strutturalistiche*, s. 49-86), a DANTE ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova: Liviana 1987, s. 3-17.

⁸ “[...] il fine a cui mira questa disciplina è la valutazione degli effetti prodotti dal processo di stampa sulla completezza e correttezza del testo. Non siamo ancora nei territori della critica testuale, ma sicuramente ai suoi confini. Di fatto la bibliografia testuale è un settore della bibliografia analitica.” – “[...] cílem, k němuž směřuje tato disciplína, je hodnocení toho, jak zapůsobil tisk na kompletnost a správnost textu. Nenacházíme se ještě na území textové kritiky, ale zajisté již na jejích hranicích. Ve skutečnosti je ‘textual bibliography’ odvětvím analytické bibliografie.” Srov. PASQUALE STOPPELLI, *Introduzione*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI), Bologna: Il Mulino 1987, s. 12. Srov. též *Úvod*, kapitola 7.

^{8A} *Nouvelle critique* je proud literární kritiky, který se zrodil z programového spisu Barthese a Picarda otištěného v *Le Monde* dne 14. března 1964. *Nouvelle critique* vychází ze strukturalistických předpokladů, ale snaží se o překonání starých metod ustálených ve francouzské akademické kritice a o studium textu jako autonomní a dynamické entity, na níž zkoumá techniku kompozice textu a sleduje jeho utváření, přičemž odmítá vysvětlovat jeho “konečný smysl” ve vztahu k biografickým událostem autora. Jejím odrazem je *Critique génétique*, která se zrodila více než dvacet let po svých italských variantách. Usiluje o vyhraněnější pole výzkumu a zaměřila se na funkcionální metody a nástroje, sloužící prioritnímu zájmu o genetický výzkum a autorské varianty. Raymonde Debray-Genette, Louis Hay a Jean Bellemin-Noël jsou současní francouzští filologové, představitelé směru *Critique génétique*.

⁹ K tomuto tématu srov. skvělou syntézu od EZIA RAIMONDIHO, *Filologia e critica*, in: *La filologia testuale e le scienze umane* (Atti del convegno internazionale, Roma 19-22 aprile 1993), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1994, s. 19-32 (Atti dei Convegni Lincei, 111).

vé textové procesy jsou naopak jen zřídka analogické, ale daleko častěji bývají navzájem velmi rozdílné, ovlivněné nesčetnými variantami), přinášejících velmi rozdílné výsledky v závislosti na osobních orientacích a individuálním vývoji vědců, kteří by se jí zabývali.

2. Text a jeho tradování

Předmětem filologie ve všech významech tohoto slova je text, jakožto dokument kultury, a cílem filologie je obnovení tohoto textu v podobě co možná nejbližší formě, v níž jej autor považoval za dokončený. Pokud jej autor nikdy za dokončený nepovažoval a prováděl v něm opravy, je cílem filologie rekonstrukce textu ve formě odpovídající nejvyšší dosažené úrovni. Neznamená to nutně poslední autorskou verzi textu, neboť autor mohl být ke změnám veden dočasně výhodnými důvody (například v případě interpreta, kterého publikum jasně preferovalo, nebo nátlaku objednavatele) nebo dokonce i vnějším vlivem (divadelní cenzura, nedostatek účinkujících nebo prostoru oproti původnímu záměru). Ztotožnění definitivní vůle autora s poslední redakcí díla nesmí být mechanické ani v případě autografu. Jde o otázku, kterou je třeba po pozorném prozkoumání pokaždé znovu zhodnotit. Definitivní vůle autora se může objevit v neautografním opisu, tisku, či v korekturních obtazích, může být obsažena v rukopisné opravě vytištěného exempláře nebo může vyjít najevo pouze na základě pečlivého zkoumání celé tradice. Proto nás rozlišení pramenů na spolehlivé (autografy, idiografy a tisky, o nichž se ví, že byly kontrolovány autorem) a nespolehlivé (nejrůznější apografy, tisky nekontrolované autorem) nezbavuje povinnosti velmi pozorně, pečlivě a detailně zkoumat prameny, neboť varianty a autorské korekce mohly být do textu vneseny a v něm fixovány těmi nejne očekávanějšími cestami, a to v nejrůznějších rovinách jeho tradování, jež musí být zkoumáno do hloubky ve své celistvosti. Kult autografu, jenž vlastně zbavuje této základní povinnosti, může snadno způsobit chybná hodnocení.

Filologie existuje jen tam, kde existuje text.¹⁰ Není možno mluvit o filologii při absenci textu, který může být dokončený či nedokončený, dochovaný v jedné nebo více redakcích, komplikovaný problémem variant či přenášený ve vysoce normativní formě, vyjádřený v relativně úplné či více méně mezerovitě notaci, v pouhých poznámkách nebo hotovém projektu, autorství textu může být nepochybné, či naopak je možno text přisoudit jednomu nebo několika anonymním autorům. Hudba, jež není přenášena jako text, může existovat a být třeba i zajímavější, její tradování je však nutno studovat pomocí jiných nástrojů a její zkoumání půjde jinými cestami, přestože se okrajově bude moci zabývat analogickými problémy jako výzkum textových procesů.

I když konečným cílem psaného textu je logicky jeho realizace prostřednictvím interpretace, pokud je termín "filologie" vztahován na sféru praxe, je používán nepřesně a nevhodně. Zajisté ne proto, že by hledání konkrétní interpretace hudby nebylo delikátní a důležitou operací, ale proto, že status textu a status praxe jsou zcela odlišné. Vhodně rekonstruovaný hudební text je definovanou entitou (a zůstane jí i v případě, že se jedná o neúplnou redakci nebo vrstvení následných redakcí nebo o jinou, třeba i velmi

¹⁰ V širším slova smyslu i produkt výtvarného umění může být přirovnán k určitému druhu textu, jde však o text bez "tradice". A právě dějiny výtvarného umění přinesly v posledních několika desetiletích nemálo hodnotných filologických příspěvků.

problematickou formu), zatímco praxe je v ideálním případě až k nekonečnu otevřená suma jedinečných událostí, v nichž se interpret nikdy zcela nezříká své autonomie volby a volnosti interpretace (i když přirozeně omezené hudebními znalostmi a pravidly stylu), která mu odedávna náleží, i když v různých epochách a kulturách v různé míře.

Hudební text je tedy zapsaná hudba. Ale ne všechna zapsaná hudba je vždy a ve stejné míře "textem". Filologický výzkum prováděný na hudebním textu se rozvíjí tím lépe a efektivněji, čím více se text vzdaluje od podoby pouhých mnemotechnických pomůcek a snaží se fixovat alespoň podstatné parametry hudby.¹¹ Na druhé straně, jelikož žádný hudební text v žádné době nemůže obsahovat ve vyčerpávající formě kompletní projekt autora, bude podle délky odstupu mezi kulturou, která text vyprodukovala, a tou, která jej přijímá, vždy existovat větší či menší prostor pro otevřené problémy, způsobené změnou vkusu a referenčního hudebního a kulturního povědomí.¹²

Tradování hudebních textů minulosti – alespoň až do konce 18. století – má oproti tradici literárních textů zvláštní podobu.¹³ Po staletí neexistovalo na západě Evropy bohatství hudebních textů, které by se uchovávaly v normativní formě proto, aby v nich byly nacházeny společné kulturní kořeny, jak se tomu dělo například u klasických textů, ať už literárních, či vědeckých. Výjimku tvoří samozřejmě obrovský repertoár církevní monodie, který však byl chápán po staletí spíše jako bohatství liturgické než jako společné hudební dědictví příslušníků téže kultury. Hudební repertoár zřídka kdy přežíval dvě generace, a pokud docházelo občas k výjimkám, dělo se tak po citelných úpravách v zájmu přizpůsobení novému vkusu, jež mohly do hloubky změnit původní podobu díla.¹⁴ Velké množství hudby minulosti proto vykazuje v procesu tradování určité přerušení. Návaznost se objevuje až v okamžiku, kdy nastává potřeba jejího nového osvojení živou kulturou. Eventuální sporadické případy děl znovu objevených a znovu předložených vzdělaným hudebníkem či teoretikem nepředstavují žádnou výjimku. Monteverdiho madrigal *Cruda Amarilli* zaznamenává velmi živou tradici počátkem sedmáctého století. Ta však byla pak ukončena. Padre Martini publikoval později tento madrigal ve svém díle *Esemplare*,¹⁵ ale jeho tradice již neobnovila svůj pravidelný

¹¹ Notové výšky a (nebo) rytmus. Zápis, který neobsahuje zřetelně obě složky, nebývá mnohými považován za text. Jde o přehnané stanovisko: velkou část středověké hudby je možno například číst velmi často nejednoznačně vzhledem k povaze systémů zápisu a mohli bychom říci také díky jejímu statutu. Přesto i v extrémních případech, kdy jsou tyto nejistoty velké, je možné nalézt rozhodující čtecí klíč, jehož prostřednictvím se tyto informace mohou jasně rýsovat, ačkoliv se zdálo, že je zápis neposkytoval. Vzpomeňme, co všechno například bylo možno zjistit o velmi problematické notaci aquitánské polyfonie ze základního výzkumu Karpa. Srov. THEODORE KARP, *The Polyphony of Saint-Martial and Santiago de Compostela*, I-II, Oxford: Clarendon Press 1992.

¹² Srov. v tomto smyslu GEORG FEDER, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, s. 10.

¹³ Srov. NINO PIRROTTA, *Natura del testo musicale*, in: *La filologia testuale e le scienze umane* (cit. v pozn. 9), s. 127-135.

¹⁴ Připomeňme palestrinovskou tradici, která zachovává svou prestiž v průběhu staletí, ale přežívá až do nedávné doby prostřednictvím i velmi zásadních úprav, které ji vzdalují od původní skutečnosti.

¹⁵ GIOVANNI BATTISTA MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna: Lelio della Volpe 1774-75, s. 191-198. Srov. MARIA CARACI VELA, *Introduzione*, in:

běh. Ani středověká a renesanční díla, která studoval Burney, se nenavrátila do proudu obnoveného textového procesu. Až spolu s průkopníky romantického historismu (přípomeňme Forkela – ducha bohatých edičních iniciativ, později zmařených okupací Lipska v roce 1805) začíná pomalá, ale nezvratná záchrana hudby minulosti pro současnou kulturu, hudby, která je chápána již jako podstatná součást této kultury stejně jako literatura a výtvarné umění.

Tradování hudebních textů podléhá ostatně analogickým mechanismům jako přenos textů literárních. Akcent, který byl až příliš často kladen na specifičnost hudebních textů (jež je nepochybná, ale ne taková, aby nebylo možno radikálně izolovat fenomény jejich přenosu), sloužil doposud spíše k ospravedlnění obrovských metodologických nedostatků.

Ať už je hudební text tradován rukopisnou, tištěnou nebo smíšenou formou, obsahuje vždy produkci chyb (neboli evidentních koruptel) a variant (neboli alternativních čtení) a v důsledku toho přináší nutnost správného odhalení a odbourání takovýchto nánosů času. Od té doby, co vyšla kniha *Storia della tradizione e critica del testo (Dějiny tradice a textová kritika)* od Pasqualiho,^{15A} si už nikdo nemůže myslet, že by tato velmi delikátní operace mohla být vedena pouze mechanickou metodou. Je nezbytné zhodnotit povahu variant¹⁶ a brát v úvahu, že odmítnutá čtení mohou mít přesto význam pro pochopení toho, jak byl text čten, chápán a šířen v čase.

3. Text v čase

Současná filologie má tendenci redukovat koncepci chyby na minimum, na pouhé evidentní případy špatných nebo nesmyslných čtení, jež žádným způsobem nelze vysvětlit jako interpretativní fenomény. Naopak varianty bývají považovány – spíše než za libovolné odchylky od původního zápisu – za produkty aktivního a receptivního chování toho, kdo při opisování (v rukopisu či tisku) přijímá text, přizpůsobuje jej vlastním schopnostem chápání, vlastním kulturním parametrům, považuje jej za vlastní. Z tohoto hlediska má varianta pozitivní hodnotu, jelikož se stává konkrétním svědectvím života textu v čase.

Tento fenomén je dobře dokumentován v procesu tradování hudby. Zdánlivě těžko zdůvodnitelný častý výskyt textových variant v tradování těch nejrozšířenějších polyfonních chansonů 15. století¹⁷ je zřejmě právě důsledkem tohoto procesu přivlastňování (prostřednictvím zásahů v kadencích, které mohou být modernizovány, nebo ve tvarech ozdob či zařazováním krátkých melodických nápadů v jednom nebo více hlasech). Jak

Claudio Monteverdi, *Madrigali a 5 voci libro Quinto*, Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi 1984, s. 20.

^{15A} Srov. pozn. 3A.

¹⁶ Srov. též MARGARET BENT, *Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON), Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 295-317, zvláště s. 307.

¹⁷ Jsou to ty varianty, které ALLAN W. ATLAS nezařazuje ani mezi kompoziční varianty ani mezi varianty písářské (*Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chansons, c. 1465 – c. 1505: A Progress Report on a New Hypothesis*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe* [cit. v pozn. 16], s. 249-293).

ukázala Margaret Bentová v příspěvku, který je součástí této antologie, kopista rukopisu Bologna Q 15 nepořizuje mechanicky duplikát repertoáru svého antigrafu, ale interpretuje jej i tím, že zdánlivě libovolným způsobem (přestože jde ve skutečnosti o způsob funkční pro kulturní kontext, v němž působí) spojuje jednotlivé části mše. Maria Louise Göllnerová¹⁸ objasnila varianty textové tradice francouzských motet v německých a italských rukopisech ze 14. století jakožto varianty vzniklé motivovanou a odpovědnou volbou písařů.

Především od románských filologů¹⁹ vyšel požadavek, aby nedocházelo k negativním hodnocením těch variant, z jejichž analýzy by mohlo vzejít nepředstavitelné obohacení znalostí, stejně tak jako požadavek přehodnocení činnosti starých kopistů, tedy “[...] *specializovaného personálu, který byl určen k realizaci přesného zápisu, řízeného organickými pravidly, tedy schopného přeměnit dosti archaický text při co největším možném respektování textové věrnosti v nástroj kultury vlastní doby, v předmět spotřeby, který měl být využíván širokou veřejností*”.²⁰

Život textu v čase, neboli mnohotvárnost vztahů mezi textem a dobovou kulturou, která jej čtením, opisováním a uchováváním nutně interpretuje a v různé míře mění, stojí plně v centru zájmů současné filologie, jež si klade nejen primární a nezbytný cíl kritické rekonstrukce samotného textu, ale i cíl definovat, v jaké podobě byl text v každé době znovu poznáván, asimilován a šířen. Mnohokrát se ukázalo, že stejně velký význam, jaký má správné pochopení textů, může mít pro dějiny kultury i zjištění, v jaké podobě cirkulovala díla starých klasiků v konkrétních stoletích a na určitých místech a jak je četli velcí středověcí a renesanční literáti, kteří se na nich učili. Stejně tak je zřejmé, že k tomu, abychom správně zkoumali například vzájemné vztahy existující mezi liturgickými monodiemi a polyfonními kompozicemi, pro něž se staly základem, je třeba studovat právě doklady monodie velmi vzdálené od starších rovin procesu tradování, které jsou přítomny v individuálních čteních více či méně pozdních a porušených pramenů, jejichž užívání je dokumentováno právě v kulturním kontextu jednotlivých polyfoniků.

Vztahy mezi textem a různými rovinami jeho asimilace v čase vyjádřil výstižně Cesare Segre v koncepci “diasystému”: “*Text je jazyková struktura, jež realizuje systém. Každý kopista má vlastní jazykový systém, který vstupuje do kontaktu s jazykovým systémem textu v průběhu tradování. Pokud je kopista pečlivější, bude se snažit ponechat systém textu nedotčený, ale je nemožné, aby se kopistův systém v nějakém ohledu ne-*

¹⁸ MARIA LOUISE GÖLLNER, *The Transmission of French Motets in German and Italian Manuscripts of the 14th Century*, in: *Musica Disciplina* XL, 1986, s. 63-77.

¹⁹ Extrémní pozici, jejíž výstřelky byly podrobeny ostré kritice, zaujímá BERNARD CERQUIGLINI (*Eloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*, Paris: Editions du Seuil 1989), pro něhož je varianta textové tradice určujícím, neodstranitelným a podstatným prvkem textového procesu románské jazykové tradice. Autor napřed vyvrací Lachmanna a Bédiera a po této *histoire critique de la philologie* přechází k myšlence, která by možná mohla mít následování i mimo rámec romanistiky: zobrazení jednotlivých textových fází pomocí nikoliv knižního, ale informačního zápisu.

²⁰ “[...] *personale specializzato, ma soprattutto impegnato a tradurre in atto un disegno ben preciso e governato da regole organiche: quello cioè di trasformare un testo abbastanza arcaico, col massimo rispetto possibile per la verità testuale, in uno strumento di cultura valido per il proprio tempo, in un oggetto di consumo che sia desiderabilmente alla portata di fruizione del grosso pubblico.*” MAURIZIO PERUGI, *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, Milano – Napoli: Ricciardi 1978, s. XVI.

projevil. Neboť konkurenční systémy jsou součástí historie a umlčet vlastní systém je stejně nemožné jako anulovat vlastní dějinnost. [...] Kompromis mezi systémem textu a systémem kopisty vytváří diasystém. Emendace je jakýmsi typem dialýzy, která odděluje od základního systému prvky mediačních systémů. [...] Filologie dvacátého století [...] dokázala hodnotit proces tradování textů v jeho historické hodnotě: varianty, které se ve vztahu k původnímu textu zdají být deformacemi a koruptelami, jsou naopak základními dokumenty života textu a kulturního života v průběhu času.”²¹

4. Dějiny tradování textu a dějiny hudební recepce

Mezi dějinami tradování a dějinami hudební recepce existují časté styčné body, oba obory se zabývají dynamikou kultury, ale rozdílné jsou jednak příslušné disciplinární okruhy (filologie v prvním případě, hudební hermeneutika a sociologie v případě druhém), jednak metodologie výzkumu.²²

Rozdílný je již sám předmět výzkumu: v prvním případě jde o hudební t e x t , v druhém případě o d í l o (nejedná se o synonyma ani o termíny vzájemně zaměnitelné). Hudební text žije v čase prostřednictvím síta p s a n ý c h interpretativních postupů, jež se pokaždé dotýkají stanoveného počtu osob určených k jeho reprodukci a šíření formou rukopisnou, tištěnou či smíšenou. Dílo je doloženo daleko širší a různorodější dokumentací, žije prostřednictvím dialektického vztahu se svými uživateli, který způsobuje komplexní vzájemné vztahy mezi hudební kulturou a společností.

Odlíšné jsou též výchozí perspektivy: pokud pro teorii recepce má smysl d í l o , jelikož se uskutečňuje v praxi čtením a poslechem, pro filologii je naopak t e x t plně autonomní, jelikož byl zapsán nezávisle na problému dokončenosti díla (který se pak může prezentovat nejrůznějšími způsoby) a na jeho vztahu k autorské vůli. Ve skutečnosti hudební text, i když byl zajisté zapsán za účelem poslechu, nebo proto, aby zaznamenal slyšené, ve skutečnosti nemá potřebu ospravedlňovat svou existenci interpretací, která se mohla odehrát před stovkami let nebo se nemusela uskutečnit vůbec,²³ nýbrž potvrzuje svou identitu způsobem svého zápisu a fenomenologií vztahů mezi myšlením,

²¹ “Un testo è una struttura linguistica che realizza un sistema. Ogni copista ha un proprio sistema linguistico, che viene a contatto con quello del testo nel corso della tradizione. Se più scrupoloso, il copista cercherà di lasciare intatto il sistema del testo, ma è impossibile che il sistema del copista non si imponga per qualche aspetto. Perché i sistemi in concorrenza sono partecipazioni storiche: mettere a tacere il proprio sistema è altrettanto impossibile che annullare la propria storicità. [...] Il compromesso tra il sistema del testo e quello del copista realizza un diasistema. L'emendatio è una specie di dialisi che separa dal sistema di base elementi dei sistemi di mediazione. [...] La filologia novecentesca [...] ha saputo valorizzare la tradizione dei testi nel suo valore storico: quelle che in rapporto al testo originale, paiono deformazioni e corruzioni, sono invece documenti fondamentali della vita del testo, e della vita culturale attraverso il tempo.” CESARE SERGE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi 1985, s. 376-377.

²² Mezi základní příspěvky o teorii hudební recepce v italském jazyce patří *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (ed. GIANMARIO BORIO – MICHELA GARDA), Torino: EDT 1989.

²³ Jako například v případě *Messa per Rossini*, o níž pojednává studie Pierluigiho Petrobelliho, obsažená v tomto svazku.

jež ho produkuje, notací, která ho fixuje, a svou realizací v různých způsobech šíření. Filologický cíl rekonstrukce autentické redakce textu – který není vždy uskutečnitelný, ale je vždy plně legitimní – se tedy neutváří jako zkoumání eventuální autentické redakce, chápané absolutně a dogmaticky předložené v jistém typu nadčasovosti, ale jako rekonstrukce konkrétního dokumentu kultury, jehož identita je neméně silná a jehož historická funkce je neméně důležitá k tomu, aby se mohl stát výchozím bodem procesu přinášejícího stálé transformace.

V obou případech jsou odlišné rovněž oblasti hudebně historického zájmu, neboť spolu zcela nesouvisejí. Dějiny recepce vytříbily své nástroje na klasickém a moderním repertoáru, který pokrývá poslední dvě až tři století, ale čím více se jejich předmět posunuje v čase směrem zpět, tím větší obtíže zaznamenávají. A to nejen proto, že jim začínají chybět nutná nebo užitečná svědectví (esejistika, recenze, zvukové dokumenty), ale rovněž a především proto, že se hluboce mění hodnota termínů označujících signifikativní referenty nebo protiklady (jako například termíny autor-uživatel nebo interpret-posluchač, které se pro určitá období či konkrétní repertoár nemusely vůbec uplatnit).

Zkoumání recepce díla pokrývá rozlohu nesrovnatelně širší, než jakou je rozloha tradování hudebního textu, ale styčné body jsou časté. Vzpomeňme například na mnohé konkrétní případy kompoziční praxe na způsob *e m u l a c e* (jako v chansonech, které se vyskytují v několika redakcích jednoho či více autorů, s alternativními nebo přidanými hlasy) nebo na případy *t r a n s k r i p c í* – široce doložených až do nedávné doby a silně určujících při znovuoobjevování “staré” hudby na začátku dvacátého století –, které patří současně do sféry zkoumání kompoziční recepce i do dějin tradování textů. (Není tomu tak v případě *p a r o d i e*, jež se jistě týká dějin recepce díla, ale ne dějin tradování textu, který sice v parodii zanechává rozpoznatelné stopy, ale nemůže přežít jako takový a stává se zcela “jiným”).

Z vědomí odlišnosti obou zmíněných okruhů bádání nevyplývá nemožnost komunikace, ale pouze vyjasnění vztahu. Ve filologické práci je tedy důležité využívat hodnotného přínosu, který nabízí každé interdisciplinární otevření, aniž by však byla nevhodným přivlastněním si termínů a koncepcí či konfúzí mezi rovinami negována autonomie vlastního i cizího pole výzkumu.

5. Autorské varianty

Kromě variant textové tradice může text vykazovat varianty způsobené opravnými zásahy autora. Studium autorských variant – pokud je tradice obsahuje – staví text do nové polohy: “*Statický pojem ‘dílo’ je nahrazen dynamickým pojmem ‘proces’, kontemplativní popis ‘skutečnosti’ je nahrazen rekonstrukcí umělecké ‘činnosti’ při trpělivém analytickém prověřování, jak se intuice různými pokusy zpřesňuje a formuje do tvaru.*”²⁴ Vztah mezi autorem a dílem se jeví jako vztah dialektický. Cílem filologa “[...] není ani

²⁴ “*Alla nozione statica di ‘opera’ si sostituisce la nozione dinamica di ‘processo’, alla descrizione contemplativa del ‘fatto’ una partecipe ricostruzione del ‘fare’ artistico, verificando, con pazienza analitica, come l’intuizione venga, per tentativi, precisandosi e attuandosi nella forma.*” AURELIO RONCAGLIA, in: CONTINI, *La critica degli scartafacci* (cit. v pozn. 5), s. XV–XVI.

tolik rekonstrukce textu v podobě co nejbližší ztracenému originálu a osvobození textu od chyb a změn, které do něj byly vneseny následným opisováním nebo tiskovými reprodukcemi, ale především věrná a celistvá rekonstrukce a prezentace (do té míry jak to dovolí svědectví, jež máme k dispozici) geneze a vývoje díla, jehož originál, jehož elaborační 'iter', vlastního".²⁵

Autorské varianty mohou být *instaurativní*, pokud zachycují část textu, která dříve neexistovala, nebo *substitutivní*, pokud jde o korekce ve vlastním slova smyslu. Mluvíme o *destitutivních* autorských variantách, pokud eliminují jedno čtení, aniž je nahrazují jiným, a *alternativních*, když zůstávají na stejném místě dvě nebo více čtení, mezi nimiž autor neučiní volbu.²⁶ Různé redakční roviny jednoho díla – dokončené nebo nedokončené – se obvykle rozlišují na skici anebo náčrty (původního projektu nebo projektu revize v již existujícím textu nebo jeho části), následné zápisy, které nemají definitivní formu, a kompletní redakce díla (jednu nebo více), jimž odpovídají příslušné termíny: *brouillon*, *avant-texte*, nebo *sketch*, *draft*, *version*. Význam termínů však bývá často jen přibližný a přesný smysl pojmů může oscilovat. Například ve významné Marshallově práci²⁷ o autorských variantách ve vokální hudbě Bachově by bylo třeba dát termínům *sketches and corrections* specifický význam *instaurativní* a *substitutivní* varianty a pojmu *pre-compositional activity* termín *brouillon*.²⁸ Autorské varianty lze doložit tehdy, pokud máme k dispozici:

- více autografů (buď autografů nebo idiografů) s různými čteními, nebo autograf v pohybu,²⁹
- náčrty nebo revizní projekty,
- smíšené tradování autografů (anebo autorizovaných tisků) a apografů (či neautorizovaných tisků),
- zvláštní údaje vyplývající z recenze.

Často se nesprávně tvrdí, že autorské varianty jsou doloženy jen v autografech nebo autorizovaných tiscích, aniž by se vzalo v úvahu, že mohly přijít těmi nejrozličnějšími cestami a začlenit se tak do textového procesu (například prostřednictvím pramene, kte-

²⁵ "[...] è quello non tanto di ricostruire un testo nella forma più vicina possibile all'originale perduto, liberandolo dagli errori e dalle alterazioni subite nel corso di successive trascrizioni o riproduzioni a stampa, quanto quello di ricostruire e rappresentare fedelmente e integralmente – per quanto è consentito dalle testimonianze disponibili – la genesi e lo sviluppo di un'opera di cui possediamo l'originale, il suo iter elaborativo." FURIO BRUGNOLO, *Filologia d'autore ed ecdotica*, in: *Filologia e critica* XVII, 1992, č. 1, s. 100-106, zvláště s. 101. Ale již GIORGIO PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milano: Mondadori 1974, s. XXI (Firenze: Le Monnier 1952) píše: "L'apparato non mira a fornire materiali per la ricostruzione di un originale, ma a porre sott'occhio diversi originali successivamente, o un originale nei suoi stadi successivi." – "Kritický aparát si neklade za cíl poskytnout materiály k rekonstrukci originálu, ale má předložit různé originály po sobě nebo jeden originál s jeho následujícími stadii."

²⁶ Nebo též: *příme* (neboli varianty písma) a *nepříme* (neboli varianty čtení: autor je rovněž čtenářem sebe samotného), *externí* (neboli stylové) a *interní* (neboli vztahující se ke struktuře díla).

²⁷ ROBERT LEWIS MARSHALL, *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, I-II, Princeton: Princeton University Press 1972.

²⁸ Naopak rozlišovat *creative process*, *compositional process* a *compositional procedures* je poněkud záludné. Srov. tamtéž, I, s. VIII.

²⁹ Pro vysvětlení termínů viz *Glosář*.

ry je obsahoval a později byl ztracen, a zásahem osoby, která je přenesla na opisy či neautorizované tisky).

Opravné zásahy autora na jeho vlastním textu nespočívají v souhrnu jednotlivých zásahů bez vzájemného vztahu a varianty nejsou autonomními fenomény, ale jsou “*přesuny v systému, a proto vyžadují mnohost souvislostí se systémovými elementy a s celou jazykovou kulturou korektora*”.³⁰ Každá z nich může odkazovat na jiná místa téhož díla, na jiné dílo téhož autora nebo na místa mimo dílo autora, jež mají úlohu referenční.

Existence různých autorských redakcí nedokazuje nutně postup od “horšího” k “lepšímu”, od nedokonalého k vypracovanějšímu, od neuspokojivého k definitivnímu. To je jen jedna z možností, nikoliv však jediná. Takovýto pohled, pokud je přijat bezvýhradně, je nesprávný a zpochybněný četnými případy. Stačí uvést v tomto smyslu jen dva příklady velmi rozdílné povahy. Nesporná svědectví spletitých procesů najdeme v Zingarelliho revizích (stačí pomyslet například na *Saulle*, jeden ze zcela zřejmých případů).³¹ Naopak mimo žebříček hodnocení je třeba postavit dvě redakce monteverdiovského madrigalu *Misero Alceo*, první v *Šesté knize madrigalů*, druhou v rukopisu z Kasselu (o němž se zmiňuje Watty ve svém významném příspěvku),³² patřící pravděpodobně Schützovi, která je ale rovněž zřejmě autorskou redakcí madrigalu. Jasně uznání kvalit tištěné verze neznamená nutně, že rukopisná verze – dokončená a samostatná, avšak s jiným uspořádáním *bassa continua* – by musela být považována pouze za jistý typ přípravné fáze. Popírá to vysoká hudební kvalita i pregnance výrazu.

Pro správný přístup k problému autorských variant bude vždy užitečná slavná studie Dadelsenova, kterou přináší i tato kniha, jež nabádá k pozornému kritickému hodnocení individuálního chování skladatelů. Neboť autorské korekce a vícenásobné redakce, tak jako mohou odrážet lineární procesy zrání a spletitosti, mohou také mimo jakoukoliv evolucionistickou logiku vykazovat proměny projektu, jinou orientaci tvůrčí vůle jako odpověď na změny vztahu autora a kulturněhistorického prostředí.

Velmi zajímavým směrem, jenž by mohl být užitečně rozvinut v hudební filologii, je studium těch částí textu, jež nebyly změněny autorskou revizí (i n v a r i a n t y) – “[...] tedy těch textových segmentů, které autor neopakoval, ale které by se měly předložit čtenáři a umožnit mu tím rozlišit jednotlivé fáze a rozeznat současně vztah, který má nová textová stratifikace s onou předcházející. Tato záležitost je delikátní, neboť se jedná o to rozhodnout, zda předložit větší část textového procesu, než je doloženo v rukopisech. Na poli autorské filologie je právě tato složka asi tou nejvlastněji ‘konjekturální’, jelikož jde o spojení toho, co vstoupilo na papír, s tím, co zápis nepřináší, ale co mohlo zasáhnout, možná nepřímo, do mysli autora.”³³

³⁰ “[...] spostamenti in un sistema e perciò impongono una moltitudine di nessi con gli elementi del sistema e con l’intera cultura linguistica del correttore.” GIANFRANCO CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino: Einaudi 1970, s. 41-51, zvláště s. 41.

³¹ SIOV. MARIA CARACI VELA, *Niccolò Zingarelli fra mito e critica*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana XXII*, 1988, č. 3, s. 375-422, zvláště s. 417-418.

³² ADOLF WATTY, *Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen*, in: *Schütz-Jahrbuch VII-VIII*, 1985-86, s. 124-136. V tomto ohledu viz též ANTONIO DELFINO, *Introduzione*, in: *Claudio Monteverdi, Madrigali a 5 voci libro Sesto*, Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi 1991, s. 19-20.

³³ “[...] cioè di quei segmenti testuali non ripetuti dall’autore ma da riproporre al lettore per permettergli di distinguere le fasi e di riconoscere nello stesso tempo il rapporto che una nuova

Úvahy tohoto typu by mohly být plodné též pro chápání geneze hudebních textů (abychom uvedli příklad, stačí pomyslet na některou mahlerovskou práci komplexního charakteru, jako jsou *Lieder eines fahrenden Gesellen* (*Písňě potulného tovaryše*) nebo *Das klagende Lied* (*Písň žalobná*).³⁴

Zájem o autorské varianty se stal podnětem pro řadu významných muzikologických prací, z větší části věnovaných autorům 19. a 20. století, u nichž jsou objektivně lépe dostupné přípravné materiály, náčrtů, revize a alternativní redakce než u autorů starších. Byla to především americká škola, skupina vědců kolem Josepha Kermana, zabývající se studiem skic, jež tomuto směru dala mocný impuls.³⁵ K již zmíněnému jménu Kermana je třeba připojit alespoň pro orientaci i jména další: Lewis Lockwood, Alan Tyson, Douglas P. Johnson, R. Larry Todd, Richard Taruskin, Philip Gossett, Andrew Porter, Ruffus Hallmark, Jessie Ann Owens, James L. Zychowicz, Nicholas Marston.^{35A} Tento výčet je samozřejmě neúplný a neodpovídá významu tohoto směru v muzikologickém výzkumu. V Evropě je třeba připomenout alespoň významný projekt vytvořený pod patronací basilejské Nadace Paula Sachera (která vlastní bohaté sbírky autografů hudebníků 20. století včetně náčrtů a různých redakčních vrstev jednotlivých děl), ježhož výsledkem jsou monumentální svazky *Quellenstudien*.³⁶

Kromě velkých skladatelů 19. a 20. století (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Verdi, Wagner, Mahler, Debussy, Strauss, Schönberg, Berg, Stravinskij, Henze, Maderna, Nono) byl tento typ filologického zkoumání díky zájmu amerických a evropských vědců o genetický výzkum proveden i na starých autorech (od Bacha po Mozarta, ale též u Cipriana de Rore a Carissimioho).

Až na několik výjimek však není možno říci, že by studium autorských variant i přes početné pozitivní výsledky dosáhlo v muzikologii celkově stejné úrovně vytříbenosti výkladu jako v jiných disciplínách.

Limity, které je třeba nejčastěji brát v úvahu, jsou:

– koncepce “textu” a “díla”, které stále figurují v estetické, nikoliv filologické perspektivě,³⁷

stratificazione testuale intrattiene con la precedente. La questione è delicata, perché si tratta di decidere se dare lo sviluppo testuale più di quanto esso sia attestato dai manoscritti. Forse nel campo della filologia d'autore la componente più propriamente “congetturale” è proprio questa, giacché si tratta di collegare ciò che è intervenuto sulla pagina a ciò che la pagina non riporta ma può essere intervenuto, magari ellitticamente, nella mente dell'autore.” BRUGNOLO, Filologia d'autore ed ecdotica (cit. v pozn. 25), s. 104-105. [Autor má na mysli změny původních segmentů ve vztahu k variantám, tedy to, jak se mění během tvůrčího procesu na základě zařazení variant, přestože jejich funkce zůstávají neměnné. Pozn. K. H.]

³⁴ Srov. *Sämtliche Werke* (ed. Gustav Mahler-Gesellschaft), Berlin – Wien – London 1960-.

³⁵ Pro syntentické, ale dostatečně informativní pojednání o metodách a cílech této “školy” srov. stať JOSEPHA KERMANA, *Studium skic*, kterou přináší tato kniha. Bibliografii k tomuto tématu je možno získat v práci THOMASE M. WHELANA, *Toward a History and Theory of Sketch Studies*, Ann Arbor: UMI 1990.

^{35A} Viz *Bibliografie*.

³⁶ *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (ed. FELIX MEYER – JORG MEYER – JANS und INGRID WESTEN), Basel: Paul Sacher Stiftung 1986; *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER), Winterthur: Amadeus 1993.

³⁷ Srov. závěr Davida Rosena o díle jako ideálním produktu několika verzí, jež přináší WHELAN, *Toward a History and Theory of Sketch Studies* (cit. v pozn. 35), s. 326.

- přežívání evolucionistické předpojatosti, díky níž genetické zkoumání nemůže jinak než znovu procházet etapami “organického vývoje” dfla (jak jej nazýval před více než sto lety Nottebohm),^{37A}
- prioritní zájem o vztahy mezi genezí textu a biografií autora. Právě proti nebezpečí tohoto přístupu k textu vyvíjela francouzská genetika po léta polemické argumenty, když tvrdila, že velmi delikátní vztah biografie a dfla není v žádném případě vztahem příčiny a následku a že autorem zahájený projekt postupuje vlastní silou po autonomní rovině,
- velmi nesprávný zvyk ponechat si volbu *ad libitum* z jednotlivých autorských variant, patřících různým redakčním fázím, a bezostyšné kritérium nahrazovat poněkud nejasné úseky variantami čerpanými z jiného zápisu nebo jiné redakce.

6. Kritika hudebního textu a její metody

V druhé polovině minulého století se v hudební filologii ujala lachmannovská metoda.^{37B} Přestože nebyla přijata ve velké míře, zůstala v povědomí dlouhou dobu. Bédierovská reakce konce dvacátých let,³⁸ jež byla založena na fyzické existenci konkrétního pramene na rozdíl od hypotetičnosti výsledků komparační analýzy, přinesla hudební filologii mnoho úspěchů, spočívajících především ve zjednodušení práce, jež toto řešení přináší. Z diskuse o Bédierových zásadách vzešly cenné příspěvky. Tyto zásady nejpřesněji vyvrací Contini, kterému se daří proniknout k jádru problému: kromě zjevných chyb může pramen obsahovat i *a d i a f o r n í* varianty, které sice vypadají věrohod-

^{37A} Nottebohm, Martin Gustav (1817-1882), německý hudebník a muzikolog, žák Mendelssohnův, Schumannův, Hauptmannův a přítel Brahmsův. Od roku 1846 žil ve Vídni, věnoval se mimo jiné studiu Beethovenových skic.

^{37B} Lachmann, Karl (1793-1851), německý filolog, zakladatel metody, která nese jeho jméno. Pracoval na edicích významných problematických textů, z nichž bychom mohli citovat Proptia, Catulla, Tibulla (1829), Lucretia (1850), Nový zákon (1831) a ságu o Nibelunzích (1816). Lachmannova metoda při rekonstrukci textu zbavuje editora volby. Spočívá v pěti bodech: 1) odmítnutí *vulgaty* (*textus receptus*); 2) recenze; 3) kolace; 4) vytvoření stemmatu; 5) rekonstrukce archetypu. Je to metoda, která vykazuje zřejmé a závažné limity při existenci tradování s prvkem kontaminace. Dodnes však zůstávají v platnosti první tři body, zatímco zbývající dva nelze uplatnit vždy. – Bédier, Joseph (1864-1938), francouzský akademik a filolog románských jazyků, žák Gastona Parise, významný historik literatury (*Les légendes épiques de la France* ve čtyřech dílech, které vyšly v letech 1909-1913, přispěly zásadně k výzkumu *chansons de geste*). Byl autorem ostré kritiky Lachmannovy metody (srov. *La tradition manuscrite du Lai de l'ombre*, 1926, která vyšla znovu v publikaci *La critica del testo* [ed. ALFREDO STUSSI], Bologna: Il Mulino 1985), založené na evidentních pochybeních bipartitních stemmat. Problém, který Bédier odkryl a kterému byly věnovány dlouhé diskuse, dostal jasné a rozhodné vysvětlení až v příspěvku SEBASTIANA TIMPANARA, *Stemmi bipartiti e perturbazione della tradizione manoscritta*, in: *La genesi del metodo di Lachmann*, Padova: Liviana 1981. – Quentin, Henri (1872-1935), benediktnin ze Solesmes, zabýval se texty martyrologů a od roku 1903 pracoval na revizi *Vulgáty*. Byl autorem metody typu statistického (*Essais de critique textuelle*, 1926), jejíž omezenost byla vícekrát zdůrazněna (srov. též ARMANDO BALDUINO, *Manuale di filologia italiana*, Firenze: Sansoni 1983).

³⁸ JOSEPH BÉDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre*, in: *Romania* LIV, 1928, s. 161-198 a 321-356 (starší vydání Paris: Champion 1926).

ně, rozpoznáme je však pouze na základě komparační analýzy všech pramenů a bez kolace by zůstaly nepovšimnuty.³⁹ Častý výskyt adiaforních variant na témže místě textu je “signifikantní figurou či strukturou”, neboť “vícenásobná inovace na stejném místě má své opodstatnění”.^{39A} Vytváří se *d i f r a k c í* (jde o termín přejatý z optiky, který označuje rozklad světelného paprsku po setkání s matným tělesem, jež jej rozloží) a je způsobena přítomností *lectio difficilior*, která se může udržovat v určité části tradice (difrakce v *p ř í t o m n o s t i*), nebo zmizet (difrakce v *a b s e n c i*). V tom případě ji lze rekonstruovat pomocí konjektury.

Význam pojmu difrakce je evidentní jak pro zkoumání cest šíření textu, tak pro jeho rekonstrukci.⁴⁰ Úvaha Continioho kromě toho ukazuje nedostatečnost obou metod, lachmannovské i bédierovské: posledně jmenovaná metoda by neumožnila ani zjistit to, že problém existuje, zatímco první metoda by vedla k zavádějícím výsledkům: v případě difrakce v *a b s e n c i* by nepochybně vedla k přijetí banalizace nejpřesvědčivěji doložené ve stemmatu.

Dosah continiovských výhrad k metodě Bédierově, jež byla jeho stoupenci snížena ze “zdroje plodných inspirací na líné zaběhané zvyklosti”,⁴¹ je takový, že se jím na tomto místě nemůžeme zabývat. Ve zkratce je možno připomenout, že: “*‘Nejlepší rukopis’ není přesto rukopisem zcela ‘dobrým’: nepravdělné kvantitativní rozložení ‘dobroti’ nebo jistoty, pro něž se dosud podařilo najít jen nedokonalé grafické ztvárnění, je základem složené edice, která je přirozeně symbolickou projekcí aspirace na relativní dosažení jistoty, proti axiologické diskontinuitě, již předkládá kriticky zkoumaná ‘skutečnost’.*”⁴²

V muzikologické oblasti lze nalézt syntetické a velmi jasné popření kritéria “nejlepšího pramene” v příspěvku, jehož autorkou je Eva Badurová-Skodová a který je publikován v naší antologii. Tato studie, zabývající se množstvím důležitých problémů na velmi vysoké úrovni s ohledem na dobu, kdy byla napsána, je i po téměř třicetiletém časovém odstupu stále velmi přínosná.

I přes uvedené pochybnosti o bédierovském řešení je zřejmé, že se nezpochybňuje oprávněnost – a v jistých případech vhodnost či nutnost – edice jednoho konkrétního pramene, pokud tento pramen představoval významný nástroj šíření textu nebo pokud vykazoval osobité aspekty rozšíření textu v určitém historicko-geografickém rámci, stej-

³⁹ GIANFRANCO CONTINI, *Filologia*, in: TÝŽ, *Breviario di ecdotica*, Milano – Napoli: Ricciardi 1986, s. 3-66, zvláště 29-30.

^{39A} “*‘Figura o struttura significativa’ perché ‘una innovazione multipla nello stesso luogo non è sottratta alla ragione.’*”

⁴⁰ O využití tohoto ekdotického nástroje textové kritiky v hudebních textech srov. MARIA CARACI VELA, *Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento*, in: *L’edizione critica tra testo letterario e testo musicale* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ), Lucca: LIM 1995, s. 373-378.

⁴¹ “*da deposito di angoscia a pigra moda*”, CONTINI, *Filologia* (cit. v pozn. 39), s. 22.

⁴² “*‘Il ‘miglior manoscritto’ non è tuttavia un manoscritto completamente ‘buono’: l’irregolare distribuzione quantitativa della ‘bontà’ o certezza, per la quale si sono trovate finora solo rappresentazioni grafiche imperfette, è il fondamento dell’edizione composita, che naturalmente è la proiezione simbolica dell’aspirazione a un relativo livellamento di certezza, di contro alla discontinuità asiologica che offre la ‘realtà’ criticamente interrogata.’*” GIANFRANCO CONTINI, *La critica testuale come studio di strutture*, in: *Breviario di ecdotica* (cit. v pozn. 39), s. 135-148, zde s. 142. [Adjektivum “buono” – “dobrý” je míněno ve smyslu “správný”. Pozn. K. H.]

ně tak pokud se setkáme s větvi tradice natolik zřetelně odlišnou od celku textového procesu, že představuje oddělenou linii šíření textu, nebo tehdy, když je možné osvětlit vztahy mezi prameny či existuje-li text v různých dokončených redakčních podobách (v těchto případech mísit jednotlivé redakce by bylo nejen absurdní, ale i velmi nesprávné).

Rigorózní přístupy bédierovského a lachmannovského typu (nicméně muzikologové se opírají spíše než o Lachmanna o *Textkritik* Paula Maase)^{42A} najdeme v hudební filologii dodnes. Výsledky bývají různé, vždy samozřejmě odpovídají intelektuální úrovni a zkušenostem jednotlivých vědců. Můžeme však doufat, že díky většímu bohatství metodologických orientací dojde k překonání anachronické rigidity těchto pozic.

Bédierovská linie, kterou proslavili též kvalitní muzikologové (ale velmi často praktikovaná improvizovanými filology s průměrnými výsledky a neseriózními postupy), se těší dodnes všeobecnému rozšíření (pomysleme jen na úspěch *Urtextu*). Směry “nové stemmatiky”⁴³ se dnes praktikují především v dosti významné části anglosaské muzikologie, kde se setkáváme s relativně různorodými postoji v pracích vynikajících vědců, jimž je třeba vyslovit uznání za vytvoření významných příspěvků. Tento směr měl nepochybnou zásluhu na tom, že byl při práci na kritické rekonstrukci textu položen hlavní důraz na nutnost přísných metod, přirozeně s odkazem ke klasické filologii. Pro muzikology-stoupence této linie a muzikology s ní sympatizující zůstává nesporným a prakticky jediným referenčním bodem stále Maasova *Textkritik* a “textová kritika” (*text criticism*) je považována výhradně za metodu Lachmannovu. Současná evropská filologie nezbudila ani šířkou a bohatostí kulturní diskuse, ani metodologickými pokroky v hudební filologii žádný zájem. Za největší novinku mimo produkci v anglickém jazyce bývá považován Pasquali (neboli novinka stará půl století!),^{43A} zatímco zásadní příspěvky školy italské a francouzské posledních čtyřiceti let zůstávají nadále stále zcela neznámé, přestože jsou dobře známy literárním kolegům ve všech koutech světa. Pevné přesvědčení, že filologická práce musí nutně vyústit ve stemma, a víra (otřesená již před padesáti lety Pasqualiho velmi přesnými argumenty) v nutnost existence archetypu (která je naopak v mnoha případech buď neprokazatelná, nebo je negována skutečností) – to jsou ony nejčastější a nejobtížnější překonatelné limity v dílech mnoha exponentů tohoto proudu, jež mohou lehce vést k mylným výsledkům. “Stemmatika” jako zásada byla kromě toho již “v krizi daleko dříve, než se Maas pokusil v letech 1935-1937 teoreticky ji založit a zobecnit”,⁴⁴ a z takzvané Lachmannovy metody zůstávají dodnes nesporně platné technika recenze a kolace, zatímco z dalších postupů (konstrukce stemmatu a rekonstrukce archetypu) lze někdy čerpat a někdy zase ne. Pokud se jich držíme za každou cenu, způsobují zkresení a mohou nás zcela svést na scesti.

^{42A} PAUL MAAS, *Textkritik* (cit. v pozn. 2).

⁴³ “Avšak termín ‘stemmatika’ – podle Continioho – ‘předpokládá dogmatické chápání genealogického kmene (filiálních vztahů), jehož omezenost by měla být překonána.’ – ‘Ma il termine ‘stemmatica’ presume un dogmatismo verso l’albero genealogico, di cui si lusinga di oltrepassare la grettezza.’ CONTINI, *La critica testuale* (cit. v pozn. 42), s. 135.

^{43A} Srov. pozn. 3A.

⁴⁴ “[...] in crisi ben prima che Maas – tra il 1935 e il 1937 – mettesse in opera il tentativo di fondarla teoricamente e di universalizzarla.” – LUCIANO CANFORA, *Origini della ‘stemmatica’ di Paul Maas*, in: *Rivista di filologia e di istruzione classica* CX, 1982, s. 362-379, zvláště s. 379.

7. Filologie hudebních tisků a *textual bibliography* (tzv. "textová bibliografie")

Také v oblasti hudebních textů nástup tisku hluboce ovlivnil způsoby a problémy tradování. Do typografické reprodukce bylo především ve starších dobách zapojeno více osob, jejichž kompetence byly převážně technické, nikoliv kulturní. Oproti reprodukci rukopisné je typografická reprodukce daleko mechaničtější a vytváří se memorováním velmi krátkých úseků textu. Typografická reprodukce se udržuje díky dotiskům a tím nahrazuje vzhledem k přirozené výhodě snadnějšího čtení eventuální rukopisné antigrafy. Není vždy jednotná, neboť přináší široké možnosti variant i v rámci téhož vydání. Oproti rukopisným antigrafům má hudební tisk dále tendenci zavádět drastické simplifikace (uvolnění enigmatických a menzurálních kánonů, jednoznačná interpretace víceznačných propočetných označení, stírání nuancí frázování atd.) tak, aby se produkt dostal na dosah většímu množství kupujících.

K filologickému výzkumu tradování tištěných textů výrazně přispěl vývoj *textual bibliography* ("textová bibliografie"). Jde o disciplínu, která souvisí s analytickou bibliografií, ale která se tím, že směřuje k "hodnocení účinků procesu tisku na kompletnost a správnost textu",⁴⁵ často dotýká problémů, jež jsou vlastní textové kritice.⁴⁶

Mezi základními pojmy *textual bibliography* je třeba připomenout pojem *idéal-nihoxemplaire* (jde o pojem bibliografický, nikoliv filologický), který je podobně jako *archetype* rekonstrukcí, s níž lze srovnávat všechny artefakty, které z ní vycházejí, a pojem *copy-text* neboli základní text.⁴⁷ Pro rekonstruování vůle autora je třeba provést kolaci vícenásobných atestací tisku tak, že musíme dobře rozlišit rovinu *substantních čtení*, která se týkají textu v jeho koncepčním obsahu, a rovinu *akcidentálních čtení*, neboli interpunkce a ortografie. Substanční čtení bývají předmětem eventuálních autorských oprav a jsou daleko náchylnější ke změnám v reprodukčním procesu než čtení akcidentální. A proto by rekonstrukce textu měla brát v úvahu v případě akcidentálních čtení přednostně první autorizovanou edici (nebo pokud možno autograf), v případě substančních čtení by se měla opírat o edice definitivně zrevidované autorem, či podle názorů jiných o výsledky celkové textové kritiky.⁴⁸ Při aplikaci tohoto rozlišení na hudební texty bývaly dosud za substanční čtení považovány notové výšky a rytmus a za čtení akcidentální dynamická a agogická znaménka. Takovéto rozdělení je dosti nebezpečné a jeho správnost popírají například i známé zvyklosti zápisu mnohých skladatelů.⁴⁹

⁴⁵ "[...] *valutazione degli effetti prodotti da un processo di stampa sulla completezza e correttezza del testo.*" Srov. STOPPELLI, *Filologia dei testi a stampa* (cit. v pozn. 8), s. 12.

⁴⁶ Kvalifikovaný přístup k filologickým problémům, jichž se dotýká *textual bibliography*, přináší v italském jazyce kromě již citované práce *Filologia dei testi a stampa* také CONOR FAHY, *Saggi di bibliografia testuale*, Padova: Antenore 1988; TÝŽ, *Bibliografia e filologia*, in: *La filologia testuale*, s. 137-145; PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino 1991.

⁴⁷ Pro specifický význam tohoto a dalších termínů *textual bibliography* (edice, výtisk, substanční a akcidentální varianty) viz *Glosář*.

⁴⁸ Klasickým příspěvkem týkajícím se tohoto tématu je práce WALTERA W. GREGA, *The Rationale of Copy-Text*, in: *Studies in Bibliography* III, 1950-51, s. 19-36.

⁴⁹ K vyvrácení nesprávného rozlišování na strukturální prvky a detaily variabilní povahy, které vypracoval jeden z vydavatelů souborného vydání díla Brahmsa, postačí způsoby brahm-

V muzikologii, kde existuje již mnoho kvalitních výzkumů o praxi tisku a činnosti editorů a typografů,⁵⁰ byla *textual bibliography* využita při významných výzkumných projektech. Ze současných prací, které zřejmě nejlépe zúročily její přínos, je třeba připomenout alespoň výzkumy Stanleyho Boormana (významného badatele rovněž v oblasti fenomenologie rukopisné tradice 15. a 16. století) ve sféře petruciovských edic a závažných problémů tradování madrigalů formou tisků.⁵¹

8. Filologie struktur

Filologie struktur otevřela zcela nové obzory. U jejího zrodu stál Gianfranco Contini⁵², který ji ve své významné práci popsal a vymezil její pole zkoumání. Vnitřní uspořádání, pořadí sledu konstitutivních prvků a pletivo evidentních či skrytých narážek (odkazů) odpovídá v textech komplexních struktur projektu autora – projektu, jenž může být pozměněn následnými zásahy samotného autora (i ty jsou však motivované) nebo změnami v průběhu tradování textu (z důvodů nepochopení, přežívání interpretačních fenoménů nebo přizpůsobení v dějinách tradování díla). “[...] *to, co je zde nejméně zajímavé, je evoluce neboli vypracování textu (s příslušnými problémy znázornění) a samotného jazykového systému. Daleko zajímavější je však jeho ‘zařazení’ nebo umístění do systémů ať už autorských, či nikoliv [...], varianta, jíž je zde dávana přednost, je varianta struktury. Změna struktury, systému, je již sama sebou variantou [...]. Zbývá jen zjistit, zda jde o variantu autorskou, nebo o variantu tradování textu.*”⁵³

Filologie struktur, aplikovaná na exemplárním příkladu Petrarcova díla *Canzoniere* (Zpěvník), přinesla již zajímavé výsledky.⁵⁴ Zdá se, že se jedná o schůdnou cestu, která by mohla vést k pozitivním výsledkům rovněž v muzikologické oblasti, například v pří-

sovského zápisu – srov. ANDREA MASSIMO GRASSI, *Textové varianty Tria op. 114 Johanna Brahmse*, s. 276-302 této knihy. Viz též významnou pasáž z Beethovenova dopisu, kterou cituje JAHN v příspěvku rovněž otištěném v této knize (s. 172-211).

⁵⁰ Jde o příspěvky věnované hudebním tiskům, nikoliv *textual bibliography* aplikované na hudbu. Jsou vypracovány systematicky a s co možná nejširší kontrolou přímé i nepřímé dokumentace.

⁵¹ STANLEY BOORMAN, *Petrucchi's Type-Setters and the Process of Stemmatic*, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (ed. LUDWIG FINSCHER), München: Kraus 1981 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6), s. 245-280; TÝŽ, *Some Non-Conflicting Attributions, and Some Newly Anonymous Compositions, from the Early Sixteenth Century*, in: *Early Music History VI*, 1985, s. 109-157, viz též *Bibliografie* otištěná v této knize.

⁵² CONTINI, *La critica testuale* (cit. v pozn. 42), s. 135-148. Srov. též DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di filologia delle strutture*, in: *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del convegno, Lecce 22-26 ottobre 1984), Roma: Salerno Editrice 1985, s. 383-401.

⁵³ “[...] *ciò che meno interessa qui è l'evoluzione (ossia l'elaborazione) del testo (coi relativi problemi di rappresentazione) e dello stesso sistema del linguaggio, assai più invece la sua ‘sistemazione’ o collocazione in sistemi, siano essi d'autore o no [...]. La variante qui privilegiata dall'attenzione è la variante di struttura, un mutamento della struttura, del sistema è per sé variante [...]: resta da vedere se variante d'autore o di tradizione.*” – DE ROBERTIS, *Problemi di filologia delle strutture* (cit. v pozn. 52), s. 385.

⁵⁴ Srov. obsažnou recenzi (PAOLO TROVATO, *Petrarca: i frammenti e il libro*, in: *La rivista dei libri III*, 1993, č. 5, s. 41-43) k nejnovějším pracím Gina Bellonihho a Marca Santagaty.

padě takových textů, jako jsou *Weihnachts-Oratorium (Vánoční oratorium)*, *Wohltemperiertes Klavier (Temperovaný klavír)*, *Musikalisches Opfer (Hudební oběť)* a především *Kunst der Fuge (Umění fugy)*, nebo též písňových cyklů, jako je *Winterreise (Zimní cesta)*. Významný machautovský příspěvek od Earpa⁵⁵ se dotkl problému struktury hudebního díla, které je myšlenkově jednotné a uspořádané podle druhů. Ze systematické konfrontace pramenů vydaných pod kontrolou autora a pramenů ostatních lze vyvodit konkrétní příklady strukturních variant způsobených samotným Machautem nebo tradováním jeho textů.

9. Edice hudebních textů

Obvykle se rozlišuje několik typů edic hudebních textů:

- tzv. **p r a k t i c k á e d i c e**, určená interpretům a studentům hudby (hry na nástroj, zpěvu, skladby), pro něž by kritická edice byla nepřístupná. Praktická edice neobsahuje průvodní aparát, nezdůvodňuje rozhodnutí vydavatele, zásahy, které jsou případně provedeny v textu, přidaná dynamická znaménka, agogické pokyny, pedál, smyky atd. Tento typ vydání, často vypracovaný muzikologem nebo hudebníkem na základě předcházející *vulgaty*, je obvykle vrcholně nesprávný a nepřesný. Přesto právě tento typ edice bývá nejčastěji používán k výuce interpretů a je nejvíce rozšířen ve třídách konzervatoří. Jen s velkými obtížemi a extrémně pomalu se daří občas některému nadšenci nahradit je lepšími a stejně přístupnými edicemi, které rovněž existují;⁵⁶
- **d i p l o m a t i c k á e d i c e** neboli věrná reprodukce jediného pramene pokud možno bez zásahů revizora (editora). Ve skutečnosti by diplomatická edice neměla smysl, pokud by nebyla rovněž edicí interpretující, a to alespoň z nutnosti opravit evidentní chyby,⁵⁷ objasnit to, co je v textu špatně čitelné, případně transliterovat text ze zastaralého systému písma do písma srozumitelného modernímu čtenáři;
- **e d i c e p ů v o d n í h o t e x t u (Urtextausgabe)** neboli diplomatická edice jediného autorizovaného pramene, který je pokud možno vybaven užitečnými pokyny pro praxi. O tomto tématu – a o limitech a omylech koncepce *Urtextu*, jenž dal mnohým mylné garance vysoké vědecké přísnosti – pojednává mistrovský příspěvek Federův otištěný v této antologii. Je třeba připomenout, že ve většině případů edice průvodního textu končí jako neúplné pokusy o kritické edice, neboť pro vyřešení problematických čtení je ve skutečnosti nutno často přistoupit alespoň ke sporadickému srovnání s jinými prameny.

⁵⁵ LAWRENCE EARP, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works*, in: *Journal of American Musicological Society* XLII, 1989, č. 3, s. 461-502.

⁵⁶ Jen jeden příklad z mnoha desítek, které bychom mohli uvést: Chopin. Krakovská kritická edice, která vyšla v osmdesátých letech péčí Institutu Fryderyka Chopina (*Fryderyk Chopin Complete Work according to the Autographs and Original Editions with a Critical Commentary*), jen v malé míře nahradila běžné praktické edice. V Itálii je velmi rozšířená revize CASELLA – AGOSTI (Agosti doplnil a upravil práci Casellovu), která je velmi nepřesná. Byla vypracována na základě oxfordské edice z roku 1932, a protože se opírala o exemplář prvního francouzského vydání, jež patřilo skotské klavíristce Jane Stirlingové (Chopinově žákyni), a obsahovala skladatelovy poznámky, nebrala v úvahu případné další autorizované prameny.

⁵⁷ Je pravda, že v muzikologii existují dokonce i diplomatické edice, v nichž naivní fetišistická horlivost vydavatele vedla až k zachování i těch nejbanálnějších polygenetických chyb v přesvědčení, že je vysoce vědecké zachovat je do krajnosti.

- a n a s t a t i c k á e d i c e (faksimile) je odpovědí na důležitou potřebu reprodukovat jednotlivé prameny, zpřístupnit je a dát k dispozici badatelům. Nahrazuje s jistými výhodami staré diplomatické edice, ale může vykazovat problémy čtení a správné interpretace díla (zápis textu může být mezerovitý nebo jen zběžný nebo může vyžadovat doplnění dalších pasáží, či může být chybně interpretován);
- k r i t i c k á e d i c e uvažuje o textu a jeho tradování, provádí recenzi všech pramenů a podrobuje je systematickému srovnání. Je vybavena průvodním aparátem, který registruje rozdíly jednotlivých čtení, zdůvodňuje práci a zásahy editora. Bylo by zbytečné připomínat, že i text, který se dochoval jen v jediném prameni, může být předmětem kritické edice: pokud neexistuje vícenásobná atestace textu, pomůže kompetence editora, schopnost rozpoznat chyby a opravit je na základě konjektury.

Nelze stanovit předem, jaké by měly být cesty kritické edice, neboť každý textový proces přináší specifické problémy a vyžaduje jejich pečlivé zvažování a vytvoření nástrojů k jejich vyřešení s metodologickou přesností, ale i s nutnou elasticitou pro každý jednotlivý případ. Proto není možné říci, že kritická edice je takovou edicí, která “*se řídí filologickou metodou*”,⁵⁸ a ani to, že musí být považována za “definitivní” edici textu (tyto neuvěřitelné výrazy v uvozovkách nacházíme jako velmi odolné *loci communes* v muzikologických spisech), jako by ekdotická práce nebyla ovlivňována kritickými limity a nástroji kultury, jež je produkuje, a jako by nebyla otevřena novým diskusím a obohacování o nové prostředky a nové příspěvky, jako by se ani nerozvíjela jako každý jiný typ intelektuální činnosti.⁵⁹

To, co lze v kritické edici určit konvenčně, je její formální uspořádání. Skládá se z kompletního soupisu pramenů, vhodně označených a popsanych podle běžných norem v následujícím sledu: v první řadě rukopisy seřazené podle místa uložení v pořadí: země, město, knihovna; potom tisky v chronologickém pořadí. Následovat pak bude edice textu a kritický aparát. Tomu všemu někdy předchází úvod, v němž editor může vyložit sledovaná kritéria a diskutovat o problémech.

⁵⁸ “*Condotta secondo il metodo filologico*” – tento termín se objevuje v jednotném čísle obyčejně ve spisech hudební filologie (a už jenom v nich) a označuje s veškerou pravděpodobností lachmannovskou metodu. Avšak moderní filologická práce, jak již bylo řečeno vícekrát, se nemůže omezit pouze na mechanický sled předepsaných zásahů a ani rekonstrukce stemmatu neznamená vždy schůdnou cestu.

⁵⁹ STOV. BRUNO GENTILI, *Tradizione dei testi poetici nella Grecia antica dall'arcaismo all'età ellenistica*, in: *La filologia testuale* (cit. v pozn. 9), s. 157-174, která doporučuje “[una] edizione aperta [...] nel senso di un'edizione che, attraverso un ampio repertorio del materiale documentario e critico, orienti il lettore sugli aspetti problematici del testo e sulle loro possibili soluzioni e interpretazioni. Nel senso altresì di un'edizione che renda conto dei diasistemi antichi e moderni, cioè delle diverse maniere di recepire il testo nel tempo e nello spazio. La scelta dell'editore deve sempre proporsi dialetticamente, ponendo il destinatario nelle condizioni di una lettura attiva e non passiva. Poiché l'edizione critica è per sua natura provvisoria, mai definitiva. Il suo carattere di operazione scientifica non la pone mai al di fuori della storia [...]” – “[...] otevřenou edicí [...] ve smyslu edice, jež prostřednictvím velkého množství dokumentačního a kritického materiálu orientuje čtenáře na problematické aspekty textu a na jejich možná řešení a interpretace, rovněž ve smyslu takové edice, která by se opírala o staré a moderní diasystémy (viz *Glosář*) neboli o různé způsoby uchopení textu v čase a prostoru. Rozhodnutí editora musí být vždy navrhováno dialekticky tak, aby byl čtenář uveden do podmínek aktivního, nikoliv pasivního čtení. Neboť kritická edice je svou povahou provizorní, nikdy není definitivní. Její povaha vědecké operace ji nikdy nestaví mimo dějiny [...]” Viz s. 174.

V textu se graficky zvýrazní zásahy editora, které musí být samozřejmě uvážené. Do textu mohou a musí být začleněny takové zásahy, jež jsou nezbytné či jasně vyplývající z textu, jako například agogická znaménka, která lze rekonstruovat z evidentní analogie některých úseků, a to navzdory paralyzujícímu fetišismu, jenž by takové zásahy mohl považovat za nesprávné.

Není možné se na tomto místě zabývat kasuistikou běžných problémů kritických edic hudebních textů. Uvedme jen několik příkladů. Pro vokálně polyfonní dílo bude vhodné odlišit aparát vztahující se k poetickým textům od aparátu komentujícího hudbu.⁶⁰ V tom prvním bude třeba vyznačit kromě případných evidentních chyb i různocetnání v jednotlivých hlasech, jakož i rozdíly mezi verzí přijatou skladatelem a verzí (nebo verzemi) šířenou těmi nejvýznamnějšími dobovými prameny⁶¹ proto, abychom prověřili specifčnost textu používaného hudebníkem a mohli případně zkoumat cesty jeho šíření jakožto hudební poezie.⁶² Nejlepší by ale bylo svěřit péči o poetické texty do rukou literárního filologa, specializovaného na příslušné období. Chyby způsobené zanedbáním a přibližností, s níž jsou obvykle pojednávány tyto problémy, jsou zřejmé všem. Často se setkáme s texty madrigalů a kantát, které nedávají smysl, a to i ve velmi vytríbených muzikologických pracích (v těchto případech je zřejmé, že ačkoliv vědec-editor kategoricky prohlašuje v úvodu k edici nevyhnutelnost jednoty hudby a slova v renesanční a barokní estetice, tento princip mu ve skutečnosti není vůbec jasný). A snad ještě horší jsou jazykové tvary (italština bývá snad nejbarbarštěji znásilňována) čerpané bezostyšně z jiných století či jiného kulturního kontextu, než jakým byl kontext vlastní tomuto poetickému textu.

Pokud tradování hudebního textu přináší také autorské varianty, bude třeba vypracovat dvojí aparát: d i a c h r o n n í pro tyto varianty a s y n c h r o n n í pro varianty tradování textu. Pokud situace autorských variant není příliš složitá, je možné uvažovat též o synoptickém znázornění. V případě rozdílných a kompletních autorských redakcí může vyvstát potřeba jejich jednotlivých samostatných edic. Pokud máme k dispozici náčty, revize a neúplné verze, můžeme je uvést v příloze.

Existují pak i určité postupy, kterým se musíme v kvalitní kritické edici hudebního textu rozhodně vyhnout, jako například:

- označovat varianty jako jistý druh repertoáru alternativních čtení, mezi nimiž si interpret případně může zvolit podle své vůle (a nikoliv jako součást různých redakčních vrstev, které nelze směšovat, nebo různých momentů v dějinách tradování textu),
- uvádět varianty ne v regulérním aparátu, ale občasné a selektivně na spodním okraji stránky anebo je vyznačovat v poznámkách (s tímto nesprávným postupem se nejčastěji setkáváme v edicích bez kompletního aparátu),

⁶⁰ Abychom neupadli do konfúzních výkladů, které by mohly narušit srozumitelnost i v případě kvalitně vypracovaných aparátů.

⁶¹ Práce bude zajisté usnadněna, budeme-li mít k dispozici dobrou kritickou edici básnického textu (pokud možno doplněnou genetickými aparáty).

⁶² Je třeba se alespoň zmínit o skutečnosti, že operní libreto představuje velmi různorodou kasuistiku (jíž se samozřejmě nemůžeme na tomto místě zabývat) a dosti proměnlivý status, jak tomu ostatně bývá i u hudebních textů oper. Pozorný a systematický průzkum zásahů spojených s úpravami či revizemi oper (libreto a hudba) zaznamenal v posledních letech velké pokroky a ukázal se jako plodný pro značné obohacení znalostí nejen o genezi a osudu jednotlivých oper, ale i o mnoha dalších aspektech dějin kultury.

- vypracovávat záhadné kritické aparáty, z nichž je zřejmé, že ten, kdo je připravil, byl přesvědčen o zbytečnosti této činnosti, neboť se jimi stejně nikdo zabývat nebude,
- vypracovávat aparáty rozvleklé a upovídáné nebo vysvětlovat detailně to, co bylo začleněno do textu, místo toho, abychom vyjmenovali opravená místa či uvedli nepřijatá alternativní čtení.

Součástí zájmu hudební filologie jsou rovněž edice teoretických traktátů, které obvykle vypracovává muzikolog. Na jedné straně se podstatně neliší od jiných literárních nebo vědeckých textů (v latině, řečtině, italštině *volgare* nebo moderním jazyce), na straně druhé vyžadují speciální kompetenci, která často prochází tvrdou zkouškou vzhledem k tomu, že je třeba porozumět nejasným pasážím nebo zhodnotit hudební příklady, které v pramenech – ať už jde o rukopisy, inkunábule, staré nebo moderní tisky – jsou často vyjádřeny v nesprávné formě. V mnohých případech by se spolupráce literárního specialisty mohla ukázat jako velmi užitečná, neboť muzikolog díky ní může získat nemálo důležitých údajů. Například neitalský muzikolog je v případě textu v italštině *volgare* začátku patnáctého století přesvědčen, že je schopen na základě svých osobních dojmů určit, že byl tento text napsán v “centrálně-severní Itálii” (chybí jen ta jižní a máme tu celý poloostrov!), a nedokáže již získat pro své bádání žádný další užitek. Zatímco pomoc historika jazyka by jej mohla naopak vést k přesnějšimu vymezení prostoru provenience traktátu a tím mu dodat užitečné podklady k rekonstrukci autorství (a možná i k nalezení nějaké jeho stopy).⁶³

Pro úplnost je třeba zmínit i další typ edice, která má v muzikologii jisté rozšíření a která se shoduje v podstatě s edicí diplomatickou: je to reprodukce jediného pramene, vypracovaná počítačem.⁶⁴ Není ničím jiným než další variantou evidentně fascinujícího bédierovského řešení, variantou samozřejmě ze všech nejhorší.

10. Edice sborníků

Moderní hudební filologie prokázala značný zájem o edice souborů skladeb, které měly důležitou úlohu při fixování nebo šíření určitých typů repertoáru a které je možno studovat ze dvou různých hledisek:

- jako sumu jednotlivých skladeb, z nichž každá je dílem jednoho skladatele a k níž je možno eventuálně nalézt konkordance v jiných pramenech,
- jako sbírky repertoáru vypracované s přesným určením a čerpající případně – buď věrně, nebo selektivně – z jiných sborníků.

Z tohoto druhého hlediska bude důležité rekonstruovat dějiny konkrétního repertoáru komplexně a zkontrolovat, zda se repertoár ve svém celku nebo jeho část neobjevuje také v jiných souborech. V rukopisné sbírce *chansonů* (*chansonnier*) z 15. století budeme muset například zkoumat síť konkordancí s jinými prameny a příslušná různočtení

⁶³ Užitečný přehled, i když omezený na pouhých patnáct let muzikologického výzkumu v oblasti traktátů, nabízí MICHEL HUGLO, *Bibliographie des éditions et études relatives à la théologie musicale du Moyen-Age (1972-1987)*, in: *Acta Musicologica* LX, 1988, č. 3, s. 229-272. Důležité jsou zvláště bystré postřehy na s. 271-272.

⁶⁴ Bláznovství takového postupu, který vykazuje všechny nevýhody práce s jediným pramenem, a navíc i nevýhody “editora”, který nemá mozek, ukazuje FEDER, *Musikphilologie* (cit. v pozn. 12), s. 146-147.

(často lze také nalézt významné kompoziční varianty, jakými jsou citelná rozšíření nebo zkrácení, přidání nebo výměna jednoho hlasu) a budeme se snažit rekonstruovat u každého chansonu cesty jeho šíření, případně zásahy autora,⁶⁵ kopisty nebo jiného skladatele. Margaret Bentová⁶⁶ v otázce repertoáru sborníků zdůraznila, jak se vedle obecně přijaté hypotézy Charlese Hamma o šíření hudby prostřednictvím jednotlivých svazků,⁶⁷ tradování děl uskutečňovalo také a především prostřednictvím jiných antologických pramenů. Allan Atlas mohl stanovit ve čtvrté kapitole své monografie o kodexu C.G. XIII.27 z Biblioteca Apostolica Vaticana (tato stať je rovněž uvedena v naší knize) některé základní normy pro správné studium problému, jež se dnes mohou zdát samozřejmé a v určitých případech i zdokonalitelné,⁶⁸ ale ve své době ještě v edicích samozřejmě nebyly. Ve svém dalším významném příspěvku se Atlas zabýval problémem sporných atribucí a tím otevřel nové perspektivy výzkumu.⁶⁹

Edice souboru skladeb, chápaného jako sbírka organického repertoáru, bude reprodukovat jeho osobitá čtení, ale bude edicí kritickou, neboť tam, kde to bude možné, bude u každé skladby provedena kompletní a systematická recenze a kolace a v případě chyby, kterou je nutno opravit, nebude správné čtení přejato neodůvodněně z jiného pramene, obecně považovaného za "spolehlivý", ale bude přejato uváženě z takového pramene, který je s původním pramenem nejvíce spřízněný.

Je třeba si povšimnout, že k nejoblíbenějším zájmům hudebních filologů zaměřených na středověk a renesanci patří na jedné straně edice sborníků jakožto významných historických a kulturních dokumentů, na straně druhé rekonstrukce nejen jednotlivých textů nebo kompletního odkazu jednotlivých skladatelů, ale též celých specifických druhů repertoáru. Není možné na tomto místě uvést početné příspěvky tohoto typu,⁷⁰ ale z těch nejzajímavějších jmenujme alespoň příspěvek Ursuly Güntherové o kodexu Chantilly a repertoáru v manýristické notaci,⁷¹ příspěvek Reinharda Strohma o hudbě v Bruggách v 15. století, jenž se zrodil z analýzy kodexu Lucca 238,⁷² práci Christophera Reynoldse o vatikánském rukopisu SPB 80⁷³ nebo monumentální třídílný příspěvek Martina Staehelina o mších Heinricha Isaaca,⁷⁴ dílo, které dává badatelům k dispozici velké bohatství kultury, poznání a výzkumů, k nimž autor dospěl mnohaletou prací s texty.

⁶⁵ SROV. LOUISE LITTERICK, *The Revision of Ockeghem's 'Je n'ay dueil'*, in: *Musique naturelle et musique artificielle: in memoriam Gustave Reese* (ed. MARY BETH WINN), Montréal: Ceres 1979, s. 29-48 (Le moyen français, 5).

⁶⁶ BENT, *Some Criteria for Establishing Relationships* (cit. v pozn. 16).

⁶⁷ CHARLES HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in: *Acta Musicologica* XXXIV, 1962, č. 4, s. 166-188.

⁶⁸ Pro ligatury a color, které Atlas považuje za nesignifikanční varianty, srov. STANLEY BOORMAN, *Notational Spelling and Scribal Habit*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER), Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 65-109 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).

⁶⁹ ATLAS, *Conflicting Attributions in Italian Sources* (cit. pozn. 17).

⁷⁰ Mnohé lze však nalézt v *Bibliografii* otištěné v této knize.

⁷¹ *Bibliografie Ursuly Güntherové na toto téma je velmi široká a obsahuje edice a pojednání (Chantilly 564, Mod a.M.5.24, Torino J II 9)*, srov. *Bibliografie* otištěnou v tomto svazku.

⁷² REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford: Clarendon Press 1985.

⁷³ CHRISTOPHER REYNOLDS, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, in: *Early Music History* I, 1981, s. 257-304.

⁷⁴ MARTIN STAHELIN, *Die Messen Heinrich Isaacs, I-II: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und*

Předmětem zájmu filologa je tedy text a práce v zájmu textu, ale tento zájem se současně šíří mnoha směry. Definice Balduinova⁷⁵ se snad může zdát všeobsažná, ale ve své didaktické jasnosti nám připomíná, jak je dimenze tzv. “ediční techniky” pro současnou filologii nenapravitelně úzká a omezená. Současně (nikoliv následně) s ekdotickou prací “v úzkém slova smyslu” koordinuje filolog celé množství dalších zájmů (též interdisciplinárních), shromažďuje, zhodnocuje a interpretuje řadu informací, které jeho práce produkuje, a může tedy naše vědomosti podstatně obohatit, změnit staré pohledy, otevřít nové perspektivy.

11. Atribuice a kritika autenticity

Anonymní hudební text nebo text přisouzený pochybným způsobem některému skladateli s sebou nese nutně problém kritického hodnocení autorství a přesného historicko-geografického zařazení. Filolog bude mít pochopitelně štěstí, pokud bude moci využít mimotextových důkazů, jakými jsou dokumenty, nepřímá svědectví, zprávy v dopisech, ale též informace paleografického a kodikologického typu, jež mohou mít důkazový charakter, nebo poznámky na okrajích textu obsahující užitečné informace. Pokud však bude nucen provést určení výhradně na základě údajů vycházejících ze stylové analýzy, bude vystaven větším rizikům, zejména v případech hudebních textů patřících do období, které charakterizuje silná stylová jednota.

Například šest anonymních mší *L'homme armé* z rukopisu VI.E.40 z Biblioteca Nazionale v Neapoli bylo původně nesprávně připsáno Tinctorisovi. Judith Cohenová však na základě četných argumentů přisoudila tato díla skupině skladatelů na dvoře Karla Smělého.⁷⁶ Don Giller je naopak připsal Caronovi⁷⁷ a Richard Taruskin zase Busnoisovi.⁷⁸ Ve mších zajisté najdeme prvky, které je možno objektivně vztáhnout na všechny výše jmenované skladatele a snad i na mnohé další, a tato díla jistě obsahují jak stylové prvky zdánlivého archaismu, tak i znaky modernosti. Proto byly v tomto případě na-

seinem Messen-Cœuvre; III: Studien zu Werk- und Satztechnik in den Messenkompositionen von Heinrich Isaac, Bern – Stuttgart: Paul Haupt 1977.

⁷⁵ ARMANDO BALDUINO (*Manuale di Filologia italiana*, Firenze: Sansoni 1983, s. 2) definuje filologii v širokém smyslu jako “*il complesso di studi che, muovendosi in vari settori e avvalendosi di diversi strumenti di indagine, ma fondandosi sempre su di un puntuale esame critico dei testi, documenti e testimonianze, mira a una esatta ed esauriente comprensione del testo medesimo nella sua precisa collocazione storico-culturale e addirittura, in un raggio più vasto, si propone la integrale conoscenza e ricostruzione di un periodo storico o di una o più civiltà, studian-done la lingua, la letteratura, le diverse manifestazioni culturali*” – “[...] komplex výzkumů, který tím, že se odehrává v různých sektorech, a opírá se o různé nástroje zkoumání, ale i tím, že se vždy zakládá na přesném kritickém zkoumání textů, dokumentů a svědectví, směřuje k přesnému a plnému pochopení samotného textu v jeho přesném historicko-kulturním umístění. V širším záběru napomáhá celistvému poznání a rekonstrukci určitého historického období nebo jedné či více civilizací díky tomu, že studuje její jazyk, literaturu, různé kulturní projevy.”

⁷⁶ JUDITH COHEN, *The Six Anonymous 'L'homme armé' Masses in Naples*, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40, Roma: American Institute of Musicology 1968.

⁷⁷ DON GILLER, *The Naples 'L'homme armé' Masses and Canon: A Study in Musical Relationship*, in: *Current Musicology* XXXII, 1981, s. 7-28.

⁷⁸ RICHARD TARUSKIN, *Antoine Busnois and the 'L'homme armé' Tradition*, in: *Journal of American Musicological Society* XXXIX, 1986, č. 2, s. 255-293.

vrženy datace od konce padesátých let 15. století až po období soutěže o *L'homme armé*, v době následující po mších Ockeghema, Busnoise a Dufaye.⁷⁹

Nikdo však nezíská na jediném autorovi (nebo na skupině autorů) zkušenosti rovnající se kompetenci toho, kdo byl schopen provést kritickou rekonstrukci jejich textů,⁸⁰ tedy kompetenci, která umožňuje rozpoznat a zhodnotit:

- osobitě charakteristické prvky hudebního jazyka, a to individuálního nebo patřícího jedné škole (které jsou tím důležitější a přesvědčivější, čím více obsahují zdánlivě nevýznamných elementů, jež nejsou náchylné k imitování),
- jak jsou tyto charakteristické prvky rozvrženy v konečné struktuře díla,
- zda existují konkrétní stylistické analogie či spíše intertextuální vztahy mezi tímto dílem a díly dalšími, u nichž je jisté, že pocházejí od konkrétního autora nebo určité školy.

Při zvažování autenticity textu či návrhu jeho atribuce bude filolog mít tím větší pravděpodobnost úspěchu, čím bohatší bude množství informací a čím hlubší znalost pletiva vztahů mezi dílem, kulturou a tradicí, jež bude schopen získat a srovnat. Operace tohoto typu nemohou být svěřeny počítači, který může jen poskytnout statistiky a odhalit opakující se jevy. *“Iluze, že je možno využívat beztržně elektronických počítačů k automatickému určení autorství [...], nemůže přežít, pokud není doprovázena obezřetností”*, neboť tímto způsobem lze odhalit *“struktury ‘druhu’, které jsou společné více osobnostem, zatímco obráceně v jediném artefaktu žije spolu více struktur”*.⁸¹ A právě zde je ten nejdůležitější moment: pokud jsou specifické stylové konstanty, které rozpoznáme u jednoho autora, chápány individuálně, mohou být společné též jedné škole nebo celému jednomu období. Styl jednoho autora naopak není určován opakováním jednotlivých elementů, ale osobitostí jejich kombinací. Kromě toho se tento styl může během času i velmi citelně změnit a organizovat svoje určující prvky podle komplexních a variabilních vztahů. Připomeňme například Dufaye a stálou evoluci jeho stylu v průběhu jeho aktivity, která zahrnuje celé půlstoletí. Jedenáct částí *Propria missae* v kodexu Trident 88 přisoudil Feininger v roce 1947 Dufayovi výhradně na základě vlastní kompetence,⁸² což vyvolalo značnou skepsi (jejich stylová jedinečnost by i dnes představovala nepřekonatelnou překážku pro počítač, pokud by se přistoupilo k hodnocení autorství tímto způsobem). V nedávné době mohl Fallows potvrdit přesnost atribuce některých z nich,⁸³ jež lze datovat do let působení Dufaye v Cambrai mezi lety 1440 a 1450, čímž byl celý problém znovu otevřen.

⁷⁹ Srov. MARIA CARACI VELA, *Un capitolo di arte allusiva nella prima tradizione di messe 'L'homme armé'*, in: *Studi Musicali* XXII, 1993, č. 1, s. 3-21.

⁸⁰ Viz GIORGIO PASQUALI, *Filologia e storia*, Firenze: Le Monnier 1971 (1920) a zvláště *stat Sensibilità estetica ed errori di stampa*, s. 11-14.

⁸¹ *“L'illusione di poter adoperare impunemente i calcolatori elettronici per determinazione automatica di paternità [...] non sopravvive che circondata di cautele’, perché con quel mezzo si possono rilevare ‘strutture di «genere», comuni a più personalità, mentre viceversa in uno stesso individuo convivono più strutture’.* – CONTINI, *Filologia*, in: *TYŽ, Breviario di ecdotica* (cit. v pozn. 39), s. 3-66, zde s. 56.

⁸² *Auctorum anonymorum Missarum Propria XVI, quorum XI Guilelmo Dufay auctori adscribenda sunt [...]*, Romae: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1947 (Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae, řada II, Proprium Missae, 1).

⁸³ DAVID FALLOWS, *Dufay and the Mass Proper Cycles of Trent 88*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985), Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 46-59.

Kritika autenticity,⁸⁴ kterou není možné vyřešit pomocí statistické kalkulace, vyžaduje velké zkušenosti a představuje komplexní kulturní operaci. V mnoha případech se její pokroky a její výsledky opírají o spolupráci nejen různých vědců, z nichž každý má bohatství svých vlastních zkušeností, ale využívají též stálého zkoumání problému a práce více generací: *“Kromě nepatrného procenta případů, u nichž první krok vede k definitivnímu řešení, není atribuce ničím jiným než pokusem vyřešit určitý problém na základě momentálního stavu znalostí. Dosažení dalšího stupně poznání může pouze rozšířit hranice pole výzkumu a stanovit nové perspektivy, nová řešení, nové možnosti pokroku tím, že je obohatí o některé detaily. Jisté však nemůže anulovat to nezměnitelné množství pravdy, o něž se s ohledem na dobu plným právem opírali jiní.”*⁸⁵

12. Transkripce a edice vokální polyfonie: nejčastější omyly a problémy

V běžném jazyce hudebníků a muzikologů se termíny “transkripce” a “edice” často používají jako synonyma, přestože označují rozdílné operace, které mohou existovat nezávisle na sobě⁸⁶ nebo mohou existovat společně ve stejné práci. Edice může vycházet z transkripce a transkripce naopak může být podmíněna směry, jimiž se bude ubírat edice. Hned na začátku je třeba jednou provždy vyvrátit velký a velmi rozšířený omyl, podle něhož by transkripce měla být čistě mechanickou prací pouhé transliterace hudební myšlenky ze zastaralé notace do notace běžné na základě jistého množství daných pravidel a pevných zásad. Je to jednoduše nemožné, neboť vztah mezi myšlením a notací je v každé době vztahem neoddělitelným, vztahem těsné reciprocit. Zápis není podmíněn jen kompozičním projektem, ale především také typem písma, který je k dispozici a který může být v různých dobách nejrůznějšími směry inovován a podmiňuje myšlení. Abychom uvedli příklad: správné pochopení významného kulturního fenoménu, jakým je *Ars subtilior*, nebylo možné do té doby, než bylo prozkoumáno skutečné pojmové vybavení, dobová kultura a technické nástroje, které mohly ovládat daný systém notace neboli dosažený způsob zápisu hudební myšlenky, jehož zdokonalováním se otvíraly stále nové cesty i pro tvůrčí proces.

⁸⁴ K tomuto tématu srov. nově *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte – Musicologia – Letteratura* (Atti del seminario, Ascona 30 settembre – 5 ottobre 1992) (ed. OTTAVIO BESOMI – CARLO CARUSO), Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1994, který obsahuje rovněž muzikologické stati: FRANCESCO DEGRADA, *False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesi storica e problemi critici*, s. 93-111; MAX LÜTOLF, *L'attribuzione di opere sacre a Wolfgang Amadeus Mozart: contenuto e interpretazione delle aporie*, s. 115-132; GEORG FEDER, *La critica dell'autenticità nell'ambito dell'opera di Haydn*, s. 135-158.

⁸⁵ *“Salvo una minima percentuale di casi in cui conduce il primo getto alla soluzione definitiva, l'attribuzione non è altro che il tentativo di risolvere un determinato problema per mezzo delle conoscenze possedute dall'epoca cui appartiene lo studioso che la propone: l'accrescersi delle cognizioni può soltanto allargare i confini del campo di ricerca e, arricchendone taluni dettagli, indicare nuove prospettive, nuove soluzioni, nuove possibilità di progresso, ma non può certo annullare quell'immutabile quantitativo di verità sul quale altri, con piena ragione rispetto ai tempi, si erano fondati.”* – FEDERICO ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il maestro delle Tavole Barberini*, Torino: Einaudi 1961, s. 13.

⁸⁶ Transkripce nemusí přihlížet k edici, edice staré polyfonie se ale naopak zakládá na transkripci (existuje však případ anastatické edice, která se přirozeně obejde bez transkripce).

Předtím než muzikologie 19. a velké části 20. století dospěla k těmto vědomostem, měla pro onen repertoár k dispozici pouze anachronní kritéria. A jelikož je nemohla upotřebit, uchýlovala se k adjektivům jako “konvenční”, “koncepční”, “vymělkovaný”, “spletitý”, “matematický”, které prozrazují evidentní rozpaky nad nesrozumitelným předmětem.

Vzájemný vliv notace a hudebního myšlení se utváří analogicky jako vztah mezi myšlením a jazykem spisovatele a transkripce funguje ve skutečnosti podobným způsobem jako překlad. Při přechodu formulace myšlenky v jednom jazyce k formulování téhož v jiném jazyce a při zachování stylových, rétorických a výrazových rejstříků se překlad nemůže nikdy jevit jako pouhá transliterace “slovo od slova”, neboť jednotlivým jazykům jsou vlastní rozdílná syntaktická uspořádání. Pokud bychom tuto skutečnost ignorovali nebo podcenili, dosáhli bychom groteskních výsledků.

Údajná “doslovná” transkripce středověké a renesanční polyfonie, jež dodržuje hodnoty původní notace, i když v notaci moderní znamenají něco zcela jiného, a uvádí znaménka, která v současném způsobu psaní jednoduše neexistují (například Φ_2^3 , $\circ 3$), transkripce, která na sebe nebere odpovědnost za volbu správné rekonstrukce (například pasáží v proporcii), se podobá typickému chování průměrného gymnazisty, který při překladu textů klasiků z řečtiny či latiny používá gerundia v takovém množství, v jakém se nikdy v psané ani mluvené italštině nevyskytovala, který zatěžuje text předminulými časy a používá nepřiměřená spojení příčinných a časových vět, takže výsledkem je slabomyslné vyjadřování, které snad ani nelze nazvat překladem.^{86A}

Transkripce, stejně jako překlad, nemůže být doslovná za každou cenu. Může být pouze více nebo méně dobrá, průměrná, nebo špatná. Je faktem interpretativním, odpovědným, “kulturním”. Nikdy nedosáhne perfektních výsledků, ale má přesto nezbytnou funkci. Není ovládána železnou nutností, její výsledky nejsou vždy jednoznačné a může tolerovat – v různých obdobích v různé míře – též alternativní řešení. Každý typ problémů musí být řešen z historického pohledu a na základě vyčerpávající dokumentace.

Na rozdíl od transkripce každý typ edice přináší kritické zásahy různé míry vůči textu. Praktická edice se snaží provádět zásahy za účelem objasnění nebo simplifikace (ale jak už bylo řečeno, to jen v tom nejlepším případě). Edice původního textu (*Urtextausgabe*) má za předmět pramen, který byl vybrán vzhledem ke svým historicky významným charakteristikám nebo díky správnosti či proto, že obsahuje pokyny užitečné pro praxi. A konečně hlavním cílem kritické edice je rekonstrukce t e x t u .

Je podivně běžným jevem, že hudební filolog, jenž se zabývá kritickými edicemi středověkého a renesančního repertoáru, se i nadále táže, jak bude reagovat na jeho práci interpret, který je pro něj z nepochopitelných důvodů na jedné straně neschopen číst kritický aparát nebo používat vědeckou edici (stále se najdou diskuse o vhodnosti či nevhodnosti vypracovávání “lehkých” edic bez aparátu, určených pro hudebníky), ale na straně druhé má tak nezměrné kompetence, že ho zbavují povinnosti vzít na sebe odpovědnost a vysvětlit vlastní rozhodnutí. Ale ať už je status interpreta (nebo jakéhokoliv jiného čtenáře, specializovaného či nikoliv) jakýkoliv, problém je ve skutečnosti irelevantní, jelikož úkol hudebního filologa je specifický a jednoznačný: předložit text co nejlepší podle vlastních možností a podle současného stavu vývoje disciplíny a kultury.

^{86A} Příklad z italského prostředí: na italském klasickém gymnáziu se studuje povinně jak latina, tak řečtina. Pozn. K. H.

Ten, kdo připravuje kritickou edici středověké nebo renesanční polyfonie, ví dobře, že musí provést jistá rozhodnutí, jež pak musí důsledně dodržovat, a to už od stadia transkripce, a že je musí vhodně zdůvodnit. Doplnky (pokud se ukážou jako nutné) a pokud možno všechny editorské zásahy by měly být znázorněny již graficky v textu, aby byly okamžitě rozpoznatelné. Tyto zásahy však v každém případě představují velmi delikátní problematiku, kterou muzikologové musí stále znovu prověřovat a zkoušet různá hlediska, a kde dochází k častým změnám názorů, podobným rychlosti proměn módy. Nemůžeme zajisté na tomto místě celé téma rozpracovat, a to ani v základních liniích. Přesto bychom mohli naznačit několik postřehů týkajících se těch nejběžnějších problémů.

Interpretace menzury

Jde o první problém, který vyvstává již na úrovni transkripce a je tím nejdůležitějším problémem v každé edici středověké a renesanční polyfonie. K tomuto tématu existuje již značně rozsáhlá vědecká literatura a máme k dispozici vynikající studie, které nejenže jsou záslužné díky přesnému rozboru komplexních a opomíjených problémů, ale také a především díky tomu, že jsou pojednány v kontextu dobové kultury. Například v druhé kapitole nové práce Anny Marie Busse Bergerové *Mensuration and Proportion Signs, Origins and Evolution*,⁸⁷ věnované analýze vztahů mezi středověkou menzurou a tehdejšími matematickým učením, autorka objasňuje mnoho aspektů středověké a renesanční menzury, které se dnešnímu badateli jeví jako velmi vzdálené a nepřístupné.⁸⁸

Obecně je přijímáno, že právě stará menzura – od konce 13. až do pozdního 16. století – byla komplexním systémem ve stálém vývoji a že stála v centru teoretického myšlení i praxe. Ale není zdaleka už tak zřejmé, že se tento fakt musí co nejpřesněji promítnout do textu. “Superdiplomatická” řešení, o nichž jsme se již vícekrát zmínili a která ještě dnes editoři často praktikují, neposkytují žádné objasnění (naopak přidávají další podněty ke zmatku, neboť z nich vycházejí nesprávné a libovolné interpretace) a transkripce tak vychází jako polovičatá práce. Obtíží, které mohou vyvstat při interpretaci menzury, je velmi mnoho. Někdy jsou tyto problémy extrémně komplikované a v některých případech vypadají téměř bezvýchodně. Editor může být nucen přijmout řeše-

⁸⁷ ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs, Origins and Evolution*, Oxford: Clarendon Press 1993. Tato kniha přináší též vynikající bibliografický příspěvek na toto téma s nejnovější literaturou. Od stejné autorky je třeba upozornit zvláště na stať *The Myth of ‘diminutio per tertiam partem’*, in: *Journal of Musicology* VIII, 1990, č. 3, s. 398-426, jež vyvrací na základě systematického výběru teoretických svědectví hypotézu, která se v posledních letech velmi rozšířila mezi muzikology, neboť byla podporována známými jmény. Pro odlišný přístup k problému srov. též ROBERT C. WEGMAN, *What is ‘Acceleratio Mensurae’?*, in: *Music and Letters* LXXIII, 1992, č. 4, s. 515-524.

⁸⁸ Hodnotnými pracemi přispěl k výzkumu vztahů mezi menzurální hudbou a středověkou matematikou též FABRIZIO DELLA SETA, z nichž bychom chtěli připomenout: *Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto. Premesse filosofiche ad una disputa del gusto musicale*, in: *Studi Musicali* XIII, 1984, č. 2, s. 169-219; či příspěvek nazvaný *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo*, in: *In cantu et in sermone* (ed. FABRIZIO DELLA SETA – FRANCO PIPERNO), Firenze: Olschki – University of Western Australia Press 1989, s. 75-99 (*Italian Medieval and Renaissance Studies*, 2).

ní, které jej zcela nepřesvědčuje nebo které není jednoznačné pro čtenáře. V takovýchto případech pak je třeba poskytnout informace nutné k pochopení problému v úvodu nebo v kritickém aparátu. Avšak transkripce podle nepřesných kritérií a s nepřesnými výsledky je dnes již nepřijatelná. A to ani tehdy, když jsou ony problémy vysvětleny na jiném místě: v t e x t u totiž zůstávají nadále nevyřešeny.⁸⁹

Modalita a kadence

V chrámové a světské středověké polyfonii a ve větší části polyfonie renesanční bychom měli respektovat její diatonickou a modální povahu⁹⁰ a uvědomit si, že ten, kdo si přál zanést negující či korigující posuvky do modálního systému, mohl je velmi snadno použít (a ve skutečnosti to i často udělal). To by mělo vést k maximálně opatrným zásahům, tedy doplňování jen těch posuvek, o nichž lze s jistotou tvrdit, že nebyly vypsaný proto, že byly implicitně obsaženy ve způsobu dobového zápisu a že byly naprosto evidentní. Takových je však, jak víme, jen velice málo. Pokud bychom totiž posuvky aplikovali systematicky, abychom se vyhnuli melodickým tritónům (nebo ještě hůře tritónům harmonickým), museli bychom na základě impulsu, který nás k tomu vedl, často pokračovat stejným způsobem dlouhými řadami absurdních alterací. Disharmonické intervaly byly však v polyfonním kontextu a často též v melodické linii středověké a renesanční polyfonie ve skutečnosti připouštěny, tolerovány, občas dokonce požadovány, a zajisté by bylo nesmyslné snažit se vyškrtnout to, co mohlo být v různém kontextu a v různé míře u jednotlivých případů klidně součástí běžného hudebního jazyka.

Podobně by se mělo uvažovat v otázce posuvek v závěrech. Přeměna sedmého stupně modu na citlivý tón je cizí požadavkům celých staletí dějin polyfonie. Už jen mezi 14. a 16. stoletím jsou velmi početné případy evidentních modálních závěrů, které citlivý tón nevyžadují. Přítomnost Landiniho závěru, který má dlouhou historii, mezinárodní rozšíření a množství variant podle toho, zda postupuje stupňovitě či skokem ve spodním hlase či podle počtu hlasů (zda se vyskytuje ve dvou, třech nebo čtyřech hlasech), vede kategoricky k alteraci šestého a sedmého stupně, i když existují početné a dobře dokumentované situace, které požadovaly závěr v rigorózně modální formě.⁹¹

⁸⁹ Srov. CARL DAHLHAUS, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, in: *Fontes Artis Musicae* XXV, 1978, č. 1, s. 19-27, s. 22: "Und eine Edition, die den Notentext durch Mutmaßungen über das Tempo ergänzt, ist, obwohl sie scheinbar drastisch modernisiert, in Wahrheit dem Original näher als eine Ausgabe, die aus Angst vor einer nicht restlos begründbaren Entscheidung eine Dimension der originalen Schrift unterschlägt." – "A ve skutečnosti je originálu blíže edice, která doplňuje notový text domněnkami o tempu, ačkoliv zdánlivě drasticky modernizuje, než vydání, které ze strachu před rozhodnutím, jež není bezeschybně podložitelné, potlačuje jeden rozměr původního zápisu." – Český překlad statí viz v tomto svazku, s. 50-58.)

⁹⁰ Bylo by dobré překonat absurdní názor o pre-tonální povaze velké části polyfonní i monodické světské hudby ve středověku a v renesanci (touto etiketou bylo označeno velké množství hudebních druhů od trubadúrských monodií až k villanellám), který byl v minulosti původcem těžkých polemických zásahů.

⁹¹ V otázce rozmanitosti landiniovských závěrů, které postupují k finále různých modů, srov. MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Modale und tonale Kadenzen im weltlichen Repertoire von TuB*, in: *Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhundert* (ed. URSULA GÜNTHER – LUDWIG FINSCHER – JEFFREY DEAN), Neuhausen – Stuttgart: Hänssler, s. 104-109 (Musicological Studies and Documents, 49). V tomto příspěvku autorka také upozorňuje na to, jak nekritická aplikace Marchetto-

Přesto editoři často zavádějí “povinné” alterace, vedoucí k těm nejabsurdnějším násilnostem (všechny příklady jsou vybrány z významných kritických edic, z pera významných vědců):⁹²

Sporné alterace pak představují pro editora velmi choulostivou otázku. Početná literatura týkající se tohoto problému⁹³ zaznamenává velmi rozdílné pokusy o interpretaci tohoto jevu a registruje obsažné polemiky mezi muzikology. Ale ať už o něm chceme uvažovat jakkoliv, je jisté, že přítomnost jedné nebo dvou posuvek v jednom nebo více hlasech oproti absenci posuvky v jednom nebo více jiných hlasech není důsledkem roz-

vých pravidel o řetězení intervalů v závěru, pokud jsou chápána kategoricky a jako všeobecně závazná, způsobuje necitlivé zásahy a stále stejná řešení tam, kde by naopak byla možná řešení odlišná.

⁹² Tyto příklady byly vybrány z mnohých, které autorka Maria Teresa Rosa Barezani, jíž vřele děkuji, shromáždila ve výše uvedené práci.

⁹³ Nejvýznamnější příspěvky na toto téma jsou sepsány a diskutovány v diplomové práci: TATIANA ZANINI, *Aspetti e problemi della musica ficta: bibliografia ragionata*, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, vedoucí práce prof. Maria Teresa Rosa Barezani, akademický rok 1990-91. Nový příspěvek, který se rovněž dotýká tohoto problému a který je zde třeba citovat, je práce MARGARET BENT, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's 'Aggiunta to the Toscanello in musica'*, in: *The Journal of Musicology* XXI, 1994, č. 3, s. 306-335.

tržtosti kopistů, ale že jde o vědomou volbu, ať už byla teoretikům konce 15. století příjemná, nebo ne, a ať se zdá být nám dnes racionální, či nikoliv. Odpovídá přesně zá- měru a jednoduše nám sděluje, že v jednom nebo více hlasech posuvka není (z důvodů, o nichž můžeme donekonečna diskutovat), což v žádném případě neznamená, že ji mů- žeme doplnit všude tam, kde chybí. Situace, kdy se připsání posuvky jeví jako skutečně nevyhnutelné, neboť by tak v případě nepřipustné disharmonie učinil velmi pravděpo- dobně i dobový interpret, jsou relativně velmi řídké. Naopak je třeba připomenout, že mohou existovat plně legitimní neortodoxní melodické postupy a harmonické interva- ly, do nichž nemáme právo zasahovat nebo pro něž by třeba mohla být – dnes stejně jako tenkrát – přijatelná různá řešení a ne nutně jen jedno jediné.

Umístění textu pod notami

Až do první poloviny 16. století neexistuje skutečná a opravdová kodifikace norem vztahujících se k tomuto problému. Ale jak výzkum vícekrát prokázal,⁹⁴ zajímavá svě- dectví se objevují i v dobách ještě dřívějších. Přesto je nepochybné, že zájem o vztah mezi notami a textem narůstá v průběhu 16. století a že od sepsání praktických a ele- mentárních norem v anonymním fragmentu z benátské knihovny Biblioteca Marciana, jímž se zabýval Don Harrán,^{94A} až po obsažná pojednání od Giovanniho del Lago nebo Stoquera,^{94B} vede dlouhá cesta a že pozornost věnovaná problému byla dosti různorodá. Nemohou tedy existovat strnulá kritéria, stejně platná pro různá staletí. Je třeba naopak podle možností rozlišit a vymezit specifické přístupy v různých obdobích a regionech. Přesto zůstávají pro muzikologa platná některá základní pravidla, kterými by se měl vždy řídit:

- snažit se o správné porozumění slovům,
- vyhnout se rozporu mezi slovním přízvukem a hodnotou noty, která jej nese,
- dělit slabiky pod notami podle norem jazyka a nerozdělovat latinská slova na slabiky podle pravidel francouzštiny nebo italštiny či naopak (což se často stává i v edicích s vědeckými aspiracemi).^{94C}

Rozhodnutí toho, kdo pracuje na edici středověké a renesanční polyfonie, bývají vel- mi náročná i z hlediska odpovědnosti za vlastní interpretaci. Skutečnost, že se stále pří- liš často setkáváme s kompromisy “polodiplomatického” typu, lze vysvětlit na jedné straně nedůvěrou v možnost přesvědčivě vyřešit velmi komplexní problémy, na druhé

⁹⁴ Srov. DON HARRÁN, *In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (ca. 1440)*, in: *Acta Musicologica* I, 1978, č. 1-2, s. 217-240. Od téhož autora srov. též *Word-Tone Relations in Musical Thought*, Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1986. Viz též REBECCA L. GERBER, *Ligaturae and Notational Practices as Determining Factors in the Text Underlay of Fifteenth-Century Sacred Music*, in: *Studi Musicali* XX, 1991, č. 1, s. 45-67.

^{94A} Viz pozn. 94.

^{94B} Giovanni del Lago, italský teoretik první poloviny 16. století a maestro di cappella v Tre- visu v roce 1535. Je autorem díla *Breve introduzione di musica misurata* (v rukopise, zabývá se menzurou a kontrapunktem) a autorem dopisů (*Epistole*) současným hudebníkům a teoretikům (Villaert, Aaron Spataro). – Stoquerus (Stocker), Kaspar, německý teoretik 16. století, autor vý- znamného díla *De musica verballi libri duo* (dochovalo se v rukopise), které je velmi užitečné v otázkách týkajících se umístění textu pod notami ve vokální hudbě.

^{94C} Autorka uvádí jako příklad tyto dva románské jazyky, zásada však samozřejmě platí vše- obecně. Pozn. K. H.

straně odvěkou iluzí, že se díky odmítnutí individuálních rozhodnutí v textu podaří eliminovat subjektivitu filologické práce. Avšak subjektivita je skutečně nebezpečná, jen pokud je nezodpovědná, a naopak je bytostně vrozená každému typu intelektuální práce.

Zvyklost (která vychází z bédierovského řešení, přičemž ignoruje jeho limity), jež se ujala v poslední době u mnohých interpretů, tj. číst přímo ze starého pramene, se mnohým jeví jako jistá garance dobré metody. Jenomže starý pramen, pokud je chápán izolovaně, není v žádném případě *textem*, ale jen jednou z jeho formulací, jejíž chronologická rovina, vztah k autorovi a místo či hodnota v textovém procesu musí být teprve určena. Nánosy času lze rozpoznat jen v případě zjevných chyb, adiaforní varianty zůstávají nerozpoznané. Takový pramen, ať už je jakkoliv starý a uznávaný, může být ve skutečnosti i velmi vzdálený textu. Avšak pokud je použit tímto způsobem, stává se absolutní hodnotou. Může se stát, že později právě jeho nejvíce nesprávná čtení budou přijata za autorskou vůli a stanou se předmětem ambiciózních kriticko-interpretativních pojednání nebo na nich budou objasňovány určující stylové zvláštnosti. V důsledku toho není čtení ze starého tisku (nebo z rukopisu) ve skutečnosti vůbec "filologickou" operací, pokud tato činnost není doprovázena uvědomělým hodnocením toho, co je čteno. Ten, kdo nezodpovědně čerpá z pramenů, nemá žádnou jistotu, že jedná způsobem méně chybným než ten, kdo se oddá průměrné moderní edici bez příslušné kritické reflexe.⁹⁵

Aniž bychom museli aspirovat na absurdní a utopistickou ideu absolutního řešení, transkripce a kritická edice středověké a renesanční polyfonie ve skutečnosti může být neustálým postupem k cíli, progresivním obohacováním vědomí, typem práce, která, pokud je dobře prováděna, možná otevírá více problémů, než kolik jich řeší, a v každém případě může vyvolávat rozpaky a výhrady. Je však prací, která nebude zbytečná, pokud se po jejím provedení rovina rekonstrukce textu, a v důsledku toho i rovina jeho správného pochopení, posune objektivně o kousek dál, čímž dojde k objasnění dalšího kamínku historie kultury.

⁹⁵ STOV. MARIA CARACI VELA, *La specificità dei testi musicali e la filologia: alcuni problemi di metodo*, in: *Filologia Mediolatina* II, 1995, s. 43-56.

I. ZÁKLADNÍ PROBLÉMY

Tzv. “verze poslední ruky” v hudbě¹

GEORG VON DADELSEN

V roce 1806 potkal Goethe na karlovarské promenádě jednoho rakouského generála, osmdesátiletého starce, ctihodného a výstředního zároveň. Tento muž uslyšel jméno Goethe poprvé krátce předtím a ještě nikdy také nečetl žádnou z jeho knih. Po několika zdvořilostních frázích se mezi nimi rozvinul následující dialog:

“Byla již vydána nová přepracovaná vydání Vašich spisů, pane Goethe?

– Ano, jistě.

– A další budou zřejmě ještě vycházet?

– Doufejme!

– No vidíte, to si teď Vaše spisy nekoupím. Kupuji totiž pouze vydání poslední ruky; jinak je to vždycky k zlosti, buď máte špatnou knihu, nebo musíte stejnou knihu kupovat nadvakrát. To já, než si koupím spisy nějakého autora, pro jistotu vždycky čekám, až umře. Je to moje zásada a musím ji tedy dodržet i ve Vašem případě.”²

¹ GEORG VON DADELSEN, *Die ‘Fassung letzter Hand’ in der Musik*, in: *Acta musicologica* XXXIII, 1961, č. 1, s. 1-14. – Tato stať vychází z autorovy akademické nástupní přednášky, kterou pronesl v létě roku 1958 na univerzitě v Tübingen. Zájem, který tehdy okruh diskutovaných otázek vyvolal a který tato problematika podle názoru autora také zasluhuje, jej přiměl k tomu, aby dodržel formu přednášky také v publikované verzi. Za cenné podněty autor vděčí svému váženému učiteli prof. Walterovi Gerstenbergovi, dále prof. Friedrichu Beißnerovi a dr. Marii Cornelissenové, Tübingen.

[Literární textologie používá termín “poslední ruka” autorova jako označení pro poslední autorskou redakci díla. Tzv. vydání “poslední ruky”, tedy poslední autorizované vydání díla za života autora, k němuž dal svůj souhlas, však nezaručuje nespornost tohoto znění jako textu, z něhož by měla vycházet kritická edice. Za výchozí text pro edici je tedy považována konečná tvůrčí redakce díla, tedy znění vyšlé naposledy z ruky autorovy jako výraz tvůrčího záměru. Tento text je určován kritickou analýzou všech dostupných pramenů. – Srov. *Editor a text. Úvod do praktické textologie* (ed. RUDOLF HAVEL – BŘETISLAV ŠTOREK), Praha: Československý spisovatel 1971. Srov. též PAVEL VAŠÁK a kol., *Textologie. Teorie a ediční praxe*, Praha: Karolinum 1993. Pozn. A. J.]

² “Sind schon neue verbesserte Auflagen Ihrer Schriften erschienen, Herr Goethe? – O ja, wohl auch. – Und es werden wohl noch mehr erscheinen? – Das wollen wir hoffen! – Ja, schauen’s, da kauf ich Ihre Werke nicht. Ich kaufe halt nur Ausgaben der letzten Hand; sonst hat man immer den Ärger, ein schlechtes Buch zu besitzen, oder man muß dasselbe Buch zum zweiten Male kaufen. Darum warte ich, um sicher zu gehen, immer den Tod der Autoren ab, ehe ich ihre Werke kaufe. Das ist der Grundsatz bei mir, und von diesem Grundsatz kann ich halt auch bei Ihnen nicht abgehen.” Uvádí Heinrich Luden z rozhovoru 10. srpna 1806. Srov. WOLFGANG GOETHE, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, XXII (ed. ERNST BEUTLER), Zürich:

Doufejme, že onen spořivý důstojník žil ještě alespoň do sta let. Pak by byl mohl konečně završit své vzdělání prostřednictvím Goethových spisů ve vydání “poslední ruky”, aniž by se byl zpronevěřil svým zásadám; – my však jeho výrok chápeme především jako doklad starého, důkladného, řemeslného pojetí umělecké profese, v němž sice inspirace něco znamená, nicméně teprve důsledné a přesvědčivé provedení myšlenky se uznává za pravé umění a v tomto smyslu může zralý umělec své dílo stále zdokonalovat.

Proti tomuto názoru stojí jiné pojetí umění – a není jistě náhodou, že jeho nejzanícenějším stoupencem je hudebník, jeden z hudebních romantiků. Ve svém *Zápisníku myšlenek a veršů* mladý Robert Schumann píše: “První koncepce je vždycky nejpřirozenější a nejlepší. Rozum se může mýlit, cit nikoliv.”³ – Romantický umělec se tak hlásí k onomu tvůrčímu pojetí, které plně důvěřuje inspiraci a kriticky uvažujícímu rozumu odpírá právo poslední, ba dokonce jakékoliv kontrolní instance.

Nechme se tímto svědectvím dvou protikladných postojů dovést k otázkám, jež nám kladou různé verze jednoho uměleckého díla. Na četnost a význam těchto otázek poukazuje již letmý pohled do dějin hudby. Stejně jako mnohá básnická a literární díla, která provázela své tvůrce na dalekých životních poutích a zažívala nové a nové osudy ve svých nekonečných proměnách, tak i mnohotvárné bohatství mistrovských děl hudebního umění svým narůstáním a rozvíjením dokládá umělecké schopnosti a rozmanité osudy svých autorů. Jmenujme jen několik příkladů z množství skladeb, které se dochovaly ve dvou či několika odlišných verzích: Beethovenův *Fidelio* (op. 72), *Valdštejnská sonáta* (C dur op. 53), *Appassionata* (f moll op. 57), *Houslový koncert* (D dur op. 61) a pozdní *Smyčcový kvartet B dur* (op. 130); Brahmsův *Klavírní koncert d moll* (op. 15), *Klavírní trio H dur* (op. 8) a *Klavírní kvintet f moll* (op. 34a); všechny Brucknerovy symfonie; Haydnova oratoria *Die Schöpfung* (Stvoření Hob. XXI:2) a *Die Jahreszeiten* (Roční doby Hob. XXI:3); Mozartova *Symfonie g moll* (KV 550), *Smyčcový kvintet c moll* (KV 406), *Don Giovanni* (KV 527), *Le nozze di Figaro* (Figarova svatba KV 492) a *Idomeneo* (KV 366). Ano, právě opery musí více než jiná hudební díla brát ohled na mimohudební okolnosti, a proto odedávna podléhají přetváření v neobyčejné míře: vzpomeňme jen na odlišné prostorové podmínky jednotlivých divadel, rozdílné obsazení orchestru, obávaná zvláštní přání zpěváků a zpěvaček, diktovaná jejich ctižádostí. Je také třeba se zde zmínit o nedotknutelných lokálních tradicích. Takovou místní tradicí byla např. pro pařížskou operu obligátní baletní vložka, které svou pařížskou verzí *Tannhäusera* prokázal úctu sám Richard Wagner. A který skladatel by hned, podnícen novým úkolem, nedosadil nové tematické souvislosti a neumístil nové pointy; snad pouze špatný operní skladatel by tyto změny a přepracování chápal jen jako práci pro peníze (*Geldarbeit*).

Ovšem takové změny, které vznikají v důsledku mimohudebních podnětů, stojí dnes pouze na okraji našeho zájmu. Zůstaneme zpočátku u děl, která existují v několika ver-

Artemis 1949, s. 398 (opakováno ve zprávě kancléře Friedricha von Müllera z 1. ledna 1832, tamtéž, XXIII, s. 835). [Cit. dle DADELSEN, s. 1.]

³ “Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.” Aus *Meister Raros, Florestans und Eusebius’ Denk- und Dichtbüchlein*. Stov. ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, I (ed. MARTIN KREISIG), Leipzig: Breitkopf & Härtel ⁵1914 (1854), s. 25. [Cit. dle DADELSEN, s. 2.] Stojí za pozornost, že Schumann vkládá tato slova do úst nikoliv snivému Eusebiovi, ani smělému Florestanovi, nýbrž moudrému Mistru Raro.

zích a kde je třeba příčinu přepracování hledat v "nedostatečnosti" či "neuspokojivosti" (*Ungenügen*) první verze nebo, chceme-li, v uměleckém rozvoji tvůrce. Zdá se, že uvedené příklady z díla Beethovenova, Brahmsova a Brucknerova náležejí právě do této skupiny.

V barokním období se však setkáváme s jiným postojem. Jako zřetelné upozornění na řemeslnou stránku skladatelského povolání je tu pravidlem pokračování práce na "hotovém" díle. Téměř všechny Bachovy varhanní a klavírní skladby máme k dispozici v několika autentických verzích. Také oratoria a kantáty byly méně či více přetvářeny pokaždé, když je Bach znovu uváděl. *Matthäus-Passion* (*Matoušovy pašije* BWV 244) existují ve třech různých verzích, *Johannes-Passion* (*Janovy pašije* BWV 245) dokonce v pěti. Toto pokračování práce na díle, které už je "hotovo", je tím větší samozřejmostí, čím hlouběji pohlédneme do hudebních dějin. Kořeny tohoto přístupu spočívají evidentně ve středověkých kompozičních praktikách přepracovávání a modernizování, tedy tam, kde proces tvorby není záležitostí jednotlivce, ale podílí se na něm celá dlouhá řada skladatelů. – Přetváření už existujícího pokladu melodií zaměstnávalo ve středověku celé generace hudebníků. Bohatě to dokumentují rozmanité tvary dochovaných melodií chorálu a sekvencí. Dějiny prvních sedmi staletí vícehlasé hudby bychom mohli psát právě jako dějiny přetváření a modernizování převzatého repertoáru – počínaje paralelním organem přes hlavní pramen notredamské školy, *Magnus liber* Leonina a Perotina, až ke zpracování cantu firmu v tvorbě nizozemských a německých mistrů 15. a 16. století. Metoda glosování, ovládající středověkou vědu, a básnická praxe tropování zde našly svůj hudební protějšek. V procesu přepracování, nové interpretace a modernizace se skladatel vyrovnával s díly svých předchůdců a učitelů. Evidentně přitom vůbec nepomýšlel na to, že by takovým zpracováním mohla být zasažena "substance" výchozího díla. V podobném duchu pojmají skladatelé renesance a baroka také "pokračování práce na díle vlastním". Dílo není nikdy hotovo a vždycky je možné je ještě zdokonalit. Formou tzv. parodického zpracování také může vstoupit do jiného díla, ať už jako celek, nebo jako jednotlivé díly; jeho hudební substance se tím nezmění. – Jak dále uvidíme, pro naše uvažování jsou umělecká díla tohoto typu zvlášť důležitá, i když pojem "verze poslední ruky" na ně smíme vztáhnout jen v přeneseném smyslu.

Pro existenci různých verzí jednoho hudebního díla se tedy najde dostatek příkladů v hudbě starších i novějších epoch. Pouze na okraj budiž podotknuto, že existence odlišné verze díla nám v mnohých případech zůstává úplně utajena. Buď proto, že prameny jsou dochovány mezerovitě, nebo z toho důvodu, že skladatel sám z pozice mistrá-řemeslníka výrobní tajemství chránil, nebo – v novější době – sám ničil předstupně svých děl z pochopitelného ostychu před horlivostí filologů. Poslední jmenovaný důvod zřejmě platí např. pro velmi sporadicky dochované první verze děl Johanna Brahmsa, i když z korespondence víme o jejich někdejší existenci.

Tyto příklady poskytují vstupní představu o rozsahu otázek, které vyvolává existence různých verzí jednoho hudebního díla. Ještě si pamatujeme Schumannův výrok, že tou nejpřirozenější a nejlepší je vždy první koncepce. Se zřetelem k většině uvedených příkladů však není pravděpodobné, že by toto pojetí platilo neomezeně. Je však Schumann ve své nedůvěře k uměleckému úsudku kriticky rozvažujícího rozumu úplně v nepravu? Zcela určitě ne! Umělecká díla, která pozdější autentickou úpravou pozbyla původu původní verze, také existují.

Otázka umělecké hodnoty různých verzí jednoho a téhož díla se stále znovu objevuje i v literární vědě, např. v diskusích o Goethových dílech *Faust* a *Wilhelm Meister*. Teprve nedávno byly také předloženy závažné důvody pro preferenci původního znění

básně *Des Morgens* Johanna Christiana Friedricha Hölderlina.⁴ Vystala přitom zásadní otázka, do jaké míry přísluší poslední a platný soud o završenosti vlastních tvůrčích činů samotnému autorovi, či do jaké míry jsme snad povoláni až my následovníci, abychom o tom rozhodli. – Ovšem i tyto dodatečné soudy ze zjasňující distance v sobě obsahují četné stopy osobního, dobově podmíněného vkusu. Nejsou tedy v žádném případě závazné a mohou se podle posuzovatelů a z generace na generaci měnit.

Ptáme se tedy na konečnou verzi (*Endfassung*), na onu verzi, v níž umělecké dílo dospělo do svého platného estetického tvaru. Je tímto platným zněním ona “verze poslední ruky”, tedy poslední autorem redigované znění? Je to vskutku konečný bod? Jaký je jeho vztah k dřívějším verzím? Jak máme v této souvislosti hodnotit různé podoby, v nichž se dílo dochovalo: autografy, kopie, tisky, partitury, hlasy? To jsou otázky, na něž hledáme odpověď.

V současné době je odpověď na tyto otázky předmětem prvořadého zájmu. Jako ještě nikdy ve svých dějinách je nyní hudební věda zaměstnána rozsáhlými a základními edičními úkoly: k vydání se připravují nová souborná vydání děl Bachových, Mozartových, Händelových, Haydnových,^{4A} kromě toho edice Gluckova, Telemannova, Chopinova, Regerova, dokonce i Dvořáková. Připravuje se nové souborné vydání díla Beethovenova.^{4B} Pokud půjdeme v dějinách hudby ještě dále do minulosti, stěží najdeme nějakého významnějšího hudebníka, jehož dílo není k dispozici v prvním či obnoveném souborném kritickém vydání: Purcell, Schütz, Schein, Scheidt, Gabrieli, Rore, Lasso, Willaert, Gombert, Josquin, Obrecht, Dufay, Machaut – abychom jmenovali pouze ty nejdůležitější. Přitom nezmiňujeme četné národní a mezinárodní edice typu *Denkmäler* (edice památek), které systematicky zpřístupňují hudební repertoár minulých epoch. Mistrovská díla klasiků a romantiků vycházejí navíc ještě “pro praktickou potřebu” v edicích zvaných *Urtextausgaben*.^{4C}

V tomto výčtu, ať už jakkoliv neúplném, je počet kritických prvních vydání stejně tak pozoruhodný jako ta skutečnost, že vědecké souborné edice klasiků, vydané ve druhé polovině minulého století, musí dnes být nahrazovány novými kritickými edicemi: nejen proto, že jsou rozebrány, nýbrž především proto, že jsou zastaralé. Otázka “verze poslední ruky” je dnes tedy především problémem edičním. Ještě důležitější však bude pro poznání hudebního stylu, osobitého tvůrčího postoje jednoho mistra nebo celé epochy. – Budeme se zabývat oběma problémy. Soustředíme se na jeden časový výsek novějších dějin hudby a příklady budeme vybírat z období sto padesáti let v rozmezí 1700-1850. V tomto časovém úseku, který zahrnuje konec baroka, hudební klasicismus a romantismus, nacházíme nejen typicky rozdílné postoje k “verzi poslední ruky” jako za-

⁴ FRIEDRICH SENGLER, in: *Hölderlin-Jahrbuch 1948-1949*.

^{4A} *Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (ed. Johann Sebastian Bach-Institut Göttingen – Bach-Archiv Leipzig), Kassel – Basel: Bärenreiter 1954-; *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (ed. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg: E. F. SCHMID – WOLFGANG PLATH – WALTER REHM), Kassel – Basel: Bärenreiter 1955-; *Hallsche Händel-Ausgabe* (ed. Georg Friedrich Händel-Gesellschaft: M. SCHNEIDER – RUDOLF STEGLICH a kol.), Kassel – Basel: Bärenreiter 1955-; *Joseph Haydn Werke* (ed. Joseph Haydn-Institut Köln), München – Duisburg: Henle 1958-.

^{4B} LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Werke* (ed. Beethoven-Archiv Bonn: J. SCHMIDT-GÖRG – MARTIN STAEHELIN), München – Duisburg: Henle 1961-.

^{4C} STOV. GEORG FEDER – HUBERT UNVERRICHT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454 (český překlad v tomto svazku na s. 59-80).

vršenému geniálnímu tvaru uměleckého díla, který už nelze dále zdokonalovat; – setkáme se zde však ještě i s tradicí ustavičného a spíše řemeslného pokračování práce na díle, tedy s tradicí působící od doby středověku. Začneme několika edičními otázkami.⁵

V souvislosti s prvním souborným vydáním Bachových děl a edicemi velkých klasiků ve druhé polovině minulého století se bádání podrobně zabývalo problematikou existence různých autentických verzí jedné skladby. Vydavatelé se většinou rozhodli pro poslední autentickou verzi, někdy však také libovolně vybírali z různých dochovaných podob díla. Mohli přitom postupovat poměrně nedogmaticky, neboť vědecká vydání poskytovala příležitost doložit odlišná čtení (*Lesarten*) v kritickém aparátu, či dokonce uveřejnit zároveň různé odlišné verze. Pro vědecké edice tedy byla otázka "verze poslední ruky" kupodivu méně tíživou než pro tzv. "praktická vydání", kde se naopak stala rozhodujícím problémem.

Od druhé poloviny minulého století byla v praxi dávána přednost "upraveným" vydáním ("*bearbeitete*" *Ausgaben*). Vydavatelé, zpravidla uznávaní klavíristé, houslisté či dirigenti, do nich vkládali své interpretační zkušenosti: jejich dílem obvykle byly nejen prstoklady, ale také značení smyků, vyznačení souvisejících melodických celků frázovacími obloučky, doplnění a diferencování originálních dynamických a tempových údajů. Často nezůstalo pouze u těchto interpretujících doplňků. Panoval názor, že zvláště starší skladby je třeba škrtáním či doplňováním přímo v notovém textu vylepšit. Takové zásahy a doplňky byly pak velmi zřídka speciálně vyznačeny. Vždyť publikum vůbec nechtělo hrát Beethovena podle Beethovena, nýbrž spíše podle Hanse von Bülowa, Eugena d'Alberta nebo Frederica Lamonda. – Materiál hudby je poddajný a dá se snadno zdeformovat, a tak nějaké hranice pro subjektivní výklady a změny téměř neexistovaly. V důsledku takových úprav se zvětšovalo nebezpečí, že originální podoba notového textu úplně zmizí.

Edice zvané *Urtextausgaben* vystupovaly proti tomuto upravovatelskému zlořádu přibližně od přelomu století s výslovným cílem zabránit zmíněnému "zabahnění pramenů" (*Quellen-Versumpfung*).⁶ Chtějí zprostředkovat takovou podobu textu, která by byla přiměřená originálu, omezují zásahy vydavatele na nutná sjednocení a modernizování hudební ortografie a do značné míry se zříkají neautentických doplňků. Připojují pouze vlastní prstoklady, což je princip, který má kromě praktických hudebních důvodů své opodstatnění také v oblasti autorského práva.

Označení *Urtext*, které se pro tato vydání vžilo, nebylo podle našeho mínění zvoleno příliš šťastně. Má vyjadřovat rozdíl mezi autentickým textem (*autentischer Text*) a upraveným vydáním, které tento text "interpretuje" ("*interpretierende*", *bearbeitete Ausgabe*). *Urtext* tedy neznamená, jak bychom mohli soudit podle vlastního významu slova, že by dílo bylo předkládáno ve své prvotní verzi (*Urfassung*), tedy v první koncepci. Naopak, základem pro *Urtext* má být pokud možno nějaké ukončené, uzavřené znění (*endgültige Fassung*), ovšem právě takové, které pochází od samotného autora.

⁵ Srov. HANS ALBRECHT, s. v. *Editionstechnik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III (ed. FRIEDRICH BLUME), Kassel – Basel: Bärenreiter 1954, sl. 1109-1146. – [Srov. také CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, s. v. *Editionstechnik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II (ed. LUDWIG FINSCHER), Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, Stuttgart – Weimar: Metzler 1995, sl. 1656-1680. Pozn. A. J.]

⁶ Srov. FEDER – UNVERRICHT (cit. v pozn. 4C).

Okamžitě se nám přitom vybaví ona zmíněná “verze poslední ruky”. – Přehnaně kritický a často příliš spekulativní postoj dovedl některé novodobé vydavatele k tomu, že se rozhodli pro jednu z předchozích verzí. Pojali nedůvěru k autorizované verzi, tedy “verzi poslední ruky”, všude tam, kde byla k dispozici pouze jako tisk, ale nikoliv jako autograf.

Tato nedůvěra byla od roku 1910 rozsévána a posilována především vlastním iniciátorem edic zvaných *Urtextausgaben*, vídeňským hudebním teoretikem Heinrichem Schenkerem. Při zkoumání Beethovenových autografů přišel na určité detaily jejich grafické podoby, které se zdály být potvrzením jeho teorií o prvotní formě (*Urform*) určitých melodických útvarů. Připadalo mu, že první edice, které vznikaly pod Beethovenovým dohledem, reprodukují tyto detaily pouze nedostatečně či mylně.⁷ Jako vedoucí osobnost mezi moderními vydavateli tak obrátil pozornost od originální tištěné verze k autografu. Jeho námitky mohly být v jednotlivých případech oprávněné: následně však vedly k přecenění autografu na úkor speciálních čtení autorizovaného prvního vydání.

Zapomnělo se totiž na to, co bylo při tisku nějaké skladby mezi skladateli běžnou praxí. Jako předlohu pro rytce jen neradi poskytovali přímo svůj autograf. Nechali raději zhotovit kopii, většinou profesionálním kopistou. Výjimky dosvědčují, jak obvyklý byl tento postup. Když Beethoven jako předlohu pro tisk své *Mše C dur* (op. 86) posílal vlastní autograf, výslovně na něj poznamenal: “*Nemaje kopii, vlastní rukopis.*”⁸ Kopie, zhotovená jako předloha pro tisk, byla většinou skladatelem osobně revidována – ze zkušenosti pak víme, že přitom vznikaly změny a zdokonalení vůči autografu. Pokud pořizoval kopii dokonce skladatel sám, bylo pokušení, zlepšit či dokonce při opisování nově koncipovat celé partie, ještě větší. Předloha pro tisk, která je tedy většinou pouze “částečně autografní” (*teilautograph*), se proto od hlavního autografu (*Hauptautograph*) často odlišuje. Tyto odchylky však bývaly už jen zřídkakdy znovu zaneseny do hlavního autografu.

Při revizi korektur, kterou v dřívějších dobách často obstarával také sám skladatel, byla pak ještě jednou či vícekrát dána příležitost ke změnám. Tak se dochovaly např. Bachem revidované korektury.⁹ Když byl konečně tisk hotov, ztratila předloha svou cenu, a to hlavně tehdy, jestliže obsahovala pouze málo autografních vpisů. Bývala tedy proto většinou zničena. Pouze některá nakladatelství – jako např. Breitkopf & Härtel – od počátku tiskové předlohy archivovala. Proto se “verze poslední ruky” často dochovala pouze v prvním vydání. Podle této úvahy by tedy čtení prvních vydání, která se odlišují od autografu, měla být považována za autentická, pokud nemůžeme doložit opak.¹⁰

⁷ Srov. zvláště jeho komentovaná vydání posledních pěti Beethovenových klavírních sonát. – HEINRICH SCHENKER, *Die Letzten Sonaten von Beethoven: Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*, Wien: Universal 1913-1920. [Nové vydání: OSWALD JONAS (ed.), Wien: Universal, 1971.]

⁸ “*In Ermangelung einer Kopie, eigne Handschrift.*” GEORG KINSKY – HANS HALM, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München – Duisburg: Henle 1955, s. 239. [Cit. dle DADELSEN, s. 6.]

⁹ Srov. HANS KLOTZ [kritická zpráva], in: JOHANN SEBASTIAN BACH, *Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift*, Kassel: Bärenreiter 1957, s. 87 (*Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, IV/2 [cit. v pozn. 4A]).

¹⁰ Zvláště poukazujeme na pojetí zčásti odlišná od výše uvedeného – PAUL MIES, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn: Beethovenhaus – München: Henle 1957, s. 17 (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, 4/II); HUBERT UNVERRICHT, *Die Eigenschriften und die*

Přitom je pouze nutno si uvědomit, že na cestě od autografu přes kopii až k tisku se do textu mohou vloupat také chyby a nepřesnosti, a to především v artikulaci. Samozřejmě je třeba chyby rozpoznat a opravit podle autografu.

Heinrich Schenker nepopřel pramennou hodnotu prvního vydání zcela – výslovně dokonce upozorňoval na výjimečnou hodnotu těch tisků, které sloužily skladatelům jako příruční exempláře a které ještě často obsahují korektury ve smyslu oné "verze poslední ruky" (jako např. v pozůstalosti Johanna Brahmsa). Jeho působivě vyhocená polemika však v zásadě autoritu prvních vydání a autorizovaných kopií důkladně zpochybnila. Schenkerovo bádání o pramenné hodnotě autografů a možnostech jejich interpretace, uvažování naplněné fantazií a svědčící o obdivuhodné schopnosti vcítění, vedlo nakonec k přecenění hodnoty autografu jako základu edice. Nedotčena nemohla zůstat ani nová vědecká souborná vydání. Sugestivní síla autografu a pokušení vydavatele dát v objektivním nadšení přednost verzi, která se liší od tradiční podoby díla, se tu setkala ke zjevnému komplotu proti "verzi poslední ruky".

Autorita Heinricha Schenkera působila však ještě i jiným směrem. Jeho analytické interpretace velkých děl 18. a 19. století vycházejí z představy dokonalosti a uzavřenosti díla. Podle tohoto předpokladu každé mistrovské dílo vposledku vždycky nachází svůj definitivní tvar, v němž je pak integrován i ten nejmenší detail. Každá nota a každá výrazová nuance stojí v tomto rámci nezaměnitelně na svém místě. Schenkerova analýza chce ukázat, že mistři mohli komponovat právě jen takto a ne jinak. "Verze poslední ruky" se tedy pro něj slučuje s ideou verze definitivní. Tato představa měla své oprávnění v případě díla Beethovenova, které bylo východiskem Schenkerova bádání. Pro posouzení tvorby jiných skladatelů a epoch se však ukazuje jako nevhodná. Už pouhé srovnání způsobu Beethovenovy tvorby s Schumannem a Bachem ukazuje hloubku rozdílů. Prostřednictvím těchto tří příkladů se nyní seznámíme s typickými stanovisky k problematice "verze poslední ruky".

Obrátíme-li výše zmíněný Schumannův výrok, pak může platit pro Beethovena: "*Verze poslední je vždycky také nejlepší.*"^{10A} Beethoven přísně a sebekriticky přetvářel svá hlavní díla tak dlouho, až odpovídala jeho neomylné estetické představě, a stěží bychom našli příklad, kdy by jeho zásahy a změny nebyly přesvědčivé. Přetvářením v malém i ve velkém a posledními úpravami v díle už napsaném, včetně korektur, přitom pouze pokračuje původní tvůrčí proces, onen proces, v němž dílo od skici až po zápis získalo svoji první podobu. Beethovenův kompoziční způsob je příkladem, jak se rozvíjením myšlenek ke stále větší individualizaci vytváří nakonec platná verze, ona umělecká stavba, v níž nerozpoznáme jedinou stopu obtížného procesu jejího vzniku. Inspirace a tvůrčí síla, ovládaná pevným uměleckým intelektem, se přitom prostupují tím nejšťastnějším způsobem. Tento způsob práce zvláště přesně dokládají skici ke *Smyčcovému kvartetu cis moll* (op. 131). Sledovat a pochopit příčiny dvanáctinásobné modifikace jedné krátké spojovací myšlenky až do chvíle, kdy konečně dospěje ke svému přesvědčivému tvaru: to je velmi instruktivní škola estetiky.¹¹

Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für moderne Textkritik, Kassel: Bärenreiter 1960; tam také zvláště obsažné odkazy na literaturu k dané problematice.

^{10A} "*Die letzte Fassung ist immer auch die beste.*" [Cit. dle DADELSEN, s. 7.]

¹¹ Přetisk těchto dvanácti modifikovaných skic viz GUSTAV NOTTEBOHM, *Beethoveniana*, Leipzig: Rieder-Biedermann 1872, s. 54-59.

Jistotu kritického uvažování musíme obdivovat především tam, kde Beethoven někteřou závažnou větu vyjmul z její původní souvislosti a nahradil ji zdánlivě méně závažnou. Vzpomeňme na operu *Leonora-Fidelio*, v níž nakonec vyměnil předehru *Leonora č. 3* (C dur op. 72a) za jednodušší předehru *Fidelio* v E dur. Vzpomeňme na *Velkou fugu* (B dur op. 133), která původně uzavírala *Smyčcový kvartet B dur* op. 130, a musela zde ustoupit větě, která je sama o sobě jistě méně závažná – dále na *Andante favori* (WoO 57), které původně tvořilo prostřední větu *Valdštejnské sonáty*. Podnět k těmto zásahům mohl někdy vzejít i od nakladatele či od přátel. Takto referuje Beethovenův žák Ferdinand Ries o *Valdštejnské sonátě*: “V této sonátě bylo zpočátku velké *Andante* [právě ono *Andante favori*]. Jeden Beethovenův přítel mu řekl, že prý je sonáta moc dlouhá, za což si ho Beethoven hrozně dobíral. Nicméně rozvážnější úvaha přesvědčila brzy mého učitele o správnosti poznámky. Vydal tedy velké *Andante F dur* ve 3/8 taktu samostatně a později přikomponoval zajímavou *Introdukcí k rondu*, která se tam nyní nachází.”¹² – První Beethovenova reakce dokládá jeho vznětlivost, druhá pak jeho umělecký úsudek.

Jeho komponování se nám od první skici až k poslední verzi jeví jako neustálý proces zhušťování (*Verdichten*). Tvar poslední je ovšem potom i pro Beethovena zároveň tvarem definitivním. Pokud už odevzdal do tisku dílo, které obstálo ve zkoušce vlastní kritiky a také kritiky ostatních, rozloučil se s ním i vnitřně: je pro něj uzavřeno, už mu dále nenáleží. Později se už stěží najde důvod ke změnám. “Verze poslední ruky” je tedy zároveň verzí platnou, onou verzí, která má obstát v estetickém soudu následovníků a také v něm vskutku obstojí.

Beethovenův příklad však kromě toho ukazuje, že pro umělce nebylo nikdy problémem nacházet řadu různých kompozičních řešení a že tedy velmi rozšířená představa o nevyhnutelnosti řešení jediného zůstává přece jen do značné míry ideálem vyvolaným jednostranným pojetím génia: správnější je snad konstatovat, že znakem geniality je právě schopnost hledat rozmanitá řešení a možnosti, jak také jinými cestami dosáhnout stejného cíle.

Protipólem Beethovenova způsobu tvorby je stanovisko Roberta Schumanna.¹³ Jeho výrok o primátu první koncepce je jasnou negací toho názoru, že by snad umělec v napsaném díle mohl ještě něco zlepšit; Schumann chtěl jistě upozornit na to, že je třeba důvěřovat pouze inspiraci a nedat se přimět k dodatečným změnám žádnou, ani dobře míněnou radou. Jako romantická ironie se pak jeví to, že právě dokonalost jednoho z Schumannových hlavních děl byla výsledkem důkladného přepracování: máme na mysli *Symfonii č. 4 d moll* (op. 120). Ani ten nejzanícenější romantik tedy nezachoval a nemohl vždycky zachovat věrnost svým zásadám. Ke změnám totiž přistoupil u ma-

¹² “In dieser Sonate war anfänglich ein großes *Andante* [eben das *Andante favori*]. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Überlegung überzeugte meinen Lehrer bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große *Andante* in F dur, 3/8 Takt, allein heraus und komponierte die interessante ‘Introduction’ zum Rondo, die sich jetzt darin findet, später hinzu.” FRANZ GERHARD WEGELER – FERDINAND RIES, *Biographische Notizen über Beethoven*, Koblenz: Baedeker 1838, s. 101. [Cit. dle DADELSEN, s. 8.]

¹³ Srov. WILIBALD GURLITT, *Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven*, in: *Beethoven-Zentenarfeier (Internationaler musikhistorischer Kongreß, Wien 1929)*, Wien: Universal 1929, s. 91 nn.

terie, kterou dříve ještě dobře nevládl: v instrumentaci, tedy v umění, v němž se člověk nestane mistrem pouze zásluhou inspirace, a které naopak vyžaduje zkušenost a znalost řemesla. Gejzír fantazie původní verze se Schumannovi v tomto mimořádném případě skutečně podařilo ještě vystupňovat.

Pro nás je však obvykle Schumann mistrem skici. Jeho rané klavírní skladby překypující nápady jsou impresemi, načrtnutými v jakémsi "vzácném rozpoložení duše" (*in einer "seltenen Seelenstimmung"*). Stejně tak jako se hodnota skutečné výtvarné skici nezvyší jejím následným provedením v oleji, tak ani hodnota hudebních skic Schumannových se zpravidla také nezvyšuje jejich pozdějším rozšiřováním, a dodatečně uhlazující ruka může svými retušemi také velmi lehce zničit kouzlo prvního plodu fantazie.

V období geniálních klavírních děl, tedy v první etapě tvorby, tísnila Schumanna pevná forma stejně tak jako závazná pravidla kompozice. Bránily širokému rozletu jeho myšlenek. Čím víc se v pozdějších letech těmto zákonům podřizoval, tím více se jeho umění stávalo konvenčním. Jeho síla je v invenci (*Erfinden*), méně pak v utváření formy (*Gestalten*),¹⁴ a tímto specifickým rysem jeho uměleckého nadání se vysvětluje také ono zmíněné ocenění první koncepce. – K podstatě tohoto umění skici však patří, že nedokáže natrvalo uspokojit právě svého vlastního tvůrce. Znamení spontánního zrodu a fragmentárnosti, které ulpívá na každé skice a vytváří zpočátku její ojedinělé kouzlo, ztrácí časem díl své uchvacující krásy. V očích dozrávajícího umělce, který své dílo neustále pozoruje, se tato "nehotovost" (*das "Unfertige"*) nakonec mění v nedostatečnost. Stále zřetelněji vidí řemeslné nedostatky, které v zápalu tvorby zůstaly skryty. I když si je vědom nebezpečí, které z případných změn plyne, rozhodne se posléze ke změnám a vybrušování. Schumann zas a znovu porušoval slovo a postupoval proti své zásadě: máme dnes tedy různé verze cyklu *Davidsbündlertänze* (*Tance Davidovců* op. 6), většiny jeho písní,¹⁵ *Klavírní sonáty g moll* (op. 22) a některých jiných závažných děl. Výkonný hudebník se vinou těchto verzí dostává do konfliktu s vlastním svědomím, každopádně do konfliktu daleko většího než badatel. Pro badatele jsou totiž existující verze názornou ukázkou Schumannova osobitého tvůrčího postoje. Jejich porovnáním se může jen poučit, a pokud je editorem, samozřejmě je uveřejní všechny zároveň. Výkonný hudebník se však musí rozhodnout. A pak se teprve ukáže, jak obtížné je rozhodnout se pro první koncepci, i když se takové řešení samo o sobě může zdát logickým. Jistě, prohřešky, jaké nacházíme v původních verzích např. proti pravidlům přísné sazby, proti zřetelné periodické stavbě, u písní zvláště proti slovnímu přízvuku, to jsou většinou skutečně smělé řešení, která řemeslo a jeho pravidla odsunují do pozadí. Neplatí to ovšem ve všech případech. Pozdější, více vybrušená čtení jsou místy jednoznačně lepší. Ale právě jen u některých míst. Ze dvou takto protichůdných verzí se dá jen těžko vytvořit "ideální" verze třetí, a tak si původní verze a "verze poslední ruky" vzájemně stojí v cestě. Snad se bude hrát, tak jak hrál sám Schumann, v mládí verze první; ve stáří však, kdy obvykle citlivost k nedostatkům řemesla narůstá, dáme přednost verzím pozdějším, i když víme, že v zásadě postrádají část své původní síly.

Schumann je pro nás nejrozhodnějším zástupcem hudebního romantismu – také jeho způsob tvorby má svůj nepochybný původ v romantickém duchu. Pro ostatní romanti-

¹⁴ Srov. PAUL BEKKER, předmluva, in: ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Berlin: Breitkopf & Härtel 1922.

¹⁵ Srov. ERNST VICTOR WOLFF, *Lieder Robert Schumanns in ersten und späteren Fassungen*, Leipzig: Schuster & Loeffler 1914 (dis. Berlin 1913).

ky však vůbec není typický. Svoji paralelu nachází ovšem stále znovu v dílech oněch novátorů, kteří na hranici dvou epoch směle berou útokem nový, dosud neznámý hudební terén. Odvážnost těchto děl, neoddělitelně spjatá s absencí pravidel, v pozdějších přepracováních často vzala za své. Umělecké dílo na to většinou doplatilo ztrátou své původní síly, tak byla zpravidla vykoupena kompoziční obratnost pozdější verze.

V souvislosti s primátem první verze ještě poznámka k Mozartovým operám: patří k tajemstvím Mozartova génia, že se mu dramatické hudební obrysy operních postav propojovaly s konkrétní osobní podobou jeho zpěváků a zpěvaček.¹⁶ V Mozartově hudbě tak charaktery Figara, Zuzanky či Hraběnky přejaly něco z osobního charakteru svých prvních představitelů. Pozdější změny, které berou ohled na nové představitele, pak nevyhnutelně narušují celistvost hudebních charakterů.

Opět v jiném světle se otázka “verze poslední ruky” jeví ve vztahu k tvorbě Johanna Sebastiana Bacha. Početné originální rukopisy dokládají, že svá díla neustále přetvářel, aniž by přitom dosáhl nějakého zřetelného konečného bodu. Umělecké dílo mu skýtá stále nové možnosti a nikdy není uzavřeno. Snad nejvíce je to patrné z četných přepracování vlastních a cizích skladeb, která pro Bacha a řadu jeho současníků představovala důležitou součást skladatelské práce. Takovéto úpravy byly ještě i pro Mozarta samozřejmým úkolem. Vzpomeňme na jeho přepracování Händelových děl *Messiah* (*Mesiáš* HWV 56), *Alexander's Feast or The Power of Musick* (*Alexandrova slavnost* HWV 75), *Acis and Galatea* (HWV 49) a na úpravy vlastních skladeb pro jiná obsazení. Takových kompozic u skladatelů pozdějších značně ubývá. Pro Bacha a jeho dobu však znamenají – jak už bylo řečeno – podstatnou součást veškerých hudebních úkolů. Spatřujeme v tom jeden ze základních rysů Bachova umění, zakořeněný hluboko v tradici předchozích staletí, o níž jsme se zmínili v úvodu.

Vyberme z problémového okruhu různých verzí nejprve jen úpravy hotových skladeb pořízené pro jiný účel. V první řadě jsou to parodie, tj. v našem konkrétním případě přetextování a s ním spojené přepracování kantát pro jejich nové určení. Tak se z úvodního sboru díla komponovaného k narozeninám královny polské a označeného jako *dramma per musica* ‘*Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten*’ (BWV 214) stalo ono známé ‘*Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage*’ z *Vánočního oratoria* (BWV 248). Bachova hudba se inspirovala významem slova, a proto v zásadě lépe “ilustruje” původní text, na který byla komponována, než text nový, vytvořený většinou podle hotové hudby. Velmi zřetelné je to zvláště v našem příkladě, kde se údery kotlů a břesknými trumpetami bezprostředně líčí zvuk těchto nástrojů. Jindy ovšem Bach svoji hudbu také přizpůsobuje novým textům. Přitom se instrumentace v zásadě vždycky zdokonaluje a kontrapunktická sazba je utvářena pokud možno na ještě vyšší umělecké úrovni. Bach často dosahuje toho, že parodie umělecky překonává svůj výchozí tvar (*Urform*), aniž by tím tento tvar ztratil svoji hodnotu. Naši pozornost si ve stejné míře zaslouží obě verze – výchozí tvar i parodie.

S úpravami instrumentální hudby je tomu podobně.¹⁷ Své houslové koncerty Bach v pozdějších letech přetvořil do podoby koncertů pro klavír, a přitom je kontrapunkticky a figuračně obohatil. Tyto klavírní koncerty však v žádném případě nemohou nahra-

¹⁶ Srov. ALFRED EINSTEIN, *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Zürich: Pan 1953, s. 487.

¹⁷ Srov. ULRICH SIEGELE, *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik J. S. Bachs*, Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1973 (dis. Tübingen 1957).

dit či vytlačit původní houslové koncerty, z nichž vznikly. *Houslový koncert E dur* (BWV 1042) si vůči své pozdější transkripci, *Koncertu pro klavír D dur* (BWV 1054), vždycky své místo uhájí.

Různé verze pašijí ukazují opět jiný obraz. Zatímco *Matoušovy pašije* se stále obohacovaly, *Janovy pašije* a také z velké části ztracené *Markus-Passion* (*Pašije podle sv. Marka* BWV 247) se musely ve prospěch jiných děl zřici některých částí, které jim zprvu náležely, a dílem proto znovu přibíraly části nové. Tak např. závěrečný sbor prvního dílu *Matoušových pašijí* – ‘*O Mensch, bewein dein Sünde groß*’ – původně uváděl *Janovy pašije*. Zatímco se tedy v případě *Matoušových pašijí* můžeme pro poslední verzi rozhodnout bez váhání, v případě *Janových pašijí* je volba pro nebo proti té či oné dochované verzi obtížná.

A nyní jsme u hlavní otázky: Bach neustále pokračuje v práci na vlastním díle; umělecká tendence tohoto procesu je v průběhu času jasně viditelná, však nikdy nevede k nějakému konečnému bodu jako např. u Beethovena. Ony změny a zdokonalení jsou také většinou prováděny zcela nesystematicky, často zdánlivě přičiněny jen jakoby mimochodem. Vyučování vlastních synů a žáků bylo podnětem ke zdokonalování rukopisů a připsávání nových čtení u instrumentálních skladeb; u kantát a pašijí nabízela tuto příležitost jednotlivá provedení, která se v ustáleném pořadí vracela.

Tento zcela nesystematický charakter změn je zvláště patrný v případech, kdy se k jednomu dílu zachovalo několik autentických rukopisů, které se v Bachově domě používaly současně. Úpravy se objevují tu v jednom, jindy zase v jiném rukopise; a když měl být posléze jeden z rukopisů podroben Bachově konečné redakci, mohlo se snadno stát, že přitom zůstala lepší čtení jiného autografu bez povšimnutí. Toto pozorování lze doložit na různých rukopisech děl *Das Wohltemperierte Klavier* (*Temperovaný klavír* BWV 846-893), *Französische Suiten* (*Francouzské suity* BWV 812-817) a *Achtzehn Choräle* (*Osmnáct chorálů* BWV 651-668). Jiný poznatek stojí zdánlivě v opozici: Bach se totiž v pozdních letech svého života snažil ještě jednou shromáždit svá hlavní díla v revidovaných čistopisech. Můžeme v tom spatřovat pokus o vytvoření "verze poslední ruky". Avšak právě tyto čistopisy postrádají v mnoha směrech onu akribii, jakou se vyznačují např. poslední verze děl Beethovenových. Pouze malá část z nich byla opravdu revidována a obsahují proto omyly a opomenutí.

Jak jsme se už zmínili, u Bacha je přesto možné zřetelnou tendenci změn ve většině případů sledovat. Vede od jednoduchých ke stále diferencovanějším melodickým postupům, od sazby pouze naznačené ke složitějším, mnohohlasým a důkladně vypracovaným postupům. V korekturách pak dochází k rozšiřování, které má často za úkol provést některý konkrétní modulační postup přirozeněji, nebo vyrovnat proporce mezi jednotlivými úseky věty či většími formálními oddíly rozsáhlé skladby. Znakem pozdější verze je tedy zpravidla i více not, více taktů, více vět. Pouze zřídka se stává, že Bach volí cestu opačnou, tedy že krátí nebo ruší původní ozdoby – či jaká jiná zjednodušení měl vůbec k dispozici.

V době kolem roku 1800, když se v Německu, v kruhu kolem Carla Friedricha Zeltera, hudebního ředitele univerzity v Göttingen Johanna Nikolause Forkela a vídeňského diplomata barona Gottfrieda van Swietena, začalo prosazovat nové chápání Bachovy hudby, byla v Bachově díle tato tendence k narůstání a rozvíjení podceňena, neboť zdánlivě odporovala estetickým ideálům doby, které vyžadovaly jednoduchost a přirozenost. Historický sled verzí tak byl převrácen naruby: v delších a více zdobených verzích byl spatřován rys ještě nevyvinutého mladického vkusu a byly považovány za verze původní; kratší a méně zdobené však byly uznány za výsledky sebekritiky zralého

mistra, který se vymanil ze zajetí “francouzského vkusu” (“*französisches goût*”) svého mládí. Zelter a ostatní se pak dodatečně pokoušeli sebrat domnělou “francouzskou pěnu” (“*französischer Schaum*”) také z těch děl, která Bach se vši pravděpodobností sám už onomu očistnému procesu nepodrobil. V dopise Goethovi ospravedlňuje Zelter své počínání se zřejmou shovívavostí: “*Starý Bach je při vši originalitě synem své země a své doby a nemohl ujít vlivu Francouzů, jmenovitě Couperina. Člověk se přece chce také zalíbit, a tak vzniká to, co neexistuje, co neobstojí, co není. Toto cizí je však možné mu odejmout jako řídkou pěnu a jasný obsah leží bezprostředně pod tím. Tak jsem si jen tak pro sebe upravil některé jeho duchovní skladby a srdce mi říká, že starý Bach mi pokynul, stejně jako ten dobrý Haydn: ano, ano, tak jsem to chtěl!*”¹⁸

Tento mylný přístup však nezůstal omezen pouze na počátky bachovské renesance. Podobně se ve své úpravě *Goldbergovských variací* (BWV 988) zachoval ještě i Max Reger, což posléze podnítilo Augusta Halma ke slovní hříčce, v níž se praví, že “*Bachovo dílo nejen že nebylo nijak povzneseno, ale bylo spíše zohyzděno*”.¹⁹ – Toto nerespektování zmíněné pracovní tendence a nepochopení skutečného postupu kompozičního vývoje je ukázkou toho, že dobový vkus může velmi ovlivnit a znesnadnit soud o různých verzích jednoho díla.

Navazme ještě jednou u onoho většího ornamentálního bohatství pozdějších verzí a u jejich tendence k mnohohlasosti a rytmicko-melodické diferencovanosti. Tato tendence je spjata s improvizací, tedy s oním životním elementem barokního hudebníka, který není v zapsané podobě notového textu jednotlivých verzí zachycen. Zřetelně však vystupuje v porovnání různých verzí. Partitura je pro Bacha a jeho dobu pouze nedokonalým zobrazením zvukového záměru (*Klangwille*). Počítá s licencemi hráče. Udává pouze základní text (*Grundtext*) a prokazuje tedy zjevnou příbuznost s oním dávným způsobem záznamu, kdy se skladba pouze jako skica zaznamenávala na tabulku (*tabula compositoria*), z níž byla po rozpisu do hlasů opět vymazána.

Do určité míry to ještě platí i pro díla následujících generací až k Haydnovi a Mozartovi. Pojmy *Urtext* a “konečná verze” (*Endfassung*) ztrácejí vzhledem k tomuto charakteru díla svůj význam – a pojem “verze poslední ruky” je možné upotřebit jen nepřesně, každopádně jen tak, že ztratí svou závaznost. Neboť na jedné straně je vždycky ještě co zdokonalovat, stejně jako na ušlechtilém výtvoru řemeslníka, který se svému mistru nikdy nejeví jako dostatečný; – na druhé straně však hodnota kompozice rozhodně nespočívá právě v těchto úpravách, neboť úprava improvizovaná, kterou umělecké dílo zažívá pod rukama hráče, je určitě mění daleko zřetelněji. Právě ve vztahu k Bachovi a hudbě baroka může tázání po konečném tvaru uměleckého díla umožnit vhled

¹⁸ “*Der alte Bach ist mir aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgegen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht, was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe ich mir, für mich alleine, manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach winkt mir zu, wie der gute Haydn: ja, ja, so hab ich's gewollt!*” Dopis Zeltera Goethovi z 8. dubna 1827. K tomuto dopisu a k Zelterovým úpravám srov. staré souborné vydání Bachových děl (*Vollständige kritische Ausgabe aller Werke Bachs*, X [ed. Bach-Gesellschaft Leipzig], Leipzig: Breitkopf & Härtel 1851-1899, s. XVI nn.). [Cit. dle DADELSEN, s. 13.]

¹⁹ “*Bachs Werk sei damit nicht bloß unverzert geworden, sondern verunziert worden.*” SROV. AUGUST HALM, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart: Klett³1947, s. 167 nn. [Cit. dle DADELSEN, s. 13.]

do specifiky kompozice jako takové. Tímto způsobem uvažování se dostáváme blíže jejím uměleckým intencím, je nám přece jasné, jak hluboce se tato intence liší od uměleckého ideálu epochy géniů, klasiků a romantiků.

"Konečná verze" (*endgültige Fassung*) jako plod delšího úsilí u Beethovena, naproti tomu stejně hodnotná verze jako dar první inspirace u Schumanna, či ona podoba skladby, která neustále směřuje k ještě větší dokonalosti jako výsledku stále přísnějšího mistrovství u Bacha: to vše jsou pouze pokusy postavit – vždycky ovšem z jiné pozice – proti prchavému jevu to, co z uměleckého díla přežívá. Skladatel svůj úkol vykonal. To, co však nelze reprodukovat v notách či značkách, oživující improvizovaná ozdoba, oduševnělý výraz, rytmický impuls, to je ve "verzi poslední ruky" obsaženo stejně tak málo, jako v jakékoliv jiné verzi. Zde končí úloha editora a začíná sféra interpreta. Dokáže tento prostředník, na nějž je hudba odkázána, uchovat její mistrovská díla v živoucím tvaru? Bohatství tradice a srovnání různých tvarů jednoho uměleckého díla nám může v daleko hlubším smyslu než "upravené vydání" otevřít průhled do sféry tajemných a před vnějším světem ukrytých pokynů génia interpretovi.

K dějinám principů hudebních edic*

CARL DAHLHAUS

I

Představa, že minulost je jen prehistorie přítomnosti, která představuje cíl a dovršení dosavadního vývoje, působí mezi filozofy dějin podezřele, zdá se však stále ještě být pevně zakořeněna v prvotním pocitu vědců vlastní disciplíny. A bylo by nespravedlivé očekávat od hudebních editorů, že budou výjimkou z pravidla. Navíc je ediční technika právě jako technika zbavena nedůvěry, která postihuje ideu pokroku. Participuje na naději, která se vždy vkládá do právě nové techniky (v příkrém protikladu k podezření, jež pokaždé vyvolává nová morálka).

Jestliže ale technika je prostředkem účelu, nikoliv účel sám, pak, přísně vzato, nelze vynášet soud o přednostech a nevýhodách nějakého postupu výlučně podle interních technických měřítek, nýbrž pouze s ohledem na smysl, který metoda naplňuje, a ve vztahu ke kulturnímu kontextu, v němž se uplatňuje. Jinými slovy: ediční techniky se odvolávají na ediční zásady, které samy odvisí od estetických, sociálních, pedagogických a ekonomických norem, orientací a struktur. A je stěží možno čekat od vývoje, který je výslednicí nepřehlédnutelného předeva doplňujících nebo rušících se podmínek a tendencí, že bude probíhat kontinuálně a přímočaře.

Není třeba obšírně dokazovat, že o technikách ediční práce rozhodují ediční zásady – třeba zásady platné pro vydání památek (*Denkmälerausgabe*), instruktivní vydání nebo vědecko-praktickou edici –, protože to je nepochybné. Přesnější analýza ovšem ukazuje, že zásady nebo vůdčí myšlenky ani tak nepředznamenávají samotné techniky, jako spíše naznačují problémy, které se mají jejich prostřednictvím řešit. Tak se snad u vydání památek lze přít o to, zda národní klenot, monument, za který se edice vydává, má zůstat vyhrazen pro vědeckou potřebu zasvěcených nebo být zpřístupněn uznanému uctívání vzdělané veřejnosti, zda tedy staré notové klíče patří pod ochranu památek a zda je vyčerpávající historický a biografický úvod podstatný, či nikoliv. Naproti tomu použitelnost pro praktické muzicírování nepředstavuje u této edice rozhodující hledisko. Jinak řečeno: na principu vydání (např. památky na rozdíl od instruktivní pomůcky) záleží, které problémy ediční technika musí řešit a které smí nechat stranou.

Dějiny, v jejichž kontextu jsou teprve principy hudebních edic vůbec srozumitelné, jsou duchovní a kulturní dějiny, které, místo aby se o nich hovořilo přímo, se už nějakou dobu schovávají pod nálepku “sociální dějiny”, což se však nezdá účelné, protože

* CARL DAHLHAUS, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, in: *Fontes Artis Musicae* XXV, 1978, č. 1, s. 19-27.

to svádí k omylu, že v síti kritérií, která potřebujeme k líčení nějakého kulturního systému, jsou to v zásadě sociologická hlediska, jež rozhodují v poslední instanci. Lhostejno ale, zda je řeč o kulturních nebo sociálních dějinách. Shoda panuje v tom, že takový vývoj, jakým je vývoj hudební ediční činnosti, nepředstavuje izolované, v sobě uzavřené dějiny pokroku. Skutečnost, že například princip edice památek (*Denkmälerausgabe*) je v troskách – aniž by vypukl nějaký vědecký spor –, že praktiky instruktivních vydání získaly špatnou pověst a že pojem autentická verze se už nejeví tak samozřejmý, jako tomu bylo ještě před dvěma desetiletími, že se tedy rýsují změny, které jdou k základům ediční práce, se nedá sama o sobě vysvětlit z vývoje hudební filologie jako autonomní disciplíny, založené v sobě samé. Interní momenty jsou naopak propleteny s externími a změna v nosných principech – změna, jež upomíná na “výměnu paradigmat”, kterou v dějinách přírodních věd pozoroval Thomas Kuhn – se stane pochopitelná teprve tehdy, pokud se nelekáme exkursu do duchovních a kulturních dějin.

Moje přednáška je tudíž jen pokus – bezpochyby nedostatečný – nastínit některé z vůdčích myšlenek, které stojí za principy hudebních edic posledních sta let. A můj troufalý úkol, vzhledem k pravděpodobné fragmentárnosti výsledku, se zdá být aktuální potud, že se v posledních letech octly v nejasném světle mnohé fundamentální kategorie – základní pojmy jako uzavřené dílo, souborné dílo nebo autentická verze –, o nichž dříve nikdo nepochyboval nebo se neodvážil veřejně pochybovat. Ne proto, aby se hudební filologie nechala zastrašit. Ale podle všeho se vyplatí chopit se některých problémů, které odhalili kritikové tradice, i kdyby se na konci mělo dospět k přesvědčení, že zatím není důvod, aby se vše obrátilo vzhůru nohama.

II

Titul reprezentativní německé edice památek *Das Erbe deutscher Musik* (*Dědictví německé hudby*) vzbuzuje jisté rozpaky u uživatelů, kteří jsou citliví na zacházení s jazykem. Na rozdíl od střízlivého právníckého pojmu “Erbschaft” (“pozůstalost, dědictví”) je výraz “Erbe” naplněn národním patosem, který nebyl potlačen ani ve složenině “Erbtheorie” (“teorie dědictví”) ze slovníku bývalé^{1A} NDR, byť srážkou dvou navzájem vlastně neslučitelných slov “Erbe” a “Theorie” vzniká groteskní efekt.

Nakolik problematický ale výraz “Erbe” (“dědictví”) je, natolik obtížné by bylo jej nahradit. Návratem k titulu *Denkmäler deutscher Tonkunst* (*Památky německého hudebního umění*) bychom pouze zaměnili pozdější vlastenecké zbarvení či konotaci s dřívějším, které naráží na menší odpor jen proto, že nacionální patos je utlumen staromódním tónem slov “Denkmäler” a “Tonkunst”.

Potíž jazykového rázu, která se nedá vyřešit, je však téměř vždy výrazem a významem složité problematiky ve věci samé. A zdá se, že pojem památky, monumentu a také hudebního monumentu se váže na ideu nacionalismu a sdílí tudíž její osud. Každopádně bychom neměli mluvit o oprávněnosti edic památek, aniž bychom se vyrovnali se smyslem nebo nesmyslností vlasteneckého momentu, který v principu edice vězí.

Je obecně známo, že edice hudebních památek původně sloužily národní reprezentaci. Edici *Denkmäler deutscher Tonkunst*,^{2A} koncipovanou jako “Monumenta musices

^{1A} Doplnila M. O.

^{2A} Vydával Breitkopf & Härtel v Lipsku od roku 1892.

germanica” podle vzoru *Monumenta Germaniae historica*,^{3A} uznal v roce 1889 císař Vilém II.,^{4A} jehož k sympatii pro hudební historii pohnulo vydání skladeb Bedřicha Velikého,^{5A} za “*vaterländisch und künstlerisch*”, tedy vlastenecky a umělecky záslužný podnik. A ve stejné době Guido Adler vynesl na světlo skladby císaře Ferdinanda III., Leopolda I. a Josefa I., aby získal přízeň svého panovníka pro myšlenku vydávání řady *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*^{6A} (*Památky hudebního umění v Rakousku*), která se alespoň nenazývala “*Denkmäler österreichischer Tonkunst*” (“Památky rakouského hudebního umění”). To, že vydání Bachova díla je národní záležitostí, patřilo od Forkelovy monografie z roku 1802 k přesvědčení vlastenců mezi hudebními vzdělanci; a Chrysander dokonce mnil Händlovu edici jako obranu “německého” Händla proti Händlovi “anglickému”.

Námítka, že geneze nějaké věci není totéž co její platnost, že sice vznik hudební památkové činnosti byl vlastenecky motivován, ale není tím určena podstata edičního principu, je nasnadě, avšak ukazuje se jako nepodstatná. Vzájemná vazba se naprosto nezákládá na pouhé historické náhodě, která by byla korigovatelná.

Vymezování edic památek z nacionálního hlediska je snad legitimní podle zvykového práva, ale není to vědecky nosná myšlenka – každopádně s ohledem na dějiny hudby v Německu, jež nejsou totéž co německé dějiny hudby. Neboť německá hudební kultura třeba v 18. století neexistovala, nanejvýš kultura severoněmecko-protestantská na jedné straně a jihoněmecko-rakousko-česko-severoitalská na straně druhé. Mimovědecký argument, o němž se nacionálně vymezená edice památek může opřít, se však nedá logicky odvodit ani z hudebních, ani z politických norem a institucí demokratického státu: z hudební praxe nikoliv, protože operní a koncertní repertoár je mezinárodní, a z politické praxe ne, protože státní péče o blaho občanů zahrnuje sice žijící skladatele, ale sotva skladatele mrtvé, tedy objekt vydání památek.

Pokud ale reálná hudební kultura nějakého národa není určena národním hlediskem, je zapotřebí idey vlastenectví, aby se nacionálně vymezená edice památek přesto mohla zdůvodnit. A naopak se ukazuje, že se edice musí prohlásit za národní monument, aby se vůbec mohla ospravedlnit vědecká forma edice památek, která je odkázána na veřejné subvencování. Výlučně odborná, imanentně vědecká argumentace nestačí (rozhodně ne u středověké hudby), když se má zdůvodnit skutečnost, že se edice protíví praxi, že tedy zachovává znaky starších notací, čímž se vylučuje z bezprostředního použití. *Denkmäler deutscher Tonkunst* mají očividně za základ Spittovu myšlenku, že pod záštitou patriotismu, který vychovává k hluboké úctě k vlasteneckým památkám, je možno nerušeně hledat esoterické potěšení ve vydáních s co možná netknutými starými formami textu. Publikum, a to i publikum hudebně vzdělané, nemělo vydání sbírky *Tabulatura nova* od Samuela Scheidta užívat, ale mělo je jako “*Monumentum musices germanicum*” uctívat. Staré klíče, menzurální znaky a předznamenání byly postaveny takřka pod ochranu památek.

Jakmile však pozbývá svou legitimující účinnost pojem národního monumentu, památky, která si žádá primárně pietu a teprve sekundárně porozumění, ztrácí učená eso-

^{3A} Edice vycházela od roku 1826 za podpory Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtskunde.

^{4A} V německém originále je Vilém I., což je zřejmě tisková chyba.

^{5A} Vydal Breitkopf & Härtel, Leipzig 1889.

^{6A} Vydával Breitkopf & Härtel, Wien – Leipzig, od roku 1905.

terika svou mimovědeckou oporu, bez níž není s to obstát před veřejností. A hudební historici jsou nuceni ke kompromisům s hudební praxí, pokud nechtějí ohrozit ediční činnost. Ve státě, v němž není nic platné odvolání na vágní ideu národní reprezentace, jestliže zároveň nelze prokázat hmatatelný užitek pro veřejnost, se musí hudebně historické edice, nemají-li být považovány za soukromou věc, prohlásit za vydání vědecko-praktická, to znamená vědecky fundovaná, ale zaměřená na praxi. Vlastenectví, v jehož stínu mohla prospívat učená esoterika, přežívá dnes pouze ve skromných pozůstatcích, maskováno jako úvahy o prestiži.

III

Princip vědecko-praktického vydání, princip fundování praxe vědou a legitimace vědy praxí tvoří program téměř všech kritických edic, které byly započaty po druhé světové válce. *“‘Neue Bach-Ausgabe’ je edice původního textu [Urtextausgabe]; má za úkol nabídnout vědě nesporný originální text děl J. S. Bacha a současně sloužit jako spolehlivý základ praktickému provozování.”* *“‘Neue Mozart-Ausgabe’ chce na základě všech dosažitelných významných pramenů nabídnout bádání kriticky nesporný text Mozartových děl, současně ale také poskytnout spolehlivý a užitečný základ praktickému pěstování hudby.”* *“‘Neue Schubert-Ausgabe’ je souborné kritické vydání, které by rádo sloužilo také hudební praxi.”*^{7A}

Se sblížením s praxí, jehož prostřednictvím má být o právu na existenci kritických vydání přesvědčena veřejnost, která si na jedné straně uvykla na utilitární myšlení a na druhé straně na představu všudypřítomnosti vědy, tedy s ustavičným požadováním zřetel k praxi, byla ale od padesátých let tohoto století svázána diferenciací a radikalizací filologických metod. A lze takřka tvrdit, že princip vědecko-praktického vydání je podpořen přesvědčením, že přísný vědecký nárok ediční práce nemusí vést ke vzdálení se od praxe, nýbrž naopak zaručuje větší blízkost realitě – nebo přinejmenším šanci na větší blízkost. Jinými slovy, žije s představou, že rostoucí filologická reflektovanost a rostoucí praktická použitelnost se nevyklučují, nýbrž doplňují.

Pokud se má ozřejmit, co se tím míní, nelze si odpustit být i jen letmou odbočku ze spekulace do empirie. Náznorné příklady, menzurální notace a generálbas, jsou však natolik známé, že únavné probírání detailů je zbytečné.

1. Rytmičtý systém menzurální hudby se od systému 18.-20. století odlišuje zásadně tím, že znaky pro menzury, pro binární nebo ternární měření not, jsou současně znaky pro tempo. Vydavatel, který v moderním zápisu vyjadřuje pouze relativní hodnoty trvání, zkracuje tedy smysl textů, o nichž tvrdí, že je transkribuje. Protože problém tempa je zapeklitý a kontroverzní, utíká se k filologické ctnosti opatrnosti; výsledkem je ale zkomolení nejenom zvukové představy, ale dokonce intence zápisu originálu. A ve sku-

^{7A} *“Die ‘Neue Bach-Ausgabe’ ist eine Urtextausgabe; sie soll der Wissenschaft einen einwandfreien Originaltext der Werke J. S. Bachs bieten und gleichzeitig als zuverlässige Grundlage für praktische Aufführungen dienen.”* *“Die ‘Neue Mozart-Ausgabe’ will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten.”* *“Die ‘Neue Schubert-Ausgabe’ ist eine kritische Gesamtausgabe, die auch der musikalischen Praxis dienen möchte.”* Cit. dle DAHLHAUS, s. 22.

tečnosti je originálu blíže edice, která doplňuje notový text domněnkami o tempu, ačkoliv zdánlivě drasticky modernizuje, než vydání, které ze strachu před rozhodnutím, jež není beze zbytku podložitelné, potlačuje jeden rozměr původního zápisu.

2. Ještě před několika lety se zdála být bezvýhodná dialektika, do níž se ediční činnost zaplétá s praxí generálbasu. Jestliže vypracování číslování basu pocitují laikové jako nutnost a jestliže se filologicky dá ospravedlnit jako reprodukce skladatelovy zvukové intence namísto intence zápisu, tak na druhé straně je pro znalce předmětem pohoršení; neboť písemná fixace odporuje charakteru praxe, k jejíž podstatě patří právě otevřenost pro různé realizace. Ale tou měrou, jak se znalci, kteří nahlízejí na vypracování nikoliv jako na oporu, ale jako na překážku pro fantazii, stávají vládnoucím typem v provozovací praxi staré hudby, se historicky adekvátnější ediční postup rezignující na vypracování jeví současně jako praktičtější. Praxi, která se stala z primárně domácího muzicírování praxí primárně profesionální, odpovídá filologie, která nezakrývá historický odstup, nýbrž jej činí zřejmý, a právě tím překlenutelný pro estetické cítění.

Vzmeme-li princip vědecko-praktické edice za slovo, je však problém menzury stejně jako problém generálbasu stěžejně dostatečně řešitelný jinak než zdvojením vědeckého komentáře, to znamená svázáním výkladů filologických s interpretačními. Neboť vydavatel, který nechce ponechat stranou určení tempa znaky pro menzury, se také bude hrozit toho, aby včlenil do notového textu kritické edice hypotézy o tempu v podobě tempových pokynů jako *Allegro* a *Andante*. Ale nic mu nebrání, aby kritéria a podklady pro určení tempa shromáždil v poznámkách. A je-li filologie teoreticky nucena k úplnosti přepisu menzurální hudby, ale prakticky přinucena k neúplnosti, jeví se komentář k provozovací praxi spíše jako filologická povinnost a stěžejní část edice, nikoliv jako pouhý dodatek.

IV

Představa, že věda – jako institucionalizované vědění – není pouhý prostředek životní praxe, nýbrž je jeden z jejích účelů, je nepopulární a musí se skrývat nebo maskovat. Ze samozřejmosti, jíž kdysi byla, se stala paradoxem. Aby se na ni nehledělo úkosem, je věda nucena prezentovat se jako funkce praxe. Naopak praxe, jak se zdá, je už stěžejně představitelná bez opory vědy. A hudební praxe není vůbec výjimkou, jak se ukazuje na ediční činnosti přes pohrdlivé podceňování teorie, které je u hudebníků na denním pořádku. Neboť jakkoliv emfatická je všude řeč o vztahu k praxi, ve stejné míře zatím budí podezření takzvaná “instruktivní vydání”, která bez filologických oklik míří přímo do praxe. Do obecného povědomí se dostala jednoduchá teze, že instruktivní vydání představuje zfalšování originálního textu; a reflexe Ferruccio Busoniho, které se přiříčí vládnoucí tendenci, se jeví bezmála jako kuriozity.

Pojem “vydání původního textu” (*Urtextausgabe*) se však stal tak působivý právě proto, že zůstal vágní – a to je pro něj jako pro slogan příznačné. Vytyčit hranici mezi vydáním původního textu a historicko-kritickou edicí je obtížné. (*Neue Bach-Ausgabe*, bezpochyby historicko-kritická edice, se sama charakterizuje jako “*Urtextausgabe*”.) Ale teprve ve vztahu k historicko-kritickému vydání a k edici původního textu se dá objasnit princip instruktivního vydání; a proto se nelze vyhnout pokusu o definici, jakkoliv nedostatečně asi dopadne.

Kritická edice se vyznačuje pouze tím, že pozorně naslouchá pravidlům filologické metody; to, co předkládá, je vždy, i při extrémně špatné pramenné základně, “co nej-

autentičtější” text. Naproti tomu o edici původního textu může být, přísně vzato, řeč jen tehdy, je-li verze, kterou prezentuje, “dostatečně” autentická. Co má ale být považováno za “dostatečné”, může být předmětem sporu; každopádně je jisté, že pro kritickou edici je konstitutivní výlučně filologická metoda, pro vydání původního textu ale navíc určitá příznivá situace v pramenné základně.

Jestliže tedy vydání původního textu (*Urtextausgabe*) představuje se zřetelem k pojmu text rigoróznější princip, tak to analogicky platí také pro vztah k metodám instruktivních vydání. Dodatečné značky vydavatele – pokyny pro praktickou potřebu – nijak neodporují normám historicko-kritické edice, pokud neruší jejich okruhy, pokud tedy nejsou buď zaměnitelné se značkami originálního textu, nebo neslučitelné s provozovací praxí století, z něhož dílo pochází. První případ – doplnění prstokladu v dílech, jejichž originální text už prstoklad obsahuje – by se prohřešil proti filologické metodě, druhý – crescendo nebo sforzato v menzurální hudbě – proti historickým pravidlům filologicko-historické metody. Ale uvnitř hranic, které jsou vytyčeny normami filologické čistoty či historické adekvátnosti, se dá proti instruktivním doplňkům v historicko-kritickém vydání namítat málo nebo nelze namítat nic. Naproti tomu vydání původního textu (*Urtextausgabe*) je definováno tím, že se zásadně zříká doplňků, striktně se omezuje na to, co stojí v originálu. Jak ovšem ukazuje pohled do edic původního textu, tento neúprosný přístup se sotva kdy praktikoval. Vydáme-li ho ale všanc, pak se stane pojem *Urtextausgabe* pouhou zástěrkou pro historicko-kritické edice: nálepkou, která plní účel přelepit populárním pojmem učený termín, jež nelze po publiku vyžadovat.

Abychom místo odsudků z vnějšku porozuměli opačnému principu, než jakým je vydání původního textu, tedy principu instruktivního vydání z jeho vnitřní podstaty, musíme rekonstruovat problém, jehož řešením tento princip vznikl. A pokus pochopit zastaralý princip a spravedlivě ho posoudit není naprosto zbytečný, neboť vůbec nezastaraly otázky, na něž nám dává odpověď, byť nezdařenou. Hudební notace jsou téměř vždy neúplné; obsahují – řečeno s Romanem Ingardenem – “místa nedourčenosti” (*Unbestimmtheitsstellen*).^{8A} Hudební praxe je ale nucena k úplnosti; to, že nějaký parametr, třeba dynamika, není zapsán, neznamená, že odpadá. A tam, kde filologie smí nechat otevřenou alternativu, musí interpret učinit rozhodnutí. (Šedá v šedi stejnoměrného mezzoforte je právě tak rozhodnutí o dynamice menzurální hudby jako střídání mezi forte a piano.) Doplnění originálního textu, v hudební praxi nevyhnutelné, může být ale buď věcí editora, nebo spočívat v tradici, anebo zůstat přenecháno estetickému svědomí jednotlivého interpreta. A ten, kdo princip instruktivního vydání zavrhuje, by musel nejenom ukázat, že doplňky – o nichž nikdo nepochybuje – nejsou filologicky oprávněné, ale musel by přesvědčit, že návrhy editora jsou nadbytečné, a tudíž rušivé, protože buď se interpretační tradice jeví dostatečně nosná a spolehlivá, nebo má jako nejvyšší instance platit estetické cítění a vědomí interpreta.

S pojmem tradice úzce souvisí druhý problém, který má instruktivní vydání řešit: problém, že hudební díla nezůstávají nedotčena změnami historického kontextu, který je obklopuje. I když se nesáhne na jedinou notu, není už *Eroica* dnes *Eroicou* roku 1804, její osvětí se dávno rozpadlo. A jak se zdá, musíme se rozhodnout, zda se pokusíme

^{8A} Srov. ROMAN INGARDEN, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, Tübingen: Niemeyer 1962, s. 115-136. Pojem “místa nedourčenosti” (*Unbestimmtheitsstellen*) je uveden dle překladu Antonína Mokrejše: Srov. ROMAN INGARDEN, *Umělecké dílo literární* (přel. A. MOKREJŠ), Praha 1989 (ARS, literárněvědná řada). Pozn. M. O.

změněnými prostředky – pomocí zásahů do originálního textu – dosáhnout podobného účinku jako kolem roku 1800, nebo se spokojíme s poznatkem, že stejnými prostředky – netknutým původním textem – lze docílit pouze změněného účinku. Obránci instruktivních vydání, když zajdou daleko, netvrdí každopádně nic jiného, než že se občas neodrží litery hudebních děl, aby zachránili jejich ducha pro současnost. Bylo by ovšem třeba se ptát, zda není iluzí a špatnou utopií představa, že se posun vztahu mezi dílem a okolním světem může urovnat a dát do pořádku změnou a přizpůsobením díla proměněnému osvětlení, že se tedy pomocí úpravy může přiblížit to, co dějiny vzdálily. A námitka, že to ztracené – původní vztah mezi dílem a okolním světem – nahraditelné není, je snad nejsilnější argument pro ústup k původnímu textu.

V

Historicko-kritické edice, vydání památek stejně jako vydání původního textu (*Urtext*) vycházely až do padesátých let 20. století z předpokladu, který pocházel z dědictví 19. století a byl přijat jako tak samozřejmý, že by bývalo bylo zbytečnou pedanterií o něm přemýšlet: z předpokladu, že k podstatě hudebních děl patří, že nabudou nějakou podobu, která se jeví jako realizace skladatelovy intence v jedné autentické verzi. Detailní problémy, jako otázky beztak řešitelné jen případ od případu, zda má ve sporných případech přednost autograf, nebo první vydání a zda “vlastní” skladatelovu intenci vyjevuje původní tvar, nebo verze poslední ruky, jsou naprosto druhotné proti primárnímu, ve vědeckých sporech vždy už předpokládanému rozhodnutí, že pojem autentická podoba díla je základní kategorie, na niž se musí orientovat každá filologie.

Jak ale, když k historickému charakteru hudby patří, že se kompozice někdy může objevovat při každém provedení v jiné podobě, přizpůsobené místním provozovacím podmínkám, nebo dokonce, což věc činí ještě nepřijemnější, je už skladatelem zamýšlena jako chameleon? U Rossiniho oper, pomlčíme-li o melodiích trubadúrů 13. století nebo varhanních kusech 17. století, by bylo nesprávné a neadekvátní rozlišovat mezi primární, autentickou verzí, která odpovídá záměrům skladatele, a sekundárními adaptacemi, které se dají odbyť jako zkomoleniny, protože všechny verze jsou v zásadě rovnocenné a “dílo”, pokud je tak ještě chceme nazývat, není, přísně vzato, nic než úhrn možností realizace, které se znenáhla objevují v dějinách působení díla (*Wirkungsschichte*). To nevyklučuje, že může být legitimní vybrat jednu verzi, která se jeví podařenější než jiné; nemělo by se ale popírat, že takové rozhodnutí je fundováno esteticky, a nikoliv filologicko-historicky.

Verze melodie trubadúrů, která byla “obezpívávána” a jejíž historický život tkví v procesu “ozpívávání” (*Umsingen*), lze otisknout pod sebou. U celých oper se ale ideální ediční představy historika, který by nejraději dokumentoval historii díla reprodukováním veškerých vývojových stupňů, místo aby vybral nějakou verzi, za niž se sice po estetické stránce může zaručit, ale v jejíž filologický status “jediné autentické podoby díla” nevěří, dostávají do konfliktu s publikační praxí. Historicko-filologický soud se prozatím netěší veřejnému zájmu, který potřebuje, aby se ediční činnost mohla v ztenčené míře prosadit. (Nejedná se v žádném případě o problém financování *in abstracto*, nýbrž o problém pochopení užitečnosti financování.)

Publikační praxe je ale stejně jako filologický koncept autentické verze korelát esteticke idey pocházející z 19. století: idey imaginárního muzea, řečeno s André Malrauxem, jehož princip se obrátí v koncertním a operním repertoáru. Shromáždění umě-

leckých děl v muzeu, díky jemuž jsou středověká a raně novověká díla vytržena – rigorózně by se řeklo: odcizena – z původní existence, je předpokladem pro recepci či vyhověním takové recepci, jejíž centrální estetickou kategorií je emfatický pojem díla. Aura autenticity je aurou muzeálního kusu. A autentická verze, jejíž rekonstrukci nebo konstrukci si filologie klade za cíl, je podoba, kterou hudební dílo nabývá ve své existenci jako část koncertního a operního repertoáru, v existenci, která pro díla od pozdního 18. století představuje pravé bytí, ale pro předchozí díla je to bytí odvozené, sekundární.

Spojení pojmu autentické verze s ideou imaginárního muzea by se nemělo chápat chybně jako polemika vyvěrající z touhy po destrukci. Je mýněno pouze popisně, jako vylíčení úseku duchovních dějin. Ctihodný termín “muzeum” není nadávka, byť ho tak mohou užívat vášniví stoupenci avantgardy, a myšlenka autentické podoby díla není připravena o své oprávnění tím, že se její nosnost historicky ohraničí. Emfatický pojem díla, kategorie autentické verze a idea imaginárního muzea jsou myšlenky věku, který se rozprostírá od pozdního 18. století do poloviny století dvacátého (příčemž kromě chronologického vymezení by bylo třeba si všímat také rozdílů mezi druhy jako symfonie a italská opera). A uvnitř historických hranic, které byly pro platnost kategorií vytyčeny, je jejich používání nepopíratelné. Skutečnost, že základy tradice, která je naší tradicí, neplatí univerzálně, není důvodem pro jejich obětování.

VI

Nejnápadnějšími edičními podniky posledních desetiletí jsou zcela nebo napůl veřejně subvencovaná souborná vydání realizovaná ústavy. Jejich oprávněnost se zdá být jistá, aniž by se bylo o nich explicitně, bez okolků hovořilo. Se zřetelem k řadě, která sahá od *Neue Bach-Ausgabe* až k *Arnold-Schönberg-Ausgabe*, se však kromě samozřejmé úcty k monumentálním počínům vtírá ambivalentní pocit, že duch, který potají drží komplex velkých souborných vydání pohromadě, je variantou nacionálního patosu, jenž kolem roku 1900 inspiroval řadu *Denkmäler der Tonkunst*. Arnold Schönberg se cítil být dědicem “epochy německé hudby”, která započala Bachem, a byl přesvědčen, jak referuje Josef Rufer, že ideou dodekafonie zajistil vládu německé hudby na další století. Ale přesně ta historická jednota, která tanula na mysli Schönbergovi, je dokumentována v sérii souborných vydání, zakládaných od padesátých let 20. století.

Přes všechnu historickou působnost jeví se na druhé straně idea epochy německé hudby jako pochybná, jakmile se odloží stranou nacionální citění. Zda recepce Bacha vídeňskými klasiky dostačovala, aby zjednotila historickou kontinuitu překlenující zlom tradice od roku 1730 výše, je právě tak sporné jako představa, že desetiletí okolo roku 1800 jsou primárně epochou symfonie a smyčcového kvartetu, nebo jako Wagnerova historická konstrukce vývoje hudebního dramatu z ducha a techniky Beethovenovy symfonie. Jinými slovy: aniž by se tím popíralo právo na existenci jednotlivých souborných vydání, vnucuje se skeptický pocit, že za tou sérií jakožto sérií stojí myšlenka, kterou před kritikou tradice, jež by byla dávno zralá, chrání jedině zdání samozřejmosti vlastní institucionalizovaným ideám.

Zásada, že vědeckou edicí díla vynikajících skladatelů musí být vždy souborné vydání, zásada, která se v nedávné době rozšiřuje dokonce i v gramofonovém průmyslu, se zdá být tak samozřejmá, že se v posledních desetiletích ani jednou neobjevil náběh k diskusi. Jenom to, co člověk má v úplnosti, má vůbec. Na druhé straně nikdo nepopí-

rá, že i největší skladatelé napsali leccos postradatelného, kdy přijetí hudební praxí, touto instancí legitimující vědecky fundovanou a na praxi zaměřenou edici, by mělo jen cenu kuriozity. A zdůvodnění, že výběr by byl nutně subjektivní a potud “nevědecký”, je příliš chatrné, než aby působilo vážně. Skutečný motiv, jak se zdá, se nachází v rovině, kam argumentace oscilující mezi dovoláváním se praktické použitelnosti a odvoláváním na vědeckou objektivitu nedosahuje.

Tvrzení, že suma děl nějakého skladatele je souborné dílo, není nikterak tautologické. Jestliže veškerá díla, pokud se zachovala, jsou faktum, tak výraz souborné dílo mří na ideu. Ta, vezme-li se vážně, neznamená nic jiného, než že úhrn výtvorů jednoho skladatele je nedělitelný celek a tvoří primární kontext, na jehož základě musí být chápán jednotlivý výtvor, že tedy Haydnovy mše mají být nazírány především v souvislosti s Haydnem symfonikem a teprve sekundárně s mešními kompozicemi současníků. (Kdyby tomu bylo jinak, pak by bylo nasnadě orientovat se v ediční činnosti na hudební druh místo na skladatele.)

Jediná teorie souborného díla, která se rozvinula v historické hermeneutice, je Diltheyova filozofie života. Podle Diltheye musí být umělecké dílo, aby bylo pochopeno z vnitřních předpokladů, “převedeno zpět do duševního živoucího bytí” (*[in die] geistige Lebendigkeit zurückübersetzt*), z něhož vyšlo. (Nepochopený termín “prožitek” – *Erlebnis* –, který přímo vyzývá k sentimentálnímu překrucování, označuje u Diltheye pochod, v němž interpretující vědomí pochopí okamžik života – *[des] Lebensmomentes innewird* – obsažený v interpretovaném objektu.) Okamžiky života, které se objektivují v dílech, se ale stanou tím, čím jsou, teprve jako části celku, souvislosti života. Jinými slovy: základní hermeneutické pravidlo, že vysvětlení detailu se musí hledat v kontextu, Dilthey přenesl na vztah děl navzájem, protože díla jsou výrazem okamžiků života, které teprve v kontextu celku biografie dostanou svůj vlastní smysl. Jeví-li se ale skladatelovo souborné dílo jako životní dílo, z něhož nic nevypadává, protože i to umělecky nejméně významné si ještě udrží své místo jako dokument niterné biografie, získala tak historická interpretace východisko, které z druhé strany, vedle estetických argumentů, poskytuje zdůvodnění bezmezerovitosti edice. Souborné dílo je nedělitelné tak jako život, jehož objektivací se jeví.

Teprve idea souborného díla – a ne pouhý fakt všech děl – legitimuje tudíž ediční princip úplnosti. Jestliže se však idea interpretuje v Diltheyově smyslu, ukazují se historické hranice, které jsou jí vytyčeny, hranice, které se přibližně shodují s hranicemi klasicko-romantického pojmu díla a představy autentické verze. Beethovenovo dílo je souborné dílo v emfatickém smyslu právě tak jako dílo Wagnerovo nebo Schönbergovo: biografický moment je dostatečně silný, aby integroval podružná díla, i ta sebeneopatrnější. Méně samozřejmé ale je, že Bachova hudební pozůstalost představuje souborné dílo. A zdá se, že *Bach-Ausgabe* je opět paradigmatická edice, na níž se vyjevují problémy dozrálé k rozpoznání.

Tzv. *Urtext* a tzv. *Urtextausgaben*¹

GEORG FEDER – HUBERT UNVERRICHT

I. Základní teoretická otázka, s níž přistupujeme vůči každému vydání starší hudby (zde je míněna především hudba 18. století), může být formulována nejspíše takto: Považuje vydavatel text, který chce vydat, za absolutně nedotknutelný, či nikoliv? Pokud ano, musel by příslušný text reprodukovat naprosto věrně a bez jakékoliv opravy, doplnění nebo přepisu. Při mnohvrstevném významu notového obrazu to lze ovšem uskutečnit pouze vydáním faksimile (pomocí některé z technik mechanické reprodukce) nebo nanejvýš vydáním diplomatickým, tj. jakýmsi quasi faksimile, provedeným už ovšem do jisté míry normalizovanými grafickými prostředky, jak je tomu např. v edicích skic, které vydává Beethovenhaus (Beethovenův dům) v Bonnu. Kopii můžeme nejspíše realizovat pomocí dobré mechanické reprodukce, i když ani tak nezaručíme plnohodnotnou náhradu pohledu na originál. U diplomatického vydání už může vyvstat nutnost vysvětlit nejasná místa a některé racionálně neuchopitelné vlastnosti textu se vytrácejí. Obě zmíněné ediční možnosti ještě nezpochybňují prvotní záměr pouze reprodukovat to, co je dáno. Ovšem i ten nejnütnější výklad a normalizace jsou už počátkem edičního způsobu, který vychází z jiného předpokladu.

Většina vydavatelů odpovídá na výše položenou otázku záporně. Nechtějí daný text reprodukovat bezpodmínečně beze změny, nýbrž přinejmenším tak, aby byl bez chyb, jednoznačný, úplný, a navíc pohodlně čitelný, a pokud možno také pohodlně hratelný. I v případě, že by bylo možné text, který má vydavatel k dispozici, přetisknout beze změny, nebylo by to pouze kvůli jeho autoritativnosti, ale proto, že by tento text navíc

¹ GEORG FEDER – HUBERT UNVERRICHT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454. Tato stať vznikala ve společné diskusi autorů. Georg Feder připravil části 1, 2.1, 3, Hubert Unverricht části 2.2, 4. – [Pro vydání v češtině doplnil H. Unverricht závěrečnou část studie poznámkou k současnému stavu autorsko-právní ochrany vědeckých edic v SRN, viz pozn. 45. Část původní studie týkající se starších zákonných opatření byla vypuštěna. Srov. FEDER, s. 452-454. – V českém překladu této studie používáme pojmy *Urtext* a *Urtextausgabe* v jejich původní jazykové podobě. Oba pojmy jsou těsně vázány na vývoj ediční praxe v německém jazykovém prostoru od počátku 19. století (viz 2. část předkládané stati) a nemají v češtině, resp. v naší ediční praxi, vhodný ekvivalent, který by bylo možné pro překlad použít. Domníváme se, že zachování termínů v původní podobě přispěje ke srozumitelnosti výkladu. Český opis termínu *Urtextausgabe* jako “edice původního znění” – viz *Hudební věda*, III (ed. VLADIMÍR LÉBL – IVAN POLEDŇÁK), Praha: SPN 1988, s. 947 nn. – v překladu této studie nevyužíváme. Další termíny, které nemají v naší ediční praxi svůj ekvivalent, překládáme opisem, popř. českým výrazem, který je míněn jako návrh pro případnou další diskusi. Tam, kde to vyžaduje srozumitelnost výkladu, je originální znění pojmů uvedeno v závorce. Pozn. A. J.]

splňoval právě jmenované požadavky. Z těchto důvodů jsou téměř všechna vydání, z nichž se dnes hraje a studuje, v nejobecnějším smyslu slova vydání “revidovaná”. To platí i pro edice zvané *Urtextausgaben*. Zřejmě neexistuje žádné takové vydání, jehož vydavatel by se úplně zřekl jakéhokoliv kritického stanoviska a vydal by daný text tak říkajíc netknutý.

Vydání, které je jakýmkoliv způsobem revidované, je vždy určováno dvěma faktory: textem pramene či pramenů, jimiž se řídí, a tím, co z těchto textů udělá. Vydavatel, jenž je ve smyslu historické vědy vydavatelem kritickým, shromažďuje přímé a nepřímé prameny, které obsahují text díla nebo se k němu vztahují, porovnává je, ujasňuje si jejich vzájemný vztah a po jejich přezkoumání vybírá ty, které mají nejbližší k textu zamýšlenému skladatelem: tento text (nebo – pokud existuje více autentických verzí – tyto texty) je cílem vydání, jež je vydáním kritickým ve vědeckém smyslu toho slova a pouze v tomto smyslu je také výraz “kritický” užíván v následujícím textu.

Kritický vydavatel nechápe “vůli” skladatele jako jakousi mlhavou představu o “ideálním” tvaru díla, kterou by měl teprve vydavatel, jenž je k tomu povolán, tvůrčím způsobem uskutečnit (zásadní omyl některých úprav). Za skladatelův záměr pokládá kritický vydavatel spíše to, co skladatel podle dokumentů, které sám pořídil nebo autorizoval, tedy různých druhů originálních pramenů (*Originalquellen*), považoval za dostatečně fixované. Hlavní důraz je na slově *f i x o v a n é*, což znamená, že také vydavatel je vázán. Důraz však spočívá také na slově *p o v a ŝ o v a l*, což vydavateli poskytuje určitou míru svobody – a zodpovědnosti.

Pro vědeckého vydavatele skutečně není text zamýšlený skladatelem dán výhradně jen takovými danostmi, jako je např. autograf, pokud obsahuje význačná, neúplně vypracovaná či chybná místa, jejichž konkrétní podoba nemůže podle všech relevantních zkušeností souhlasit se skladatelovým záměrem. Ještě zřetelněji se tato nutnost – nepovažovat za vyjádření vůle skladatele pouze jeden jediný pramen – projevuje v případech, kdy máme k dispozici několik originálních pramenů, které se vzájemně doplňují, opravují nebo zpřesňují, či pokud totéž platí i pro další prameny, které vznikly na základě ztracených pramenů originálních. Jestliže nejsou k dispozici vůbec žádné originální prameny, nýbrž pouze prameny cizího původu, vystupují pak všechny tyto problémy ještě více do popředí.

Úkolem kritického vydavatele je tedy zjistit, co skladatel *f i x o v a l*, anebo (pokud chybí originální prameny) stanovit, co pravděpodobně fixoval, a v případě nezřetelných, nejasných, sporně dochovaných nebo chybných míst vyzkoumat, co *z a m ý š l e l* fixovat. Jelikož je domnělá intence skladatele tím, oč se vposledku opírá nárok, že revidovaný notový text je správný, je třeba považovat tento text *j a k o c e l e k* za text domněle zamýšlený, resp. vydavatel se přinejmenším snaží o to, aby byl jím předložený text za takový považován. Do jaké míry je tohoto cíle dosaženo, závisí objektivně na stavu dochovaných pramenů a subjektivně na správné metodě. Naprostou jistotu, že cíle bylo dosaženo, nemáme v zásadě nikdy, i když míst, která zůstávají problematická, je většinou také jen poměrně málo – jednotlivé noty nebo častěji detaily artikulace, dynamiky, ornamentiky aj. Řada věcí nakonec závisí na svobodném rozhodnutí vydavatele, a proto mohou různá kritická vydání téhož díla i při stejné pramenné základně dospět k rozdílným výsledkům. “Kritické zprávy” jsou pak výmluvným svědectvím tíživého svědomí, které u vydavatelů vzniká z jejich zodpovědnosti.

Jakékoliv revidované vydání, jehož základem nebylo kritické studium pramenů, si zásadně nemůže činit nárok na to, že přináší přesnou reprodukci textu zamýšleného skladatelem, protože takováto revize vždy více či méně závisí na náhodě či libovůli vy-

davatele. U nekriticky revidovaných vydání je možné rozlišit dva druhy (když pomíne me mezistupně, jež se přirozeně vždycky vyskytují): edice, které sice chtějí předložit správný text, ale nepostupují žádoucím způsobem, a edice, které k tomuto cíli vůbec nasměřují, nýbrž považují za naplnění své úlohy to, že předkládají tradiční text, a do něho vplétají interpretaci, jakou má na mysli upravovatel (“upravené vydání” – *Bearbeitungsausgabe*),^{1A} především v podobě doplněných přednesových pokynů (tempová označení, dynamika, označení výrazu, artikulace, frázování, pedalizace atd.).

Abychom mohli zkoumat, jak se do těchto souvislostí zařadí *Urtextausgabe*, musíme začít otázkou, zda obsahem pojmu *Urtext*² je text ve výše uvedeném smyslu zamýšlený či pouze text fixovaný. V tomto druhém případě by *Urtextausgabe* byla možná nanejvýš jako edice diplomatická, tedy cesta, která se – jak bylo řečeno úvodem – prakticky nepoužívá. Pod pojmem *Urtext* – ve vlastním smyslu slova – se nicméně někdy rozumí text fixovaný; potom ale stávající edice označené jako *Urtext a u s g a b e n* nemohou být chápány jako vydání *Urtextu* o sobě (*Ausgaben des Urtextes an sich*), nýbrž pouze jako vydání revidovaného *Urtextu* (*Ausgaben des revidierten Urtextes*), přičemž revize spočívá právě v tom, že se na sporných místech uchýlíme k textu zamýšlenému. Pod pojmem *Urtextausgabe* rozumíme tedy obvykle vydání textu zamýšleného.³

Jaké obtíže pro vydavatele by s sebou přineslo to, kdyby chápal *Urtext* pouze jako text fixovaný, to se prokáže ihned, jakmile zkusíme položit otázku: kde se tedy nejspíše onen prvotní text (*Urtext*), jenž má být podkladem pro vydání, n a c h á z í? Pokud chceme mít jistotu, že daný text není pouze nějaký starý text, nýbrž právě *Urtext*, pak tedy ovšem jen v prvopisu (*Urquelle*)! Pokud jsou k dispozici ještě jiné originální prameny kromě prvopisu, pak bychom buďto nesměli na ně brát ohled, anebo by bylo možné reprodukovat jeden z těchto pramenů namísto prvopisu. Opravování jednoho z pramenů podle pramenů ostatních by bylo vyloučeno, protože rozhodnutí, kterému z fixovaných čtení je třeba dát přednost, by muselo spočívat na principu kritického vydání, sledujícím pravděpodobnou intenci skladatele; jinak by bylo takovéto rozhodnutí zcela svévolné a neodpovídalo by jedné ani druhé definici. V případě oné tak říkajíc materia-

^{1A} Pojem *Bearbeitungsausgabe* je v této studii užíván jako označení pro edice s rozsáhlými zásahy vydavatele, resp. upravovatele, které představují především doplnění pokynů pro interpretaci. Novější literatura naopak používá pojem *Bearbeitung* pro označení tzv. “skutečných” přepracování (úprav, transkripcí), které pak nejsou počínem vydavatelským, ale transformací předlohy do nového uměleckého produktu nového autora a jako kategorie by měly být z oblasti ediční techniky vyloučeny. – Srov. CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, s. v. *Éditionstechnik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, II (ed. LUDWIG FINSCHER), Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter; Stuttgart – Weimar: Metzler 1995, sl. 1663. Pozn. A. J.

² Pojem *Urtext* je zřejmě doložen teprve od Herderovy a Goethovy doby. Podle Grimmova slovníku (*Deutsches Wörterbuch*, 11/III, Leipzig: Hirzel 1936) nahradil starší výraz “základní text” (*Grundtext*), v němž je obsažen také význam nedotknutelnosti textu biblického. V nejobecnější rovině znamená “původní text” (*ursprünglicher Text*), především na rozdíl od překladu a textu odvozeného či neautentického.

³ V tomto významu se výraz *Urtext* někdy užívá také v mimohudební oblasti, kde není na rozdíl od hudby běžný jako *terminus technicus*. Srov. *Heinrich Brunn's Kleine Schriften*, III (ed. HEINRICH BULLE – HEINRICH BRUNN), Leipzig – Berlin: Teubner 1906, s. 134; PAUL-GERHARD MANZKE, *Philologie*, in: *Universitas litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde* (ed. WERNER SCHUDER), Berlin: De Gruyter 1955, s. 559-560.

listické definice pojmu *Urtext*, která pojímá text pramene jako absolutní hodnotu, hrozí vydavateli nebezpečí, že se dostane do rozporu s výslovnou či pravděpodobnou vůlí skladatele. Účel takového vydání, i pokud by bylo zamýšleno pro muzicírování, by zůstal nejasný. V následujícím výkladu musíme tedy o *Urtextu* hovořit vždy ve smyslu obvyklém v hudební ediční praxi, tedy jakožto o textu, který je sice ve skutečnosti do značné míry fixován, ale vposledku je to přece jenom text zamýšlený.

Pokud však máme chápat *Urtext* jako text zamýšlený skladatelem, a protože tento text není dosažitelný jinou cestou než kritickou metodou, zaslouží si *Urtextausgabe* své označení pouze tehdy, když je zároveň edicí kritickou. Vydavatelé těch lepších mezi edicemi zvanými *Urtextausgaben* se tímto poznatkem také vždycky řídili. Kritická metoda se ovšem během doby proměnila, čímž se na tomto místě nemusíme zabývat.

Nicméně *Urtextausgabe* a kritická edice nejsou libovolně zaměnitelnými pojmy. Aby bylo možné poukázat na eventuální odlišnost těchto pojmů a zároveň tím dospět k přesnějšímu určení *Urtextu*, musíme se ještě jednou vrátit ke vzájemně korespondujícím pojmům "intence" (skladatele)^{3A} a "kritika" (ze strany vydavatele) a vztáhnout je k určitým reálným podmínkám ediční praxe.

Pojem "intence" znamená v dosavadním výkladu vždy totéž jako "zamýšlený text". Paul Mies, který rozvádí myšlenku Otto Jahna, charakterizuje tento zamýšlený text jako text, "který skladatel chtěl napsat" (zvýraznil Feder).⁴ A právě tento text, který odpovídá zápisu, jež měl skladatel na mysli (*Schreibintention des Komponisten*), je primárním cílem, jehož by mělo být dosaženo prostřednictvím kritiky pramenů. Ale kritický vydavatel jde zpravidla ještě nad tento cíl tím, že podrobuje stanovený text jistým modifikacím, které jsou podmíněny nároky současné doby. Činí to s vědomím, že sleduje intenci skladatele, avšak definuje ji jinak, nikoliv v užším smyslu jakožto intenci zápisu (*Schreibintention*), nýbrž v širším smyslu jakožto za ní skrytou intenci znějící podoby díla (*Verklanglichungsintention*), či jak bychom mohli nazvat to, co odpovídá skladatelem zamýšlené zvukové realizaci oné formy zápisu, kterou zvolil. Pokud je intence zápisu pro intenci znějící podoby díla irelevantní nebo pokud intence zvukové podoby díla není prostřednictvím intence zápisu pro dnešní dobu beze zbytku vyjádřena, považuje vydavatel za oprávněné nahradit skladatelův způsob zápisu formou odpovídající současnosti. Kritika pramenů se tím rozšiřuje na kritiku skladatelovy intence zápisu.

Text, který měl skladatel v úmyslu napsat, nelze ovšem důsledně oddělit od takového textu, jaký by byl musel napsat, pokud by chtěl vyjít vstříc přáním dnešní doby. V tomto smyslu také vesměs nelze čistě oddělit obě fáze kritické revize. V mnoha momentech je ovšem hranice zřejmá, zejména v případě určitých forem notace (např. uspořádání partitury, užívání klíčů, umístění posuvek aj.). Pokud v tomto ohledu obvyklým způsobem modernizujeme s úmyslem předložit "čitelný" text, nemůžeme se zpravidla odvolávat na skladatelovu intenci zápisu, nýbrž ji musíme nanejvýš odsunout stranou jakožto v tomto ohledu irelevantní. Platí to stejně tak v případě eliminace některých rysů

^{3A} Využití pojmu "intence" (záměr, úmysl, úsilí, cíl) vychází z filozofické tradice fenomenologie Edmunda Husserla (1859-1938); viz též pojem "zření podstaty" (3. část studie), jenž byl základem fenomenologické metody. Pozn. A. J.

⁴ "[...] *den der Komponist hat schreiben wollen.*" PAUL MIES, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn: Beethovenhaus – München: Henle 1957, s. 17 (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, 4/II). Cit. dle FEDER, s. 435.

skladatelova zápisu pod tlakem současných pravidel nototisku. Tato hranice je také zřetelná, pokud jde o určité prvky provozovací praxe, kterou skladatel 18. století mlčky předpokládal (např. realizace generálbasu, vypisování appoggiatur, rozlišování mezi “dlouhým” a “krátkým” přírazem, počáteční forte ve větě, kde je jako první dynamické znaménko po neoznačeném začátku uvedeno *p*, aj.). Integrace těchto prvků do revidovaného textu z důvodu lepší “hratelnosti” nemůže být zdůvodněna intencí zápisu, nýbrž v nejlepším případě představou skladatele o způsobu provedení skladby, resp. provozovací praxi jeho doby. Zmíněná hranice pak splývá při sjednocování určitých způsobů zápisu, které se vyskytují nepravidelně, a především při opravování a doplňování přednesových značek podle analogie (dynamika, artikulace aj.). Tyto úpravy lze do jisté míry ještě považovat za součást užší revize, která chce zprostředkovat to, co skladatel zamýšlel napsat, nebo kde alespoň předpokládal doplnění kopistou. Tato část revizní práce však nepozorovaně přechází k takovým doplněním podle analogie, jež vyvolávají otázku, zda už nepatří k provozovací praxi, kterou skladatel mlčky předpokládal, ale v žádném případě neměl v úmyslu ji písemně fixovat – takovéto doplňky jsou tedy vyvolávány především důkladností dnešního způsobu zápisu.

V každém kritickém vydání bývá tak text více či méně modernizován, dílo má být skutečně “zveřejněno”, tzn. zpřístupněno současnému publiku a ne pouze, jak jednou kdosi zlomyslně poznamenal, uzavřeno do jiné rakve místo té původní. Toto modernizování lze velmi dobře uvést v soulad s pojmem kritiky, pokud se odchylky od primárního revizního výsledku shodují se skladatelovou intencí v ohledu znějící podoby díla a pokud jsou graficky odlišeny nebo komentovány (nanejvýš s výjimkou těch, které lze považovat za zcela samozřejmé). Můžeme dokonce zastávat názor, že kritická edice má v rámci těchto hranic možnosti modernizování úplně vyčerpat. Smí to však učinit také *Urtextausgabe*?

Za primární revizní cíl, jehož má být dosaženo kritikou pramenů, jsme označili text, který odpovídá skladatelově intenci zápisu. *Urtext* se pak vlastně nemůže více vzdálit od pramenů než právě až sem, neboť se nazývá “*U r t e x t*”, čímž může být míněna pouze původní forma zápisu, tak jak ji zamýšlel skladatel. *Urtext* je právě onen text, který měl skladatel v úmyslu *n a p s a t*, a *Urtextausgabe* je tedy vlastně formou kritické edice, která intenci skladatele pojímá v tomto úzkém smyslu. Stojí v řadě, která vychází z fixovaných textů pramenů a končí u volné interpretace jednoho, původně kriticky zjištěného textu, mezi diplomatickým vydáním a kritickou edicí v širším smyslu slova.

Musíme však ihned připojit: *Urtextausgabe* takového druhu je reálně stěžejí uskutečnitelná. Stejně jako u kritické edice, také v případě *Urtextausgabe* vydavatel považuje za nutné přizpůsobit primární revizní výsledek požadavkům dnešní ediční techniky. Zřídka se tedy předem možnosti porozumět pojmu v jeho nejpřísnějším smyslu; rozšiřuje se poněkud tento pojem tak, aby byl upotřebitelný. K tomuto prakticky nutnému, avšak teoreticky neospravedlnitelnému rozšíření pojmu *Urtext* se ještě vrátíme.

Shrme-li dosavadní výklad, je zřejmé, že uskutečnění myšlenky *Urtextu* zabraňují tři překážky, z nichž obě první spočívají v samotném pojmu *Urtext* a třetí je dána dnešní ediční technikou: 1. chybí konečná jistota při vypracování skladatelem zamýšleného textu a tím také *Urtextu* prostřednictvím kritiky pramenů, 2. teoreticky není možné určit ve všech případech hranici mezi intencí zápisu a intencí znějící podoby díla a tím také precizně vymezit vlastní *Urtext*, 3. prakticky není možné takto stanovený *Urtext* uveřejnit bez jakékoliv modernizace. Tyto překážky se mohou v jednotlivých případech, zejména u hudby, která již stojí blízko k současnosti, scvrknout na velmi nepodstatnou

míru, principiálně však existují a v mnoha jednotlivých případech nejsou nevýznamné. V ediční praxi nelze tedy pojem *Urtext* chápat absolutně. Konkrétní *Urtextausgabe* podává text, který odpovídá skladatelově intenci zápisu tak, jak bylo možno ji zjistit a vymežit, a spokojí se s co nejmenší mírou modernizace, aby zůstala co možná nejbližší původnímu výsledku revize. Snaží se tedy učinit text hlavně dobře “čitelným” a neusiluje o uskutečnění skladatelovy představy, která se skrývá za textem a týká se provedení díla. Jinak by se takové vydání už neodlišovalo od kritické edice v širším smyslu slova.

Toto vysvětlení jedné konkrétní *Urtextausgabe* však ještě nestačí k postižení reality ediční praxe. Mnohem potřebnější se zdá být pokus stanovit diferenci, která by odpovídala běžnému rozlišení “vědeckých” a “praktických” edic, rozuměj edic p r o “vědu” a p r o “praxi”. Závěr, který vyplynul z předchozího výkladu, že totiž *Urtextausgabe* je vzhledem ke své metodě kritiky pramenů edicí vědeckou, tím není zpochybněn, neboť dělení na tzv. “vědecké” a “praktické” edice vychází z vnějšího funkčního určení, a nikoliv z pracovní metody. Z hlediska metody kritiky pramenů není protikladem k pojmu “vědecký” pojem “praktický”, nýbrž “nevědecký”, a “praktické” vydání může být zcela jistě kritickým, tedy vědeckým, a “vědecké” vydání naopak vydáním praktickým. Čím se ale potom odlišuje “praktické” vydání, založené na kritice pramenů, od “vědecké” kritické edice?

Především rozsahem kritického aparátu, ačkoliv je tento aparát dnes vesměs chápán jako doklad kritického a tím vědeckého charakteru edice. Je sice stěžejní myslitelné, že by mohla vzniknout kritická edice, aniž by vydavatel svoji revizi doprovodil kritickým aparátem. Tím však není řečeno, že by tento aparát musel být beze zbytku publikován. “Kritické zprávy” zpravidla obsahují řadu údajů, které už nemají přímý vztah k notovému textu, jakkoliv mohou být zajímavé v jiném ohledu. Jindy jsou to věci, které sice poukazují k textu (např. k tomu či onomu druhořadému prameni), ale nikoliv k *Urtextu*, a nesouvisejí tedy nutně s účelem edice, pokud se jedná o *Urtextausgabe*. Ještě jindy se tyto údaje sice mohou vztahovat k *Urtextu*, ale neznamenají často skutečný problém. Tak zbývá většinou několik málo podrobných poznámek, které jsou nepostradatelné pro správné posouzení daného textu jako *Urtextu*. Pro “praktickou” *Urtextausgabe*, které nezáleží na uspokojení jiných vědeckých nároků, to může stačit, aniž by ztratila charakter kritické edice. Rozhodující není “kritická z p r á v a”, nýbrž kritická m e - t o d a .

V procesu kritiky textu, neboli v primární revizi, nesmějí existovat žádné rozdíly mezi “vědeckou” a “praktickou” *Urtextausgabe*, neboť právě v primární revizi je zakotven vlastní obsah pojmu *Urtext* (*Urtextbegriff*). Toto vymezení pojmu jsme ovšem výše museli rozšířit o sekundární revizi – která překračuje skladatelovu intenci zápisu –, abychom dostáli dnešním obecným edičním podmínkám. Tak se naskytá otázka, zda na “praktickou” *Urtextausgabe* není vyvíjen tlak zvláštními okolnostmi, které vyžadují ještě trochu větší rozšíření obsahu pojmu *Urtext* prostředky sekundární revize.

Pro edice zvané *Denkmäler* (“památky”) a pro souborná vydání, tedy pro edice “vědecké”, je označení *Urtext* užíváno pouze příležitostně,⁵ naopak většinou se používá pro jednotlivá vydání děl “klasické” *Hausmusik* (“domácí hudby”), tedy převážně klavír-

⁵ Nové souborné vydání děl J. S. Bacha (*Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (ed. Johann Sebastian Bach-Institut Göttingen – Bach-Archiv Leipzig), Kassel – Basel: Bärenreiter 1954-) se např. v předmluvě každého svazku nazývá *Urtextausgabe*.

ních skladeb a skladeb s klavírním doprovodem. Tato vydání se zařazují do vnějšího rámce obvyklé ediční praxe, který je přizpůsoben “praktickému” hudebnímu životu, a v tomto rámci by zmíněná vydání chtěla zúročit vědeckou myšlenku *Urtextu*. “*Velká kulturněhistorická úloha Urtextausgabe spočívá – vedle úlohy v užším smyslu vědecké – v tom, aby byl prostřednictvím pravé, nefalšované řeči našich velkých hudebních géniů vzděláván a rozvíjen cit pro skutečnou velikost u co nejširšího publika pěstujícího hudbu.*”⁶ “Vědecké” edice z nejrůznějších příčin nedosáhly širokého působení, o něž usilovaly. Na tomto místě je třeba vzít v úvahu pouze jednu z těchto příčin: ve “vědeckých” edicích uživatelé postrádali návody pro techniku hry, jako je vyznačení prstokladu. (S vypracovaným generálbasem, který je považován za věc stejně nepostradatelnou, se však už setkáme i v mnoha “vědeckých” edicích.) Jinak nelze vysvětlit skutečnost, že se většina edic zvaných *Urtextausgabe* těchto technických pomůcek nezřekla. Jsou zřejmě považovány za onen specifický praktický aspekt edice. “Označení jakosti” (*Gütezeichen*)⁷ *Urtextu* pak nespočívá v tomto přídatku, ale v podstatném obsahu edice, a má ji v tomto ohledu učinit na první pohled rozpoznatelnou od ostatních “praktických” edic, v první řadě od tzv. “upravených vydání” (*Bearbeitungsausgabe*).

Hnutí, které se hlásí k pojmu *Urtext* (“*Urtext*”-*Bewegung*), je skutečností, kterou nemůžeme při našem zkoumání opominout, pokud se nechceme vzdát od reality. Nelze ani v rozporu s tradicí požadovat, aby bylo označení *Urtext*, zdomácnělé v “praktické” ediční praxi, vyhrazeno pouze “vědeckým” edicím, ani nemůžeme vyžadovat od “praktické” edice, aby se v ničem neodlišovala od edice “vědecké”. Proto musíme “v praxi” počítat s takovým obsahem pojmu *Urtext*, který je vyznačenou sekundární revizí rozšířen o nejnütnější ústupky “praxi”, jež překračují ty, které ke každé *Urtextausgabe* patří.

Čeho všeho se může u “praktické” *Urtextausgabe* sekundární revize týkat, lze stěží doložit přesvědčivou teorií, která by vycházela z věci samé, a nikoliv z jejího účelu, neboť sekundární revizi nelze ani v případě “vědecké” edice odvodit z vlastního obsahu pojmu *Urtext*. Tady nepomůže žádná teorie, nýbrž pouze rozum. Jak bylo řečeno, u mnoha skladeb není možné uplatnit rigorózní stanovisko *Urtextu* ani ve “vědecké” edici. Obsah pojmu *Urtext* nebyl ještě v praxi nikdy pochopen tak rigorózně, jak se jej teprve bude muset snažit pochopit teorie. Nicméně zůstává toto rigorózní vymezení vůdčí ideou i pro “praktickou” *Urtextausgabe*. Bylo by nerozumné rozvinout sekundární revizi natolik, že by vzniklo jakési “upravené vydání”, i kdyby byla úprava vyznačena. *Urtextausgabe* má “praxi” vycházet vstříc jen do té míry, která je pro naplnění jejího účelu nutná, tedy *Urtext* v “praxi” rozšiřovat. Pokud to znamená, že by měla převzít některé atributy obvyklých “praktických” edic, pak je nejlepší volit takové, které na jedné straně co nejméně zasahují do hudebního textu a na straně druhé postačují právě k tomu, aby se edice stala “praktickou”. V obou ohledech se nabízí zejména ona nejběžnější pomůcka pro hráče – vyznačení prstokladu (ve skladbách pro housle pak také

⁶ “*Darin, daß durch die echte, unverfälschte Sprache unserer großen musikalischen Genies der Geschmack eines möglichst breiten musikausübenden Publikums für das wirklich Große gebildet und entwickelt wird, liegt – neben der im engeren Sinne wissenschaftlichen – die große kulturgeschichtliche Aufgabe einer Urtextausgabe.*” GÜNTER HENLE, *Über die Herausgabe von ‘Urtexten’*, in: *Musica* VIII, 1954, č. 9, s. 380. Cit. dle FEDER, s. 438.

⁷ JOSEF MÜLLER-MAREIN, *Wie ‘ur’ ist ein ‘Musik-Urtext’*, in: *Die Zeit*, 12. prosince 1958, s. 5. – Výraz *Urtext* se někdy objevuje dokonce v jazykově anglických titulech.

označení smyků “od žabky” a “od špičky”).⁸ Pokud se ale ony zásahy, směřující k větší “praktičnosti”, mají týkat přímo hudebního textu, pak by bylo nejlepší připojit k *Urtextu* případ od případu jednoduché vypracování generálbasu a přiblížit jej šetrným doplněním přednesových označení podle analogie textu kritického vydání v širším slova smyslu, tak jak se to ostatně už v mnohých příslušných edicích stalo.

Jak “vědecká” tak “praktická” *Urtextausgabe* představuje nezbytný kompromis mezi skutečným obsahem pojmu *Urtext* a obecnými podmínkami dnešní ediční praxe. U “praktické” *Urtextausgabe* platí pro to, aby naplnila nárok *Urtextu* (*Urtextanspruch*), ještě další podmínka. Vydání se tomuto nároku přiblíží tím více, čím se také v sekundární revizi nechá vést skutečným obsahem pojmu *Urtext*. Tento nárok ztratí nejspíše ve chvíli, kdy v hudebním textu překročí hranice kritické edice. Ale již označení kritické edice v širším slova smyslu za *Urtextausgabe* je zcela volným použitím termínu, které není hodno napodobení. Říkejme pak raději jen “kritická edice” a označení *Urtext* přenechme takovým vydáním, která se více přidrží skutečného obsahu pojmu *Urtext*, nehledě na případné pomůcky pro hráče v “praktických” edicích.

2.1. Předpoklady pro současný obrat k pojmu *Urtext* v oblasti “praktických” vydání spočívají ve vývoji ediční praxe v 19. století. Poučná je historie vydávání Bachových klavírních děl, počínající rokem 1801; tuto historii nyní krátce vylíšíme.

Z počátku bylo k zevrubné kritice pramenů ještě velmi daleko, na druhé straně se však vydavatelé také vyhýbali upravovatelským zásahům: Bachovy klavírní skladby vycházely minimálně v první třetině 19. století zpravidla ještě bez jakýchkoliv přednesových označení. Pro edice Bachových varhanních skladeb to platilo ještě déle, přinejmenším do jejich prvního souborného vydání,^{8A} často se dokonce spokojily, pravděpodobně v návaznosti na někdejší rukopisnou předlohu, se dvěma osnovami, zřikaly se tedy samostatné osnovy pro pedál. V edicích klavírních skladeb se stalo zvykem uvádět prstoklady a přednesová označení teprve od dob Czernyho. Jeho zřejmě první bachovská edice (*Fuga a moll* BWV 944) vznikla pro instruktivní účely a je, pokud víme, první edicí Bachovy klavírní skladby, vydanou s prstokladem, ale bez dalších přednesových označení (kromě dvou tempových údajů).^{8B} Vydáním díla *Das Wohltemperierte Klavier* (*Temperovaný klavír* BWV 846-893) učinil Czerny posléze krok k takovému typu edice, která zápis skladby plně přizpůsobuje dobové interpretační praxi (*Interpretationsausgabe*).^{8C} Zvolená přednesová označení dle předmluvy vycházejí z nepochybného

⁸ HELLMUTH VON HASE by chtěl také návody pro techniku hry z *Urtextausgabe* vyloučit; je ale zřejmé, že nevidí jiné, mnohem důležitější podmínky *Urtextu*. – *Über den Gebrauch der Bezeichnung ‘Urtext-Ausgabe’*, in: *Musikhandel* III, 1952, s. 43. – Opačné stanovisko zastává v písemnictví G. HENLE (cit. v pozn. 6).

^{8A} *Johann Sebastian Bach, Compositionen für Orgel. Kritisch-korrekte Ausgabe* (ed. FRIEDRICH CONRAD GRIEPENKERL – FERDINAND AUGUST ROITZSCH), Leipzig: Peters 1845-1847. Cit. dle MAX SCHNEIDER, *Verzeichnis der bis zum Jahr 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von J. S. Bach*, in: *Bach-Jahrbuch* 1906 (ed. Neue Bach-Gesellschaft), Berlin – Brüssel – Leipzig – London – New York: Breitkopf & Härtel 1906, s. 89-90.

^{8B} *Fuge a moll, Première Edition d’après un manuscrit*, in: *Kunst des Fingersatzes auf dem Piano-Forte in einer Sammlung classischer Compositionen*, č. 3 (ed. CARL CZERNY), Wien: Diabelli 1822.

^{8C} *Das wohltemperierte Klavier* (ed. CARL CZERNY), Leipzig: Peters 1837 (*Johann Sebastian*

charakteru každé části, z přednesu Beethovena a z vlastní zkušenosti. Friedrich Conrad Griepenkerl, který již v roce 1819 vydal *Chromatickou fantazii a fugu d moll* (BWV 903) spolu s pojednáním o správném přednesu tohoto díla,^{8D} volí ve svazcích, které zpracoval pro *Œuvres complètes* [tzv. souborné vydání z let 1837-1851], přednesová označení podle tradice zprostředkované svým učitelem Johannem Nikolausem Forkelem, “*jehož Wilhelm Friedemann a C. Ph. Emmanuel Bach uznávali jako skutečného stoupence bachovské školy*”.⁹ Zdá se, že zpočátku se ještě vydavatelé snažili doplňování přednesových označení odůvodňovat. Brzy však vycházely téměř už jen takové edice, v nichž virtuosové nebo pedagogové bez váhání prezentovali svá osobní pojetí skladeb. Lisztovo vydání výše zmíněné *Fugy a moll* obsahuje už kromě prstokladů mnoho přednesových označení, včetně přehnaně rychlého tempa Allegro molto, ♩ = 152.^{9A} Za autoritativní byly považovány úpravy jednotlivých klavírních děl, zejména *Chromatické fantazie a fugy d moll*, které vydal Hans von Bülow.¹⁰ Vzbudily však také odpor konzervativních kruhů, které samy ovšem také nepředkládaly “čistý” text. Rostoucí poptávku po Bachových klavírních dílech uspokojovali svými korigovanými doplněnými vydáními (*bezeichnete Ausgaben*) Carl Reinecke od roku 1867, Adolf Ruthardt v devadesátých letech minulého století a další pedagogové. Tato poptávka se však odrazila především v téměř nepřehledném množství jednotlivých vydání s větší či menší mírou upravovatelských zásahů, až k vydáním ve vlastním slova smyslu přepracovaným (*bearbeitet*).¹¹ Pouze výjimečně se přihlíželo k pramenům¹² či upouštělo od doplňování přednesových označení.¹³ A poté, co bylo k dispozici podle tehdejší terminologie kritické, ale ve skutečnosti také “doplněné” vydání (“*bezeichnete*” *Ausgabe*) Hanse Bischoffa a svazky vydávané Bach-Gesellschaft (Bachovou společností),^{13A} k nimž se v roce 1896 přidru-

Bach, Œuvres complètes [ed. CARL CZERNY – FRIEDRICH CONRAD GRIEPEKERL – FERDINAND ROITZSCH], Leipzig: Peters 1837-1851, sv. I, II). Cit. dle SCHNEIDER (cit. v pozn. 8A), s. 98.

^{8D} *Fantaisie chromatique* (ed. F. C. GRIEPEKERL), *Johann Sebastian Bach, Œuvres pour le Clavecin*, Leipzig: Peters 1817. Cit. dle SCHNEIDER (cit. v pozn. 8A), s. 97.

⁹ “[...], *den Wilhelm Friedemann und C. Ph. Emmanuel Bach für einen wahren Genossen der Bach'schen Schule anerkannten*.” F. C. GRIEPEKERL, předmluva, in: *J. S. Bach, Œuvres complètes* (cit. v pozn. 8C), sv. IX, Leipzig: Peters 1843. Cit. dle FEDER, s. 440.

^{9A} *Mustersammlung Classischer Praeludien, Fugen u.s.w. mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes*, Berlin: Schlesinger 1842.

¹⁰ Toto dílo vyprovokovalo k vlastnímu vydání řadu virtuosů (Carl Czerny, Franz Liszt, Hans Guido von Bülow, Anton Rubinstein, Ferruccio Busoni, Eugen d'Albert, Emil Georg Sauer, August Stradal, Edwin Fischer).

¹¹ Konkrétně *Temperovaný klavír* byl od roku 1801 dodnes vydán nejméně v padesáti edicích, které uvádějí jméno vydavatele či autora úpravy. Ve třiceti dalších edicích se neuvádí vydavatel, nýbrž pouze nakladatelství. K tomu existuje ještě na 150 vydání či aranžmá několika či jednotlivých částí tohoto díla.

¹² Např. Franz Kroll ve své edici *Temperovaného klavíru* z roku 1862, vydané v rámci prvního souborného vydání Bachova díla (*Vollständige kritische Ausgabe aller Werke Bachs* [ed. Bach-Gesellschaft Leipzig], Leipzig: Breitkopf & Härtel 1851-1899, sv. XIV), a v *Inventionen BWV 772-786* (Fürstner, ca 1868); Hans Bischoff v souborném vydání klavírních skladeb (*J. S. Bach, Klavier-Werke*, Leipzig: Steingräber 1880-1888) a přirozeně další příslušné svazky zmíněného prvního souborného vydání.

¹³ Jako Friedrich Chrysander ve své edici *Sammlung der Clavier-Compositionen*, ca 1856/57, a Louise Farrencová v 8. svazku edice *Le Trésor des Pianistes*, Paris 1869.

^{13A} *J. S. Bach, Klavier-Werke; Vollständige kritische Ausgabe* (cit. v pozn. 12).

žilo ještě vydání klavírních suit, připravené Carlem Ernestem Naumannem v řadě *Urtext Classischer Musikwerke* (Originální texty klasických hudebních děl),^{13B} se už vůbec nikdo nenamáhal s porovnáváním pramenů. Jednotliví vydavatelé už se sice odvolávali na *Urtext*,¹⁴ ale vydavatelské zásahy i nadále jen bujely.^{14A} Myšlenka *Urtextu* se prosadila teprve ve třicátých letech našeho století bachovskými edicemi nakladatelství Peters, zejména v edicích Ludwiga Landshoffa a Kurta Soldana.¹⁵ Zvláště Landshoffova edice *Invenčí a sinfonii* je vědeckým výkonem vysoké kvality. Hranice oddělující *Urtextausgabe* od úpravy (*Bearbeitung*) nebyly ovšem u všech těchto edic nakladatelství Peters dodrženy stejně přísně. Překročeny byly v edici *Sonát pro violu da gamba* Rolfa van Leydena, která je znovu alespoň v nakladatelských prospektech označována za *Urtext*, a v Landshoffově edici *Musikalisches Opfer (Hudební oběť)* je vadou na kráse to, že v číslech 12 a 13 uvádí part cembala pouze jako vypracovaný generálbas tištěný normálními typy a opatřený moderními přednesovými znaménky. Také pohodlně hratelný (*griffig*) způsob zápisu klavírní sazby, praktikovaný v mnohých edicích, by dnes už nemusel být bezpodmínečně schválen. – V roce 1949 byla zahájena nová etapa vydávání edic zvaných *Urtextausgaben*, a to v nakladatelství Günter Henle (založeno v roce 1947), specializovaném výhradně na vydávání tzv. “klasických hudebních děl” (*Urtextausgaben klassischer Musikwerke*). Toto nakladatelství vydalo dosud z Bachova díla *Temperovaný klavír, Partity pro klavír, Invence a sinfonie, Francouzské suity* (BWV 812-817) a *Anglické suity* (BWV 806-811) a *Malá preludia a fugetty*, přičemž vesměs přísně dbá na to, aby hranice mezi *Urtextausgabe* a doplněným vydáním (*Bearbeitungsausgabe*) byly přísně zachovány. Svoji aktivitu při vydávání edic zvaných *Urtextausgaben* přibližně ve stejné době obnovilo také nakladatelství Peters (Frankfurt), ovšem převážně nezměněnými přetisky dřívějších vydání, přičemž označení *Urtext* obdržely i ty edice, které se tak původně nenazývaly.

^{13B} *Urtext Classischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1895-1899 [dále Akademické vydání].

¹⁴ Julius Röntgen vydal kolem roku 1900 *Italský koncert* BWV 971 “revidovaný podle *Urtextu*” (*nach den Urtexten revidiert*) v nakladatelství Universal-Edition ve Vídni; Adolphe François Wouters vydal přibližně ve stejné době několik klavírních děl “podle originálních textů” (*d’après les textes originaux*) v nakladatelství Katto v Bruselu.

^{14A} M. Reger – A. Schmid-Lindner 1916/17; Busoni – Petri – Mugellini 1915-1923.

¹⁵ Jsou to *Drei Sonaten und drei Partiten* BWV 1001-1006 (ed. Carl Flesch), Leipzig: Peters 1930, které uvádí přepracování a originál pod sebou; *Drei Sonaten* BWV 1027-1029 (ed. Rolf van Leyden), Leipzig: Peters 1933, “vydáno podle pramenů” (“*nach den Quellen herausgegeben*”); dále práce zčásti Landshoffova a zčásti Soldanova *Inventionen und Sinfonien* BWV 772-801, Leipzig: Peters 1933-1939, “ve formě *Urtextu*” (“*im Urtext*”); *Die sechs Brandenburgischen Konzerte* BWV 1046-1051, “podle autografu” (“*nach dem Autograph*”) a *Vier Ouvertüren – Orchestersuiten* BWV 1066-1069 (ed. Kurt Soldan), Leipzig: Peters 1934; *Triosonaten* jako “nová *Urtextausgabe*” (“*Neue Urtext-Ausgabe*”); *Flötensonaten*, “revidováno podle autografů a soudobých rukopisů” (“*nach den [Autographen und] zeitgenössischen Handschriften revidiert*”); dále *Goldberg-Variationen* BWV 988, *Sechs Partiten* BWV 825-830, *Italiensches Konzert, Französische Ouverture a Duette* BWV 802-805, vše většinou “revidováno podle prvního vydání” (“*nach dem Erstdruck revidiert*”); a také *Musikalisches Opfer* BWV 1079 “ve formě *Urtextu* a v úpravě pro praktickou potřebu” (“*im Urtext und in einer Einrichtung für den praktischen Gebrauch*”).

2.2. Podobný vývoj lze v 19. století shledat i u skladeb dalších skladatelů. I když změny v hudebním textu zpočátku většinou nezasahovaly ještě příliš hluboko, ukazuje se v těchto korigovaných, revidovaných a prstokladem opatřených edicích zcela nový postoj. Pod záminkou pouhé korektury a revize se vynechávají, mění či doplňují přednesová označení, notový obraz je přetvářen či odlišné způsoby notace sjednocovány. Za těmito změnami již v zásadě stojí vůle předložit díla velkých mistrů v podobě odpovídající dobovým představám. Postupně byl tento nános cizích doplňků (např. frázování Huga Riemanna) tak silný, že již nebylo možné rozpoznat originální přednesové označení a úpravy se nezastavily ani před svévolnými změnami not.¹⁶ Berlínská Akademie der Künste (Akademie umění) proto vymezila cíle svých edic, označených jako *Urtextausgaben* a vydávaných v letech 1895-1899, ve všeobecně formulované předmluvě těmito slovy: *“Čím více vznikalo postupem času kroužků, kde byla pěstována hudba našich klasických mistrů, tím častěji bylo z různých stran pocítováno, že je třeba přijít na pomoc slabšímu umění a nerozvinutému porozumění tzv. ‘korigovanými doplňnými’ vydáními. Nemalá část z nich posloužila posléze znovu jako základ pro další edice stejného zaměření; tak byla mnohá díla poněkud překryta mnohonásobnou vrstvou cizích doplňků.*

Předmětem takových snah byla především klavírní a houslová literatura. Originální vydání většiny těchto kompozic z obchodů zmizela, u některých děl, jako např. houslových a většiny klavírních skladeb Sebastiana Bacha, nebyla k dispozici vůbec, a tak tyto snahy vedly nakonec až k tomu, že v mnoha případech byla výkonnému umělci nebo učiteli možnost opatřit si skladbu v té podobě, v níž ji Mistr původně představil světu, zcela odepřena.

Hlavním účelem těchto vydání originálních textů je zabránit nebezpečí ‘zanesení pramenů’, k čemuž by postupně mohlo touto cestou dojít. Pokud jsou k dispozici autorizovaná vydání, budou bez jakýchkoliv změn či doplňků reprodukována, a pouze tam, kde byly s jistotou rozpoznány chyby tisku, bude mlčky provedena jejich korektura. Sporná místa jsou jako taková označena.”^{16A}

¹⁶ EVA a PAUL BADURA-SKODA, *Mozart-Interpretation*, Wien – Stuttgart: Wankura 1957, s. 140.

^{16A} *“Je weiter mit der Zeit die Kreise geworden sind, in denen die Musik unserer classischen Meister geübt wird, desto häufiger hat man auf gewissen Seiten das Bedürfniss empfunden, dem schwächeren Können und unentwickelten Verständniss durch sogenannte ‘bezeichnete’ Ausgaben zu Hilfe zu kommen. Nicht wenige von diesen haben dann wieder anderen Ausgaben gleicher Bestimmung als Grundlage gedient; so sind manche Werke allmählich mit einer vielfachen Schicht fremder Zuthaten überzogen worden.*

Vor allem ist die Clavier- und Violinmusik Gegenstand solcher Bestrebungen gewesen. Sie haben aber, da die Originalausgaben der meisten dieser Compositionen aus dem Handel verschwunden, von manchen, wie z. B. den Violin- und den meisten Clavierwerken Sebastian Bachs, solche überhaupt nicht vorhanden gewesen sind, endlich dahin geführt, dass dem ausübenden Künstler oder dem Lehrer in sehr vielen Fällen die Möglichkeit ganz genommen ist, ein Werk in derjenigen Gestalt sich zu verschaffen, in der es der Meister ursprünglich vor der Welt hat erscheinen lassen.

Die Gefahr einer Quellenversumpfung vorzubeugen, die sich auf diesem Wege allmählich vollziehen könnte, ist der nächste Zweck der Ausgabe dieser Urtexte. Wo von den Autoren selbst besorgte Ausgaben vorhanden sind, werden diese ohne jegliche Änderung und Zuthat wiedergegeben, und nur dort, wo Druckfehler mit Sicherheit zu erkennen waren, ist stillschweigend ihre Correctur erfolgt. Zweifelhafte Stellen sind als solche kenntlich gemacht.” Akademické vydání (cit. v pozn. 13B). Cit. dle FEDER, s. 442. – V této ediční řadě byly vydány klavírní sonáty Mo-

K této metodě, používat jako hlavní pramen edice pokud možno autorizované první vydání (*Originaldruck*), se přihlásil zvláště Max Friedlaender ve své studii *Über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke (O vydávání hudebních uměleckých děl)*.¹⁷ I když pokus předložit klavírní skladby v podobě “očistěných” textů (*in “gereinigten” Texten*)¹⁸ byl cenný a hodný uznání, výchozí pozice, která pojala za základ pokud možno v co nejširší míře původní edice, byla již od počátku vymezena příliš úzce. V soupisu pramenů ke své *Urtextausgabe* Beethovenových klavírních sonát z roku 1898 jmenoval Carl Krebs původní edice jako směrodatné předlohy příznačně na prvním místě a autografy teprve nakonec. Navíc upravovatelská praxe, proti níž se zmíněná aktivita obracela, působila i nadále ještě tak silně, že se od ní vydavatelé nemohli zcela osvobodit. Tak byl originální notový obraz ještě v mnoha případech reprodukován se změnami podle moderních hledisek a příležitostně se také přistupovalo i k příliš rozsáhlým doplňkům přednesových označení. Význam autografu s jeho nuancemi zápisu objevil teprve Heinrich Schenker ve svých pracích ke komentovanému vydání posledních klavírních sonát Ludwiga van Beethovena.^{18A} Hudebně filologická metoda získala od Schenkerova nové a rozhodující podněty. I když jeho edice beethovenských klavírních sonát termín *Urtext* v titulu neuváděly, přesto byly za takové považovány, neboť do značné míry odpovídaly požadavkům vědecké akribie. Otto Erich Deutsch proto v roce 1927 hovořil o Schenkerově “pravé *Urtextausgabe Beethovenových sonát*”.¹⁹ Na základě přesnějšího stanovění vzájemné závislosti pramenů je však oproti Schenkerovi někdy možno dojít k jiným výsledkům při vyhodnocení různých čtení (včetně čtení tisků).

Jak zásluhou zmíněného Akademického vydání – prvního, které bylo označeno jako *Urtext* –, tak také zásluhou Schenkerovou byla nastolena cesta pro “praktickou” *Urtextausgabe*. Zpočátku se ostatně podobného činu s těžší někdo odvážil. Vzhledem k upravovatelské praxi, jež stále přetrvávala, ačkoliv měla svůj vrchol již za sebou, se ve dvacátých letech našeho století spíše objevovaly pokusy o spojení *Urtextausgabe* a úpravy (*Bearbeitung*).²⁰ Dobré edice klavírních skladeb však už v každém případě vycházely z pramenů. Velmi často byla ovšem od třicátých let jako základ pro vydání z pohodlnosti a zcela bez kontroly používána stará souborná vydání (např. Händela, Haydna a Mozarta) a příslušné publikace byly opatřovány poznámkou “*Na základě Urtextausgabe*” či odkazem “*Podle Urtextu*”.^{20A} V případě těchto “nepravých” edic (*Pseudo-Urtextausgabe*) jde jednoduše o přetisky (*Nachdrucke*) nebo dokonce o pirátské tisky (*Raubdrucke*).²¹

zartovy a Beethovenovy, houslové sonáty Mozartovy, Chopinovy etudy, klavírní skladby Carla Philippa Emmanuela Bacha a klavírní suity Johanna Sebastiana Bacha.

¹⁷ MAX FRIEDLAENDER, *Jahrbuch Peters* XIV, 1907, s. 13-33, vyšlo také jako separát *Weimarer Gesellschaft der Bibliophilen* v roce 1922 pod názvem *Über musikalische Herausgebertätigkeit*.

¹⁸ Tamtéž, s. 15.

^{18A} HEINRICH SCHENKER, *Die letzten Sonaten von Beethoven: Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*. Wien: Universal 1913-1920 [nové vydání: ed. OSWALD JONAS, Wien: Universal 1971].

¹⁹ “[...] wahren *Urtextausgabe der Sonaten Beethovens* [...].” OTTO ERICH DEUTSCH, *Über die bibliographische Aufnahme von Originalausgaben unserer Klassiker*, in: *Beethoven-Zentenarfeier* (Wien 26.-31. března 1927), Wien: Lass’ Söhne 1927, s. 269.

²⁰ Viz část 3, Páté nedorozumění.

^{20A} “*Auf Grund der Urtextausgabe*” – “*Nach dem Urtext*”.

²¹ K oprávněnosti tohoto výrazu srov.: “[...] soweit diese Neuausgaben nicht überhaupt lediglich die Ergebnisse der Gesamt-Ausgabe sich zu eigen gemacht haben, also im eigentlichsten

Prostřednictvím uvedených odkazů vydavatel doznává a nevědomky potvrzuje, že pouze vědecká kritická metoda, která musí vycházet z pramenů, tak jak tomu bylo v případě souborných vydání, může při vydávání hudebních děl poskytnout *Urtext*. Zároveň se ve třicátých letech k vydávání *Urtextausgabe* přiklonilo nakladatelství Peters, jehož hlavní pracovní oblast – Bach – byla už výše charakterizována a jehož edice skutečně vycházely z pramenů. Byla však také vydávána díla dalších skladatelů, jako např. klavírní skladby Haydna a Mozarta (revidované Soldanem). Poznatek o nezbytnosti přímého studia pramenů se v posledním desetiletí plně prosadil v edicích nakladatelství Henle, které se kromě Bacha soustřeďuje hlavně na vídeňský klasicismus a na romantismus (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin).

Právě v posledních letech vzrostl zájem o edice zvané *Urtextausgaben* u hudebních profesionálů i amatérů tak silně, že byly hledány různé cesty, jak tuto poptávku uspokojit. Přitom byl pojem *Urtext* vykládán částečně velmi volně, takže existuje nebezpečí, že se pozvolna opotřebuje a ztratí svoji věrohodnost.

3. Vydavatelům, resp. nakladatelům, kteří se domnívají, že vydávají *Urtextausgabe*, hrozí zejména těchto pět nedorozumění:

P r v n í n e d o r o z u m ě n í : Neověřený přetisk nějakého vydání je označen jako "*Urtext*", i když je důvod k domněnce, že by nové porovnání pramenů mohlo přinést lepší výsledky. Podnět k takové úvaze přichází zvláště v tom případě, že od doby původního vydání došlo k novému bádání o předmětu edice a vynořily se důležité nové prameny. Taková "*Urtext*"-*Ausgabe*, která prezentuje neověřený přetisk, není řídkým jevem. Někdy jsou takové edice vydávány, i když je jisté, že předloha revizi potřebuje.²² Ale skepse může pokračovat ještě o krok dále. Neplatí snad domněnka, že nové přezkoumání pramenů přinese lepší výsledky, principiálně? Měly by být uznány dvě zásady: (1) za označení "*Urtext*" může nést zodpovědnost pouze ten, kdo tento *Urtext* sám vypracoval; (2) *Urtext* představuje v *Urtextausgabe* originální výkon vydavatele, a pokud už není aktuální, má jen historický význam. Z uvedeného vyplývají různé námitky proti takové "*Urtext*"-*Ausgabe*, která je ve skutečnosti přetiskem. Rozdíly ve formulování nároku takových edic, zda "*Podle edice Urtextu*", "*Podle Urtextu*", "*Edice Urtextu podle XY*" či "*Urtext*",^{22A} jsou v podstatě bezvýznamné; běží přece o to, že přetisk je zde vydáván za *Urtext*.

a) Předloha může rovněž nést toto označení. Pokud se však od doby jejího vydání naskytl možnost vydat lepší *Urtextausgabe*, nárok *Urtextu* zastaral. Nezměněnému novému vydání musí předcházet alespoň zkouška, zda se nenaskytl lepší možnosti. Pokud ke zkoušce tohoto typu nedojde, mělo by se označení "*Urtext*" vynechat, aby nezbuzovalo pouhé zdání aktuálnosti.

Sinn Raubdrucke sind. – "[...] pokud si tato nová vydání ovšem vůbec neosvojila výsledky vydání souborného, jsou tedy v nejvlastnějším smyslu vydáními pirátskými." *Chronologisch-the-matisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts* [...] von LUDWIG RITTER VON KÖCHEL (ed. ALFRED EINSTEIN). Leipzig: Breitkopf & Härtel³1937, s. XLI. Cit. dle FEDER, s. 443.

²² EVA a PAUL BADURA-SKODA (cit. v pozn. 16), s. 141, poukazují na edici *Lea Pocket Scores*, která označuje své fotomechanické přetisky ze staré, dnešním nárokům *Urtextu* nepostačující edice děl W. A. Mozarta (*W. A. Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1876-1905): "*z edice Urtextu*" ("*From the Urtext-Edition*").

^{22A} "*Nach der Urtextausgabe*", "*Nach dem Urtext*", "*Urtextausgabe nach N. N.*", "*Urtext*".

Názorným příkladem je nové nezměněné vydání Mozartových klavírních sonát a fantazií nakladatelstvím Breitkopf & Härtel v Lipsku v roce 1956, původně připravené Ernstem Friedrichem Karlem Rudorffem v rámci Akademického vydání v roce 1895. Do nové předmluvy je zahrnut výťah ze všeobecného úvodu Akademického vydání a nová edice je zdůvodněna mozartovským rokem 1956, a to vše v takovém duchu, jako by platnost nového vydání jako *Urtextausgabe* byla stále tak nepochybná jako při vydání Rudorffovy edice před šedesáti lety. Ve skutečnosti by v nové *Urtextausgabe* musely být vzaty v úvahu všechny prameny včetně autografů, které byly mezitím objeveny. Kromě toho namátková srovnání s prameny ukazují, že se ani Rudorff nezřekl volně doplněných artikulačních značek.

b) Předloha nemusí mít označení "*Urtext*". Protože však vydavatel, zodpovědný za nové vydání, nemůže sám toto označení nijak zdůvodnit, vychází vlastně předpoklad jeho opodstatněnosti z předsudku, a nikoliv z vědeckého přesvědčení. Příkladem jsou přetisky ze starých souborných vydání.

c) Přetisk může být (bez přihlídnutí k pramenům) změněn, ať už jiným způsobem zápisu, či svévolným doplňováním nebo vypouštěním nebo quasi revizí na základě soupisu čtení předloh. V obou prvních případech můžeme zpravidla soudit, že výsledek bude mít k *Urtextu* ještě dále než předloha. Quasi revize může naopak dosáhnout lepšího výsledku než předloha, pokud totiž nový vydavatel provede lepší vyhodnocení pramenů než vydavatel původní, a pokud pro to bude jeho kritický aparát dostatečným a spolehlivým základem. Výsledkem by ale přesto byl v nejlepším případě jen *Urtext* z druhé ruky.

Posuďme příklad jednoho pozměněného přetisku!

Standardním vydáním Haydnových klavírních sonát je dosud edice Karla Päslera vydaná v rámci souborného vydání Breitkopfa & Härtela, které zůstalo torzem. Přestože měl Päsler opravdu obsáhlý pramenný materiál, byl natolik opatrný, že neurčil objektivní hranice pro stanovení *Urtextu* Haydnových klavírních sonát: "*Není v našich silách připravit edici, která by poskytovala výhradně Urtext, neboť mnohé autografy jsou ztracené nebo nezvěstné, dochované autentické opisy nenahrazují autografy úplně z toho důvodu, že je Haydn stěžejně dostatečně korigoval, v prvních vydáních je vzhledem k tehdejší nespolehlivosti rytců řada chyb a správné znění je tedy sotva ještě možné zjistit.*"^{22B}

Päslerova kritická edice pak posloužila jako základ pro edici Carla Adolpha Martienssena, která má v titulu poznámku "*Nově vydáno podle Urtextu*".^{22C} V předmluvě se píše přesněji: "[...] *základem byl Urtext Karla Päslera.*"^{22D} V nových prospektech na-

^{22B} "*Eine durchweg Urtext bietende Ausgabe liegt leider nicht im Bereich der Möglichkeit, weil viele Autographe verlorengegangen oder verschollen sind, die erhaltenen authentischen Abschriften nicht völlig die Autographe ersetzen, indem sie Haydn schwerlich ausreichend nachgeprüft hat, und die Originalausgaben infolge der damaligen Unzulänglichkeit der Notenstecher so manche Fehler aufweisen, wo das Richtige kaum noch zu ermitteln ist.*" K. PÄSLER, předmluva, in: JOSEPH HAYDN, *Klaviersonaten* (ed. K. PÄSLER), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1918 (*Joseph Haydns Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* [ed. EUSEBIUS MANDYCZEWSKI – FELIX WEINGARTNER – MAX FRIEDLAENDER – KARL PÄSLER – HELMUT SCHULTZ], Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907-1933, série XIV, sv. 1-3). Cit. dle FEDER, s. 445.

^{22C} "*Nach dem Urtext neu herausgegeben.*" *Joseph Haydn, Sämtliche Klavierwerke. Praktische Ausgabe* (ed. CARL ADOLPH MARTIENSSEN – KURT SOLDAN – MAX MARTIN STEIN), Leipzig – New York: Peters 1936-1937 (Edition Peters č. 713).

^{22D} "[...] *liegt der Urtext Karl Päslers [...] zugrunde.*"

kladatelství je tato edice inzerována jednoduše jako "*Urtext*", ačkoliv Päsler sám byl opatrnější.

Z porovnání klavírní sonáty č. 19 (podle Päslerova číslování, které usilovalo o chronologické uspořádání a v edici Peters nebylo přejato) vyplývá, že zmizelo notografické rozlišení typů, které provedl Päsler na základě kritiky pramenů a které teprve umožňují rozpoznat *Urtext*. Malé typy jsou nahrazeny normálními a přistupují nové interpretační pokyny vysazené malými typy. Tyto pokyny Päsler vůbec nemá, i když byl při respektování sekundárních pramenů značně velkorysý. Kromě toho jsou dokonce ještě normálními typy doplněny artikulační značky, a to volně vymyšlené, nikoliv doplněné na základě analogie. Dále jsou všechny přírazy, které vydavatel pojal jako "dlouhé", vypsány v normálních notách (i když vyznačeny akcentem) a ostatní jsou reprodukovány jako moderní krátké přírazy, přičemž některá řešení zůstávají přirozené problematická. Na zachování takových nuancí, jako např. způsobu vedení trámčů a rozdělení not do osnov, nebral zřejmě vydavatel přetisku na rozdíl od Päslera žádný ohled. Vůči autografu z roku 1767 se vydání Peters zachovalo jako typická edice pro potřeby interpretů (*Interpretationsausgabe*) a v tomto ohledu značně překonalo i první edice, publikované o dvě desetiletí později. Martienssen přináší velmi praktické vydání, ale označení "*Urtext*" se měl vzdát, tak jak se tomu skutečně stalo u Haydnova díla *Sechs leichten Divertimenti* (*Šest lehkých divertiment*), připraveného k vydání opět Martienssenem. Dle předmluvy se jedná rovněž o "praktické nové vydání" ("*praktische Neuauflage*") zpracované podle Päslera, v němž jsou "*všechna označení dynamiky, téměř všechny obloučky a všechna označení staccat*" doplněny vydavatelem.^{22E} Přesto nakladatelství inzerovalo tuto úpravu alespoň ve svých prospektech znovu jako "*Urtext*".

d) Skutečnosti, zda se jedná o přetisk, zda byla předloha přetisku původně označena jako "*Urtext*", či nikoliv, nebo zda byl text upravován, či nikoliv, zvláště pokud jde o quasi-revizi, mohou být dány na vědomí, anebo více či méně zastřeny. Existují různé stupně umělé aktualizace historických edic od kompletního zamlčení faktů až po vynechání data předmluvy.²³ Už to, že se takové zastírání vůbec provádí, podle všeho ukazuje, že zodpovědní vydavatelé sami nevěří průzračné čistotě jimi nastoleného či obnoveného nároku na označení "*Urtext*".

To, co platí pro přetisky, platí do jisté míry také pro reedice (*Neuauflagen*). Nakladatelství by se značně zasloužila o myšlenku *Urtextu*, pokud by nevydávala stejnou *Urtextausgabe* libovolně dlouho beze změny. Jakmile proto vyvstanou důvody, měla by se rozhodnout pro novou revidovanou edici či jinou formu sdělení výsledků nové revize.²⁴

D r u h é n e d o r o z u m ě n í : *Urtextausgabe* nemusí nutně brát za základ ty prameny, které ve skutečnosti jediné garantují autentičnost textu. Zde můžeme rozlišit

^{22E} "[...] alle dynamischen Bezeichnungen, fast alle Bogen und alle Staccato-Punkte [...]." Cit. dle FEDER, s. 446. – *Joseph Haydn, Sämtliche Klavierwerke* (cit. v pozn. 22C), Edition Peters č. 4443.

²³ Jeden extrémní případ: mozartovská edice *Eighteen Sonatas and Allegro For Violin and Piano, Original Version (Urtext)* publikovaná EDWINEM F. KALMUSEM (New York: Scarsdale) je fotomechanickým přetiskem příslušných stran Akademického vydání (cit. v pozn. 13B) Engelberta Röntgena (1895-1897), tato skutečnost však není uvedena. Z poznámek zbyly jen hvězdičky v hudebním textu. – Trochu méně křiklavý příklad: Fotomechanický přetisk téhož Akademického vydání publikovaný jako *Urtext* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1950, č. 5900 a/b) udává svoje předlohy, zamlčuje však jejich stáří a vynechává předmluvy (i s přehledy pramenů).

²⁴ Jak to učinilo nakladatelství Henle ve své edici Mozartových klavírních sonát.

dva případy: a) neexistuje žádný originální pramen; b) dochované originální prameny nejsou využity či nejsou využity v úplnosti. Případ a) vylučuje jistotu, že se dopracujeme k *Urtextu*, i když zůstává vždy zachována možnost či dokonce pravděpodobnost, že se k *Urtextu* přiblížíme. Závisí to zcela na hodnotě dochovaných pramenů, kterou je možné zjistit podle vnějších a vnitřních kritérií na základě různých srovnání. Pokud není báze pro určení hodnoty těchto pramenů dostatečná, je lépe se nároku na označení “*Urtext*” zříci. To, zda je možné prohlásit určité vydání za *Urtextausgabe*, i pokud nejsou k dispozici žádné originální prameny, je tudíž otázkou k posouzení, kterou je možné rozhodovat pouze v jednotlivých případech. Případ b) lze zodpovědět obecně. *Urtext* může být úspěšně vypracován pouze po provedení co nejobsáhlejší kritiky pramenů a na základě originálních a dalších autoritativních pramenů, které byly při této kritice objeveny. První stadium, rozlišení pramenů na autoritativní a na prameny pro účel vyhotovení textu bezvýznamné, může být ovšem vynecháno v případech, kdy jsou k dispozici dostatečně spolehlivé badatelské výsledky, tím spíše u “praktické” *Urtextausgabe*, neboť úsilí spojené s obstaráváním pramenného materiálu včetně pramenů sekundární povahy může být užitečné pouze pro edici, která slouží zvláštním vědeckým účelům. Je přirozeně velmi vhodné porovnat eventuálně už existující kritické edice, a nebezpečné snažit se od nich odlišit jen z touhy po něčem novém. Není však možné upustit od studia autoritativních pramenů. Pokud je k dispozici několik autentických verzí, může se ovšem “praktická” *Urtextausgabe* spokojit s reprodukcí jedné verze – přirozeně s údajem, o kterou jde. Naopak je třeba odmítnout libovolné směšování několika verzí. Příkladem jsou jednotlivé “*Urtext*”-*Ausgaben* Bachových *Francouzských suit* (vydavatelů Ernsta Naumanna, Gottholda Frotshera, Hermanna Kellera, Rudolfa Steglichy). Všechna tato vydání následovala “eklektický postup” (*eklektisches Verfahren*) Bischoffův (1881),²⁵ a i když všechna chtěla přinést ten “nejlepší” text, v podstatných aspektech přinesla z důvodu rozdílného vkusu vydavatelů různé verze, místo aby se zásadně přidržela vždy verze jedné. Nebezpečí libovolného směšování různých verzí existuje často zvláště také ve vztahu mezi autografy a prvními vydáními.

Podívejme se nyní na Stella-Edition č. 1042 jako na příklad edice, která nebyla podložena dostatečnou pramennou základnou.²⁶ Z předmluvy vyplývá, že vydání bylo výsledkem studia pramenů, a že tedy není jednoduše přetiskem, což je potěšitelné. Není však jasné, které prameny byly pro jednotlivá čísla k dispozici. Přesto je občas v poznámkách na prameny odkazováno. Tak čteme např. u první větě Sonáty č. 23 (podle Päslerova číslování): “*označení tempa v autografu chybí*” (“*Tempobezeichnung fehlt im Autograph*”) a také k taktu 3 tamtéž je uvedeno autografní čtení. V této sonátě je však ještě mnoho důležitějších odchylek od autografu,^{26A} které zmíněny nejsou, a také další skutečnosti svědčí o tom, že se s autografem nepracovalo. Naskytá se otázka, zda zmí-

²⁵ J. S. Bach, *Klavier-Werke* (cit. v pozn. 19). – Pokud ALFRED DÜRR (*Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis*, in: *Musik und Kirche* XXIX, 1959, s. 77-82) bere “eklektickou metodu” (*eklektische Methode*) v úvahu pro kritickou edici *Urtextu*, jistě tím nemíní sloučení různých verzí, nýbrž výběr čtení, která patří k j e d n é verzi, podmíněný neúplností jednotlivých, vzájemně se doplňujících pramenů.

²⁶ *Joseph Haydn, 14 Klavier-Sonaten und 2 Variationen. Urtext* (ed. OTTO VON IRMER), Wolfenbüttel: Stella 1952.

^{26A} Srov. např. v I. větě odchylky notového textu od Päslerova textu, který zde všude přináší správná čtení (takty 19, 31, 42, 57, 101) – *Joseph Haydn, Klaviersonaten* (cit. v pozn. 22B).

něné odkazy nevzbuzují pouze falešný dojem a zda bylo vůbec za daných okolností možné odvážit se vydat takovou "*Urtext*"-Ausgabe.

Např. první věta Sonáty č. 49 (Päslerovo číslování) ukazuje, že nehledě na Päslera by nebylo nadbytečné udělat nové srovnání pramenů. Zde Päsler při porovnávání s autografem mezi jiným přehlédl, že v taktu 13 v provedení je v horní osnově druhý hlas zakončen čtvrtovou notou g^1 , že ve spojovacím oddíle *a piacere* mezi 27. a 28. notou, provedenou malými typy, stojí noty f^2 a es^2 a že je v taktu 21 v repríze v horní osnově místo c^2 ces^2 , nemluvě o méně důležitých odchylkách.

T ř e t í n e d o r o z u m ě n í : Každá *Urtextausgabe* může upustit od odkazů na prameny a jakéhokoliv komentáře. Podrobná pracovní zpráva, jakou připojil Landshoff své *Urtextausgabe* Bachových *Invenčí a sinfonii*,^{26B} představuje vždy cenné obohacení i pro "praktickou" *Urtextausgabe*, není však *conditio sine qua non* (viz část 1). Musí však být řečeno tolik, aby bylo možné ověřit kritický charakter edice a aby byl uživatel informován o podmínkách, za nichž platí nárok *Urtextu*. V první řadě je potřebné, aby vydavatel přesně uvedl prameny, které byly základem textu, a řádně tak umožnil jeho ověření. Údaje typu "*Podle přibližně půldruha tuctu autografních a autentických předloh*" nebo "*Nově vydáno podle pramenů*" k tomu nestačí.^{26C} Chybějící či nejasné údaje o pramenech kromě toho snadno budí podezření, že chce vydavatel ověření ztížit nebo že si je vědom toho, že nezaložil edici na správných pramenech. Dále nelze obejít krátké obeznámení s použitými edičními principy, aby mohl čtenář posoudit, jak je nárok *Urtextu* celkově podmíněn. Pokud se tato podmíněnost týká také jednotlivých čtení, nelze vynechat vyznačení těch důležitých konjunktur vydavatele, které by mohly být problematické, a těch pramenných variant, kterými by případně bylo možno čtení textu nahradit.²⁷ Vydání, která upouštějí od jakéhokoliv komentáře, i když obsahují problémy zmíněného druhu, plodí falešnou jistotu a dávají zřejmě přednost fixování nesprávných čtení.

Č t v r t é n e d o r o z u m ě n í : Způsob notace se v *Urtextausgabe* může libovolně vzdálit od originálního způsobu zápisu.²⁸ Každou transkripci je možné obhájit jen tím, že se prohlásí za nějak nepodstatnou. Protože je možno pochybovat dokonce o tom, zda jsou tak nepodstatné určité zásadní změny ve způsobu zápisu takové hudby, která stojí už na půdě dnes živého způsobu notace, měla by být zcela opuštěna myšlenka na *Urtextausgabe* v případě hudby, jejíž původní notace má jen velice málo společného s formou současných vydání (tedy např. hudby, která je zapsána v hlasových knihách, v menzurální notaci nebo v německé varhanní tabulatuře).²⁹ Zůstaňme ale u hudby, jejíž jednotlivé prvky zápisu jsou ještě úplně živé. Ani zde se u nových vydání neobejdeme bez důkladně provedených změn (viz část 1). Tyto změny můžeme ospravedlnit jen

^{26B} Edition Peters č. 4201, Leipzig: Peters 1933-1939.

^{26C} "*Nach den rund anderthalb Dutzend autographen und authentischen Vorlagen*" – "*Nach den Quellen neu herausgegeben*".

²⁷ Srov. také BADURA-SKODA (cit. v pozn. 16), s. 146. – Krátké komentáře jsou již naštěstí nezdědkou součástí "praktických" edic zvaných *Urtextausgabe*, často formou poznámek, někdy je komentář obsažen v doslovu a v předmluvě, jako v Soldanově *Urtextausgabe* Haydnových klavírních děl, které je vybaveno dostatečnými údaji o pramenech – *Joseph Haydn, Sämtliche Klavierwerke* (cit. v pozn. 22C), Edition Peters č. 4392.

²⁸ Míněn autografní způsob zápisu.

²⁹ Katalog Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) vydaný o Vánocích 1958 ohlašoval dvě Palestrina moteta jako "*Neue Urtext Ausgabe*" ("*novou Urtextausgabe*").

do té míry, do jaké chtějí odstranit nebezpečí nesprávného výkladu či zbytečné obtíže při čtení s ohledem na příjemce zvyklého na dnešní způsob zápisu, nebo jestliže spočívají v pevně zakotvených pravidlech nototisku. Moderní pravidla nototisku, jež někdy fungují spíše v mechanickém než v múzickém duchu, by však neměla být považována za nedotknutelná v případě, že půjde o zachování originálního způsobu zápisu, smysluplného, beze zbytku srozumitelného a čitelného. Kromě základních změn dochází také ke změnám v jednotlivostech (v těch aspektech zápisu, které – obecně vzato – zůstávají zachovány). Očekává se však, že tyto změny jsou odůvodnitelné, stejně tak jako další emendace. Bezmyšlenkovitě či vědomě nerespektování originálního způsobu zápisu, které vede ke změnám, jež se bezdůvodně obracejí proti smyslu zapsané hudby či představují svévolnou interpretaci, je v rozporu s definicí *Urtextu*. Žádná *Urtextausgabe* by se neměla v důležitých aspektech vzdalovat od originálního způsobu zápisu více, než je nezbytně nutné.³⁰ Dalším znakem dobré *Urtextausgabe* je zachovat v hlavním textu zastaralé formy zápisu, které není možné transkribovat bez nebezpečí chybného výkladu (např. určité ozdoby nebo “nematematické” způsoby zápisu rytmu), a vysvětlit je pouze v textu doplňujícím.

Na problematiku způsobu zápisu se soustředila větší pozornost zvláště od doby působení Heinricha Schenkera. Pro Beethovena potvrdil tento přístup znovu Paul Mies.³¹ Päsler došel brzy po Schenkerovi k podobným závěrům u Haydnových autografů. Narůstající počet vydání faksimilií umožňuje také širšímu okruhu badatelů získat v porovnání s jinými edicemi vlastní zkušenosti v tomto směru. Novější kritická souborná vydání přijala také stanovisko autenticity vnější podoby *Urtextu* zcela za své, i novější “praktické” edice označené jako *Urtextausgabe*³² k tomuto cíli směřují, ale mnozí nakladatelé a vydavatelé si zřejmě tento problém ještě neuvědomili. I když o důležitosti některých detailů je možné ještě diskutovat,³³ nelze už způsob zápisu pojednávat jako zcela indiferentní záležitost.

P á t é n e d o r o z u m ě n í : V *Urtextausgabe* je dovoleno sloučit *Urtext* a úpravu (*Bearbeitung*) do jednoho textu. Určitá míra upravovatelských doplňků je některými odborníky přijímána s pochvalou. Hermann Keller píše: “*Naše dnešní péče o hudbu trpí tím, že – jako reakce na vydání přeplněná doplňky z doby před r. 1914 – je mnoho staré hudby vydáváno bez jakýchkoliv doplněných označení, a potom právě tak zpíváno*

³⁰ K Mozartovi srov. BADURA-SKODA (cit. v pozn. 16), s. 147 nn. a 334, kde je ve vztahu k Mozartovu zápisu trámců citován pěkný výrok Alfreda Einsteina: “*Aber es ist besser, über eine Inkonsequenz Mozarts nachzudenken, als sie willkürlich zu tilgen.*” – “*Je však lepší uvažovat o Mozartově nekonsekvenci než ji svévolně nebrat v úvahu.*” Cit. dle FEDER, s. 449.

³¹ MIES (cit. v pozn. 4).

³² Zejména nakladatelství Henle, např. Steglichovo vydání Bachových *Invenčí a sinfonií* (J. S. BACH, *Inventionen und Sinfonien* [ed. RUDOLF STEGLICH], München – Duisburg: Henle 1955). V edici Beethovenových klavírních sonát téhož nakladatelství není tento princip dodržován tak přísně, jak bychom podle předmluvy mohli očekávat, i když je uplatněn více, než je jinak obvyklé.

³³ GEORG VON DADELSEN (*Die Musikforschung* X, 1957, s. 332, recenze edice J. S. Bach, *Inventionen und Sinfonien*, cit. v pozn. 32) nepřisuzuje konkrétně originálnímu vedení trámců u Bacha příliš velký význam a odlišuje se tedy zřejmě proto ve své základní edici původní verze *Francouzských suit* (J. S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* V/4, cit. v pozn. 5) tu a tam mlčky od autografního způsobu zápisu, častěji také v případě rozdělení not do osnov, zvláště tam, kde by jeho zachování nebylo po notografické stránce obtížné.

a hráno.”³⁴ Kurt Westphal míní ve stejném duchu, že “*kyvadlo se vychýlilo na druhou stranu příliš. Dnes se stále častěji setkáváme s chybnou záměnou ducha za písmeno, resp. s jejich vzájemným zrovnoprávněním*”.³⁵ Další autor³⁶ vyžaduje zrušení tzv. “*houslového frázování*” (“*Violinbindungen*”) ve skladbách pro klavír ve prospěch velkých legatových obloučků (žádá tedy přesně to, proti čemu Schenker právem bojoval),³⁷ dále artikulaci doplněnou malými typy, pedalizaci, popřípadě “*stylové doplnění středního hlasu (hlasů)*” a celkově “*stylisticky a historicky co nejautentičtější zvukovou realizaci, i kdyby měla být zapsána šokujícím nehistorickým způsobem*”.^{37A} S tímto názorem je třeba porovnat hlavní zásadu *Urtextausgabe*, kterou vyjádřilo Akademické vydání^{37B} jako návrat “*svobody pojetí*” (“*Freiheit der Auffassung*”) a kterou Hans Peter Schmitz vymezil jako “*individuální svobodu interpretace*” a jako možnost “*tvůrčí samostatnosti hráče*”.³⁸ Ti, kteří obhajují větší či menší množství “*zaručeně stylových doplňků*”, se dopouštějí – pokud tyto doplňky překračují hranice kritického vydání – dvojí chyby (viz část 1). Za prvé zaměňují dva různé významy pojmu “*interpretace*”: vycházejíce z toho, že při provozování hudby je “*interpretace*” naprosto nezbytná, usuzují na to, že je nutná i při ediční přípravě notového textu. Za druhé setrvávají v iluzi, která byla dostatečně vyvrácena více než stoletou ediční praxí, že libovolné změny nebo doplňky upravovatele vposledku mohou být něčím více než jen subjektivním nebo dobově podmíněným hlediskem, že mohou na základě jakéhosi – jakkoliv vždy historicky podmíněného – zření podstaty (*Wesensschau*) nárokovat jejich závaznost, čemuž více méně věřili všichni upravovatelé, kteří prováděli ony “*zaručeně stylové*” doplňky. Pokud se ona druhá námitka konkrétního vydavatele netýká a pokud on považuje svou úpravu za subjektivní, neměl by pojem *Urtext*, který označuje něco objektivního, už vůbec používat. Prostorem pro uplatnění volných interpretací není *Urtextausgabe*, nýbrž upravené vydání (*Interpretationsausgabe*).

Příkladem dobře zpracované “*Urtext*”-*Ausgabe* je Edition Peters č. 4188.³⁹ V předmluvě se uvádí: “*Úprava [!] se omezuje na prstoklad, artikulaci a dynamické*

³⁴ “*Unsere heutige Musikpflege leidet weithin darunter, daß – als Reaktion gegen die überzeichneten Ausgaben vor 1914 – so viele alte Musik gänzlich unbezeichnet herausgegeben und dann ebenso gesungen und gespielt wird.*” HERMANN KELLER, *Die Musikforschung* V, 1952, č. 4, s. 404. Cit. dle FEDER, s. 449.

³⁵ “[... das Pendel sei] zu stark nach der anderen Seite ausgeschlagen. Der neuerdings immer häufiger begangene Fehler ist der, daß Geist und Buchstabe verwechselt, bzw. gleichgesetzt werden.” KURT WESTPHAL, *Sinn und Unsinn der musikalischen Texttreue, oder Die Problematik der texttreuen Interpretation*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXIX, 1958, s. 244. Cit. dle FEDER, s. 449.

³⁶ PAUL BLEIER, *Urtext-Ausgaben – erwünscht und unerwünscht*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXIX, 1958, s. 744-746.

³⁷ HEINRICH SCHENKER, *Weg mit dem Phrasierungsbogen*, in: *Das Meisterwerk in der Musik*, München – Wien – Berlin 1925, s. 41-60 [reprint Hildesheim: Olms 1974].

^{37A} “[...] *stilsichere Ergänzung der Mittelstimme(n)*” – “*die stilistisch und historisch möglichst getreue klangliche Verwirklichung, und sei es mit schockierend unhistorischen schriftlichen Darstellungen.*” BLEIER (cit. v pozn. 36). Cit. dle FEDER, s. 449-450.

^{37B} Akademické vydání (cit. v pozn. 13B).

³⁸ “*individuelle Interpretationsfreiheit*” – “*schöpferische Eigentätigkeit des Spielers*”. HANS PETER SCHMITZ [recenze: *J. H. Roman, Zwei Sonaten* (ed. K. W. SENN), Kassel – Basel: Bärenreiter], in: *Die Musikforschung* VII, 1955, č. 2, s. 252.

³⁹ *C. Ph. Emmanuel Bach, Sonaten und Stücke für Klavier zu zwei Händen*, Ausgewählt und nach den Quellen herausgegeben von KURT HERRMANN, *Urtext*.

pokyny, které jsou vyznačeny závorkami, resp. méně tučnou sazbu.^{39A} Někdy je ovšem obtížné rozlišit velké a malé typy, tučnou a méně tučnou sazbu, protože byla použita celá řada takto odlišených typů písma. U čísla 4 je zřetelné, že všechna označení dynamiky a všechny obloučky jsou doplněny. – V některých jiných edicích nejsou používána typografická odlišení vůbec; tak Frederic Lamond nevyznačuje artikulační znaménka, která doplnil v Beethovenových klavírních sonátách,⁴⁰ také v edici Bachových *Invenčí a sinfonií* Gerharda Preitze, označené za “sjednocení *Urtextu* a úpravy”, zůstává mnohé nevyjasněno⁴¹ a Hermann Keller ve své “*Neue Urtextausgabe*” (nové *Urtextausgabe*) *Francouzských suit*, která obsahuje zcela volně a malými typy doplněná přednesová označení (jak říká vydavatel, “uvedená na správnou míru”), způsobuje nejistotu u artikulačních značek vysazených normálními typy, neboť v poznámce k některým místům označuje tyto značky za originální.⁴²

Skutečnost, že se jedná o úpravu (*Bearbeitung*), tedy o takovou interpretaci hudebního textu, která překračuje hranice kritického vydání (viz část 1), platí i v případě, že zásahy jsou průběžně vyznačovány. Je samozřejmé, že dáváme přednost spolehlivě vyznačenému upravenému vydání, jaké předložil již Bischoff ve své edici Bachových klavírních skladeb (viz část 2.1), před neoznačeným, ale označit lapidárně takovou edici jako “*Urtext*” by bylo přinejmenším neuspokojivé.⁴³ Podobu *Urtextu* lze sice ještě posléze s větší či menší námahou vypátrat, ale interpretační pojetí tohoto hudebního textu je už pro hráče prakticky určeno vkusem autora úpravy. To však není smyslem žádné *Urtextausgabe*. Vztah mezi vydáním *Urtextu* (*Urtextausgabe*) a reprodukcí *Urtextu* (*Urtextwiedergabe*) (při muzicírování) by byl sám o sobě tématem, jež by poskytlo tu pravou příležitost k diskusi o “autentické” interpretaci, kterou si však v y d a v a t e l *Urtextu* musí zakázat.

4. Věnovat co nejpečlivější pozornost podmínkám, při jejichž splnění má označení “*Urtext*” smysl, je tedy důležité v zájmu uživatelů takovýchto vydání, jakož i z hlediska konkurence a autorského práva. Bylo by potřebné, aby všechna budoucí vydání, která ponese označení “*Urtext*”, byla co do kvality tohoto “*Urtextu*” v tomto časopise^{43A} přezkoumána odborníky. Jedním z hlavních úkolů hudební vědy zůstávají stále kritická vydání a zvláště vydání děl velkých mistrů, a když se na tomto úkolu spolupracuje v oblasti “praktické” ediční techniky, je to potěšitelné a oživující. Nesmí se přitom ovšem vytratit pocit vědecké zodpovědnosti.

^{39A} “*Die Bearbeitung* [...] *beschränkt sich auf Fingersatz, Artikulationszeichen und dynamische Hinweise, die durch Klammern bzw. schwächeren Stich kenntlich gemacht sind.*” Tamtéž, cit. dle FEDER, s. 450.

⁴⁰ Edice Breitkopf & Härtel č. 4341/42 (ca 1923).

⁴¹ “*Vereinigung von Urtext und Bearbeitung*” – Köln: Tonger 1923.

⁴² “*auf ein gesundes Maß zurückführt*” – Peters 1951.

⁴³ J. S. Bach, *Klavier-Werke* (cit. v pozn. 12). – HELLMUTH VON HASE (cit. v pozn. 8), s. 43, navrhuje nazývat edice tohoto druhu “*Praktische Ausgaben auf Grund des Urtextes*” (“*Praktická vydání na základě Urtextu*”), nepožaduje však mj. rozlišení mezi kriticky zdůvodněnými doplňky podle analogie a volnými doplňky autora úpravy. Výraz “*auf Grund des Urtextes*” (“*na základě Urtextu*”) je vůbec velmi matoucí a vedl by k odsouvání *Urtextu* stále více do pozadí a ke stále většímu počtu edic, které jsou oceněny alespoň formou klauzule jako *Urtext*.

^{43A} *Die Musikforschung* (ed. Gesellschaft für Musikforschung), Kassel: Bärenreiter 1948-.

Ve dvou případech uznala našťstí sama nakladatelství své poklesky při označování edic etiketou "*Urtext*". Walter Niemann vydal *Fugen und Polonaisen für Klavier zu 2 Händen (Fugy a polonézy pro klavír na dvě ruce)* Wilhelma Friedemanna Bacha a v předmluvě z roku 1914 edici charakterizoval takto: "Vydavatel učinil základem své revize nové vydání *Edition Peters F. Augusta Roitzsche*. Roitzsch se ve fugách zcela omezil na přetisk starého notového textu, v polonézách přidal pouze nejnmutnější označení přednesu a převzal všude zastaralý způsob zápisu rukopisů. Vydavatel (Niemann) může tedy proto mluvit o úplně nové podobě označení charakteru a tempa, frázování, dynamiky a prstokladu. Příznějme mu alespoň pietu a oddanost vůli Mistrově."^{43B} Ve skutečnosti Niemann přednesovými označeními nešetřil – máme před sebou vzor edice, jež vycházela vstříc potřebám dobových interpretů (*Interpretationsausgabe*). Přesto nakladatelství v jedné novější reedici nahradilo v titulu jméno "Niemann" označením "*Urtext*", které má dnes větší reklamní působivost. Toto označení však bylo později na základě lepší znalosti věci znovu přelepeno. – Waldemar Woehl vydal dvě sestavy vět z cyklu *Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott KV 439b (Divertimenta pro dva klariety a fagot)* Wolfganga Amadea Mozarta jako *Zwei Sonatinen für Alt-Blockflöte und Klavier (Cembalo) oder drei Melodie-Instrumente (Dvě sonatiny pro altovou zobcovou flétnu a klavír /cembalo/ nebo tři melodické nástroje)*.^{43C} Podle všeho dostal název sešitu teprve v posledním desetiletí na vnější titulní straně přídavek "*Urtext*". V úvodní poznámce ale stojí: "Pro sestavení a vydání mi jako model posloužily úpravy těchto děl pro smyčcové trio z Mozartovy doby."^{43D} Celek je tedy řekněme aranžmá podle jiného aranžmá a poznámka na vnitřní titulní straně, že ú p r a v a (*Bearbeitung*) je vlastnictvím nakladatele, označuje správně stav věci. Nakladatelství se asi dočasně cítilo oprávněno k označení "*Urtext*" z toho důvodu, že některé obloučky byly čárkováním vyznačeny jako doplňky. Nevhodně použité označení jakosti bylo však rovněž později přelepeno.

Také nakladatelské katalogy a inzeráty v časopisech by měly zřetelně uvádět charakter vydání. V časopise *Musikhandel* vyšel v červenci 1953 inzerát s tímto titulem: "*Beethoven / Klavier-Sonaten / Auf Grund der / Urtext-Ausgabe / herausgegeben von Frederic Lamond*" ("Beethoven, Klavírní sonáty vydané na základě *Urtextausgabe* Fredericem Lamondem"). Přitom je označení "*Urtext-Ausgabe*" zdůrazněno sestavením tisku a volbou typu písma tak, že skutečně padne do oka, a "vydáno" ("*herausgegeben*"), nikoliv spíše "upraveno Fredericem Lamondem" ("*bearbeitet von Frederic Lamond*"), stojí jako nepatrná poznámka dole. Protože Lamondovo vydání vzalo za základ text Akademického vydání,^{43E} které vyžaduje revizi, a provedlo úpravu, která není vždy vyznačena, nemělo by také vzbuzovat zdání, že předkládá *Urtextausgabe*.

^{43B} "Der Herausgeber hat seiner Revision F. A. Roitzschs Neudruck der Edition Peters zugrunde gelegt. Roitzsch beschränkte sich in den Fugen ganz auf Abdruck des alten Notentextes, tat in den Polonaisen nur das Nötigste in der Vortragsbezeichnung dazu und übernahm überall die veraltete Schreibweise der Handschriften. Der Herausgeber (Niemann) darf daher von einer völligen Neuschöpfung in Charakter- und Tempobezeichnung, Phrasierung, Dynamik und Befingerung reden. Möge man ihm wenigstens Pietät und Hingebung an den Willen des Meisters zubilligen." *Edition Peters* č. 750, cit. dle FEDER, s. 451.

^{43C} Peters 1939 a 1940 (*Edition Peters* č. 4555).

^{43D} "Für die Zusammenstellung und Herausgabe dienten mir Streichtrio-Bearbeitungen dieser Werke aus Mozarts Zeit (genauer: nicht vor 1804) als Vorbild." Tamtéž, cit. dle FEDER, s. 451-452.

^{43E} Akademické vydání (cit. v pozn. 13B).

Už Eva a Paul Badura-Skoda poznamenali: “Bylo by dobré, kdyby existovala nějaká právní ochrana pro užívání označení ‘Urtext’, která by [...] mohla zabránit jeho zneužívání.”⁴⁴ Nebudeme zde blíže zkoumat, zda je zvláštní právní ochrana pro používání vědeckého pojmu *Urtext* na hudebním trhu nutná či zda by jí bylo vůbec možné konstituovat (podle možností zákona o obchodních značkách zboží). Protože je s pojmem *Urtext* v hudebním světě – a tím i u zákazníka – spojena zcela určitá představa o kvalitě, kterou jsme se pokusili v předchozím zkoumání zdůvodnit, může snad i dosavadní zákon o konkurenci a obchodních značkách zboží chránit před extrémními případy.⁴⁵

⁴⁴ “Es wäre gut, wenn es einen gesetzlichen Schutz für die Verwendung des Wortes ‘Urtext’ gäbe, der einem [...] Mißbrauch verhindern würde.” BADURA-SKODA (cit. v pozn. 16), s. 141. Cit. dle FEDER, s. 452.

⁴⁵ Snahy o autorsko-právní ochranu vydání zvaných *editio princeps*, tedy prvních vydání, která byla po smrti autora připravena jinými osobami, existují v německém jazykovém prostoru již více než sto let. Starý zákon o autorském právu z roku 1901 (s pozdějšími dodatky) stanovil v § 29 trvání takové ochrany na dobu 10 let po uplynutí zákonné autorsko-právní ochrany pro dědice, ne však pro (vědeckého) editora: nejlepším příkladem jsou původní znění Brucknerových symfonií vydaná Robertem Haasem. – Nový zákon o autorském právu z 9. září 1965, platný od 1. ledna 1966, zachoval v § 70 ochranu vědeckých vydání “v případě adekvátního respektování předpisů 1. dílu [= §§ 1-69], pokud představují výsledek evidentně vědeckého úsilí a podstatně se odlišují od dosud známých vydání děl nebo textů”. Podle § 71 je *editio princeps*, tj. první vydání (*Erstdruck*, bzw. *Erstausgabe*), chráněna autorským právem. Ochranná lhůta byla v obou paragrafech stanovena zprvu na 10 let a 7. března 1990 byla Zákonem o posílení ochrany duchovního majetku a o boji proti “pirátství” (*Gesetz zur Stärkung des Schutzes des geistigen Eigentums und zur Bekämpfung der Piraterie*) prodloužena na 25 let. Podle německého zákona o “ochranných organizacích” (*Verwertungsgesellschaftengesetz*) jsou tato práva s povolením prezidenta Německého patentového úřadu z 20. července 1967 hájena ochrannou organizací pro hudební edice v Kassel (*Verwertungsgesellschaft Musikedition*, tj. někdejší *Interessengemeinschaft Musikwissenschaftlicher Herausgeber und Verleger – Zájmové sdružení hudebněvědeckých vydavatelů a nakladatelů*). Tato rozsáhlá zákonná ochrana autorských práv je v mezinárodním měřítku (v protikladu ke Spolkové republice Německo) ještě v počátcích. Je třeba doufat a očekávat, že taková ochrana autorských práv pro vědecké edice s novými výsledky a tím také pro – ovšem zřejmě ne všechny – edice původního textu (*Urtextausgaben*) bude prostřednictvím národního zákonodárství a mezinárodních dohod nebo smluv dále dotvářena a rozvíjena. – Viz HUBERT UNVERRICHT, *Der Schutz musikwissenschaftlicher Editionen nach dem neuen Urheberrechtsgesetz*, in: *Die Musikforschung* XIX, 1966, s. 164-170. – Týž, *Die Wahrnehmung der Urheberrechte an musikwissenschaftlichen Ausgaben durch die IMHV*, in: *Die Musikforschung* XXI, 1968, s. 3-7. – *Rechtsprobleme musikwissenschaftlicher Editionen* (ed. HEINRICH HUBMANN). München 1982 (Schriften zum gewerblichen Rechtsschutz, Urheber- und Medienrecht-SGRUM, 3). – PAUL H. SÜLWALD, *Fünfundzwanzig Jahre ‘VG Musikedition’*, Kassel 1993. – HUBERT UNVERRICHT, *25 Jahre Verwertungsgesellschaft Musikedition in Kassel*, in: *Die Musikforschung* XLVI, 1993, s. 288 nn.

Studium skic*

JOSEPH KERMAN

V září 1970 pořádala International Musicological Society v Saint-Germain-en-Laye pětidenní kolokvium o hudbě 19. století. Jednotlivé dny byly věnovány samostatným speciálním tématům a zdaleka největší zájem vyvolalo téma “Problémy hudební tvorby 19. století”. Byly předloženy tři referáty, na rozdíl od jediného v ostatních dnech, a diskuse, jak je zaznamenána na šedesáti stranách v *Acta Musicologica*, trvala téměř dvakrát tak dlouho než další ve zbývajících čtyřech skupinách.¹

Při čtení těchto příspěvků a diskusních reakcí v *Acta* je vidět, že byly vysloveny všechny problémy, jež stále zaměstnávají ty, kteří se dnes zabývají touto obecnou rovinnou. Ale člověk si také s určitou dávkou šoku uvědomuje, jak daleko se – při zpětném pohledu od roku 1970 – obor vyvinul a jak málo publikovaných prací bylo k dispozici pro tehdejší účastníky průkopnického kolokvia. Dokonce ani jejich vlastní eseje, skutečné milníky oboru, se v průběhu setkání neobjevily, a kdyby se byly objevily, byly by natolik moderní, že by byly sotva pochopeny. Bezmála o tučet let později snad nepřezeme, když řekneme, že zkoumáme jiný předmět.

Je-li tato sféra namísto “studium hudební tvorby” (*création musicale*) jednoduše označována jako “studium skic”, je důraz posunut na materiál výzkumu spíše než na předpokládaný výsledek, na jeho metodologii spíše než na teorii. To se mi zdá přednější, ačkoliv musíme čelit terminologickým nepřesnostem v obou případech. Ne všechny práce o skladatelských skicách a konceptech vedou k pochopení tvorby, tvořivosti nebo kompozičního procesu; ani všechny práce o kompozičním procesu se neomezují na skici, i když termín “skica” je silně “roztažen” (snad až nepřipustně silně), aby zahrnul

* JOSEPH KERMAN, *Sketch Studies*, in: *19th-Century Music* VI, 1982, č. 2, s. 174-180. Tento příspěvek byl ve zkrácené verzi předložen v roce 1981 na výroční schůzi *American Musicological Society* v Bostonu jako součást panelu *Musicology I: Current Methodology – Opportunities and Imitations*, vedeného Claudem V. Paliscou. Všechny příspěvky tohoto panelu společně s těmi z panelu *Musicology II: The Musicologist Today and in the Future*, vedeného D. K. Holomanem, byly publikovány v knize *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities* (ed. D. KERN HOLOMAN – CLAUDE V. PALISCA), New York: Da Capo 1982.

¹ Tři zmíněné příspěvky jsou: LEWIS LOCKWOOD, *On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1970, č. 1-2, s. 32-47; PHILIP GOSSET, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1970, č. 1-2, s. 48-58; PIERLUIGI PETROBELLI, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1971, č. 3-4, s. 125-142. Na příspěvky navazuje diskuse publikovaná v *Acta Musicologica* XLIII, 1971, č. 3-4, s. 142-204, kterou řídila ÚRSULA GÜNTHEROVÁ.

všechny druhy dokumentů skladatelské práce. Důležitou věcí je definovat nebo nově pojmenovat obor dostatečně široce tak, aby nebylo nic vyloučeno svévolným přístupem k materiálu nebo tím, co brání celkovému pohledu na něj. Široká definice by tedy měla pokrýt všechny druhy výzkumu dokumentů ve vyčerpávajícím množství jejich forem: skici, koncepty, pracovní autograf, zavržené stránky, “přelepky” (*collettes*) – ve skutečnosti všechno, co splňuje dvě podmínky: (1) to, co se zachovalo a (2) to, co bylo ve skladatelské mysli nahrazeno jiným zněním. Nemělo by se v zásadě vyloučit ani tzv. “zametání” ve studiu elektronické hudby.

V praxi se ovšem výzkum skic nepozorovaně a zajímavě směřuje se studiem dřívějších verzí, tj. dříve dokončených verzí děl, které byly revidovány, a tudíž později nahrazeny jinými i přesto, že původně to skladatel nikdy nezamýšlel ani nepředpokládal. Zdá se, že zde překračujeme důležitou mez, protože skladatelé nikdy neuvažují o svých skicách tak, jako by byly v nějakém smyslu finální nebo úplné, jak to však dočasně dělají se svými dřívějšími verzemi. Ale tato dočasná “finalita” se začíná rozpíjet, jakmile uvažujeme o autographech, které jsou (někdy rozsáhle) pozměněny, anebo o korekturních obtazích a modifikacích, které se objevují v pozdějších nákladech nebo vydáních. Není zde namístě, abychom ověřovali obtížný pojem “finality”, jak je aplikován na hudební kus, chápaný jako partitura nebo zvuk, ani stejně obtížný pojem “intence”, jak je přisuzován skladateli. Potřebujeme pouze poznamenat, že jedna celá podstatná skupina otázek může být podobně adresována skicám, konceptům a ranějším, domněle dokončeným verzím: to jsou otázky o skladatelské kritice vůči jeho vlastní hudbě. A skici mohou samozřejmě existovat jak pro pozdější verze dokončených kompozic, tak pro verze rané.

Dřívější verze byly dlouho oborem editorů vědeckých vydání. Ve svých revizních zprávách se tito editoři dlouho potýkali s obtížnými pojmy zmíněnými výše. A dokonce ještě před zrodem muzikologie tu byl živý zájem o skici nebo alespoň koncepty – výhradně praktický zájem o jejich rekonstrukci, aby mohly být hrány nebo publikovány. Tento zájem v žádném případě neopadl: nit běží od dvojic Mozart – Stadler a Beethoven – Diabelli až ke dvojicím Mahler – Cooke a Berg – Cerha. Charles Rosen, Raymond Lewenthal a nepochybně i jiní hrají nyní Schumannovu *Fantazii* s da capovou citací cyklu *An die ferne Geliebte* (*Vzdálené milé*) na konci první věty – přesně tak, jak je uvedena (ovšem celá škrtnutá) v předloze pro rytí; tato okolnost byla poprvé zveřejněna v roce 1979.² (Mohu říci, že je to velké vylepšení.)

Avšak od časů Gustava Nottebohma se ke skicám přistupovalo častěji s nadějí, že se z nich něco dozvíme, než s úmyslem rekonstruovat. Hned se dostaneme k tomu, oč tu běží. Navzdory dobře známému a velmi obdivovanému příkladu Nottebohma (jeho zmapování dvou hlavních Beethovenových skicářů z let 1865 a 1880 bylo přeloženo do angličtiny až nyní v roce 1979),^{2A} nekvetlo toto odvětví muzikologie až

² ALAN WALKER, *Schumann, Liszt and the ‘C major Fantasie’, Op. 17: A Declining Relationship*, in: *Music and Letters* LX, 1979, s. 156-165 (na s. 160 faksimile stránky předlohy pro rytí se Schumannovou revizí, v níž jsou vyznačeny rozsáhlé škrty citace Beethovenovy písně a odpovídající náhradní varianta).

^{2A} GUSTAV M. NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschreiben und im Auszug dargestellt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1865; TÝŽ, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1880. Oba svazky byly znovu publikovány jako *Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801-1803* (ed. PAUL MIES), Leipzig: Breitkopf & Härtel

do naší doby, začínající v polovině šedesátých let. A poté se rozvinulo zejména v Americe. Ačkoliv větší díla samozřejmě vznikla i jinde – Verdiho skici a koncepty např. zkoumali nejprve italští, angličtí a němečtí badatelé, jak vyplývá z kolokvia International Musicological Society –, je soustředění aktivity do této země překvapující. Aniž bychom chtěli nadřazovat americké muzikologii, myslím, že ve studiu skic můžeme vidět jeden z našich současných významných příspěvků.

Jedním z center bádání je (nebo byl) Princeton, kam původní impuls, nemýlím-li se, přišel ze zahraničí jako výsledek blízkého přátelství Olivera Strunka s Erichem Hertzmannem, nadšeným badatelem o skicách v pozdějších letech. Další, hůře lokalizovatelný impuls přišel od Schenkera. Byl pravděpodobně původně přenesen Oswaldem Jonasem, který navázal na Schenkera v publikování studií o Beethovenových skicách. Už v roce 1961 vystoupil Allen Forte s pozoruhodnou (ačkoliv podle mne špatně vedenou) schenkerovskou analýzou několika skic k *Sonátě E dur* op. 109 – *The Compositional Matrix*.^{2B} V roce Beethovenova dvousetletého výročí (1970) se objevila téměř záplava publikací o Beethovenových skicách vydaných v této zemi. Gesto směrem k formalizaci a institucionalizaci nové disciplíny bylo učiněno někdy v této době, společně se založením řady *Beethoven Studies* Lewisem Lockwoodem, Alanem Tysonem a mnou. Tato “za pochodu vznikající” série^{2C} – třetí svazek právě vyšel³ – hledá většinou (ne-li výlučně) příspěvky zabývající se problematikou skic. (Je zbytečné uvádět, že Tyson je Brit, ale jeho muzikologická orientace je ve skutečnosti více americká než anglická.) Na základě této anglo-americké iniciativy vstoupil do disciplíny znovu vážně bonnský Beethovenhaus a němečtí vědci, protože byli právě hotovi s efektními výstupy. Mezitím byla Tysonem a dvěma mladými americkými vědci (Douglas Johnson – editor knihy⁴ a Robert Winter) připravena elegantní a vyčerpávající analýza Beethovenových skicářů.

I když se zároveň nelze vyhnout tomu, abychom v příspěvku na toto téma ve značné míře nehovořili o Beethovenovi, měl bych to minimalizovat tak, jak to jen bude možné, protože jednou z překvapujících věcí v současném americkém vývoji je dychtivá integrace dalších skladatelů. Beethovenové výsledky jsou modelem, ale každý si musí vážně uvědomit, že existují cesty, na nichž může tento model nabízet chybné analogie a vzbuzovat falešné naděje. Zde je srovnání, které mluví za všechno: když Rufus Hallmark psal svou disertaci o písňovém cyklu *Dichterliebe* (*Láska básníková*), neměl z materiálů více než dva koncepty, přičemž jeden z nich byl částečný, zatímco profesor Lockwood, studující jedinou Beethovenovu píseň (*Sehnsucht*), mohl čerpat z osmadvaceti konceptů.⁵ V každém případě se nyní stalo standardní procedurou uvést článek nebo monografii o skice nového skladatele popřením paralel s beethovenovskou situací a obvyklé posluš-

1924 [reprint: New York: Johnson Reprint Corporation 1970; anglicky: *Two Beethoven Sketchbooks: A Description with Musical Extracts*, London: Gollancz 1979].

^{2B} ALLEN FORTE, *The Compositional Matrix*, New York: Music Teachers National Association – Baldwin 1961 (Monographs in Theory and Composition, 1).

^{2C} Série cestovala přes tři různé editory.

³ Ed. ALAN TYSON, Cambridge: Cambridge University Press 1982.

⁴ DOUGLAS P. JOHNSON – ALAN TYSON – ROBERT WINTER, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley: California University Press – Oxford: Clarendon Press 1985 (California Studies in 19th-Century Music, 4).

⁵ RUFUS HALLMARK, *The Genesis of Schumann's 'Dichterliebe'*, Ann Arbor: UMI Research 1979; LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven's Sketches for 'Sehnsucht' (WoO 146)*, in: *Beethoven Studies*, I (ed. ALAN TYSON), New York: Norton – London: Oxford University Press 1973, s. 97-122.

nosti vůči beethovenovským poznatkům. Výzkum, který si získal mou pozornost prostřednictvím článků, disertací a referátů čtených na jednáních American Musicological Society, zahrnuje nejméně dvacet skladatelů a mnohem více badatelů – Bach, Mozart, Haydn, Rossini, Schubert, Schumann, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Wagner (zvláště důležitý základ prací), Verdi (i přesto, že jeho koncepty jsou stále ještě drženy pod zámekem), Strauss, Debussy, Mahler, Stravinskij, Schönberg, Berg, Webern a Tippett. A ještě další Beethoven. A pak tu byl v minulém roce referát Jessie Ann Owensové o Ciprianovi de Rore.^{5A} Kdo by si byl pomyslel, že se dochovejí skici z “tého” doby? Jen to ukazuje, že pokud víte, co hledáte, možná to najdete.

Co je pro nás poučením ze všech těch studií o skicách? Především bohatství faktických informací, které nelze získat žádným jiným způsobem. Beethovenova ambiciózní scéna a rondo *Primo amore* (WoO 92) nebyla napsána “asi 1795-1800” ve Vídni pod Salieriho vedením, ale ca 1790-1792 v Bonnu a původně na německý text. Wagner určil základní klíčové schéma *Götterdämmerung* (*Soumraku bohů*) předtím, než napsal *Rheingold* (*Zlato Rýna*), a dříve, než vůbec snil (in Es) o tom, že to udělá. V opeře *Don Carlos*, v pátém dějství, byla sopránová árie Alžběty původně vymyšlena pro tenor, tedy Carlose. Berlioz občas užíval ve svých skicách generálbas právě tak jako akademičtí (nebo méně anti-akademičtí) kolegové. Kdyby se byl Webern dožil dokončení své kantáty, která měla být opusem 32, zdá se, že by byl použil kombinatorické řady s novým symetrickým vzorcem oktávových transpozic.⁶ Člověk je soustavně překvapován nejen počtem příkladů, ale také počtem různých “druhů” fakt, která se objevila v této řadě prací. Studenti zkoumající poprvé skici některého skladatele se zdají být zaskočení, dokonce svedeni tímto rohem hojnosti, plným poznatků. Jakmile byla zjištěna tato závažná fakta – a samozřejmě, že k takovým zjištěním je potřebná skvělá síť technických expertiz: vyhledání skic, prozkoumání papíru, dešifrace notace a v ní ukrytého hudebního a historického smyslu –, je badatelům umožněn další krok, spojit je a začít zkoumat to, co je často označováno jako “kompoziční proces”. Možná bych měl v závorce poznamenat, že je to poněkud přetížený termín, nesoucí představu bezešvého vývoje v čase, podobného rozvoji, který připisujeme určitým druhům hudby; a že to, co skici a koncepty odhalují, je možno přesněji popsat jako sérii “kompozičních vrstev” a pokusných kompozičních stadií. Ať je tomu jakkoliv, bylo vynaloženo mnoho důmyslu na odhalení toho, jak individuální díla prošla různými podobami ke svým finálním fázím, a na vysvětlení těchto procesů; a dále na analýzu toho, jak skladatelé pracovali ve smyslu technické rutiny. Ještě dále, bylo by možné studovat hudební “tvořivost” obecně, při-

^{5A} Zpráva byla přednesena v roce 1980 v Denveru u příležitosti výročního setkání American Musicological Society; následně se objevila jiná verze studie s novým titulem: JESSIE ANN OWENS, *The Milan Partbook: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXVII, 1984, č. 2, s. 270-298.

⁶ LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799*, II (ed. J. KERMAN), London: British Museum for Royal Musical Association 1970, s. 283; ROBERT BAILEY, *The Structure of the 'Ring' and its Evolution*, in: *19th-Century Music* I, 1977, č. 1, s. 48-61; ANDREW PORTER, *A Sketch for 'Don Carlos'*, in: *The Musical Times* CXI, 1970, č. 1531, s. 882-885; D. KERN HOLOMAN, *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, c. 1818-1840*, Ann Arbor: UMI 1980, s. 243-244; R. LARRY TODD, *The Genesis of Webern's Opus 32*, in: *The Musical Quarterly* LXVII, 1980, č. 4, s. 581-591. [Výběrová bibliografie týkající se skic je shromážděna v *Bibliografii* otištěné v této knize.]

nejmenším teoreticky. Podle všeho to však nebylo vážně podniknuto od doby Maxe Grafa a Fredericka Doriana ve čtyřicátých letech.

Jakmile bylo jednou stanoveno to, jak kompozice prošla různými stadii do svého posledního znění, jsou na řadě vědci, aby zkoumali, co tento proces prozrazuje o vlastním finálním stadiu.^{6A} Zde vstupujeme na kontroverzní půdu. Otázky byly vzneseny na kolokviu International Musicological Society v roce 1970 a později byly soustředěny Douglasem Johnsonem, jehož článek *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches* byl publikován v roce 1978 společně s několika koreferáty.⁷ Johnson ostře odlišil využití studia skic pro "biografii" a pro "analýzu", o níž však podal zvlášť matný výklad. Pod "biografií" zařadil všechno to, co bylo dosud zmíněno v tomto příspěvku – od chronologických dat až k informaci o skladatelových pracovních metodách. Pokud se týká "analýzy", o níž byl Johnson přesvědčen, že jí nelze pomoci studiem skic, dal jasně najevo, že tento termín chápe zcela omezeně. Model, k němuž se odvolával, byl schenkerovský.

Sotva se dalo předpokládat, že Johnsonovi spolupracovníci přijmou jeho názory s radostí. Jejich odpověď na článek byla převážně negativní. Je však zajímavé, že se patrně nikdo z nich nezeptal na jeden ze základních předpokladů jeho úvahy. Hlavní impuls pocítovaný vědci, kteří se zabývali studiem skic, je vskutku potenciální příspěvek takové práce pro analýzu. Současně s rozvojem disciplíny nabýval tento impuls na důležitosti. A určitě se to neomezuje na studium Beethovena, jak vyplývá i z programu nové série monografií ohlášené v roce 1980 profesorem Lockwoodem, série, která musí být považována za nové celkové uspořádání disciplíny studia skic. Lockwoodův název je *Studies in Musical Genesis and Structure (Studium hudební geneze a struktury)*.^{7A} Knihy, které hodlá publikovat, budou "kombinovat pohled genetického svědectví s analytickým pohledem na dokončenou kompozici"; měly by dokonce "sloužit jako základní literatura pro kursy analýzy". Jinými slovy, studium skic bude sloužit analýze.

Johnson tomu samozřejmě nevěří a otázky, které vznáší, jsou závažné. Dotýkají se neuralgického bodu: možná živého nervu, který byl už tolikrát zanicený. Stojí za to podtrhnout, že tento koncept odmítají spolupracovníci, kteří považovali genezi uměleckých děl za materiál pro analýzu a kritiku. Je ovšem trochu paradoxní pozorovat, že mnozí z těchto spolupracovníků jsou sami zahloubáni do studia skic. Začneme-li Johnsonem, tak ten brilantně "obral smetanu" z Beethovenových raných skic k tomu, čemu říká "biografie", a nově datoval nebo upřesnil datování dlouhého seznamu skladeb a podnikl také hlubší šetření, která sotva podporují jeho vlastní pesimismus vzhledem k možnostem "vhledu", který se může otevřít zásluhou studia skic. Paradox se vrací až k Notteboh-

^{6A} Jeden ilustrující postřeh: "V dílech vznešených je vidět, že mají náčrty plné síly a živosti, což nakonec do těchto děl nepronikne. Protože zběsilost umění v okamžiku vyjádří stav duše, což nemůže učinit pečlivost a nadšení pro vycizelované věci." Vita di Luca della Robia scul[tore], in: GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* [...], Firenze: Torrentino 1550.

⁷ DOUGLAS P. JOHNSON, *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th-Century Music* I, 1978, č. 1, s. 3-17; tamtéž II, 1979, č. 3, s. 270-279; tamtéž III, 1979, č. 2, s. 187-188. [Italsky: překlad stran 3-17 jako *Gli studiosi di Beethoven e l'interpretazione degli schizzi*, in: *Beethoven* (ed. GIORGIO POSTELLI), Bologna: Il Mulino 1988, s. 367-391.]

^{7A} První svazek cyklu je PHILIP GOSSETT, *'Anna Bolena' and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti*, Oxford: Clarendon Press 1985, druhý WILLIAM KINDERMAN, *Beethoven's 'Diabelli Variations'*, Oxford: Clarendon Press 1987.

movi, který explicitně popřel hodnotu skic pro objasnění toho, co “sám” nazýval “organickou” silou nebo “démonem” Beethovenova génia: Nottebohm, jenž publikoval koncepty *Eroicy*, které fascinovaly hudebníky všeho druhu více než celé století. *Eroicu* si nemůžete užít, pokud budete myslet na tyto koncepty, prohlašuje Tovey; jakmile poslyšíte symfonii, “zapomeňte úplně na skici, jako na ně zapomněl sám Beethoven”. Ale jedním dechem Tovey chválí koncepty jako “podivuhodné dokumenty zaznamenávající hluboké výkony tvořivé mysli” a opakovaně se ve svých esejích o jiných dílech vrací k diskutování konceptů a raných verzí, které by měly být stejně tak úplně zapomenuty. V novém čísle *Journal of the American Musicological Society* cituje Edward T. Cone se schválením Toveyovo “caveat” ke skicám z *Eroicy*; potom však úplně obrátí a cituje raný koncept díla Rogera Sessionse, aby tím mohl doložit analytické místo ve svém článku o dvě strany dále. Méně ambivalentní Eric Sams v recenzi Hallmarkovy disertace o písňovém cyklu *Láska básníková* ostře poznamenává: “Je-li v zásadě umění výrazem komunikace, pak by se měly komentáře raději soustředit na to, co vychází ven, a ne na to, co vstupuje dovnitř.” A konečně tu je Leonard B. Meyer se svou poslední knihou *Explaining Music (Vysvětlování hudby)*: “Sledování geneze hudební myšlenky nebo kompozice od první skici až k dokončenému dílu může být psychologicky a biograficky objasňující, ale není závažnou analytickou kritikou, ani ji nemůže nahradit.”⁸

Je zřejmé, že tento argument o marnosti studia skic pro analýzu, závažnou analytickou kritiku, vzhled, zážitek či komunikaci – ať už každý autor pléduje pro jakýkoliv termín – je zvláštním případem širšího a zásadnějšího tvrzení o marnosti muzikologie obecně. Museli jsme se všichni konfrontovat s názorem, že “fakta o hudbě” jsou nedůležitá pro “hudbu o sobě”, čímž je míněn (ovšem vágně) hudebně estetický obsah. A jakmile jsme jednou identifikovali spor o skicu jako projev hlubšího sporu, mělo by být pro nás muzikology snazší se s tím vypořádat. Snazší alespoň pro některé z nás. Není pochyb o tom, že k jednomu extrémnímu pólu profese patří ti, kteří v hloubi svého srdce skutečně přijímají toto tvrzení a kteří tudíž nevyvíjejí žádné výslovné úsilí, aby spojovali “fakta o hudbě” s estetickou zkušeností nebo vzhledem. Tito učenci tendují k tomu, aby se vyhnuli úzce vymezeným úvahám o individuálních uměleckých dílech, a preferují studium aspektů hudební historie nebo příležitostně role hudby ve společenské, intelektuální kulturní historii. Druhý extrém představují učenci, kteří mají sklon užívat historii, kulturu, sociologii atd. jako pomocný nástroj pro to, čemu říkáme (nebo bychom měli říkat) kritika.⁹ To je aktivita, která zahrnuje analýzu (ale není na ni omezena)

⁸ DOUGLAS P. JOHNSON, *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischhof Miscellany'*, Berlin *Autograph* 28, Dis., University of California, Berkeley 1978, částečně publikováno v Ann Arbor: UMI Research 1980; GUSTAV NOTTEBOHM, *Die Fingalshöhle*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1887, s. VIII-IX (citováno a přeloženo in: JOHNSON, *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches* [cit. v pozn. 7], s. 5); DONALD F. TOVEY, *Essays in Musical Analysis III, Concertos*, London: Oxford University Press 1938, s. 4-5; EDWARD T. CONE, *The Authority of Music Criticism*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIV, 1981, č. 1, s. 1-18, č. 9, s. 11-12; ERIC SAMS, *The Musical Times* CXXII, 1981, č. 1660, s. 382. Viz také AUGUST GERSTMEIER, *Die Musikforschung* XXXIV, 1981, č. 4, s. 500; LEONARD B. MEYER, *Explaining Music*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1973, s. 78-79: “Tracing the genesis of a musical idea or a composition from the first sketch through the finished work may be illuminating psychologically and biographically, but it is not the same as, and cannot be substituted for, serious analytic criticism.” Cit. dle KERMAN, s. 178.

⁹ Viz JOSEPH KERMAN, *A Profile for American Musicology*, in: *Journal of the American Musi-*

nebo úvahy o hudební struktuře. Jsou to právě muzikologové této druhé školy, kteří ve skladatelových skicách nalézají mnoho hodnotného.

“Může mít analýza ve skicách významnou oporu?”, ptá se Philip Gossett ve svém eseji o skicách k *Pastorální symfonii*;¹⁰ a nedostává se mu jednoznačně kladné odpovědi. Jako každá rozumná bytost souhlasí s Meyerem, že studium geneze díla nemůže nahradit jeho analýzu; ale trvá na nalezení střední cesty, která by hájila “užitečnost skic pro kritiku”. Důležitou věcí, která zde stojí za pozornost, je posun od termínu “analýza” k termínu “kritika”. Je-li samozřejmě analýza definována tak úzce, jak to dělá Johnson, “schenkeriáni” a mnoho dalších analytiků, nemají pro ni význam ani skici, ani muzikologie, ani nic dalšího kromě “holých not” na stránce. To je tautologie. A je to právě tautologie, která ve zlém reflektuje současnou nadhodnocenou disciplínu analýzy. Ne-reflektuje ovšem jako špatné studium skic.

Vyhlídky se však mění, jestliže přesuneme náš pohled od analýzy (úzce pojaté) ke kritice. Kritik se zajisté zajímá o strukturu individuálních děl; jak by takový kritik mohl (mohla) být jinačí v dnešním intelektuálním klimatu?¹¹ Ale kritikové se také (jako Gossett) zajímají o složitou otázku skladatelovy intence. Zajímají se o Heinovy básně, které Schumann (ubohý před-schenkerovský romantik) napsal pod holé noty cyklu *Láska básníkovy*; zajímají je dokonce básně, o kterých Schumann uvažoval, a pak je odmítl. Zajímají se o vztahy – o beethovenovské citáty v Schumannově *Fantazii* a o jemné nářázky, které všechny kompozice činí vůči ostatním. Kritikové se nepokoušejí zapomenout na koncept *Eroicy*, když si vzpomínají na symfonii, už nepřemýšlejí o tom, že by měli (nebo mohli) vytisknout titul symfonie v konzulské nebo císařské podobě. A zajímají se nejen o jednotlivá autonomní díla, ale také o strukturu skladatelova “œuvre” včetně nezřetelné struktury projektů, které se nezdařily ve stadiu skic nebo se přeměnily v projekty jiné. Všechno není záležitostí pouhého náhodného zájmu. Každý ze zmíněných bodů a samozřejmě mnoho jiných hraje roli v kritické interpretaci, výkladu (exegezi) a posouzení.^{11A}

Dovolte mi krátce načrtnout jednu ne netypickou situaci, která se může vyvinout v průběhu studia skic k nějaké kompozici. Dokumenty odhalí velký problém, který skladatel izoloval, a poté podnikl zřetelné kroky, aby se s ním vyrovnal. Mendelssohn se pokusil udělat *Die Fingalshöhle* (*Fingalovu jeskyni*) méně “učenou”, méně kontrapunktickou. Debussy zkoušel udělat *Pelléa a Mélisandu* méně wagnerovským dílem, jak po stránce hudebního jazyka, tak hudební struktury.¹² Řeší skladatelé takovéto problémy vždy natolik dokonale, že po nich nezůstanou žádné stopy v definitivní verzi? Všichni skladatelé? Vždycky? Existuje pět “konečných verzí” *Fingalovy jeskyně*. To, k čemu

colological Society XVIII, 1965, č. 1, s. 61-69 (otisk in: TÝŽ, *Write All These Down*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1944, s. 3-11).

¹⁰ PHILIP GOSSETT, *Beethoven's 'Sixth Symphony': Sketches for the First Movement*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVII, 1974, č. 2, s. 248-284.

¹¹ Viz JOSEPH KERMAN, *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, in: *Critical Inquiry* VII, 1980, s. 311-331 (otisk in: TÝŽ, *Write All These Down* [cit. v pozn. 9], s. 12-32).

^{11A} Komplexně téma pojednal z filozofické perspektivy LUIGI PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, kapitoly *L'opera e i suoi antecedenti* a *I momenti del processo artistico*, Firenze: Sansoni 1974, s. 100-103 a 124-127.

¹² R. LARRY TODD, *Of Sea-Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's 'Hebrides' Overture*, in: *19th-Century Music* II, 1979, č. 3, s. 197-213, a CAROLYN ABBATE, *'Tristan' in the Composition of 'Pelléas'*, in: *19th-Century Music* V, 1981, č. 2, s. 117-141.

dospěla tato zvláštní díla, bylo, lze říci, velmi zajímavé, i když méně dokonalé: reziduum skladatelského problému zůstalo ve finálním uměleckém díle jako konflikt nebo napětí. Napětí přispívá něčím odlišným k estetické kvalitě díla, což mohl skladatel velmi dobře ocenit.

Argument, že by tyto prvky “napětí” mohly být teoreticky postřehnuty analytikem, zkoumajícím pouze finální díla bez vztahu ke skicám, skladatelovým dopisům atd., nemá praktický význam. Je pravda, že pozorování v těchto otázkách učinili právě muzikologové-kritici, kteří pracují se skicami, R. Larry Todd a Carolyn Abbateová. Studium skic zaměřuje chápání uměleckého díla tak, že vzbudí naši ostražitost na jistých specifických místech, na místech, která skladatele trápila. Dokud nespadne do pasti přesvědčení, že to jsou výlučně “ona jediná” místa, která autora zneklidňovala nebo zajímala, nemůže se nic špatného stát, když přijmeme tuto asistenci, kterou nám skladatel nevědomky poskytl pro řešení úkolu porozumět jeho hudbě. Tato myšlenka nebo něco velmi podobného už bylo artikulováno v Gossettově esejí – a všimněte si (už podruhé) v tomto citátu zdánlivé záměny “analýzy” za “kritiku”: “*Naše porozumění uměleckému dílu podléhá neustálým proměnám [...]. Ať už si přejeme vzývat specifické analytické informace získané ze skic nebo ne, ovlivňují jak naše obecnější porozumění dílu, tak druhy otázek, které si klademe o dílech příbuzných. To, že by vševědoucí kritik mohl v daném díle postřehnout všechno poznatelné (ať už toto poznání spočívá v čemkoli) bez asistence, je irrelevantní, dokud se takový kritik neobjeví.*”¹³

Jako historikové věříme, že nalezení správné analýzy pro skladbu nebo repertoár je samo o sobě subjektem historického zkoumání. V tomto výzkumu bychom nikdy neměli nechat ležet bez povšimnutí žádný nápadný kámen, tak jako to děláme v řadě jiných muzikologických výzkumů.

Dovolu mi uzavřít několika postřehy osobnějšího rázu, které se týkají studia skic. Právě zmíněné referáty o Mendelssohnovi a Debussym nejsou směřovány pouze k analýze nebo kritice. Pojednávají také v určitém rozsahu o otázkách paleografie, chronologie a kompozičního procesu, a tím jsou velmi charakteristické. Spojují to, co se teď začíná odlišovat jako “hard” a “soft” muzikologie:¹⁴ vždyť izolace a separace různých sta-

¹³ GOSSETT, *Beethoven's 'Sixth Symphony'* (cit. v pozn. 16), s. 261: “*Our understanding of a work of art is constantly in flux [...]. Whether or not we wish to invoke for a specific analysis information garnered from sketches, they affect both our more general understanding of the work and the kinds of questions we ask about related works. That an omniscient critic might perceive without assistance everything of significance knowable about a given work, whatever such knowledge might consist in, is irrelevant until such a critic appears.*” Cit. dle KERMAN, s. 179.

¹⁴ “*Within disciplines there are hard regions and soft, regions where there is a consensus that matters are secure, and regions that are unexplored or controversial. The soft regions absorb the major activity; they incorporate not only the determination of facts, but also questions of value and method – especially questions about the bearing of value and method on the determination of facts. The distribution of hard and soft regions is never itself hard or fixed. We soften hard areas when we determine facts, we change values, we create new conceptual structures. And the student or scholar may travel over the landscape according to his needs.*” – “*V disciplínách jsou oblasti ‘hard’ a ‘soft’, oblasti, kde je konsensus o tom, že věci jsou bezpečné, a oblasti, které jsou neprobádané a kontroverzní. Oblasti soft na sebe vážou velkou aktivitu; ztělesňují nejenom zjišťování faktů, ale také otázky hodnoty a metod – obzvlášť otázky chování hodnot a metod při zjišťování faktů. Rozdělení na hard a soft oblasti není nikdy samo o sobě pevné nebo fixované. Změkčujeme hard oblasti, jakmile zjišťujeme fakta, měníme hodnoty, tvoříme nové konceptuální*

díí studia skic, jak bylo v tomto příspěvku výše navrženo, jsou užitečné pro případnou diskusi, ale sporné ve smyslu současné výzkumné praxe. Stadia přecházejí plynule a přirozeně jedno do druhého. Přecházejí také, jak bylo už výše zdůrazněno, do širšího studia skladatelových revizí. Celá disciplína, zdá se mi, umožňuje uvolnit zdroje muzikologie v “souhrnné”, a tudíž nejsilnější formě.

Práce se skicou, jak ukazuje můj dlouhý seznam, je vždy směřována k velkým skladatelům a typicky i k jejich hlavním dílům. Nevím, jak by to mohlo být interpretováno jinak než jako trend americké muzikologie směrem ke kritičtější orientaci, takové, které jsem dlouho dělal advokáta, dokonce i přesto, že některé skvělé autority v oblasti skic se stáhly zpět před pokračováním za striktně faktografické stadium a jiní se silně soustředili na metodologické problémy. Někteří badatelé skutečně začali se studiem skic velkých skladatelů a pak se přesunuli na výzkum jiných aspektů téhož subjektu. Při aplikaci ověřené “hard” disciplíny si vysloužili ostruhy a co je důležitější, získali kontrolu a autoritu, které jim dovolují stavět široké historické, stylistické nebo kritické otázky, v nichž skici nemusejí hrát žádnou větší roli. Připomeňme také zřejmou skutečnost, že z očividných důvodů patří většina z velkých skladatelů, kteří přicházejí v úvahu, do 19. nebo 20. století. Konference International Musicological Society v Saint-Germain-en-Laye na téma “Problémy hudební tvorby” věnovala část kolokvia hudbě 19. století. Současný trend v americké muzikologii směrem k dílům 19. století byl velmi často zmiňován – častěji než trend směrem ke kritice. Vzestup studia skic je součástí i prostorem obou trendů, které v každém případě probíhají paralelně, velice blízko sebe.

Jsem si jist, že je nyní jasné, že můj zájem o tyto všechny otázky je jak praktický tak teoretický, jak politický tak filozofický. Edward Cone ve svém obdivuhodném eseji *The Authority of Music Criticism (Autorita hudební kritiky)* v *Journal of the American Musicological Society* rozlišuje primárně funkční rozdíly mezi “vlastním kritikem” a “kritikem-učitelem”, jímž myslí učitele kompozice nebo interpretace. Leo Treitlerovi vděčíme za mocný argument, že Coneův “vlastní kritik” je ve skutečnosti historik.¹⁵ Neztratíme kontakt se společnou půdou obsazenou všemi těmito kritiky. Učitel kompozice stejně jako sám skladatel se stále potýká s problémem “dobrého” a “špatného”, “dobrého” a “lepšího”. Může být pravdou, že někteří badatelé o skicách bádají (a na setkáních American Musicological Society také mluví) velmi zjednodušeným způsobem, stopující se s pracovitou nevinností ten druh korekcí, jimiž se “kritik-učitel” denně zabývá ve vysokoškolských hodinách kompozice. Ale takové kurzy vždy nejsou v seznamu nároků na muzikology. Jsme pro ně nejhorší. S klidem nahlížím poddisciplínu muzikologie – studium skic, v níž jsou praktické soustavně konfrontování nejenom s otázkami správného a špatného, ale také s otázkami dobrého a špatného, dobrého a lepšího.

strukтуры. A student nebo vědec se může pohybovat po krajině podle svých potřeb.” LEO TREITLER, *On Responsibility and Relevance in Humanistic Disciplines*, in: *Daedalus* XCVII, 1969, s. 846. Cit. dle KERMAN, pozn. 14, s. 179.

¹⁵ LEO TREITLER, *History, Criticism, and Beethoven's 'Ninth Symphony'*, in: *19th-Century Music* III, 1980, č. 3, s. 193-210 (otisk in: TÝŽ, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge [Mass.]: Harvard University Press 1989, s. 19-45).

**II.
EDIČNÍ
PROBLÉMY
HUDBY
RŮZNÝCH
HISTORICKÝCH
OBDOBÍ**

Dobová recepce stylu raného 15. století*

(Bologna Q 15 jako dokument redakční iniciativy
opisovače)

MARGARET BENTOVÁ

Tato studie chce přispět, možná i jako komplikující, k uvažování o problematice mezinárodního stylu v hudbě kolem roku 1400 a stanovuje si za cíl revidovat široce rozšířený názor, že moderní partitury jsou oním nezbytným prostředkem přístupu k bádání o hudebním stylu. Moderní edice, ačkoliv se tváří neutrálně, jsou vždy jen interpretacemi, řekli bychom “překlady”. Dokonce i dobové kopie, na nichž jsou takové edice založeny, mohou být výsledkem vědomé redakční aktivity. Teprve po zevrubném bádání o specifických zásazích kopistů do materiálů, které měli k dispozici, můžeme zahájit stopování souvislostí mezi stylem nám dochované hudby a skutečnými záměry autorů.

Uvažovat o francouzském a italském repertoáru počátku 15. století nemá smysl. Některé zvláštní charakteristiky při předávání takového repertoáru by však vyžadovaly zároveň formulovat názor na existenci nějakého mezinárodního stylu, i když se s takovou předpokládanou homogenitou setkáváme více v činech než v záměrech. Hudba s sebou v písemném tradování nese významné možnosti interpretace, variace a dokonce vyložené kritické do zásahu ze strany kopisty: tak se může od téhož dokumentu odvíjet jak pouhé seznámení se s určitým hudebním titulem, tak zároveň jeho recepce současníky. Je velmi obtížné získat podklady k vědeckému posuzování období, které je téměř celé bez dochovaných autografních svědectví. Rukopis **Q 15** z Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (dále označovaný pouze signaturou **Q 15**) představuje pozoruhodný doklad o eliminacích a úpravách tím, jak zobrazuje obrovskou řadu redakčních zásahů kopisty. Škrty v rukopisech představují často pokus o eventuální “lokální” revize, ale neznám žádný jiný případ rukopisu, který by reprezentoval stejně tak bohatou kasuistiku zásahů.¹

* MARGARET BENT, *A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q 15 As a Document of Scribal Editorial Initiative*, in: *Musica Disciplina* XLI, 1987, s. 183-201.

¹ Tato stať shrnuje některé nejdůležitější hypotézy vztahující se ke **Q 15**, které mohou být signifikantní v naší diskusi o stylu. Tyto hypotézy budou dokumentovány v budoucí studii (v současné době je v přípravě) o rukopisu. Inventář z **Q 15** je publikován in: GUILLAUME DE VAN, *Inventary of Manuscript Bologna Liceo Musicale, Q 15 (olim 37)*, in: *Musica Disciplina* II, 1948, č. 3-4, s. 231-257. – Tabulka I (s. 108) shrnuje obsah rukopisu. Skutečnost, že daný svazek byl označován jako příslušející k jednomu ze tří stadií redakce rukopisu, nemusí nutně znamenat, že

V některých případech je možné demonstrovat, že určitá skladba, jejíž opis byl ponechán jen na vůli kopisty, nebyla reprodukována záměrně. Repertoár, vybraný určitým kompilátorem se zátěží problémů spojených s jeho existencí, často poskytuje určitým způsobem zkreslený pohled na to, jaká hudba byla komponována a kde. Není vždy možné určit, jak se to naproti tomu potvrzuje v případě **Q 15**, eventuelní prostor libovůle při výběru učiněném kompilujícím kopistou. Při zkoumání rukopisu, který nevykazoval žádnou ověřenou stratifikaci redakcí, problémy textové kritiky a eventuelní vazby na instituce a který, jak se zdálo, neměl varianty, nejsme s to poznat, zda kopista vybral tituly k provedení, nebo zda jednoduše opsal veškerý materiál, který měl k dispozici. Opisovač **Q 15** vyloučil značnou část padovského repertoáru prvního desetiletí 15. století a ještě poněkud staršího, s jedinou výjimkou kompozic Ciconiových. Zájem o slavnostní italská moteta Ciconiova se nerozšířil na další moteta pro dóžata a významné osobnosti předcházejícího období; z tohoto důvodu se Ciconiova moteta zdají tak izolovaná a mohou být až dnes zahrnována do kontextu italské motetové tradice rekonstruované prostřednictvím fragmentů.² Grazioso da Padova, známý z pramenu **PadA**, není v **Q 15** zahrnut; anonym *O Maria* je jedním z mála motet, která se objevují jak v dochovaných padovských fragmentech, tak v **Q 15**.³ Vzhledem k tomu, že **Q 15** je jediným pramenem pro značnou část hudby, kterou obsahuje (moteta a části mší Ciconiových a rané práce Dufayovy), a dále že verze, které předkládá, jsou celkem vzato věrohodné a zdají se být docela přesné co do výšek a rytmu, je zde riziko stanovení jejich hodnoty jako *Urtextu* bez toho, že by se věnovala náležitá pozornost malým distorzím způsobeným kopistou v souzvucích vlivem jeho stále se měnících kulturních a hudebních “předsudků”.

Rukopis uchovávala Bologna od 18. století, kdy se dostal do rukou Padre Martiniho. Různé zjiřitelné informace o vlastním rukopisu (jako jsou připisování skladeb míst-

všechny listy svazku se vztahují k jednomu a témuž stadiu. – Hudební rukopisy citované v této studii mají následující zkratky:

- Ao** Aosta, Biblioteca del Seminario, ms. A¹D19;
Ven Benátky, Biblioteca Nazionale Marciana, 7554, ms. it. cl. IX. 145;
PadA Padova, Biblioteca Universitaria, mss. 684, 1475; Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici pat. lat. 229;
PadD Padova, Biblioteca Universitaria, mss. 1106, 1225, 1283;
Q 15 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 15;
Ox Oxford, Bodleian Library, ms. Canonici misc. 213;
OH Londýn, British Library, ms. Old Hall, Add. 57950;
H6 *Henry VI Choirbook*: srov. MARGARET BENT, *The Progeny of Old Hall: More Leaves from a Royal English Choirbook*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER), Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 1-54 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
Q 1 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 1
Tr Trident, Castello del Buonconsiglio, mss. 87-93
MuEm Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14274 (dříve Mus ms. 3232a)
BU Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2216

² Srov. pozn. 14.

³ Chybí také Egardus, ačkoliv byl zahrnut ve fragmentech z Padovy; jeho hudební tvorba kolovala mezi Polskem a Benátskem společně s díly Ciconiovými a Zacarovými. Jejich kontakty se severními oblastmi ověřil REINHARD STROHM, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford: Oxford University Press 1985, s. 112.

ním skladatelům a odkazy na místa) by indikovaly Benátsko, pravděpodobně Padovu jako místo kompilace a redakce v rozpětí asi patnácti až dvaceti let, mezi lety 1420 (nebo o něco dříve) a 1435 (nebo o něco později). Všechny 322 kompozic, které jej tvoří, z něj činí nejrozsáhlejší a nejdůležitější svědectví o dochované hudbě počátku 15. století. Celý kodex je výsledkem práce jediného hlavního opisovače. Toto konstatování je zvláště důležité. K tomu, abychom mohli stanovit chronologii stadií redakce, dovoluje **Q 15** nejen fixovat užitečný systém datace, zakotvený v určitých pevných bodech (což by nebylo možné, kdyby stejné opisy byly redigovány podle nějakého neznámého chronologického vztahu), ale dokládá také změny úzu a vkusu hudebníka v určitém období. V tomto případě – a navíc zcela výjimečně – se takový úzus objevuje nejen prostřednictvím změn repertoáru, ale také ve skutečnosti, že některé tituly byly opisovány a znovu opisovány více než jedenkrát. Opisovač, původem Ital, ukazuje v počátečním stadiu své práce silně frankofilní tendenci, ať už ve volbě repertoáru, nebo ve způsobu úpravy italského repertoáru co do rukopisu, notace, textů a struktury skladeb. V následující fázi, v níž, zdá se, odsunul stranou chansony ve prospěch laud, kultivuje rukopis s italsko-humanistickými tendencemi.

Rukopis je dnes tvořen 343 papírovými listy, z nichž 132 poukazuje k původnímu stadiu, zahájenému kolem roku 1420 (nebo o něco dříve) a ukončenému kolem roku 1425. Listy, které se vztahují k tomuto prvnímu stadiu, jsou charakterizovány stejným typem papírenského materiálu, stejným typem číslování a stejnými rastry a jsou zdobeny iniciálami dvou stejných typů. Po určitém časovém období – asi mezi lety 1428 a 1430 – bylo zahájeno druhé stadium prací, které se uzavírá kolem roku 1433. Máme známky toho, že rukopis byl svázán dohromady po kompletaci prvního stadia redakce a potom rozebrán před druhým stadiem, kdy práce prvního stadia byla z velké části eliminována. To lze dedukovat z faktu, že k některým kompozicím, zachovaným částečně na papíru a v písmu z prvního stadia, byly připojeny stránky redigované během druhého a třetího stadia. Dalším údajem, který zvláště ohromuje, je to, že 91 majuskulních iniciál, které se vztahují k druhému redakčnímu stadiu, není nakresleno, ale nalepeno na papír. Každá z těchto iniciál se shoduje s jedním ze dvou typů použitých v prvním stadiu, všechny s notami na zadní straně, s tímtéž rukopisem a rastrem, jako má první stadium.⁴ K uchování každé z těchto iniciál byl vyčleněn jeden list papíru pocházející z prvního stadia redakce. Každá iniciála byla tedy vyříznuta z papíru, který je dnes nenahraditelně ztracený. V malém množství případů mohla být dvě písmena vyříznuta z téhož papíru, respektive jedno z *recto* a jedno z *verso* strany. Častěji však pouze jedna (nebo dokonce žádná) iniciála může potvrdit existenci daného listu v jednom z předchozích stadií; uvažujeme-li tedy na základě tohoto postupu o dochovaných iniciálách, je ztraceno asi sto papírů. Takový druh činnosti vzbuzuje rozpaky, uvážíme-li, že opisovač tímto způsobem ničil svou vlastní práci. Podařilo se mi identifikovat podle *verso* asi každou třetí iniciálu; téměř ve všech případech se jedná o tituly zahrnuté dnes do rukopisu v úplné nebo částečné verzi v podobě kopií pozdějších opisů. V jiných případech hudební fragment na *verso* iniciály tvoří část kompozice, která už není zařazena do kodexu – často titul absolutně neznámý a nedochovaný v žádném jiném pramenu.

Tento unikátní postup nabízí různá vysvětlení, ačkoliv převažující dojem by nasvědčoval určité vypjaté excentricitě, která se vymyká jakémukoliv vysvětlení. V některých

⁴ Byla nalepena také jedna iluminovaná majuskule s notami na zadní straně, stejně jako 33 malých majuskulních iniciál s nezajímavým obsahem.

případech bývala skladba znovu opisována prostě proto, že se měnilo pořadí kusů. Opisovač řadil k sobě z hudebního hlediska podobné skladby, které původně byly umístěny daleko od sebe; v jiných případech umístil skladby vedle sebe zřetelně nikoliv na základě hudební podobnosti, ale že chtěl, aby byly blízko, a byl připraven podstoupit nové opisování části nebo celé skladby jen proto, aby dosáhl zvláštního umístění nebo nového seskupení. Některé druhy mohly být eliminovány zcela nebo dočasně s otročkovou podobností. Papíry, které zůstaly intaktní s původním rukopisem, jak vypadal v roce 1425, představují asi třetinu původního textu, který mohl obsahovat asi 300 papírových listů. Ke stu a více dochovaným papírům je připojeno asi sto velkých písmen vyřiznutých z vyřazených listů, tak jak zbývající papíry vyžadují zahrnutí zbývajících nekompletních titulů následkem všech těchto přesunů, vyžadují i započtení svazků, které původně obsahovaly skladby a druhy už nikdy neopisované v následujících stadiích po prvním a nakonec evidentním zvětšení množství papírů v rozsahu prvního stadia redakce, dosvědčeným změnou původního číslování folií. Ve druhém stadiu redakce bylo připojeno 146 nových papírových listů, z nichž některé byly použity na opis části vyřazeného materiálu a vztahující se k prvnímu stadiu, jiné byly ponechány čisté.

O něco později bylo zahájeno třetí stadium, zpočátku nerozlišitelné co do epochy a modality redakce, ale které se později v návaznosti na použití některých čistých listů připojených ke druhému stadiu odvolává na nové rastry, nový papír, nové číslování listů a nové způsoby písma; to platí zhruba pro poslední třetinu rukopisu, jak je dnes uchováno. A tak se rukopis přibližně vrátil do své původní podoby, ačkoliv s materiálem a obsahem zřetelně odlišným.

Titul s nejpozdější možnou datací (možná mezi posledními opisy vůbec) z těch, které pocházejí z prvního stadia redakce, je moteto *Plaude decus* od Cristofora de Monte z roku 1423. Co se týká posloupnosti, v níž byly skladby opisovány, koresponduje (soudě podle charakterů písma) s pořadím, v němž byly komponovány, podle datovatelných textů je možné vyslovit hypotézu o přenosu textu ve velmi krátké době. V chronologii rukopisu je evidentní jedno přerušení mezi prvními dvěma stadii redakce: některé z typických charakteristik písma prvního stadia (zejména tvar na způsob gotického písmene "s" na konci slova) se objevuje méně často na počátku druhého stadia. Hypotéza, že by se mohlo jednat o období krize v trvání asi pěti let (od 1425 do 1430), je potvrzena v biografiích a v informacích vztahujících se k dataci skladeb: v tomto období by tedy rukopis po nějaký čas zůstal neporušen ve své původní vazbě.

O jiných skladbách vztahujících se k druhému stadiu se s jistotou ví, že byly zkomponovány na konci dvacátých let 15. století (zvláště *Missa Sancti Jacobi* od Dufaye, která je mezi prvními pracemi druhého stadia), a proto její zařazení do chronologie rukopisu přirozeně nemůže předcházet tomuto datu. Třetí stadium, které pravděpodobně následovalo druhé po krátkém přerušení, je charakterizováno přidáním nového typu papíru, stylem písma, rastrem atd. a zahrnuje některé tituly zkomponované ne dříve než na počátku třicátých let 15. století; tato dvě data mohou být tudíž považována za *termini post quos*. Důležitý moment pro dataci tvoří Feragutovo moteto *Excelsa civitas Vincencia*. Skladba je jedním z důkazů, na jehož základě by Vicenza měla být označena jako město, v němž opisovač působil poté, co se vzdálil z dosud neidentifikované instituce, která u něj měla objednat rukopis a dodat materiály pro původní kompilaci. Hypotéza, že redakce rukopisu se od jistého momentu stala výhradně iniciativou opisovače, by potvrzovala skutečnost, že v období od prvního do druhého stadia redakce se, zdá se, snižovala možnost zajistit si kvalitní písařský materiál (papír) a iluminovat iniciály (s jedinou výjimkou u iniciály pro *Missa Sancti Jacobi*), zatímco v prvním stadiu měl

k dispozici materiály nejlepší kvality. Je-li tedy možné říci, že kopista v redakčním rozhodování, v repertoáru a celkové organizaci rukopisu sledoval návrhy nějakého mecenáše nebo instituce, která mu zadala práci, nelze totéž říci o následujících stadiích práce.

Text *Excelsa civitas Vincencia* kromě vztahu k městu oslavuje biskupa. Jak už bylo zjištěno, bylo jméno Pietro Emiliani (biskup Vicenzy mezi lety 1409 a 1433) vyškrtnuto a nahrazeno jménem Francesco Malipiero, biskupem zvoleným v roce 1433. V rukopise **Ox** je toto moteto se jménem druhého biskupa bez jakékoliv známky opravy, je tudíž datovatelné k roku 1433 nebo později. Kdy byl tedy redigován opis **Q 15** a pro kterého biskupa? Poprvé obrátil pozornost k této variantě André Pirro⁵ a v jeho šlépějích mnozí další badatelé potvrdili, že by moteto mělo být napsáno pro Pietra Emilianiho, pravděpodobně pro jeho instalaci do úřadu biskupa v roce 1409. A pak byla tato datace používána jako prvé svědectví jistých důležitých hudebních charakteristik (mezi nimi akordy s funkcí fermaty, kadence, v nichž kontratenor dělá oktávový skok a tzv. *treble-dominated* styl, v němž převažuje horní hlas, nebo moteto-chanson, v němž jeden melodický part vysokého rejstříku odlišený rozsahem přináší melodii a text a je doprovázen dvojitý tenor – kontratenor hlubší a bez textu). Na základě této pádné a zjevné datace *Excelsa civitas Vincencia* navrhli Gallo a Mantese hypotézu (jinak nedoloženou) o spojení Feraguta a Vicenzy kolem roku 1409.⁶ Svědectví rukopisu však oslabuje pověření nabídnuté jako odkaz pro datování kompozice k roku 1409. Jeden lehký rozpor v přiřazení slov “*petrum emilianum*” vzhledem k dalším slovům téže řádky je zřejmý z fotografie, kterou reprodukovali Gallo a Mantese; slova jsou napsána nad škrtem jména “*franciscum maripitro*”. Opis moteta tudíž patří nezbytně do následujícího období po zvolení nového biskupa (1433). První změna ze jména prvního na jméno druhého biskupa byla učiněna zřejmě náhle; písmo a sklon písma – dnes čitelného – “*petrum emilianum*” jsou absolutně podobné zbytku textu. Viditelná oprava jména na “*franciscum maripitro*” byla učiněna o několik let později opisovačem (evidentně s vazbou na Feraguta a Vicenzu), který vytvořil seznam a přispěl k očíslování několika listů a k přiřazení některých skladeb předtím, než měl být rukopis znovu svázán podruhé a naposledy na konci třicátých let 15. století. Nejistota vztahující se k tomu, jak by měla být porovnána dvě jména v opisu, však zobrazuje celkový případ zjevné recyklace staré skladby pro novou osobnost. Rozhodl se snad opisovač při práci na nové skladbě, že ji přetvoří v dárek biskupovi, kterého znal? Nebo zatímco opisoval starou skladbu, myslel nejprve na její “aktualizaci”, ale potom ji “znovu připsal” svému skutečnému dedikantovi, prvnímu ze dvou biskupů? Pochybnosti ponechávají prostor k závěrům o druhu historického zájmu, který opisovač projevil, zejména pokud se týká jeho rozhodnutí o uchování nebo eliminaci jiných motet, zvláště těch Ciconiových, s jejichž kopiemi pokračoval také dlouho po smrti tohoto hudebníka a také dedikantů těchto kompozic. Moteto dedikované Vicenze bylo vybráno jako opěrný bod pro dataci hudebního stylu; i když je nejisté, že by mohlo být komponováno právě v roce 1433, je evidentní, že je už nemůžeme datovat k roku 1409. Skutečnost, že hypotéza datace k roku 1409 vyvola-

⁵ ANDRÉ PIRRO, *Histoire de la Musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris: Librairie Renouard 1940, s. 65.

⁶ FRANCO ALBERTO GALLO – GIOVANNI MANTESE, *Ricerche sulle origini della cappella musicale del duomo di Vicenza*, Venezia – Roma: Istituto per la collaborazione culturale 1964. Svazek obsahuje transkripci moteta a reprodukci faksimile **Q 15** (s. 56), která zdůrazňuje škrty a eliminace zde diskutované.

la pochybnosti, ale nebyla nikdy zcela vyloučena, jistě zkrslila naši představu o chronologii stylu prvních třiceti let století tím, že navrhovala příliš vysokou dataci pro některé své paradigmatické stylistické rysy. Zároveň zdůrazňuje riziko těch případů, kdy se tvoří historie sledováním technicky definovatelných fenoménů ve skladbách, jejichž datace je dána jako zcela jistá. Zkoumané moteto vykazuje v každém případě úzké vztahy s městem Vicenzou nejen formou rysů vlastní kompozice, ale také v této rukopisné kopii, v níž je reprodukována, k čemuž musela existovat určitá cirkulace ve Vicenze ve třicátých letech 15. století.

Pokud se týká repertoáru, měl náš opisovač velmi jasnou představu, na jejímž základě mohl rozhodovat nejen o titulech, které zařadí do sbírky, ale také o jejich pořadí. Tyto představy se však budou měnit v průběhu práce. Změny, které udělal na těchto unikátech, za jejichž uchování mu jsme zavázáni, zasahují radikálním způsobem do hudební struktury tak, že naše dnešní chápání určitých skladatelů nebo určitých druhů je nevyhnutelně ovlivněno nebo zkrsleno filtrem, kterému byli vystaveni. Chansony a *Magnificat*, jak už bylo řečeno, patří mezi druhy, které nejvíce pocítily tuto úpravu rukopisu, a pravděpodobně je lze zařadit mezi největší ztráty během obnovy a zároveň eliminace repertoáru.

Některé chansony na francouzský text byly původně opsány na horní okraj stránky, jak lze dedukovat z fragmentů textu zachovaného na *verso* některých velkých písmen, která byla vyříznuta a přilepena. Tato velká písmena jsou typy přítomné dnes pouze na horním okraji stránky; je však pravděpodobně, že původně tvořila úplný svazek chansonů v rukopisu, z něhož byly vybrány. Nyní jsou chansony přítomny pouze jako skutečné a řádné výplně jednotlivých stránek (s malými iniciálami nebo bez iniciál), připojené na konec prvního stadia redakce (jak vyplývá z písma); žádný nový dodatek chansonů nebyl připojen po prvním stadiu; jediné chansony napsané později byly částečně opsány na základě eventuální potřeby zkompletovat skladby, což snad může indikovat, že francouzské chansony ztrácely v očích kopisty svou důležitost současně s jeho rozptylujícím se frankofilstvím. Na druhé straně by však tento případ mohl indikovat i to, že opisovač, rozhodující o oddělení světského a duchovního repertoáru, měl v úmyslu věnovat chansonům ještě větší význam jejich přepisem do dalšího rukopisu, který se však nezachoval. Charakter v podstatě frankofilního výběru a prezentace repertoáru prvního stadia kompilace snese vybočení pouze v jednom pozdějším desetiletí. V polovině třicátých let 15. století sdílí opisovač ještě francouzský vkus, ale přitakává, když se jeho písmo stává italským, humanistickým, očištěným od francouzských gotických prvků. K vyplnění stran používá stále častěji laudy, zatímco na počátku dvacátých let 15. století preferoval francouzské profánní chansony.

Nejstarší kopie chansonů představují obvykle party diskantu a tenoru (a částečně také kontratenoru) s textem podle italského zvyku. Následující opisy prezentují party tenoru a kontratenoru, bohatší na ligatury a bez textu. Některé části mše opisované na počátku přinášejí text ve spodních partech, což je typická praxe pro soudobé italské rukopisy, zejména Zacarovy. Ale vkus opisovače v tomto prvním stadiu práce (stále více směřující k severskému stylu) dává prostor k tendenci prezentovat kompozice všeho druhu se spodními hlasy bohatými na ligatury a bez textu, což nám občas nahrazují i jiná svědectví, jako v případě rukopisu **Q 1**. Tyto prvky nás zásobují signály v otázkách kulturní orientace, které kopista zkoušel vysílat, nebo spíše v otázkách provozovací praxe vlastních kompozic.

Vyplnění ještě viditelnější mezery v našich vědomostech vyžaduje polyfonní *Magnificat* z počátku 15. století; ve skutečnosti se nám žádné nedochovalo. Přesto byly někte-

ré hudební realizace *Magnificat* zařazeny do první redakce **Q 15**, jak vyplývá z fragmentů na *verso* iniciál a z listu použitého k přelepení některých skladeb; možná že z iniciativy téhož opisovače však byly všechny vyřazeny. O něco později, ve třicátých letech 15. století, opsál tentýž kopista některá *Magnificat* v novém stylu faux bourdonu, skladby, které mohly být těžko komponovány příliš brzy před tímto datem, jistě ne v době prvního stadia redakce kodexu (kolem roku 1420), tj. v době, v níž vznikly fragmenty. Žádný prvek v textu *Magnificat* nemůže přispět k tomu, abychom ho považovali za přežitý; obnova repertoáru může pouze reflektovat změny v preferencích vztahujících se k hudebnímu stylu. Takové preference zřetelně kontrastují se zájmy, které kopista demonstruje při konfrontaci s motety Ciconiovými pro dávno zesnulé hodnostáře, která byla komponována v prvním desetiletí tohoto století, opisována a znovu opisována také o patnáct nebo dvacet let později bez změny textu, ale s významnými variantami a úpravami hudby.

Ze studia sklady rukopisu lze těžko usuzovat, zda by přítomnost jistého počtu prací mohla mít nějaký zvláštní účel, nebo zda je naopak zcela libovolná, či zda je "otrockou" reprodukcí předlohy. Rukopis **Q 15** je naším jediným pramenem pro mnohé části mše sestavené do cyklů nebo dvojic, z nichž některé jsou od Dufaye. Některé dvojice – ale ne všechny – jsou spárovány na základě všeobecně přijímaných kritérií unifikace, jako je využití společného incipitu, ambitu a příbuzných hudebních struktur. U částí, které nekorespondují s těmito kritérii, je nezbytné položit otázku, z jakých důvodů z nich kopista utvořil páry. V některých případech to byla skutečná absence jednoho z členů této dvojice; často musel opisovač dlouho procházet rukopis v celé jeho délce, aby spojil k sobě části, které byly původně opsány daleko od sebe, jak lze usuzovat z *verso* přelepených iniciál. Opisovač byl zejména v prvním stadiu práce připraven opsat práce různých autorů, aniž by vykazovaly nějaký vztah: po *Gloria* č. 35 od Lantinsé následuje *Credo* č. 36 od Dufaye a obě patří k prvnímu znění. Dvojice tvořená jako *Gloria a Credo* od Dufaye č. 107-108 byla přítomna už v prvním stadiu redakce, ale každá část byla spárována s jinou kompozicí, které dnes nelze identifikovat; jiný důsledek praxe tohoto přepisování byl už zmíněn dříve. Je jasné, že jsme ověřili pozoruhodné změny, které však nejsou nezbytně koherentní nebo diktovány věcně zjiřitelnými kritérii. Toto si musíme uvědomit, dříve než přijmeme jako důkaz identity skladatele podobný proces vytvoření dvojice ze strany tohoto nebo jiného opisovače, přinejmenším tehdy, když by spojení titulů nebylo ověřeno také na jiném základě. Dokonce i některé atribuce Dufayovi by měly být přezkoumány ve světle motivací, které vedly ke spojení v takové dvojici.

Náš kopista tedy pospojoval po dvou určité tituly příbuzné z hudebního hlediska, které v prvním znění rukopisu zůstávaly odděleny. Analogické oddělení je patrné v anglickém rukopisu **OH**, který je vrstevníkem **Q 15** a slouží k demonstraci faktu, že principy hudební kompozice mohly být progresivnější než konvence organizace rukopisů. Na tomto základě se objevovaly části mší seskupené podle částí více než podle cyklů. Rukopis kaple Jindřicha VI. (**H6**), o něco mladší, pokračuje v členění částí mší podle částí, i když kompozice podle cyklů musela tehdy být obvyklá a užívaná v době, kdy byla redigována.⁷ V případě **Q 15** zahrnoval původní progresivnější plán zároveň cykly i páry. Jednotlivé oddíly rukopisu radikálněji změněné v různých zněních jsou ty (avšak neomezují se jen na ně), které porušují tento model a uvádějí části téhož typu jednu za

⁷ *Henry VI Choirbook*, srov. BENT, *The Progeny of Old Hall* (cit. v pozn. 1).

druhou. Kopista však o své vůli při doplňování jiného materiálu ve třicátých letech 15. století opsal cykly hymnů, *Gloria* a *Kyrie*. Těmito cykly se více zabýval ve třetím stadiu redakce, jako by neměl ponětí o cyklech ordinaria, z nichž některé už opisoval v minulých letech, začneme-li u kompilování mše *Sancti Jacobi*.

Cykly mše v **Q 15** kladou některé velmi zajímavé otázky. Hudební realizace *Gloria* a *Credo* přesahují délkou části *Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus*. Tato proporce odráží i v jiných italských fragmentárních rukopisech doložený stav tohoto období, ale je třeba si uvědomit, že nevyzpytatelná a proměnlivá redakční “politika” opisovače nám uchovala poněkud pokřivený obraz skutečnosti. V prvním stadiu redakce začínal rukopis stejně jako ve své nynější podobě skupinou cyklů ordinaria; dnes jsou čtyři cykly umístěny na počátku kodexu (srov. tab. II, s. 109). Také předpoklad, že jich bylo více, není dnes možné doložit, protože zrušené iniciály jednotlivých vět se rozptýlily, patrně také proto, že nebylo možné je znovu použít. Číslování listů a skutečnost, že tento oddíl dosahuje pouze do poloviny sbírky, vylučují, že by to bylo příliš rozsáhlé období. Dva z těchto cyklů představují pseudo-páry *Gloria* – *Credo* (nespojené na základě vnitřních kritérií) právě zesnulých benátských skladatelů Ciconii a Zacary. Každá z těchto dvojic je přiřčena ke *Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus* patrně od Lantins a Dufaye. Je dobře známo, že Dufay komponoval kompletní mešní cykly; také cyklus *Verbum incarnatum* od Lantins je kompletní a jednotný. Zdá se mi, že mohu potvrdit, že v tomto případě chtěl opisovač **Q 15** umístit Ciconiu a Zacaru do nejdůležitějšího místa a že v případě chybějících *Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus* u těchto dvou hudebníků převzal tyto části z jiných skladeb, např. z děl Lantinsových a Dufayových. Je však také možné, že musel sestavit úplné a hudebně jednotné cykly a skartoval věty, které nepotřeboval (připustíme-li dokonce, že by je uchoval jinde, není možné je nalézt v žádném dochovaném kodexu), zanechávaje nám mylné přesvědčení, že Dufay a Lantins komponovali nekompletní cykly sestavené pouze ze samotných *Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus*. Dufayova kritická edice řízená Besselerem používala definici “*Fragmenta tripartita*”;⁸ ale abychom mohli rozeznat, zda byly tyto části vyjmuty z kompletních cyklů, anebo přiřazeny k sobě podle jednotlivých vět, bylo by třeba vznést mnohé otázky v záležitosti unifikace mše, které ještě vyžadují prohloubení. Věty složené Lantinsem, použité v prvním cyklu, vypadají jednotně a zahrnují také introit *Salve sancta parens* a tropovaný *Sanctus* jako *Marie filius*. Prání kopisty sestavit mariánskou mši okolo *Gloria* od Ciconii (*Gloria* tropované jako *Spiritus et alme*) a okolo samostatného *Credo* bylo možná příliš velké s ohledem na stylovou jednotu, skladatele, nebo touhu uchovat hypotetickou dvojici *Gloria* – *Credo* od Lantins. Hypotéza, že skupiny *Kyrie*, *Sanctus* a *Agnus* by měly být komponovány jako jednotné struktury bez *Gloria* a *Credo*, je podporována právě její přítomností v **Q 15**. Druhý cyklus je tvořen tzv. mší *Sine nomine* od Dufaye, na jejíž jednotu stejně jako vztah k *Resvelliés vous* poukazuje David Fallows.⁹

Mše je prezentována jako cyklus pouze v tomto rukopise, přičemž všechny části existují samostatně v **Ao** a **Ven**. Čtvrtý cyklus je hybridní soubor skladeb anglických hudebníků; hudebně nehomogenní *Gloria* a *Credo* od Gervasia a Dunstabl, následovány dvojicí *Sanctus* – *Agnus* od Beneta, původně jim předcházelo *Kyrie*, dnes ztracené, později vyřazené naším dobře známým opisovačem, možná právem, pokud bylo

⁸ GUILLAUME DUFAY, *Opera omnia*, in: *Corpus Mensurabilis Musicae* I, sv. IV (ed. HEINRICH BESSELER), Roma: American Institute of Musicology 1962.

⁹ Srov. DAVID FALLOWS, *Dufay*, London: Dent 1982, s. 165-170.

Ciconia

Quelle tua arte sano nos
conica vultu al. 15. 249

felix templum iudicia et choro tu canonis et hinc placidat corde suple

ru clere viso rutila qui pful duu quicquid de firmo missi candie a iusto nato dardane est p ppo

face enes in genitoris ste phane o plaustriger illustris in ante splendoris sic tuu

sach ofone sano nouo et multu an supis quas dedicasti ad astra res am parasti in bi or otia

tutibus pcor pte o digna plo iusti mih et addegi viaoz ac in festu virtutib q redo

dignu eos acina vtilis in digni ha habere i cordy pignit benigni quos A

men Commune

ofone sano nouo

Obr. I. Johannes Ciconia, *O felix templum*
(Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 15).

anglické. Ať už je to jakkoliv, tento fakt vyvolává další komplikace v oblasti už tak překerní situace existence *Kyrie* na kontinentě. Toto by mohl být první dokumentovaný případ svévolné eliminace anglického *Kyrie* ze strany kontinentálního kopisty a je třeba se této praxi věnovat, neboť její následky pro studium anglických mešních cyklů uchovaných v kontinentálních rukopisech jsou dobře známy. Pravděpodobná ztráta sbírky *Kyrie* na začátku rukopisu OH přitížila v oblasti moderní muzikologie už tak nejistým osudům unikajícího fenoménu anglického *Kyrie*, jak se uchoval v Anglii.

Zkoumání jedné z iniciál nám dovoluje upřesnit, že *Credo* ze mše *Sancti Jacobi* od Dufaye bylo zařazeno už do prvního znění rukopisu, což potvrzuje hypotézy Plancharta a Fallowse, podle nichž by měl být cyklus sestaven spojením jednotlivých oddělených částí ordinaria.¹⁰ Cyklus zaujímá v Q 15 zvláštní místo podle iluminovaných iniciál a je prvním, který byl opsán ve druhém stadiu redakce, v odstupu několika let od prvního. Je jediným dochovaným opisem tohoto nového cyklu, sestaveného z částí ordinaria a propria, a mohl by odhalit zvláštní vztah mezi skladatelem a opisovačem. Kopista rukopisu Q 15 by také mohl přispět k rozrušení našeho obrazu toho, co bylo nebo nebylo soudobé: bylo by třeba eliminovat nebo sestavit některé kompletní cykly a stanovit nepatrný počet verzí *Sanctus* a *Agnus* a kolik jich bylo skutečně zkomponováno.

Uskutečněná iniciativa kopisty rukopisu Q 15 patří v oblasti partů kontratenoru k nejzajímavějším aspektům jeho redakčních zásahů a zaslouží si hlubší odezvu v našem chápání jednotlivých kusů, jsou-li postaveny proti případům rozsáhlých seskupení a klasifikacím podle druhů nebo velmi malým detailům notace, které by vskutku nemusely, pokud jsou signifikantní jako kulturní signály nebo myšlenkové indicie, ovlivnit hudební strukturu.

Skutečnost, že zásahy provedl jediný kopista, nám dovoluje stanovit chronologii rukopisu, v jejímž pořadí byly jednotlivé verze opisovány. V některých případech byly nové opisy pořízeny se záměrem připojit nebo vyloučit party kontratenoru.

V *Pie pater Dominice* od Antonia de Civitate (Civiale), č. 242, byl kontratenor připojen ve třetím stadiu redakce ke skladbě opsané původně v prvním stadiu bez tohoto partu. V *Ducalis sedes* od Antonia Romana, č. 243, byl opis kontratenoru přerušen v prvním stadiu pro nedostatek místa; ve druhém stadiu byl titul přepsán do zkrácené podoby. V jiné verzi téže skladby v BU chybí kontratenor, je psána v odlišných hodnotách¹¹ a jméno dóžete Tommasa Moceniga je vyškrtnuto a nahrazeno pouhým "N".

O felix templum od Ciconii bylo v Q 15 přepisováno nejméně třikrát. List c (obr. III) byl původně připojen k listu a (obr. I), ale dnes je součástí dvoulistu (bifolia) odděleného a připojeného na konec rukopisu. Kontratenor prezentuje tyto problémy: přepsané *recto*, b (obr. II), eliminuje kontratenor a nahrazuje ho ve skladbě svou původní tříhlasou strukturou podle příkladů neovlivněných Ciconiou a podle tradice, v jejímž rámci byly zkomponovány. Ale verze, která je sestavená z a a c na dvou protilehlých listech, je zase kopií (upravenou ve druhém stadiu redakce) původní verze, zařazené v prvním stadiu.

¹⁰ Viz ALEJANDRO PLANCHART, *Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Tradition*, in: *Dufay Quincentenary Conference* (ed. ALLAN ATLAS), New York: Brooklyn College 1976, s. 26-60; dále FALLOWS, *Dufay* (cit. v pozn. 9), s. 168-172.

¹¹ Případy "překlada" notace mezi Q 15 a jinými rukopisy vyžadují mnohem detailnější výklad, než může být na tomto místě proveden. Zcela neobvyklou věcí je v našem případě Q 15, kde by mohly být uchovány původně zapsané hodnoty, a kodex BU se zcela zjevně modernizovanou menzúrou.

CCXXIV

*Quarta cantata e la seguente
son ripulata in fine del codice*

253

⓪ felix templū ubi et chorū tuū canoni nūc plaudat
 corde supplex tu cetero in se emula qui p̄sul dūm mīmetur de sumo nūll' cōditō aūsto nūro dū dūm
 est pastor sacre concitū tu gēneris se plume o plaustrige illūstris tu nūc splēdidū
 me sūp' tuū factū cōfētū fano nūro et mīlū arbor sup' quā dēdōst ad q̄stū rēc' lā parūst' rēc'
 et cūctū tu lūdit p̄ce p̄nce dūm p̄ce iūstū mīn' hōdēstū vīcōr' ac m' fēstū vū nūl' q' v' edo
 let dūm ac hūc cōcōntā rānū lūc' sūm m' dūm' tu hōdēstū m' cordis p̄g' n' es dē m' g' n' quōm'

meo

Obr. II. Johannes Ciconia, *O felix templum*
 (Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 15).

Hudba na *verso* iniciál se shoduje s tou, která musela být koncem prvních dvou linek horních hlasů. Iniciály převzaté z obou stran, původně umístěných jedna proti druhé (s hudbou na *verso*), byly znovu použity pro nový opis. Navíc lze dedukovat, že tato původní kopie zaujímala dostupný prostor na listu (bereme-li v úvahu praxi užívanou v prvním stadiu) tak, že se neočekával kontratenor. Pro tuto skladbu lze odlišit tři různé redakce, vlastně “bez”, “s” a ještě “bez” kontratenoru: pouze na základě těchto odlišností bylo čas od času nutné ji znovu opisovat. Počet titulů, které představují tyto shodné charakteristiky a jednotnost partů kontratenoru, svědčí o tom, že je nepravděpodobné, že by kopista měl přístup k novým opisům, které by fungovaly jako předloha pro všechny tyto skladby, z nichž některé byly víceméně staré a málo rozšířené. Je tudíž velmi pravděpodobné, připustíme-li, že pracoval v dlouhém časovém úseku, že to byl on sám, kdo zkomponoval tyto části. V každém případě můžeme připustit, že byl schopen převzít hudební iniciativu, ale zkoumáme-li, do jaké míry a jak svobodně, máme další důvod ke skepsi nad jeho neviností při přenášení záměrů jiných skladatelů.

Stejně nelze potvrdit, že by opisovač měl období záliby pro “přidané kontratenory” a že by se jich chtěl později zbavit; kontratenor z *Pie pater* byl vskutku připojen v totéž stadiu redakce (třetím), v němž byl vypuštěn onen z *O felix*. Počet titulů, které prezentují tyto charakteristiky, a skutečnost, že mnohé z těchto partů jsou unikáty, zpochybňují, že by měl kopista přístup k novým psaným verzím jen proto, aby připojil part kontratenoru. Založení jeho iniciativ a přesnost provedení potvrzují, že on sám komponoval některé z těchto partů. Tutéž službu by bylo možné prokázat také v případě dalších skladeb, mezi něž patří moteta Ciconiova, přičemž by se zaměnila jejich původní forma za typ italských motet pro dva rovnocenné hlasy cantus a nechorální tenor.

V případě *Gloria* a *Credo* od Dufaye (Bessler č. 5, Q 15, č. 107-108) vyvstává zvlášť zajímavá otázka. Obě části byly zařazeny do rukopisu už v prvním stadiu redakce, ale nebyly umístěny jedna po druhé tak, jak jsou prezentovány v pozdějším opise. Od chvíle, kdy byly vyřazeny v druhém stadiu redakce rukopisu a kdy jejich iniciály byly znovu použity předtím, než byly podle různých svědectví obě věty obnoveny ve třetím stadiu. Z hudebního hlediska jsou nepochybně jednotné. Nejpodivnější je, že ve třetím stadiu zaujímají opisy každý oddíl knihy. Závorky připojené ke dvěma horním hlasům indikují hudbu, která je vidět na konci linek osnovy u iniciály, jež se uchovala z kopie prvního znění. *Recto* iniciály obsahovalo na jediné osnově více hudby než pozdější kompletní opis. Na *recto* končila první osnova u začátku druhé, druhá na začátku třetí a třetí osnova téhož partu vedla až k první osnově následujícího incipitu (jakoby vložená do prostoru mezi řádky), poukazující na to, že *Gloria* zaujímalo jediný oddíl knihy. V tomto stadiu redakce byly všechny strany uniformní a zahrnovaly každá osm osnov. Při takovém rozvržení by každý vrchní part celého *Gloria* vyžadoval přinejmenším šest nebo sedm osnov, tenor tři nebo čtyři a kontratenor čtyři nebo pět. Také kdyby bylo *Amen* opsáno na začátek druhého oddílu knihy prvního znění, nebylo by dost místa pro kontratenor, jenž by s největší pravděpodobností nebyl opsán. Analogický případ může doložit *Credo*, i když důkazy nejsou tak početné. Tím nechceme tvrdit, že Dufay nesložil tyto kontratenory, i když by tato otázka mohla být nastolena. Tyto party kontratenoru všechny zapadají do odpovídajících skladeb daleko více, než lze ověřit v motech Ciconiových, ale náš opisovač nemusel mít v tomto stadiu práce stejný názor. V případě tohoto tolik rozšířeného páru *Gloria – Credo* je na rozdíl od starších motet pravděpodobné, že mohla být k dispozici ještě jiná kopie, podle níž mohl opisovač revokovat primitivní vyřazení kontratenoru. To samo o sobě dalo podnět k dalším opisům v souladu s původní tříhlasou (dva horní hlasy a tenor) preferencí na-

Jo ciconie

fely templu sublet chor tu omni et me plaudat cor

De suplia tu clere viso ruela q'psul dui amere de sumo mifficid me a iusto nro dar

danc est pastor sacre oneri tu geniteri sce phane o plaustiger Illustrisie vnt

sitedonhe sur tur factu sione sano nouo et aucte ar v supy qua dedicafti ad astra irer

sa parasti tibi er euer tu la v pcor patre odigna ple iustia qm et modesta

viceru ac in festu durnitit que redole dignare me ciconia tanti licet sum indigni tu habe

re in cordi digni et benigni quoniam

Tenor:

q'psul dui amere

sione

viceru ac i festu

Obr. III. Johannes Ciconia, *O felix templum*
(Bologna, Civico Museo Bibliographico Musicale, rkp. Q 15).

šeho kopisty, jak to potvrzují jeho verze *Venecie mundi splendor* a *O Padua* od Ciconii bez připojeného kontratenoru, a anonymní *O Maria virgo davitica* s jediným tenorem a dvěma horními hlasy, spíše než s tenorem a kontratenorem, které prostě cirkulovaly Benátskem a sloužily jako pramen pro bratra Rolanda Monacha, opisovače **PadD**. Žádné jiné další svědectví starší než **Q 15** neobsahuje kontratenory, které se zde patrně užívaly poprvé.

Další případ následného opisu, který může být studován v celé šíři, je tvořen jedním *Gloria*, které se v **Q 15** objevuje dvakrát, a to anonymně v obou případech, jako č. 80 v rukopise a v úvodním bifoliu, které bylo později vytrženo ze svazku, aby mohlo být použito na obsah.¹² Verze, která se objevuje jako č. 1, je ve třech partech bez "*alius contratenor*", který mohl být dokomponován naším opisovačem. Při opisování skladby jako č. 80 ve třetím stadiu redakce je rozšířil do dvou oddílů knihy, jak opisoval z jediného oddílu ze druhého znění (č. 1), také proto, aby mohl umístit připojený hlas. Tento "*alius contratenor*" se z mnoha aspektů jeví jako konzervativnější než jiný, evidentně starší kontratenor, který vykazuje zřetelné kadenční pohyby V – I. Pozdější kontratenor nahrazuje postup V – I oktávovým skokem a v jiných případech upřednostňuje archaičtější postup VI – III – VIII – V; starší kontratenor naproti tomu sleduje progresivnější techniku v tom, že zůstává pod tenorem (V – I) nebo používá oktávové skoky.¹³

Některá díla, zejména moteta Ciconiova, vysloveně prozrazují, že byla koncipována v italské notaci. V případě *O felix templum* je tato hypotéza posílena použitím italské notace v opise z Oxfordu. U jiných titulů působí převedení do francouzské notace nevyhnutelné gramatické chyby v menzuře, které prozrazují původní italskou notaci. V jiných případech potvrzují četné opravy hypotézu o převodu jedné notace v jinou.

Opisovač **Q 15** prostě nebyl kritikem, který by absorboval a předával jemu vlastní soudobé hudební výrazy, ale spíše skladatelem, i když ne prvotřídním; v každém případě byl odpovědný za způsoby přenosu hudby své doby až do současnosti a jeho práce mohla fungovat jako nepřímý zdroj pro opisy děl téhož repertoáru v kodexech **MuEm**, **Ox**, **BU**, **Tr**, **Ao**.

Rukopis **Q 15** obsahuje repertoár, který bychom mohli označit za mezinárodní z více než jednoho důvodu; jeho obsah se však na cestě k nám pomalu "odpařoval" zásluhou svého pečovatele-kompilátora-opisovače, který kultivoval italské a francouzské rysy i manýry v různých obdobích dlouhého těhotenství rukopisu a který by měl být odpovědný za to, že předložil našemu pohledu na hudební historii některé pozměněné a vyškrtané mešní cykly; patrně též potlačil dvojice kontratenor – tenor ve prospěch "*solus tenor*" (definice je naše), jako v případě *O Maria*. Připojoval také party kontratenoru, možná proto, aby skladby učinil "francouzštějšími". Vyloučil chansony, *Magnificat* a přinejmenším některá moteta. Transformoval notaci z italské, v níž byla koncipována některá díla (zvláště Ciconiova moteta) do francouzské.

¹² Verze použitá v edici GILBERT REANEY, *Corpus Mensurabilis Musicae* XI, sv. II, Roma: American Institute of Musicology 1959, souhlasí s č. 80 z **Q 15**; č. 1 zmíněno není. V jedné málo zřetelné části pozdějšího obsahu **Q 15** se toto *Gloria* zdá být přisouzeno Brassartovi; v **Ao** je přepisováno Johannesovi Le Grant.

¹³ Na době 21 uvádí č. 1 chybně noty *c – h*; nemohlo být tudíž předlohou pro č. 80, ale zdá se být velmi těsně spojeno s druhým opisem díla v **Ao**. Na době 71 chybějí *f – g* v sopráně jen v č. 80 rukopisu **Q 15**; tato verze nemohla být vzorem pro č. 1 – ať už z právě uvedených důvodů, nebo z důvodů chronologie opisu.

O eventuálním vztahu mezi Dufayem a naším kopistou, který musel mít snadný přístup k prvním pracím skladatele, se nic neví. Byl to právě on, kdo inicioval nebo sestavil mši *Sancti Jacobi*? Právě on získal Dufayův cyklus hymnů, kompletovaný potom Feragutem a Johannem de Limburgia. Kopistovy verze italských motet a jiná díla s přidaným kontratenorem cirkulovala v Benátsku; měl snadný přístup téměř ke všem prvním skladbám Dufayovým během kostnického koncilu a během služby u Malatesty. Ze všech těchto důvodů je pravděpodobné, že Dufay znal moteta Ciconiova ve verzi kopisty **Q 15**. Je-li toto všechno pravda, byl skladatel ovlivněn tímto modelem, když komponoval své první italské moteto *Vasilissa*,¹⁴ první případ fúze mezi italskou a francouzskou technikou?

I když nemůžeme potvrdit, zda kopista rukopisu **Q 15** ovlivnil průběh hudebních dějin své doby, můžeme beze všeho připustit, že ovlivnil naše vnímání (a interpretaci) tohoto období. Způsob, jakým nám prezentuje materiál, podmiňuje náš způsob recepce těch svérázných rysů, na nichž zakládáme každou naši debatu vztahující se ke stylu a repertoáru. Musíme rozpoznat, zda svévolné intervence, které má na svědomí, přispěly ke změně právě těch rysů, na nichž jsme zvyklí zakládat naše klasifikace stylu. Jeho měnící se zaujetí, předsudky a cíle posloužily k homogenizaci stylů, které on vnímal jako rozdílné již předtím, než je adaptoval tak, aby vypadaly nebo aby vskutku zněly jako reprezentanti nějakého mezinárodního stylu.

¹⁴ *Vasilissa*, která prezentuje liturgický tenor a strukturální kontratenor z hlediska izorytmiky, ale není signifikantní z hlediska kontrapunktu, zní nakonec jako díla Ciconiova. Srov. studii MARGARET BENT, *The Fourteenth-Century Italian Motet*, in: *L'Ars Nova Italiana del Trecento VI* (Atti del congresso internazionale *L'Europa e la musica del Trecento*, Certaldo, Palazzo Pretorio 19-21 luglio 1984) (ed. GIULIO CATTIN – PATRIZIA DALLA VECCHIA), Certaldo: Polis 1992, s. 85-125.

Svazky	Listy	Obsah svazku	Stadium redakce
0	176-177 (z XVII)	<i>Gloria</i> , obsah	II
I	1-12	mešní cykly	I
II	13-23	cykly	I
III	24-35	cykly, dvojice	I
IV	36-47	dvojice	I
V	48-59	dvojice	I
VI	60-71	dvojice	I
VII	72-84	dvojice	I
VIII	85-96	dvojice	I
IX	97-110	dvojice	II
X	111-120 (111 vložený, 112 dvakrát)	dvojice	II
XI	(1-13)	<i>Kyrie</i> , dvojice, cyklus	III
XII	(14-20)	dvojice, <i>miscellanea</i>	III
XIII	121-132	Dufay, <i>S. Jacobi</i>	II
XIV	133-144	dvojice, cyklus <i>Lymburgia</i>	II
XV	145-156	části mše	II
XVI	157-170 (č. 168)	dvojice	I
XVII	171, 178-182 (srov. 0)	části mše	II
XVIII	183-194	mše, <i>Magnificat</i> , moteta	II
XIX	195-206	moteta	II
XX	(1-13)	<i>moteta</i>	III
XXI	207-218	moteta	I
XXII	219-230	moteta	I
XXIII	231-242	moteta	I
XXIV	243-254	moteta	I
XXV	255-264	moteta	I
XXVI	265-276	moteta	II
XXVII	277-288	moteta	II
XXVIII	[289], (1-11)	<i>moteta</i>	III
XXIX	(12-20), [21-22]	<i>Magnificat</i>	III
[XXX]	224 ^v -225 (z XXII)	moteta	I, II

Tabulka I. **Obsah a struktura**

Chansony jsou přítomny jako výplně stránek ve svazcích I-V, VIII, XVI a XXII-XXIV (jejichž papír pochází vesměs ze stadia I redakce) a v jednom případě jako kopie kopie ve svazku IX.

Cyklus 1			Cyklus 3		
1	<i>Salve sancta</i>	A. de Lantins	15 ^v -16	<i>Kyrie</i>	Dufay
1 ^v -2	<i>Kyrie</i>	[A. de Lantins]	16 ^v -17	<i>Gloria</i>	Z[acara] Micinella
2 ^v -4	<i>Gloria</i>	Ciconia	17 ^v -19	<i>Credo</i>	Z[acara] Cursor
4 ^v -6	<i>Credo</i>	Ciconia	19 ^v -20	<i>Sanctus</i>	Dufay [Vineux]
6 ^v -7	<i>Sanctus</i>	A. de Lantins	20 ^v -21	<i>Sanctus</i>	Loqueville [Vineux]
7 ^v -8	<i>Agnus</i>	A. de Lantins	21 ^v -22	<i>Agnus</i>	Dufay
Cyklus 2			Cyklus 4		
8 ^v -9	<i>Kyrie</i>	Dufay	[<i>Kyrie</i> vypuštěno ve druhém stadiu]		
9 ^v -11	<i>Gloria</i>	Dufay	22 ^v -23	<i>Gloria</i>	Gervasius de Anglia
11 ^v -13	<i>Credo</i>	Dufay	23 ^v -24	<i>Credo</i>	Johannes Dunstable Anglicus
13 ^v -14	<i>Sanctus</i>	Dufay	24 ^v -25	<i>Sanctus</i>	Jo. Benet Anglicus
14 ^v -15	<i>Agnus</i>	Dufay	25 ^v -26	<i>Agnus</i>	Jo. Benet de Anglia

Tabulka II.

Mešní cykly v rkp. Q 15 (první stadium redakce).

Problémy tradování Obrechtovy mše *Je ne demande**

THOMAS NOBLITT

Když v březnu roku 1503 vydal benátský tiskař Ottaviano Petrucci sbírku pěti mší Jacoba Obrechta, naznačil, že jde o druhého největšího dobového skladatele hned po Josquinovi des Prez, jehož prvou knihu mší publikoval právě šest měsíců předtím¹ – jakozto vůbec první svazek věnovaný dílu jednoho jediného skladatele. Do čela svazku *Misse obrecht* postavil mši *Je ne demande*, skladbu, která byla tradována rukopisně nejméně deset let předtím, soudě podle toho, že je zapsána v rukopisu 3154 Bavorské státní knihovny v Mnichově (fol. 370^r-379^v) ve fasciklu, který byl pořízen přibližně mezi lety 1487 a 1491.² Tyto dva prameny, Petrucci a Mnichov 3154, také jako jediné tradují toto dílo v úplné nebo takřka úplné podobě.³ Petrucci je vcelku bez chyb, stejně tak

* THOMAS NOBLITT, *Problems of Transmission in Obrecht's Missa 'Je ne demande'*, in: *The Musical Quarterly* LXIII, 1977, č. 2, s. 211-223.

¹ CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze: Olschki 1948, s. 47 a s. 56.

² Viz THOMAS NOBLITT, *Die Datierung der Handschrift Mus. ms. 3154 der Staatsbibliothek München*, in: *Die Musikforschung* XXVII, 1974, č. 1, s. 36-56. – Popis a inventář rukopisu TYZ, *Das Chorbuch des Nicolaus Leopold (München, Staatsbibliothek, Mus. Ms. 3154): Repertorium*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXVI, 1969, č. 3, s. 169-208. Pokud jde o poslední objevy o Leopoldovi, viz EWALD FÄSSLER, *Zur Lebensgeschichte des Nicolaus Leopold aus Innsbruck*, in: *Festschrift Walter Senn zum 70. Geburtstag* (ed. EWALD FÄSSLER – ERICH EGG), München – Salzburg: Katzschler 1975, s. 29-35.

³ V mnichovském prameni chybí discantus a bassus celého *Kyrie* a altus a tenor z *Agnus Dei III*, protože se ještě před svázáním rukopisu ztratilo vnější folio příslušné složky. Dvě hlasové knihy ze 16. století (tenor a bassus), jež tvoří rukopis Thom. 51 z Univerzitní knihovny v Lipsku (dříve Bibliothek der Thomaskirche, Ms. 51 [III.A.α.22-23]), rovněž obsahují toto dílo (fol. 35^v-38, resp. 50^v-57); ovšem v tomto prameni se nenachází *Agnus Dei II* ani *Agnus Dei III*. Úryvky z této mše jsou rovněž citovány v několika teoretických pojednáních ze 16. století, a to na následujících místech: a) AMBROSIUS WILPHLINGSSEDER, *Erotemata musices practicae, continentia praeceptuas eius artis praeceptiones*, Nürnberg: Christoph Heussler 1563, s. 243-245: *Exemplum in le ne demande Oberti* (= takty 81-192 tenoru z části *Et in terra*); b) tamtéž, s. 317-318: *Item Iacobus Obrecht Minima vltra Longas ac Breues posita Syncopationem constituit*, in *Missa le ne demande* (= takty 111-125 tenoru a basu z části *Et in terra*); c) SEBALDUS HEYDEN, *Musicae, id est, artis canendi libri duo*, Nürnberg: Johann Petreius 1537, s. 83: *Exemplum in le ne demande Oberti. Qui tollis* (= takty 81-192 tenoru z části *Et in terra*); d) tamtéž, s. 97: *Exemplum. le ne demande Oberti* (= tenor z *Kyrie I*); e) tamtéž, s. 98-99: *Exemplum. Sanctus [sic]. le ne demande*

Mnichov 3154;⁴ nápadné je ovšem to, že oba tyto prameny obsahují jedno zvláštní čtení, které musí být považováno za chybu.⁵ Kromě četných drobných variant⁶ se liší v jedné podstatné věci: v druhém oddílu v části *Agnus Dei*, který je pokaždé jiný. Editoři souborného vydání Obrechtových děl se ani nepokusili určit, které z obou *Agnus II* reprezentuje Obrechtův původní záměr, anebo, což je podstatnější, jestli mohou být obě verze považovány za autentické dílo skladatelovo. Wolf i Smijers prostě vydali tuto mši podle Petrucciho tisku a *Agnus II* podle mnichovského rukopisu 3154 odsunuli do dodatků. Rovněž dosavadní práce o Obrechtových mších (Gombosi,⁷ Salop,⁸ Meier⁹ a Kyriazis¹⁰) se touto otázkou nezabývaly: studie vycházely vesměs z hudebního textu, který podává Petrucci, aniž by braly v úvahu jakýkoliv možný význam mnichovského *Agnus secundum*. Je tedy nejvyšší čas zabývat se tímto problémem. Jeho řešení se zároveň ukazuje být důležité nejenom pro bezprostředně uvažované dílo, protože pomáhá lépe osvětlit Obrechtovy mše jako celek a umožňuje hlubší náhled do skladatelova kompozičního myšlení.

Zkoumání dispozice cantu firmu v této mši a srovnání této dispozice s jinými Obrechtovými mešními cykly, budovanými podle stejného principu, přináší první náznak toho, které z obou verzí *Agnus Dei* je třeba přiznat prioritu.¹¹ Mše *Je ne demande* je jedním z pěti skladatelových mešních cyklů, v nichž je "vypůjčená" základní melodie svěřena zásadně jen jednomu hlasu a rozdělena do několika úryvků, které slouží postupně jako *cantus firmi* jednotlivých částí mše. V *Agnus Dei* jsou pak tyto úryvky nakonec znovu spojeny a celá melodie je tudíž citována v původní podobě. Například *cantus firmus* mše *Malheur me bat*¹² je rozdělen do devíti úryvků, jež jsou užity následovně:

Oberti (= takty 268-386 tenoru z části *Patrem*); f) SEBALDUS HEYDEN, *De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu, libri duo*, Nürnberg: Johann Petreius 1540, s. 101: *Exemplum in Je ne demande Oberti*. *Qui tollis* (= takty 81-192 tenoru z části *Et in terra*); g) tamtéž, s. 109: *Exemplum Oberti in Je ne demande* (= takty 113-125 discantu a tenoru z části *Et in terra*).

⁴ Soupis chyb v těchto pramenech přináší kritický aparát v *New Obrecht Edition*, V (ed. THOMAS NOBLITT), Utrecht: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1985.

⁵ V taktu 22 oddílu *Agnus Dei I* tvoří třetí nota altu s basem nekrytou kvartu. Tato nota (minima *c'*) by se vší pravděpodobností mohla být nahrazena semiminimami *d'* a *c'*, neboť tato pasáž je jinak identická s taktem 26 z *Agnus Dei III* a představuje zároveň dílčí citaci polyfonní předlohy této mše (srovnej s taktem 26 chansons skladatele Antoina Busnoise, otištěného v *New Obrecht Edition*, V, s. XX-XXIII).

⁶ *Werken van Jacob Obrecht* (ed. JOHANNES WOLF), *Missen*, I, Amsterdam – Leipzig: Alsbach & Co. – Breitkopf & Härtel, b. r., s. 1-48, a *Anhang*, s. IV-VII, a *Jacobus Obrecht Opera omnia*, I/1 (ed. ALBERT SMIJERS), Amsterdam: Alsbach & Co. 1953, s. 1-64.

⁷ OTTO GOMBOSI, *Jacob Obrecht: Eine stilkritische Studie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1925.

⁸ ARNOLD SALOP, *The Masses of Jacob Obrecht (1450-1505). Structure and Style*, I-II, Ph.D. dis., Indiana University Press 1959.

⁹ BERNHARD MEIER, *Studien zur Messkompositionen Jacob Obrechts*, inaug. dis., Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs Universität 1952; TÝŽ, *Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob Obrechts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* X, 1953, č. 4, s. 289-310.

¹⁰ MARIA KYRIAZIS, *Die Cantus firmus-Technik in den Messen Obrechts*, Bern: Arnaud 1952 (původně inaug. dis., Universität Bern 1949).

¹¹ Měli bychom připomenout, že dřívější datum mnichovského pramenu nesvědčí nutně o tom, že tento pramen traduje starší text, neboť Petrucciho exemplář se mohl docela dobře opírat o ještě starší tradici.

¹² Otištěna u WOLFA (cit. v pozn. 6), *Missen*, I, s. 141-188, u SMIJERSE (cit. tamtéž), I/4, 1955, s. 173-225, a v *New Obrecht Edition*, VII (ed. BARTON HUDSON), Utrecht 1987, s. 1-37.

Úryvky 1 a 2:	<i>Kyrie</i>
Úryvky 3 a 4:	<i>Gloria</i>
Úryvky 5 a 6:	<i>Credo</i>
Úryvky 7 a 8:	<i>Sanctus</i>
Úryvek 9:	<i>Agnus Dei I</i>
Celá melodie:	<i>Agnus Dei III</i>

Stejný celkový rozvrh se objevuje též ve mši *Si dedero* – skutečnost, která byla zamlžena chybným prepisem oddílu *Agnus III* v edici Johanna Wolfa.¹³ Tenor zde nemá nastoupit v taktu 64 s posledním úryvkem převzaté melodie, nýbrž má uvést úplný cantus firmus počínaje taktem 6.¹⁴ V Obrechtově mši *Rosa playsant*¹⁵ je strukturní melodie opět rozdělena na devět úryvků, jež jsou použity přesně stejným způsobem jako v předchozích dvou mších. Také zde je v *Agnus III* tato melodie citována v původní podobě v tenoru, ovšem podobně jako ve mši *Si dedero* se o tomto faktu až dosud obecně nevědělo,¹⁶ v tomto případě proto, že nebyl znám pramen z Modeny.¹⁷

Kromě rozvržení cantu firmu mají tyto tři mše – *Malheur me bat*, *Si dedero* a *Rosa playsant* – společný také další rys, který souvisí s naším zkoumáním, totiž důslednou redukci sazby na tři hlasy v oddílech *Christe Pleni*, *Benedictus* a *Agnus II*. V těchto oddílech vždy hlavní nositel cantu firmu pauzuje, čímž je na určitou dobu pozastaveno tematické odvíjení strukturní melodie. S výjimkou oddílu *Christe* využíval Obrecht obvykle tuto příležitost k tomu, aby uvedl také další hlasy příslušných polyfonních předloh (občas ovšem také samotný cantus firmus), jako například v *Agnus II*, do něhož jsou včleněny původní basové hlasy zmíněné předlohy (ve mši *Malheur me bat* je zase tímto způsobem použit tenorový hlas předlohy, který není nositelem cantu firmu). Tato tři díla představují normu, s níž může být porovnávána mše *Je ne demande*, v níž také dochází k dělení cantu firmu na krátké úryvky a která je také založena na polyfonní předloze.¹⁸ Další Obrechtova mše, užívající dělený cantus firmus, *Maria zart*, se od dosud zmíně-

¹³ *Werken, Missen* (cit. v pozn. 6), sv. III, b. r., s. 51-54.

¹⁴ Na tuto skutečnost upozornil rovněž Meier; srov. MEIER, *Studien* (cit. v pozn. 9), s. 101, a *Gesamtstruktur* (cit. tamtéž), s. 290, pozn. 5. Správné znění tenoru podává *New Obrecht Edition*, XII (ed. THOMAS NOBLITT), 1992, s. 44-47.

¹⁵ *Kyrie* z této mše bylo publikováno v edici *Van Ockeghem tot Sweelinck*, II (ed. ALBERT SMIJERS), Amsterdam: Alsbach & Co. 1952, s. 58-61. Celá mše byla vydána v *New Obrecht Edition*, IX (ed. THOMAS NOBLITT), 1989, s. 47-91, a in: *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold: Staatsbibliothek München Mus. ms. 3154, Dritter Teil: Nr. 100-129* (ed. THOMAS NOBLITT), Kassel: Bärenreiter 1994, s. 24-64 (Das Erbe deutscher Musik, 82).

¹⁶ Srov. např. GUSTAVE REESE, *Music in the Renaissance*, rev. vyd., New York: Norton 1959, s. 202-203.

¹⁷ *Biblioteca Estense*, ms. α.M.1.2 (dříve lat. 457), fol. 2-19.

¹⁸ V poslední době se někteří autoři snažili dokázat, že anonymní mše *N'aray-je jamais*, která je tradována ve třech pramenech německé proveniencce, je dalším podobným dílem Obrechtovým. Srov. MARTIN JUST, *Der Mensuralkodex Mus. ms. 40021 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Untersuchungen zum Repertoire einer deutschen Quelle des 15. Jahrhunderts*, I, Tutzing: Schneider 1975, s. 297-338; MACK CLAY LINDSEY, *The Anonymous Mass Cycles in the Annaberg Choirbooks (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, [Mss.] Mus. 1/D/505 and 1/D/506)*, magisterská práce, Indiana University Press 1974, s. 10-38; a MARTIN STAEHELIN, *Obrechtiana*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXV*, 1975, č. 1, s. 3-5. Srov. níže pozn. 33.

ných děl liší v jednom podstatném ohledu, totiž v tom, že jejím základem je jednohlasá píseň. V důsledku toho je celková koncepce této mše nutně odlišná¹⁹ a můžeme ji proto na tomto místě vyloučit z dalších úvah.

Rozvržení cantu firmu ve mši *Je ne demande* je velmi podobné tomu, jaké nacházíme ve třech mešních cyklech zmíněných výše. Stejně jako ve zmíněných třech dílech je i zde zvolen jeden hlas, který se stává hlavním nositelem “vypůjčené” melodie (v tomto případě je to tenor). Namísto rozdělení strukturního hlasu na devět úryvků zde Obrecht ovšem pracuje s jedenácti takovými úryvky. Ponecháme-li zatím stranou obě rozdílné verze oddílu *Agnus II*, zjišťujeme zde následující rozvrh:

Úryvky 1 a 2:	<i>Kyrie</i>
Úryvky 3 až 5:	<i>Gloria</i>
Úryvky 6 až 8:	<i>Credo</i>
Úryvky 9 a 10:	<i>Sanctus</i>
Úryvek 11:	<i>Agnus Dei I</i>
Celá melodie:	<i>Agnus Dei III</i>

Nehledě na větší počet úryvků cantu firmu, jedná se zde zjevně o stejný základní princip: vypůjčená melodie se odvíjí postupně po jednotlivých úryvcích a jako celek je uvedena v závěrečném oddílu *Agnus III*, který se tak stává vrcholem celého díla. Tento architektonický rozvrh je tedy výsledkem neobyčejně racionální celkové koncepce.

Zkoumáme-li nyní obě zmíněné verze oddílu *Agnus II*, docházíme k poněkud překvapivému zjištění, že ani jedna z nich neodpovídá normě, kterou jsme pro tento oddíl rozeznali ve zbývajících třech mších. Obě verze jsou napsány pro čtyři hlasy a namísto uvedení hlasů, jež nejsou nositeli cantu firmu, obsahují citace samotného strukturního hlasu. Způsob citace této melodie se ovšem v obou verzích zásadně liší.

Ve znění z mnichovského rukopisu se dále zdůrazňuje fragmentarizace melodie. Slyšíme zde všech jedenáct úryvků, které jsou s výjimkou prvního vesměs uvedeny v altu. Jednotlivé úryvky jsou ovšem uvedeny v obráceném pořadí.²⁰ Všechny jsou také od sebe odděleny několikataktovým přerušením, v němž tenor vždy opakuje na způsob ostinata úryvek číslo 1. Naopak tenor vždy mlčí tam, kde je přítomen altus, s výjimkou několika unisonových přesahů na předělech mezi jednotlivými úseky.²¹ Oba tyto hlasy tak uvádějí jednotlivé úryvky cantu firmu v následujícím pořadí (římské číslice vyznačují příslušné úryvky v tenoru a arabské číslice v altu): I, 11, I, 10, I, druhá polovina úryvku 9, I, první polovina úryvku 9, I, 8, I, 7, I, 5 & 6, I, 4, I, 2 & 3, I.²² Tyto citace cantu firmu jsou doprovázeny diskantem a basem, jež jsou vedeny po celou dobu bez výjimek v paralelních decimách. Paralelní pohyb je výslovně vyznačen rubrikou *Qui*

¹⁹ K tomuto dílu srov. REESE (cit. v pozn. 16), s. 193-195.

²⁰ Podrobněji k tomu viz níže.

²¹ Na dvou místech se mezi těmito dvěma hlasy objevují kvinty: krátce v t. 94 po přesahu obou hlasů a v t. 175, kde se altus připojuje k *longae* ve zbývajících hlasech, které uzavírají tento úsek.

²² Odchytkou od přísně dodržovaného pořadí lze zčásti vysvětlit krátkost úryvků 2 a 5 (ačkoliv ani ostatní úryvky nejsou o mnoho delší) a relativně větší délkou čísla 9. V poslední jmenovaném případě mohla být dalším podnětem k rozdělení také výrazná kadenční figura uprostřed tohoto fragmentu, zejména proto, že ostatní úryvky, jež jsou obdobně dlouhé nebo ještě delší, takovéto zřetelné vnitřní členění postrádají.

mecum resonat: in decimis barritonisat (“Ten, kdo zní se mnou, zpívá o decimu níž”), která je připsána u diskantu.²³

Nic takového se neobjevuje v oddílu *Agnus II* v Petrucciho tisku. Cantus firmus zde zní vesměs v původní podobě v tenoru, přesně tak, jak se potom objeví v oddílu *Agnus III*. Petrucci tiskne dokonce tento hlas pro oba oddíly pouze jednou a to, že patří oběma, naznačuje poznámkou: *Agnus dei: secundum et tertium* (*Agnus Dei*: druhé a třetí). Discantus a bassus opět doprovázejí cantus firmus v paralelních decimách, tentokrát podle návodu *Decimas do omnium que possideo* (“Dávám desátky ze všech věcí, které vlastním”).²⁴ K těmto třem hlasům je pak přidán altus.

Zkoumáme-li nyní strukturu obou těchto oddílů a způsob, jakým se vztahují ke koncepci celého cyklu i ke zbývajícím podobně koncipovaným mším, je zřejmé, že mnichovské *Agnus* je mnohem důmyslnější. Všechny úryvky cantu firmu jsou zde totiž znovu připomenuty v pořadí, v němž zazněly předtím (pochopitelně s drobnými odchylkami, jež jsou naznačeny výše), a předjímají a předznamenávají tak závěrečnou citaci melodie v *Agnus III* zcela logickým, byť neobvyklým způsobem. Uvedení úplného cantu firmu v původní podobě v *Agnus II* u Petrucciho je naopak nadbytečné a ruší efekt závěrečného vyvrcholení, který nacházíme ve všech ostatních srovnatelných cyklech. Zdá se, že známá zásada textové kritiky *lectio difficilior potior* (“obtížnější čtení je lepší”) zde platí na úrovni celého oddílu formy. Porušení základní struktury této mše v Petrucciho verzi *Agnus* je tak zásadní, že vzbuzuje vážné pochyby o její autentičnosti, což je otázka, kterou se budeme nyní zabývat.

Další detail, který hovoří pro prioritu mnichovského *Agnus*, je fakt, že sazba je zde vlastně tříhlasá. Vzhledem ke komplementárním pauzám v altu a v tenoru by tyto dva hlasy mohly být ve skutečnosti spojeny do jediné linie;²⁵ mnichovská verze se tak podobá ostatním zmíněným Obrechtovým mešním cyklům a jejich redukci na tříhlas v tomto oddílu *Agnus Dei*. Vezmeme-li v úvahu všechny tyto skutečnosti, nemůže být téměř pochyb o tom, že právě mnichovské *Agnus* reprezentuje Obrechtův původní záměr. Podrobná analýza hudby nejenže tento závěr podporuje, ale přináší dokonce i téměř nezvratné důkazy, pokud jde o otázku Obrechtova autorství verze v Petrucciho tisku.

Na první pohled se obě zkoumané verze zdají být velmi odlišné. Obě samozřejmě uvádějí cantus firmus rozdílným způsobem (srov. výše) a v důsledku toho jsou nestejně dlouhé: mnichovská verze obsahuje osmdesát tři *tempora*, Petrucciho tisk šedesát pět, s výjimkou závěrečných *longae*. Je zde ovšem i jeden nápadně podobný rys, který spočívá v tom, že discantus a bassus postupují bez výjimky v paralelních decimách. Když vynecháme altus v Petrucciho verzi, jsou navíc první tři takty v obou zněních identické. Další srovnání ukazuje, že se nejedná jenom o tyto tři takty, ale že i hudba všech dalších úseků je více či méně shodná. V Petrucciho *Agnus* samozřejmě scházejí ony úseky s ostatním tenoru, které v mnichovské verzi spojují jednotlivé úryvky s citacemi cantu firmu v altu, což má rovněž za následek kratší trvání této verze. Zatímco citace cantu firmu jsou v obou verzích prakticky totožné, odlišují se discantus a bassus zejména na

²³ Fol. 378^v.

²⁴ Fol. 6^r (správně: 5^v). Poznámka je doslovnou citací z *Vulgaty* (Lukáš 18,12, až na nesprávný pravopis posledního slova *possideo*). Na rozdíl od mnichovského pramenu zde hlubší hlas není vypsán, takže musí být odvozován z discantu.

²⁵ To by mělo samozřejmě za následek vypuštění dvou harmonických kvint. Srov. výše pozn. 21.

začátků jednotlivých úseků, což je dáno přechody od jednoho úseku k druhému, jež jsou zde nutně rovněž odlišné.²⁶ Následující tabulka konkordancí přináší detailnější objasnění:

Úryvek cantu firmu	Mnichov 3154 ^a	Petrucci ^b	
		Tenor	Discantus/bassus
1	92,1-94,2	92,1-94,2	92,1-95,1
11	94,2-97,2	151,1-154,1	151,1-154,1
1	97,2-100,1
10	100,1-106,1	145,1-148,1; 148,3-151,1	145,2b-148,1; 148,3-150,3; 150,5-151,1
1	106,1-108,2
9b	109,1-112,1	140,1-143,1	140,3-143,3
1	112,1-114,2
9a	115,1-118,1	137,1-140,1	137,1b-140,1
1	118,2-121,1
8	121,1-125,1	133,1-137,1	133,1-137,1
1	125,2-128,1
7	128,2-137,2	121,1-130,1	121,5-130,2
1	138,1-140,2
5 & 6	141,1-150,1	111,1-114,1; 114,4-117,2; 118,1-120,1 ^d	116,1b-120,1 ^c
1	150,1-152,2
4	153,1-160,1	103,1-110,1	105,4-108,2; 109,2-110,1
1	161,1-163,2
2 & 3	164,1-170,3	95,2-102,1	95,4-102,3
1	170,2-173,1
(Coda)	173,1-175,1	154,1-157,1	154,1-157,1

Tab. **Korespondence mezi *Agnus II* u Petrucciho a v mnichovském rukopisu 3154.**

^a Čísla taktů podle *New Obrecht Edition*, V, s. 76-79. Číslo, které v citacích následuje bezprostředně po čárce, znamená symbol uvnitř taktu, lhotejno, zda se jedná o notu, o pauzu nebo o ligaturovanou notu z předchozího taktu.

^b Čísla taktů podle SMIJERSE, *Opera omnia*, I/1, s. 53-56.

^c Nejenom discantus a bassus, ale také altus v t. 113-115 jsou fakticky identické se srovnatelným úsekem v *Agnus III* (t. 179-181). Uvedení stejné hudby v *Agnus II* nemůže však být chápáno jako důkaz proti Obrechtově autorství, protože, jak již bylo řečeno výše (srov. pozn. 5), obdobné paralely lze nalézt také mezi *Agnus I* a *Agnus III*.

^d Srov. níže Příklad 1b.

²⁶ Ojedinelé diskrepance se objevují rovněž uvnitř jednotlivých frází; srov. úryvky 4, 6 a 10.

Nehledě na to, že Petrucciho tisk obsahuje reálný čtvrtý hlas, spočívá tedy hlavní rozdíl mezi oběma verzemi pouze v pořadí, v jakém jsou uváděny jednotlivé úseky.

V občasných diskrepancích mezi odpovídajícími úseky v obou pramenech nacházíme jasné důkazy pro prioritu mnichovské verze. V taktu 147 rukopisné verze je provedena drobná změna dokonce v samotném cantu firmu, aby se zabránilo paralelním kvintám s diskantem. Tuto pasáž je možno srovnat s taktem 117 u Petrucciho, kde se tenor drží věrně vypůjčené melodie (Příklad 1). Disonance, jež jsou stylisticky neslučitelné s reprezentativními Obrechtovými díly, se ve čtyřhlasé verzi navíc objevují jako důsledek přidání altového hlasu k původní sazbě. V Příkladu 1b tvoří tón *f* v druhé polovině taktu 117 velkou septimu s tenorem, interval, který je přinejmenším podezřelý.

Altový hlas přináší nakonec rozhodující důkazy, které vylučují autentičnost Petrucciho textu. Autor tohoto hlasu se jednoduše nedokázal vypořádat s technickými problémy, jež vznikly přidáním čtvrtého hlasu k existující sazbě (a jejím paralelním decimám). Nejen že zde mezi altem a ostatními hlasy máme kvinty a oktávy v protipohybu (takty 142-143; resp. 116 a 144), ale na jednom místě nacházíme dokonce paralelní oktávy (takty 138-139).²⁷ Altus vytváří i další disonance podobného typu, který jsme ukázali výše (srov. Příklad 1b). Příkladem jedné z nich, která se objevuje několikrát, mohou být takty 134-136 (Příklad 2).



Příklad 1a. Mnichov 3154, t. 147-148.

Příklad 1b. Petrucci, t. 117-118.

Příklad 2. Petrucci, t. 134-136.

²⁷ Paralelní kvinty a oktávy stejně tak jako kvinty a oktávy v protipohybu se samozřejmě objevují v hudbě Obrechtově i v dílech jiných velkých skladatelů tohoto období. Mnohem častěji je ovšem nacházíme v dílech méně zdatných skladatelů, kde jsou také většinou mnohem nápadnější. Množství takovýchto postupů v Petrucciho *Agnus II* v každém případě daleko překračuje normu typickou pro Obrechta. Je pravda, že renesanční teoretikové kvinty a oktávy v protipohybu připouštěli; lepší skladatelé se nicméně snažili jim vyhnout, a to z důvodů hudebních, když už ne z důvodů teoretických.

Stejný typ disonance nalzáme i mezi tenorem a basem na místě, které se liší od originálního textu (Příklad 3).

Příklad 3. Petrucci, t. 120-121.

Jiný typ disonance nacházíme v kontrapunktech k prvnímu úryvku cantu firmu (Příklad 4). Přítomnost altového hlasu může mít za následek rovněž oslabení rozvedení

Příklad 4. Petrucci, t. 92-94.

v kadenci. Povšimněme si v Příkladu 5, jak altus zamlžuje jinak velice jasný postup v místě, kde se blíží k závěru třetí úryvek.

Příklad 5. Petrucci, t. 101-102.

Další důkaz pro to, že altus v Petrucciho tisku byl k původní sazbě připojen později, podává kupodivu Petrucci sám, když připojuje k tomuto partu rubriku, která poukazuje na nedůležitost tohoto hlasu: *Canon: accidens potest inesse et abesse praeter subjecti corruptionem*, což lze přeložit asi takto: “[Tento] nahodilý [hlas] může být zahrnut i vypuštěn bez porušení základní struktury.”²⁸ Formulace této Petrucciho poznámky je

²⁸ Fol. 39^v. Jak WOLF (*Werken, Missen*, I, VI), tak také SMIJERS (*Opera omnia*, I/1, V) přečetli tuto poznámku chybně. Sedmé slovo (jež je v originálu zkráceno na *pter*) není *propter*, jak oba

obzvlášť zajímavá, protože je ve skutečnosti identická s Boëthiovým překladem jednoho místa ze spisu *Eisagóge* od Porfyria (ca 232-301 nebo 306 po Kr.): *Accidens vero est quod adest et abest praeter subiecti corruptionem*.²⁹ Tato Porfyriova práce, představující úvod a základní komentář k Aristotelovým *Kategoriím*, se snaží objasnit význam některých obecných pojmů, mimo jiné též pojmu *accidens*. Boëthiův překlad byl ve středověku velmi rozšířen a tehdejší filozofové jej dobře znali.³⁰ Tím, že ve své poznámce víceméně cituje Porfyria a že se ztotožňuje s aristotelskou definicí pojmu *accidens* jakožto toho, co pozměňuje věc, avšak nezasahuje její podstatu –, zdůrazňuje Petrucci “nahodilou” povahu altového hlasu.³¹

Vezmeme-li v úvahu všechny okolnosti, které jsme zde zmínili, docházíme k závěru, že celé znění v Petrucciho tisku je neautentické. Je to zřejmě dílo někoho, komu se zdál být sled jednotlivých úryvků v mnichovské verzi nelogický a vyžadující tudíž no-

tvrdí, ale spíše *praeter*. Srov. ADRIANO CAPPELLI, *Dizionario di Abbreviature latine ed italiane*, Milano: Hoepli 1967 (reprint), s. 295, a různé tiráže Petrucciho tisků, v nichž se toto slovo často objevuje (srov. též SARTORI [cit. v pozn. 1], č. 4, 15, 23 atd. – kde je zkráceno stejně jako ve výše uvedeném případě – a č. 22, 27, 52 atd. – kde je vypsáno, a to buď jako *preter*, anebo jako *praeter*). Wolfova domněnka, že tato poznámka se týká víceznačnosti noty *h* v altu (*Werken, Misen, I, VI*), je rozhodně nesprávná. Pojem *accidens* byl sice v období renesance užíván v souvislosti s tónem *be*, Wolfova interpretace je však nelogická ve světle skutečnosti, že podle obvyklých pravidel *musica ficta* byla nota *h* podrobena alteraci prakticky v každé vokální skladbě, zkomponované v tomto období. Smijers ponechává ve své edici zmíněné mše tuto poznámku bez komentáře.

²⁹ “Akcident neboli případek je to, co přichází i pomtjí, aniž se porušuje subjekt.” [J. G.] *Porphyrii Isagoge translatio Boethii et Anonymi fragmentum = Aristoteles Latinus*, I, 6-7 (ed. LORENZO MINIO-PALUELLO – BERNARDO G. DOD), Bruges – Paris: Desclée de Brouwer 1966, s. 20.

³⁰ Stojí za zmínku, že hudebníci se nadále přidržovali definice pojmu *accidens* [v české filozofické terminologii: *akcident, případek*, srov. pozn. 29, J. G.] v pojetí Porfyriově a překladu Boëthiově i v období renesance. V anonymním *Compendium musicae*, vydaném poprvé v Benátkách roku 1499, například čteme: “[...] *accidens potest adesse vel abesse sine corruptione subiecti* [...]”, srov. *Compendium musicae Venetiis, 1499-1597* (ed. DAVID CRAWFORD), Neuhausen – Stuttgart: American Institute of Musicology 1985, s. 38 (Corpus scriptorum de musica, XXXIII).

³¹ Také Bernhard Meier si ve studii o této mši povšiml toho, že altus v Petrucciho *Agnus secundum* je “nahodilý”. Poté, co analyzoval tříhlasé úseky některých mší, a poté, co zjistil, že *Benedictus* ze mše *Je ne demande* obsahuje jako strukturální hlas *contratenor secundus* ze *chansonu Gillese Binchoise* – hlas, který považoval za zcela zřejmý pozdější dodatek k původní sazbě –, pokračuje: “Also to be numbered among these three-voice movements is *Agnus II of the Missa Je ne demande*, whose four-voice texture is not genuine since not all voices participate equally, as is otherwise true of four-voice movements of Obrecht; rather, the altus can be omitted without the other voices being impaired [...], for as a filler voice it does not form the structure but rather obscures it. And we likewise cannot regard the four-voice structure of *Busnois’s chanson* to be authentic: to a three-voice framework of *discantus*, *tenor*, and *contratenor (bassus)*, a [...] *vagans (contratenor secundus)* has been added.” – “K těmto tříhlasým větám je rovněž třeba připočítat *Agnus II ze mše Je ne demande*, v němž nejde o pravou čtyřhlasou sazbu, protože zde hlasy nejsou rovnoprávné, jak je tomu v jiných Obrechtových čtyřhlasých větách; zde je tomu spíše tak, že altus může být vypuštěn, aniž by tím ostatní hlasy byly nějak dotčeny [...], protože jakožto pouhý výplňový hlas nevytváří strukturu, ale spíše ji zatemňuje. Stejně tak nemůžeme považovat za autentickou čtyřhlasou strukturu *chansonu Busnoise*: k tříhlasé kostře sestávající z *discantu*, *tenoru* a *contratenoru (basu)* byl přidán [...] *vagans (contratenor secundus)*.” MEIER (cit. v pozn. 9), s. 18-19. Cit. dle NOBLITT.

vého uspořádání. V průběhu přepracování Obrechtova původního textu odpadla potřeba uvádět cantus firmus střídavě ve dvou hlasech a náhražkou za to byl zkomponován nový hlas. Sám Obrecht mohl být sotva odpovědný za tuto revizi. Kromě již uvedených nedostatků této hudby je nepředstavitelné, že by byl ochoten vypustit ze svého původního znění tak obsáhlé partie, zejména proto, že obsahovaly větší množství kontrpunktů k témuž úryvku cantu firmu (číslo I), jejichž zkomponování bylo jistě velmi pracné i pro skladatele Obrechtova formátu. Odkud Petrucci získal své *Agnus II*, nevíme. Je však téměř jisté, že je nedostal od Obrechta. Tuto skutečnost můžeme také považovat za jasný důkaz toho, že skladatel nedohlížel na vydání svých mší u Petrucciho, jak bychom byli možná očekávali.

Odtud je také pochopitelná hustota sazby a rytmické členění v Petrucciho *Agnus secundum*, jejíž vysvětlení činilo takové obtíže Arnoldu Salopovi. Poté, co provedl obšírný rozbor užití mnohonásobných citací polyfonního modelu v třetím *Agnus Dei*, poznamenává: *“Ačkoliv tak rozsáhlé užití techniky parodie v jedné jediné větě musí být téměř s jistotou chápáno jako náznak určitého druhu vědomého úsilí o shrnutí celé mše, neznamená tato věta [tj. Agnus III] vrchol kompozice ve všech ohledech. Druhé Agnus Dei představuje bezpochyby nejdramatičtější část vzhledem ke své hutné faktuře a neustávající rytmické aktivitě ve všech hlasech. Tato věta (druhé Agnus Dei) měla možná působit obdobně jako postupy uplatňované ve spojovacích oddílech o tři staletí později: koncentrovat energii za účelem soustředění pozornosti na následující oddíl – v tomto případě na parodicky založené třetí Agnus Dei, anebo přinejmenším vytvořit kontrast k tomuto oddílu.”*³² Zjištění, že druhé *Agnus* vykazuje nesrovnalosti – že se zde skladatel jakoby přepočítal –, podporuje opět z jiného hlediska tezi, že Obrecht nebyl autorem tohoto úseku.

Vyřazením Petrucciho *Agnus II* z celku Obrechtova díla vychází najevo celkový obrys skladatelovy práce s úryvky cantu firmu v těch mších, které jsou založeny na polyfonní předloze. Nejenže je sazba v druhém *Agnus Dei* vždy důsledně redukována na tříhlas, ale také, což je důležitější, opětovné uvedení strukturní melodie v původní formě a v hlasu, který je hlavním nositelem cantu firmu, je pokaždé odsunuto až do *Agnus III*. Konstruktivní vyvrcholení celého cyklu je tak vyhrazeno pro závěrečný úsek, v němž by se také logicky vzato mělo objevit.³³ Ve světle Obrechtovy známé záliby v racionálních hudebních konstrukcích je ironií osudu, že v důsledku téměř neuvěřitelné shody okolností zůstaly tyto skutečnosti tak dlouho zamlženy. Vinu na tom má zčásti

³² *“While such widespread use of parody in a single movement must almost certainly be taken to indicate some sort of conscious attempt at a summing up for the entire Mass, this movement [i.e., Agnus III] is not the high point of the composition in all respects. The second Agnus dei without a doubt represents the most climactic of the movements by virtue of this thick texture and continual high rate of rhythmic activity in all the voices. Perhaps this movement (the second Agnus dei) was intended to have a similar effect to that so frequently employed in transition passages some three centuries later: a concentration of energy for the purpose of focusing attention on, or at least contrasting with, the section following – in this case the parody-dominated third Agnus dei.”* SALOP, *Masses*, I (cit. v pozn. 8), s. 119-120. Cit. dle NOBLITT.

³³ Pochyby ohledně Obrechtova autorství anonymně tradované mše *N'aray-je jamais* narůstají, jakmile srovnáme strukturu tohoto cyklu s příslušnou obrechtovskou normou (srov. výše pozn. 18). Je možné, že kdysi existovalo třetí *Agnus Dei*, které se jednoduše nedochovalo, jak se domnívá MARTIN JUST (*Mus. ms. 40021*, I, s. 336), ale měli bychom mít na paměti, že ony tři prameny, v nichž je tato skladba tradována, byly opsány v rozmezí přibližně třiceti pěti let a že

neznalost pramenů a zčásti nesprávná interpretace těch pramenů, které byly známy. Opět se zde tedy naléhavě ukazuje nutnost určení a správného vyhodnocení primárních pramenů. Kdyby byli předchozí obrechtovští badatelé bedlivěji studovali prameny, byli by se nedrželi tak dlouho dobových tisků a my bychom dnes znali Obrechtovo dílo mnohem hlouběji.

všechny obsahují tytéž části (srov. JUST, *Mus. ms. 40021*, II, s. 27; MARTIN STAHELIN, *Der Grüne Codex der Viadrina*, Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Wiesbaden: Franz Steiner 1971, s. 15 (591) [Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 10]; HANS ALBRECHT, *Annaberger Chorbücher*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I, sl. 489; THOMAS NOBLITT, *Manuscript Mus. 1/D/505 of the Sächsische Landesbibliothek Dresden [olim Annaberg, Bibliothek der St. Annenkirche, Ms. 1248]*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXX, 1973, č. 4, s. 277). Možnost, že tuto mši zkomponoval Obrecht, se zdá být ještě nepravděpodobnější, když kromě jiného vezmeme v úvahu pojednání disonancí, nezvyklou sazbu v taktech 85-91 v části *Sanctus*, a zejména množství a nápadnost paralelních kvint a oktáv.

Metody určování souvislosti pramenů*

ALLAN W. ATLAS

V jednom z posledních pojednání o rukopisu Esc. IV.a.24 píše Eileen Southernová: "Skutečnost, že berlínský rukopis (*Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78.C.28*), ačkoliv

* ALLAN W. ATLAS, *The Methodology of Relating Sources*, in: *The Cappella Giulia Chansonier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27)*, I, Brooklyn: Institute of Mediaeval Music 1975, s. 39-48 (Musicological Studies, 27). – Sigly, které jsou užívány v předložené studii, se vztahují k těmto pramenům:

- Ber 78.C.28** Berlín, Kupferstichkabinett, ms. 78.C.28;
Bol Q 16 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 16;
Bol Q 17 Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, ms. Q 17;
Bruss 9126 Brusel, Bibliothèque Royale, ms. 9126;
Cas 2856 Řím, Biblioteca Casanatense, ms. 2856;
CortP Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 95-96 (altus a superius), a Paříž, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr., ms. 1817 (tenor);
C.VIII.234 Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiana, ms. C.VIII.234;
C.G.XIII.27 Řím, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Giulia, ms. XIII.27;
Esc IV.a.24 El Escorial, Biblioteca del Monasterio, ms. IV.a.24;
Fl 164-167 Florencie, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl., ms. 164-167;
Fl 176 Florencie, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl., ms. 176;
Fl 178 Florencie, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl., ms. 178;
Fl 229 Florencie, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, ms. 229;
Form Hieronymus Formschneider, *Trium vocum carmina*, Nürnberg 1538;
Glog Berlín, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 40098 (*Glogauer Liederbuch*);
Heil Heilbronn, Stadtarchiv, ms. X.2 (pouze bassus);
Odh Ottaviano Petrucci, *Harmonice musices odhecaton A*, Venezia 1501;
P 504 Paříž, Bibliothèque Nationale, Rés.Vm⁷ 504 (Christian Egenolff, ca 1535, pouze superius);
Pix Paříž, Bibliothèque Nationale, f. fr., ms. 15123 (*Pixérécourt Chansonier*);
Ricc 2356 Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 2356;
SevP Sevilla, Biblioteca Colombina, ms. 5-I-43, a Paříž, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr., ms. 4379;
SG 461 Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, ms. 461 (*Sicher Liederbuch*);
Tr 89 Trident, Castello del Buonconsiglio, ms. 89;
Tr 91 Trident, Castello del Buonconsiglio, ms. 91;
Ver 757 Verona, Biblioteca Capitolare, ms. 757.

obsahuje pouze čtyřicet devět čísel, vykazuje tak velký počet skladeb společných s rukopisem EscB [Esc IV.a.24], je dosti důležitá. Berlínské skladby, jež jsou zapsány bez textů, pouze se zdobenými iniciálami reprezentujícími první písmena textů, nemohly zřejmě sloužit jako předloha pro skladby z rukopisu EscB. Mnohem pravděpodobnější je, že oba rukopisy vycházely ze stejné předlohy nebo předloh. Je zde ovšem také možnost, že rukopis EscB, vykazující bezvadné čtení v textové i hudební složce, byl sám předlohou.”¹

Tvrzení Eileen Southernové obsahuje dva body, které volají po diskusi: za prvé předpoklad, že rukopisy Ber 78.C.28 a Esc. IV.a.24 spolu navzájem souvisejí, a za druhé domněnka, že “je zde [...] možnost”, že jeden z pramenů sloužil jako předloha pro druhý pramen anebo že oba prameny vznikly na základě “stejně předlohy či předloh”.

Obrátíme-li se nejprve ke druhému bodu, měli bychom začít odmítnutím domněnky, že jeden z obou uvažovaných pramenů mohl sloužit jako předloha pro druhý pramen. Ve skutečnosti se zdá být naprosto nepravděpodobné, že by někdy některý z dochovaných chansonových rukopisů z druhé poloviny patnáctého a počátku šestnáctého století fungoval jako přímá předloha, podle níž byl pořízen jiný pramen.²

Na druhé straně souhlasíme s alternativním návrhem Southernové, totiž že rukopisy Ber 78.C.28 a Esc IV.a.24 – anebo, vzhledem k našemu tématu, kterákoliv jiná dvojice nebo skupina rukopisů – mohly převzít svá čtení ze “stejně předlohy nebo předloh”. Dodali bychom k tomu jenom to, že tyto předlohy se buď nedochovaly anebo je nelze dost dobře identifikovat.³

Téma, o němž zde pojednáváme, nás přivádí k otázce, jakými způsoby byla vlastně šířena hudba v průběhu patnáctého století. Protože naše představy v tomto bodě souhlasí s teorii, které již dříve vyložil Charles Hamm, dovolíme si sdělit naše stanovisko tak, že budeme přímo citovat z jeho dobře zdůvodněných závěrů: “[...] hudba byla obvykle provozována [...] z rukopisných fasciкул [...] Kolovala v této podobě mezi jednotlivými hudebními institucemi a pouze výjimečně bývaly takovéto rukopisy svázány dohromady, čímž vznikl větší rukopis, anebo sloužily jako předloha při pořizování nákladnějších rukopisů [...]. Teorie, že hudba [...] byla provozována z takovýcho rukopisných

¹ “The fact that the Berlin Ms. (Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78.C.28) shares in common so large a number of pieces with EscB (Esc. IV.a.24), though it contains only forty-nine pieces, is of some significance. The Berlin pieces, without texts and with only ornamented initials to represent the first letters of the texts, could not possibly have served as models for EscB pieces. What is more likely is that the two manuscripts drew on the same parent source or sources. There is also the possibility, of course, that EscB, with its excellent readings of both music and texts, was itself a parent source.” EILEEN SOUTHERN, *El Escorial, Monastery Library, Ms. IV.a.24*, in: *Musica disciplina XXIII*, 1969, s. 48-49; cit. dle ATLAS, s. 39. Southernová uvádí sedmnáct koncordancí mezi rukopisy Ber 78.C.28 a Esc IV.a.24. Je jich však osmnáct, k jejímu soupisu je třeba přidat ještě č. 82 z rukopisu Esc IV.a.24, *Par desplaisir tout*. Na tuto skutečnost mne upozornila dr. Martha Hanenová, která právě dokončila Ph.D. disertaci o rukopisu Esc IV.a.24 na univerzitě v Chicagu (srov. MARTHA KNIGHT HANEN, *The Chansonnier El Escorial Ms. IV.a.24*, Ph.D. dis., University of Chicago 1973). Chtěl bych poděkovat dr. Hanenové za laskavé sdělení informací o rukopisu Esc IV.a.24. Jak uvidíme v dalším výkladu, většina toho, co zde bude řečeno o rukopisech Ber 78.C.28 a Esc IV.a.24, se opírá o informace dr. Hanenové.

² Situace může být odlišná u tištěných pramenů. Srov. níže pozn. 4.

³ CHARLES HAMM, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in: *Acta Musicologica XXXIV*, 1962, č. 4, s. 168-169, identifikuje pět takovýcho pramenů z Dufayovy doby.

fasciclů a kolovala v této podobě, vysvětluje to, že v různých rukopisech z této doby, jež jsou naprosto odlišné v celkovém uspořádání a řazení skladeb, mohou jednotlivé kompozice velmi přesně souhlasit v notačních detailech. Dva velké rukopisy mohly být pořizeny podle většího počtu kopií stejných rukopisných fasciclů, jež byly v úzkém vzájemném vztahu, čímž byla dána ona souhlasnost v detailech notace těchto dvou nových rukopisů [...].”⁴

K tomu bychom chtěli dodat jenom to, že pro naše účely je termín předloha (*parent source*) užitečnější než Hammův termín rukopisné fascikly (*fascicle-manuscripts*) a že proto v následujícím textu naši studie provádíme příslušnou terminologickou změnu.

A nyní se můžeme obrátit ke druhému důležitému bodu v tvrzení Southernové, totiž že rukopisy **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** spolu souvisejí, a to z toho důvodu, že vykazují velké množství konkordancí. Souhlasíme sice se základním předpokladem Southernové – že **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** spolu úzce souvisejí⁵ –, avšak domníváme se, že je třeba podrobit kritice metodu, jakou autorka dospěla k tomuto závěru.

⁴ “[...] *music was normally sung from [...] fascicle-manuscripts [...] it circulated from one musical establishment to another in this form, and only under exceptional circumstances were numbers of such fascicle-manuscripts bound together as larger manuscripts or used as models for the copying of the more elaborate manuscripts [...]. The theory that music [...] was sung from and circulated in such fascicle-manuscripts explains how compositions of this time can agree so closely in notational details among various manuscripts which are completely different in general layout and in arrangement of individual pieces. Two of the large manuscripts could have been copied from many closely-related copies of the same fascicle-manuscript, thus accounting for the close agreement in details of notation in the two new manuscripts [...]*”, HAMM (cit. v pozn. 3), s. 167-169; cit. dle ATLAS, s. 39. Přestože Hamm píše speciálně o éře Dufayově, ukazuje se, že jeho závěry platí i pro bezprostředně následující období. Zdá se, že podstatné změny v právě popsaném způsobu šíření hudby nastaly teprve poté, co se obecněji rozšířila praxe nototisku. Tisk mohl totiž daleko snáze kolovat a dostat se do většího počtu institucí dokonce i tehdy, jestliže byl náklad omezený – a podle DANIELA HEARTZE, *Pierre Attaignant: Royal Printer of Music*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1969, s. 122, byl obvyklý dobový náklad kolem 1000 výtisků –, a mohl sloužit jako celek nebo v jednotlivých částech jako přímá předloha pro libovolný počet rukopisů nebo dalších tisků. K otázce tisků jakožto přímých předloh pro rukopisy srov. MARTIN STAEHELIN, *Zum Egenolff-Diskantband der Bibliothèque Nationale in Paris: Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXIII, 1966, č. 2, s. 94-95, kde autor dokazuje, že rukopis z Heilbronn (Heil) musel být pořízen přímo podle známého Egenolffova tisku (**P 504**). – [Termín “rukopisný fascikl”, vycházející podobně jako anglický ekvivalent *fascicle-manuscript* z původního latinského významu pojmu *fasciculus* = “svazáček”, “balíček” a označující na tomto místě hudební rukopisy malého rozměru a skromného vnějšího vybavení, typické pro 15. století, nebyl dosud v české muzikologické literatuře používán a představuje tudíž provizorní návrh. Jitka Petrusová, která se problematikou hudebních rukopisů 15. století zabývala ve své diplomové práci, zůstává u zmíněného anglického označení. Srov. JITKA PETRUSOVÁ, *Rozbor tzv. Speciálníku královéhradeckého (rkp. II A 7 Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*, diplomová práce FF UK, Praha 1994, s. 8-10. Stejně tak chybí odpovídající český termín pro pojem *chansonnier*, který v textu překládám spojením “rukopisná sbírka chansonů”, případně – pokud to dovoluje kontext – pouze pojmem “rukopis”. Pozn. J. G.]

⁵ Srov. výklad, který se týká dvou (rukopisných) pramenů, in: ALLAN ATLAS, *The Cappella Giulia Chansonnier (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, C.G.XIII.27)*, I, Brooklyn: Institute of Medieval Music 1975, kap. 6, s. 234 (Musicological Studies, 27).

Southernová tvrdí, že rukopisy **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** spolu navzájem souvisejí pouze proto, že mezi nimi existuje velký počet konkordancí.⁶ Nuže, rozpoznání velkého počtu konkordancí mezi dvěma prameny může být sice prvním krokem k závěru, že tyto prameny spolu těsně souvisejí,⁷ ovšem sám o sobě tento důkaz o takovémto vztahu ještě nutně nesvědčí. Můžeme to ukázat srovnáním vztahů, které existují na jedné straně mezi rukopisem **C.G.XIII.27** a Petrucciho tiskem **Odh** a na druhé straně mezi rukopisy **C.G.XIII.27** a **Pix**. Rukopis **C.G.XIII.27** obsahuje 25 skladeb (z celkového počtu 108), jež jsou společné s **Odh** (který sám opět obsahuje 96 skladeb). Znamená to, že přibližně 25 % repertoáru obou pramenů je společných. Na druhé straně nacházíme v rukopisu **C.G.XIII.27** pouze 16 chansonů, které jsou zapsány rovněž v rukopisu **Pix**, který sám obsahuje ne méně než 170 skladeb.⁸ To představuje mnohem nižší procento konkordancí (přibližně 14,8 % z hlediska rukopisu **C.G.XIII.27** a přibližně 9,4 % z hlediska rukopisu **Pix**). Pokud bychom uplatnili Southernové kritérium určování souvislosti mezi prameny, spočívající výhradně na množství konkordancí, museli bychom předpokládat, že rukopis **C.G.XIII.27** má mnohem blíže k tisku **Odh** než k rukopisu **Pix**. Naše zkoumání, jež užívá odlišná kritéria pro stanovení stupně souvislosti mezi dvěma prameny, dospívá k přesně opačnému závěru: bez ohledu na počet konkordancí stojí rukopis **C.G.XIII.27** mnohem blíže k rukopisu **Pix** než k tisku **Odh**.⁹

To nás přivádí k hlavnímu bodu našeho pojednání. Na základě čeho lze prokázat, že dva nebo několik rukopisů spolu navzájem souvisejí? Naše kritéria pro stanovení stupně souvislosti pramenů jsou dvě; začneme tím, které nevyžaduje tak obsáhlý výklad. Jedním z faktorů, které hovoří pro to, že dva nebo několik pramenů spolu souvisejí, je přítomnost byť i malého počtu skladeb, které se vyskytují pouze v těchto pramenech a nikde jinde. Předpokládejme například, že dva hypotetické prameny obsahují velký počet konkordancí, avšak že skladby, které jsou oběma rukopisům společné, se dochovaly ve velkém množství dalších pramenů, které byly zjevně sestaveny v různých dobách a na různých místech. V tomto případě by fakt, že dva uvažované prameny obsahují větší množství shodných skladeb, sám o sobě neznamenal nutně to, že spolu souvisejí, protože velký počet konkordancí by byl pravděpodobně dán mimořádnou popularitou příslušných kompozic. Pokud se setkáme s takovouto situací, můžeme předpokládat jediné to, že sestavovatelé obou sbírek se do nich snažili zahrnout co nejvíce "módních hitů" a zcela nezávisle na sobě zvolili řadu shodných skladeb.

Předpokládejme na druhé straně, že dva hypotetické prameny obsahují byť i jen malý počet konkordancí, které se dochovaly pouze v těchto dvou pramenech nebo možná ještě v jednom dalším. V tomto případě je možno postulovat vztah mezi těmito prameny,

⁶ K soupisu skladeb společných oběma pramenům viz SOUTHERN (cit. v pozn. 1), s. 49, tabulka II. Jak jsme již zmínili v pozn. 1, je třeba připojit ještě chanson *Par desplaisir tout*.

⁷ Je třeba poznamenat, že počet skladeb v rukopisu **Ber 78.C.28** – o málo více než 33 % z celku repertoáru tohoto pramene –, které se objevují rovněž v rukopisu **Esc IV.a.24**, není nijak mimořádně vysoký. V rukopisu **Fl 178** je například 37 z jeho 73 skladeb – více než 50 % – společných s rukopisem **C.G.XIII.27** a 52 ze 108 skladeb rukopisu **C.G.XIII.27** – téměř 50 % – je společných s rukopisem **Fl 229**.

⁸ Údaj o počtu skladeb v rukopisu **Pix** je převzat ze stati EDWARDA J. PEASE, *Pixérécourt*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, X, 1962, sl. 1316.

⁹ Srov. výklad o jednotlivých chansonech a tabulky shrnující vztahy mezi italskými prameny k tomuto repertoáru, který podává ATLAS, *The Cappella Giulia* (cit. v pozn. 5), kap. 5, s. 49-232, a kap. 6, s. 253-258.

protože se zdá být zřejmé, že pouze jejich písaři nebo sestavovatelé – a nikdo jiný – měli přístup k určité skupině předloh, které kolovaly pouze ve velmi omezeném okruhu. Ukazuje se tudíž toto: Jakmile je nějaký chanson hodně rozšířen, klesá jeho hodnota jakožto důkazu souvislosti mezi kterýmikoliv dvěma nebo třemi prameny, v nichž se objeví. Naopak hodnota konkordance jakožto ukazatele souvislosti mezi rukopisy vzrůstá, jestliže příslušné dílo není tolik rozšířeno.

Použijeme-li nyní toto kritérium a vrátíme-li se znovu k závěru Southernové, že rukopisy **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** spolu souvisejí, musíme zdůraznit, že dva chansony, jež se objevují v těchto dvou pramenech, *J'acompliray du bon couer* a *He n'esse pas grant displaysir*, se dochovaly pouze v těchto dvou rukopisech a další čtyři kompozice se objevují pouze v těchto dvou pramenech a ještě v jednom dalším.¹⁰

Nyní bychom se měli obrátit ke druhému kritériu určování souvislosti pramenů, které spočívá v srovnávání čtení, jež jsou tradována v konkordancích různých pramenů, a ve vystopování signifikantních variant a chyb v těchto čteních při jejich přenosu z jednoho pramene do druhého (o termínu “signifikantní” viz níže). Zdá se být zřejmé, že ty prameny, které tradují určitou skladbu s identickými signifikantními variantami nebo chybami, musely nutně vycházet ve svém čtení z téže předlohy a jsou tedy spolu příbuzné, přinejmenším pokud jde o příslušnou kompozici. Naopak ty prameny, jež tradují čtení, která obsahují navzájem odlišné varianty, jsou navzájem nezávislé, protože jejich čtení musela nutně vycházet z odlišných předloh. Jestliže postoupíme v tomto uvažování o krok dále, zdá se být rovněž zřejmé to, že prameny, jejichž čtení důsledně souhlasí u velkého počtu skladeb, mohou být považovány za navzájem související ve svém celku (podrobněji k tomu viz níže). Toto je samozřejmě metoda určování souvislosti pramenů – stemmatická recenze –, kterou už dlouho používá textová kritika a jež je v poslední době uplatňována i v malém, avšak vzrůstajícím počtu muzikologických prací zabývajících se středověkou a renesanční hudbou.¹¹

¹⁰ Inventář rukopisu **Esc IV.a.24** srov. SOUTHERN (cit. v pozn. 1), s. 58 nn. Podrobnější výklad o vztazích jednak mezi rukopisy **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** a jednak mezi rukopisy **Fl 176**, **Pix** a **Ricc 2356** podává ATLAS (cit. v pozn. 5), kap. 6, s. 246-247 a 256.

¹¹ Naše metoda recenze pramenů se opírá o práci PAULA MAASE, *Textual Criticism*, přel. BARBARA FLOWER, Oxford: Clarendon 1958; tato stručná studie o rozsahu pouhých padesáti devíti stran je považována za “klasickou formulaci stemmatické teorie”. Tento citát je převzat z jiné nanejvýš užitečné práce, LEIGHTON D. REYNOLDS – NIGEL WILSON, *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford: Oxford University Press 1968, s. 140. Pokud jde o muzikologické studie, které uplatňují metodu textové kritiky, můžeme zde citovat mimo jiné: GÜNTHER WEISS, *Zum Problem der Gruppierung südfrenzösischer Tropare*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XII, 1964, č. 3-4, s. 163-171; DAVID G. HUGHES, *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropers*, in: *Journal of the American Musicological Society* XIX, 1966, č. 1, s. 3-12; TÝŽ: *The Sources of 'Christus Manens'*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (ed. JAN LARUE), New York: Norton 1966, s. 424-427 a s. 433; WOLFGANG DÖMLING, *Zur Überlieferung der musikalischen Werke Guillaume de Machauts*, in: *Die Musikforschung* XXII, 1969, č. 2, s. 189-195 a zvláště s. 191 nn.; HANNA STÄBLEIN-HARDER, *Fourteenth-Century Mass Music in France*, Rome: American Institute of Musicology 1962, passim a zvláště pak s. 90-91; EDWARD KOVARIK, *A Newly-Discovered Dunstable Fragment*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXI, 1968, č. 1, s. 21-33 a zvláště s. 29-30; JAAP VAN BENTHEM, *Die Chanson 'Entré je suis' à 4 von Josquin des Prez und ihre Überlieferung*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXI, 1970, č. 4, s. 203-210; GEOFFREY CHEW, *The Provenance and Date of the Caius and Lambeth Choir-Books*, in: *Music & Letters* LI, 1970,

Nyní se můžeme ještě jednou vrátit k tvrzení Southernové, uplatnit naše druhé kritérium na čtení, která tradují rukopisy **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** ve svých konkordancích, a potvrdit její názor, že tyto dva rukopisy spolu souvisejí. Srovnáme-li totiž čtení všech osmnácti konkordancí, zjišťujeme, že osm z nich (což je dosti vysoké procento) je možno s určitostí vztáhnout ke společné předloze. (Jedná se o skladby č. 25, 30, 40, 46, 50, 62, 75 a 100 podle řazení v rukopisu **Esc IV.a.24**.)¹²

Zbývající část našeho pojednání je věnována podrobnějšímu výkladu onoho druhého kritéria, neboli metodám recenze. A protože postup odkrývání souvislostí mezi rukopisy nemůže začínat na úrovni rukopisu jako celku, ale spíše na úrovni jednotlivých chansonů a jejich čtení,¹³ začneme u tohoto bodu.

Nelze pochybovat o tom, že jedním z nejcennějších dokladů vzájemných souvislostí pramenů na úrovni jednotlivé skladby jsou tzv. konjunktivní a separativní chyby,¹⁴ za

č. 2, s. 107-117 a zvláště s. 113-114; THOMAS STOLTZER, *Ausgewählte Werke*, II (ed. LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT), Frankfurt a.M.: Peters 1969, s. 173-182 (Das Erbe deutscher Musik, 66); MARGARET BENT, *Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON), Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 295-318; STANLEY BOORMAN, *Limitations and Extensions of Filiation Technique*, in: tamtéž, s. 319-336. – [Z českých prací: FRANTIŠEK MUŽIK, *Úvod do kritiky hudebního zápisu*, Praha: Universita Karlova 1961 (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, 3); PAVEL VAŠÁK a kol., *Textologie. Teorie a ediční praxe*, Praha: Karolinum 1993. Pozn. J. G.]

¹² Tuto informaci mi laskavě sdělila dr. Martha Hanenová v dopise ze 4. května 1971. Přestože jsem i s odstupem času přesvědčen o správnosti metodologických zásad, které jsem tehdy formuloval, moje hypotéza o neapolské provenienci rukopisů **Ber 78.C.28** a **Esc IV.a.24** (srov. ATLAS, cit. v pozn. 5, s. 234-235 a s. 242) už není udržitelná; v rukopisu **Esc IV.a.24** pochází z Neapole pravděpodobně pouze závěrečný oddíl. Srov. DAVID FALLOWS, *Polyphonic Song in the Florence of Lorenzo's Youth ossia the Provenance of the Manuscript Berlin 78.C.28: Naples or Florence?*, in: *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico* (ed. PIERO GARGIULO), Firenze: Olschki 1993, s. 47-62, a FLYNN WARMINGTON, *The Missing Link: the Scribe of the Berlin Chansonnier in Florence*, in: tamtéž, s. 63-68.

¹³ Přesně stejné stanovisko zastává HUGHES (cit. v pozn. 11), s. 4, kde píše: “[...] *before we can even think of a manuscript stemma, we must first have a separate stemma for each trope in the repertoire [...]*.” – “[...] *dříve než můžeme vůbec pomyslet na stemma celého rukopisu, musíme mít samostatné stemma pro každý tropus repertoáru [...]*.”

¹⁴ REYNOLDS – WILSON (cit. v pozn. 11), s. 141, definují “konjunktivní” a “separativní” chyby takto: Konjunktivní chyby jsou “*those which show that two manuscripts are more closely related to each other than to a third manuscript*” (“ty, které ukazují, že dva rukopisy jsou v užším vztahu k sobě navzájem než ke třetímu rukopisu”); separativní chyby jsou “*those which show that one manuscript is independent of another because the second contains an error or errors from which the first is free*” (“ty, které ukazují, že jeden rukopis je nezávislý na jiném, protože tento druhý rukopis obsahuje chybu nebo chyby, které se v prvním rukopisu nevyskytují”). Definice u MAASE (cit. v pozn. 11), s. 42-43, je rovněž poučná. Maas definuje separativní chyby takto: “*We can prove that a witness (B) is independent of another witness (A) by finding in A as against B an error so constituted that our knowledge of the state of conjectural criticism in the period between A and B enables us to feel confident that it cannot have been removed by conjecture during that period. Errors of this kind may be called ‘separative errors’ (errores separativi).*” – “*Nezávislost pramene B na prameni A můžeme prokázat tak, že nalezneme v prameni A ve srovnání s pramenem B takovou chybu, o níž můžeme na základě naší znalosti stavu konjekturální kritiky v daném období spolehlivě tvrdit, že nemohla být v tomto období odstraněna konjekturou.*”

předpokladu, že se jedná o signifikantní chyby, neboli “ne o takové chyby, které mohou dva písaři udělat nezávisle na sobě, anebo o takové, které může písař snadno odstranit konjekturou”.¹⁵ Rozumí se samo sebou, že jedna a táž chyba může být zároveň chybou konjunktivní i chybou separativní. Zvlášť zřetelný příklad takovéto signifikantní chyby se objevuje v rukopisech **C.G.XIII.27** a **Fl 176** v souvislosti se skladbou č. 62, Ockeghemovým chansonem *Ma bouche rit*. Čtení tohoto chansonu v obou rukopisech tradují dvě shodné chyby; nejprve vynechávají pauzu o trvání semibrevis v taktu 54 v altu a poté brevis *a'* v taktu 56 v superiu (Příklad 1).



Příklad 1. Johannes Ockeghem, *Ma bouche rit*, superius a tenor, t. 53-56.

Hvězdičky vyznačují chyby, jež se objevují v **C.G.XIII.27** i ve **Fl 176**.

Povaha těchto chyb nás nenechává na pochybách, že za prvé písaři rukopisů **C.G. XIII.27** a **Fl 176** museli převzít svá čtení ze společné předlohy, protože je nanejvýš nepravděpodobné, že by tyto identické chyby mohly být výsledkem pouhé náhodné shody, a že za druhé ostatní prameny, které tyto chyby neobsahují, nejsou odvozeny ze stejné předlohy, protože je právě tak málo pravděpodobné, že by nějaký písař z patnáctého století, který mechanicky opisoval jednotlivé hlasy chansonu jeden za druhým, mohl obě chyby opravit konjekturou. Můžeme tedy vyvodit závěr, že pokud jde o chanson *Ma bouche rit*, rukopisy **C.G.XIII.27** a **Fl 176** spolu souvisejí a zároveň stojí stranou všech ostatních dochovaných pramenů k této skladbě.

Druhý důležitý doklad toho, že dva nebo několik pramenů spolu souvisejí, pokud jde o čtení určitého chansonu, představuje výskyt signifikantní varianty nebo skupiny variant v těchto pramenech. Obecně vzato zahrnují tyto varianty zcela zřetelné melodické odlišnosti v jednom nebo v několika hlasech, které zřejmě nemohli vytvořit dva hudebníci nebo písaři pracující nezávisle jeden na druhém. Nápadný příklad takovéto skupiny

Chyby tohoto druhu je možno nazvat 'separativními chybami' (Trennfehler, errores separativi). Konjunktivní chyby jsou definovány takto: "It can be proved that two witnesses (B and C) belong together as against third (A) by showing an error common to B and C of such a nature that it is highly improbable that B and C committed it independently of each other. Such errors may be called 'conjunctive errors' (errores conjunctivi)." – "Vzájemná závislost dvou pramenů B a C oproti prameni A může být prokázána tak, že nalezneme chybu společnou pramenům B a C, u níž je nanejvýš nepravděpodobné, že mohla vzniknout v obou těchto pramenech nezávisle na sobě. Takovéto chyby mohou být nazvány 'konjunktivními chybami' (Bindefehler, errores conjunctivi)."

¹⁵ "[...] not such mistakes as two scribes are likely to make independently, or such as a scribe could easily remove by conjecture." REYNOLDS – WILSON (cit. v pozn. 11), s. 141. – [Autoři knihy *Textologie* (cit. v pozn. 11, s. 77-78) užívají termíny "společná chyba" a "metoda společných chyb". Pozn. J. G.]

ny signifikantních variant se objevuje v souvislosti s číslem 27, Martiniho chansonem *La martinella*, k němuž existuje jedenáct pramenů: **Bol Q 16, Cas 2856, C.G.XIII.27,**

Fl 229, Form, Glog, Pix, SevP, všechny ostatní prameny

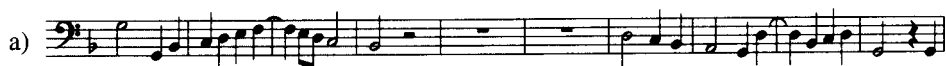


Příklad 2. **Johannes Martini, *La martinella*,**
superius, a) t. 20; b) t. 32.

Tr 89, Tr 91 a Ver 757. Na základě různoctení lze těchto jedenáct pramenů rozdělit do tří skupin neboli rodin, z nichž jedna má dvě dílčí větve. Jedna rodina sestává pouze z rukopisu **Bol Q 16**, jehož čtení obsahuje pouze sedmdesát devět taktů, to je o jedenáct méně než všechny ostatní prameny, a dvě nápadné melodické varianty v nejvyšším

hlasu, v taktech 20 a 32, které se také vyskytují jedině zde (viz Příklad 2). Tyto varianty zřetelně naznačují, že rukopis **Bol Q 16** stojí stranou všech ostatních pramenů.

Zbývající dvě rodiny se navzájem odlišují dvěma dosti podstatnými variantami. První z nich se objevuje v basu v taktech 29-38 (viz Příklad 3).



Příklad 3. **Johannes Martini, *La martinella*,** bassus, t. 29-38.

a) **Fl 229, Form a Tr 89;** b) **Cas 2856, C.G.XIII.27, Glog, Pix, SevP, Tr 91 a Ver 757.**

Ještě nápadnější je varianta, která se objevuje na konci jednotlivých čtení (Příklad 4).

Je zřejmé, že pořadatelé nebo písari rukopisů **Fl 229, Form a Tr 89** nemohli nezávisle na sobě zkomponovat varianty, které se objevují v jejich pramenech. Daleko spíše převzali své čtení ze společné předlohy. Totéž platí o pořadatelích a písarích rukopisů **C.G.XIII.27, Pix, SevP a Ver 757** a posléze **Cas 2856, Glog a Tr 91.**

Na základě výše zmíněných variant je tedy možno stanovit souvislost určitých pramenů, dokázat, že určité prameny jsou zcela nezávislé na jiných pramenech, a ukázat, že Martiniho chanson byl rozšířen ve třech verzích neboli tradicích, z nichž každá je reprezentována vlastní rodinou či skupinou rukopisů.

RODINA I: a) **C.G.XIII.27**

Pix

SevP

Ver 757

b) **Cas 2856**

Glog

Tr 91

RODINA II: **Fl 229**

Form


Tr 89

RODINA III: **Bol Q 16**


(Označení I, II a III zde neznamenají žádné preference z hlediska toho, které čtení je nejlepší nebo nejautentičtější.)

Zůstaneme-li stále ještě na úrovni jednotlivých chansonů, zbývá vyložit dva body. První bod, co pro nás představuje "signifikantní" variantu? (Někteří badatelé v oblasti

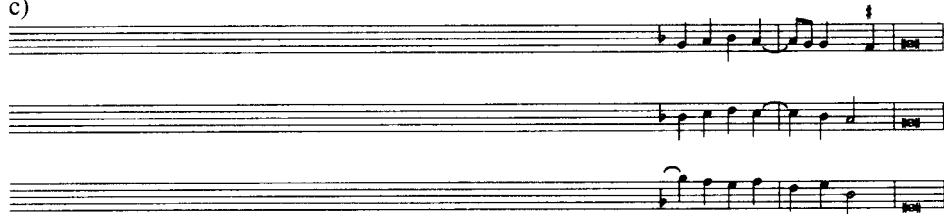
a)



b)



c)



Příklad 4. Johannes Martini, *La martinella*, t. 81 ad.

a) Fl 229, Form a Tr 89; b) C.G.XIII.27, Pix, SevP a Ver 757; c) Cas 2856, Glog a Tr 91.

textové kritiky užívají termín “indikativní” varianta.)¹⁶ Na tuto otázku bohužel neexistuje jednoduchá odpověď. To, co musíme v každém případě učinit, je ptát se: “Je povaha této varianty taková, že ji dva různí písaři nebo hudebníci prostě nemohli vytvořit nezávisle na sobě?” Jestliže odpověď zní: “ano”, pak se snad dá říci, že příslušná varianta je signifikantní a že ty prameny, v nichž se tato varianta objevuje, jsou ve vzájemném vztahu a stojí naopak stranou těch pramenů, v nichž se nevyskytuje.

Je třeba pečlivě hodnotit povahu každé varianty předtím, než rozhodneme, zda je signifikantní, či nikoliv, nicméně naše vlastní zkušenost – založená na kolacích téměř dvou set padesáti chansonů – nás dovedla k tomu, že určité typy variant je možno považovat vždy za signifikantní, zatímco jiné jsou vždy nesignifikantní.

K nejnápadnějším signifikantním variantám patří ty, které zahrnují podstatné rozdíly buď v celém polyfonním komplexu (viz Příklad 4), anebo v melodické lince jednotlivých hlasů (viz Příklady 2 a 3). Pokud jde o posledně jmenovanou kategorii variant, mohou být rozdíly tak rozsáhlé, jak ukazují příklady 2 a 3, anebo naopak z hlediska celkového vyznění skladby tak nepodstatné jako v následujícím příkladu (Příklad 5), který se objevuje v souvislosti s číslem 83, s chansonem *De les mon getes* (= *Voles oïr une chanson*) Loyseta Compère.

¹⁶ Srov. např. MAAS (cit. v pozn. 11), passim. – [Mužik, *Úvod do kritiky* (cit. v pozn. 11, s. 81), užívá pojem “typické varianty”. Pozn. J. G.]

Příklad 5. Loysset Compère, *De les mon getes*, tenor, t. 64.

a) C.G.XIII.27; b) CortP a Fl 164-167.

Jiným vynikajícím dokladem toho, že dva nebo více pramenů spolu souvisejí, je výskyt stejného hlasu *si placet* (tzn. hlasu, který může být doplněn nebo vynechán dle libosti), protože takovýto hlas zjevně nemůže být dílem dvou hudebníků, kteří pracovali nezávisle na sobě. Jestliže nás ovšem výskyt takového hlasu ve dvou pramenech nechává na pochybách, že spolu navzájem souvisejí, neznamená zároveň nutně, že jsou zcela bez souvislosti s nějakým třetím rukopisem, který tento hlas neobsahuje. Je tomu tak proto, že písař třetího rukopisu mohl převzít své čtení z těžce předlohy, kterou měli k dispozici písaři prvních dvou rukopisů, protože však věděl, že hlas *si placet* byl “nepovinný”, rozhodl se jej vynechat.

Třetí typ signifikantních variant se objevuje v souvislosti s pravopisnou podobou textových incipitů. Ačkoliv může být dosti riskantní, chtít na tomto základě stanovit vztah mezi dvěma rukopisy, máme-li co do činění s prameny, které komolí pravopis francouzských textů takovým způsobem jako italské sbírky chansonů z konce patnáctého a počátku šestnáctého století, skutečnost, že rukopisy C.G.XIII.27 a Fl 229 shodně tradují slovo *aymer* (milovat) jako *diner* (večeřet) – jako je tomu v č. 104, *La doy je aymer* –, se zdá být více než náhodnou shodou. V tomto případě je vztah navíc potvrzen skutečností, že rukopisy C.G.XIII.27 a Fl 229 obsahují shodnou signifikantní chybu i ve čtení hudebního textu – bassus v takttech 32-33 je v obou zapsán o tercii níž.¹⁷

Ještě jiný typ signifikantních variant se objevuje tam, kde existují rozpory ohledně autorství a kde dva nebo více pramenů připisují sporné dílo témuž skladateli. To, že některé prameny spolu souhlasí v tom, že připisují skladbu stejnému skladateli, může být dobrým dokladem toho, že jejich písaři přitom vycházeli ze společné předlohy. Příklad tohoto typu varianty nacházíme v souvislosti s číslem 59, *Malheur me bat*, jež je připisováno Martinimu (v rukopisu C.G.XIII.27), Ockeghemovi (v tisku *Odh*, v rukopisu SG 461 a v *Trattato Pietra Arona*) a Malcortovi (v rukopisu Cas 2856); všechny tři prameny, které uvádějí jako autora Ockeghema, spolu souvisejí, a to tak, že SG 461 a Aron jsou závislé na *Odh* a přejímají jméno skladatele z této tištěné sbírky.¹⁸

K signifikantním variantám patří posléze takové případy, kdy dva nebo více pramenů zapisují chanson na více než dvou stranách rukopisu a umísťují pauzy na obracení přesně na stejném místě ve všech hlasech.¹⁹

¹⁷ Brown v úvodu k edici rukopisu Fl 229 upozorňuje na to, že rukopisy Fl 229 a Pix, jejichž čtení vykazují velký počet signifikantních hudebních variant, tradují také v textové složce některé pravopisné zvláštnosti, které musely vycházet ze společných předloh. Srov. *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent Florence: Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229* (ed. HOWARD MAYER BROWN), Chicago – London: The University of Chicago Press 1983, sv. I (*Text Volume*), s. 143-149 a s. 229; sv. II (*Music Volume*), s. 107-108 (*Monuments of Renaissance Music*, 7).

¹⁸ Blíže k tomu srov. kritický aparát, který se vztahuje k tomuto chansonu, in: ATLAS (cit. v pozn. 5), kap. 5, s. 149-155. V současné době se zabývám obecněji otázkou rozporných údajů o autorství v chansonovém repertoáru druhé poloviny 15. a počátku 16. století.

¹⁹ Srov. HERBERT KELLMAN, *The Origins of the Chigi Codex: The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana C.VII 234*, in: *Journal of the Ame-*

Nyní se můžeme obrátit k těm typům variant, které podle našeho názoru nejsou signifikantní. Tyto varianty zahrnují množství charakteristických rysů notace, jejichž výskyt v několika pramenech nehovoří nutně pro vzájemnou souvislost těchto pramenů, protože jejich povaha je taková, že dva nebo více písarů na ně docela dobře mohli přijít nezávisle na sobě. K variantám tohoto typu patří notační zvláštnosti, které postihují typické kadenční formule, tj. citlivý tón nebo spodní tercie; posuvky, a to v předznamenaní i před jednotlivými notami; koruny (fermaty) na dílčích i závěrečných kadencích; klíče – pokud nezjistíme, že dvě čtení zaznamenávají změnu klíče přesně na stejném místě skladby, v tomto případě by klíč mohl naznačovat souvislost mezi oběma čteními;²⁰ ligatury, které písari těchto rukopisů umísťovali, zdá se, velmi nahodile; *minor color*, který byl podle všeho zapisován ještě nahodileji než ligatury; užití jedné dlouhé noty namísto několika opakovaných not a naopak; a posléze vyplňování terciového kroku průchodným tónem, jež bylo podivnou posedlostí některých písarů, například písáře rukopisu **Ver 757**. Skutečnost, že právě popsané typy variant nejsou signifikantní, je zřejmá z toho, že existuje mnoho případů, kdy dva nebo více pramenů, jejichž vztah je prokazatelný na základě jedné či několika signifikantních variant, spolu nesouhlasí, právě pokud jde o individuální užití zmíněných notačních charakteristik. Existují také opačné případy, totiž že prameny spolu souhlasí, pokud jde o zmíněné drobnější varianty, ale rozcházejí se, pokud jde o důležité signifikantní varianty.²¹

Nyní se můžeme obrátit ke druhému bodu, který, jak již bylo řečeno, vyžaduje obšírnější vysvětlení. Čtenář si již všiml, že jsme v našem výkladu o Martiniho chansonu *La martinella* zařadili každý z jedenácti pramenů, v nichž se toto dílo dochovalo, do jedné ze tří skupin či rodin; nenarýsovali jsme ovšem skutečné rukopisné stemma (rodokmen), které by ukázalo přímý původ jednoho pramene z pramene jiného a které by vzalo v úvahu dnes ztracený archetyp nebo hyparchetypy (tzn. nejstarší rekonstruovatelnou předlohu nebo předlohy). Důvod, proč jsme to neudělali, je prostý: není to zásadně možné. Ten, kdo se zabývá textovou kritikou, dobře ví, že teorie stemmat má jisté meze.²² Tato teorie předpokládá, že tradice je “uzavřená”, to znamená, že “všechny dochované rukopisy lze vztáhnout k jedinému archetypu”; že tradice je “vertikální”, to znamená, že “čtení byla tradována přímo, od jedné knihy ke kopiím, které byly podle ní pořizeny”;²³ a že prameny, v nichž je dílo dochováno, je možno aspoň do jistého stupně navzájem chronologicky rozlišit a že chronologické pořadí těchto pramenů je známo.

rican Musicological Society XI, 1958, č. 1, s. 6-19 a zvláště s. 11, kde je použito tohoto důkazu k tomu, aby se prokázala existence vztahu mezi čteními tří skladeb, které jsou zapsány v rukopisech Chigi Codex a **Bruss 9126**.

²⁰ To, že změna klíče nemusí vždy nutně naznačovat vztah mezi prameny, souvisí rovněž s její funkcí. Změny klíčů se vesměs užívaly proto, aby se nemusely psát noty na pomocných linkách. Dva písari, kteří viděli u přesně stejné skupiny not hrozící pomocné linky, mohli tudíž zcela nezávisle na sobě změnit klíče na stejném místě. Jestliže se ovšem dva prameny v tomto ohledu ve všech případech důsledně shodují, je možno uvažovat o tom, že spolu souvisejí.

²¹ Poněkud méně přesvědčivý výklad o tom, co jsou signifikantní a nesignifikantní varianty, podává **CHew** (cit. v pozn. 11), s. 113-114.

²² Celý následující výklad se opírá o **REYNOLDSE – WILSONA** (cit. v pozn. 11), s. 143-144, odkud jsou převzaty také přímé citace.

²³ “*all surviving manuscripts can be traced back to a single archetype; readings were transmitted directly from one book to copies made from it*”, cit. dle **ATLAS**, s. 47, zdůraznil autor.

Pokud jde o tradování chansonů na konci patnáctého a v šestnáctém století, nejsou bohužel všechny tyto podmínky splněny. Analyzujeme-li za prvé rozdílné závěry Martiniho chansonu *La martinella*, ukáže se nám, že jeden z těchto závěrů není prostě variantou závěru druhého. Je tomu, zdá se, spíše tak, že původní závěr skladby byl záhy podroben závažné revizi (samotným skladatelem?) a první opis revidované verze se pak sám stal archetypem. Když nastane takováto situace – to znamená, když zde existují dva rozdílné archetypy, které kolovaly ve stejné době –, stává se tradice takříkajíc “otevřenou” a mechanismus stemmatické teorie se láme.

Teorie stemmat postuluje za druhé, že čtení jsou tradována “vertikálně”, to znamená, že všechny další opisy jsou odvozeny z jednoho pramene. Naše zkoumání však naznačuje, že přinejmenším v jedné fázi tradování některých chansonů odvozoval písař dalšího exempláře své čtení pravděpodobně ze dvou pramenů. A když spolu čtení těchto dvou pramenů v některých bodech nesouhlasila, volil jednou čtení podle prvního pramene a jindy podle druhého pramene. Jak jinak můžeme vysvětlit situace, kdy hypotetický rukopis A souhlasí ve svém čtení s rukopisem B a rozchází se s rukopisem C ve třech případech, ale pak ve čtvrtém případě souhlasí s rukopisem C proti rukopisu B? Čtení A je nyní samozřejmě “kontaminováno”. A namísto “vertikální” tradice zde máme případ “horizontálního” zprostředkování. Neobyčejně zřetelný příklad tohoto typu zprostředkování nacházíme v souvislosti s číslem 31, Caronovým *Cent mille escus*.²⁴

Máme-li konečně sestavit rukopisné stemma, musíme znát pořadí vzniku pramenů. Naše znalost chronologického sledu, v němž byly pořízeny rukopisné sbírky chansonů z konce patnáctého a počátku šestnáctého století, je ovšem stále dosti vágní.

Celkem vzato se musíme prostě spokojit s tím, že přiřadíme jednotlivé prameny tohoto repertoáru do rukopisných skupin neboli rodin. Sestavení stemmat – a v některých případech je možné takovéto definitivní stemma narýsovat – bude muset počkat.

Až dosud jsme sledovali kritéria pro utřídění pramenů na úrovni jednotlivých chansonů. Nyní musíme obrátit pozornost k problému vztahů mezi rukopisnými sbírkami chansonů v jejich celku.

Začali jsme pokusem o určení toho, v jakém stupni každý ze třiceti dvou dochovaných italských rukopisů, které vykazují konkordance k rukopisu **C.G.XIII.27**, souvisí s tímto rukopisem. Podařilo se nám to výhradně na základě čtení. Když jsme provedli kolace čtení jednotlivých chansonů a rozdělili na této úrovni prameny do skupin, vypracovali jsme tabulku případů, kdy čtení jednotlivých pramenů buď signifikantně souhlasila anebo nesouhlasila s čtením rukopisu **C.G.XIII.27**, to znamená počet případů, kdy mohl být daný pramen přiřazen do stejné rodiny jako rukopis **C.G.XIII.27**, anebo naopak do jiné rodiny. Když jsme sestavovali tyto záznamy, vynechali jsme všechna “neutrální” čtení, jinými slovy, ty případy, kdy žádný z pramenů nevykazoval signifikantní varianty a kdy tedy bylo možno předpokládat, že všechny vycházely ve svém čtení z jedné předlohy. Neboli k tomu, aby byl v některém z našich pramenů zaznamenán případ signifikantního souhlasu, bylo zapotřebí aspoň jednoho dalšího pramene, jehož čtení by bylo signifikantně nesouhlasné. Jinými slovy nestačilo, aby náš pramen souhlasil s rukopisem **C.G.XIII.27**, ale musel zde být ještě aspoň jeden pramen, který ani s jedním z nich nesouhlasil.

Když byly tyto tabulky hotové, vyslovili jsme následující hypotézu: Uvažovaný pramen souvisí těsněji nebo vzdáleněji s rukopisem **C.G.XIII.27** v míře, která odpoví-

²⁴ Podrobněji srov. ATLAS (cit. v pozn. 5), kap. 5, s. 97-98.

dá poměru mezi signifikantně souhlasnými a signifikantně nesouhlasnými případy. Tak například rukopis **Bol Q 17** s deseti případy signifikantního souhlasu oproti pouhým třem případům signifikantního nesouhlasu souvisí mnohem těsněji s rukopisem **C.G.XIII.27** než rukopis **Cas 2856**, který vykazuje pouze jediný případ signifikantního souhlasu oproti ne méně než sedmnácti případům signifikantního nesouhlasu. (Ve světle naší kritiky metody určování souvislosti pramenů na základě velkého množství konkordancí, kterou zastává Southernová, stojí za to poznamenat, že jak **Bol Q 17**, tak **Cas 2856** vykazují shodně dvacet sedm konkordancí s rukopisem **C.G.XIII.27**.) Je zřejmé, že pořadatelé a písaři rukopisů **C.G.XIII.27** a **Bol Q 17** v zásadě vycházeli ve svých čteních ze společných předloh, zatímco v případě rukopisů **C.G.XIII.27** a **Cas 2856** tomu tak nebylo.

Pokusili jsme se pak jít o krok dále a vztáhnout jednotlivé prameny k sobě navzájem. Do jisté míry byly přípravné práce k tomuto úkolu již provedeny ve chvíli, kdy jsme určili stupeň vztahu jednotlivých pramenů k rukopisu **C.G.XIII.27**. Zdá se být totiž zřejmé, že jestliže rukopis A je ve velmi těsném vztahu k rukopisu **C.G.XIII.27**, zatímco rukopis B je od tohoto rukopisu dosti vzdálen, pak ani rukopisy A a B nevykazují žádný těsný vzájemný vztah. Druhá metoda, kterou jsme užili, byla ta, že jsme zaznamenávali prameny, s nimiž každý ze zkoumaných pramenů souhlasil v těch případech, kdy nesouhlasil s rukopisem **C.G.XIII.27**. Jestliže tedy tomu bylo tak, že v případech, kdy rukopis B nesouhlasil s rukopisem **C.G.XIII.27**, zároveň často souhlasil s rukopisem C, měli jsme zde aspoň malý náznak toho, že B a C by mohly být v těsnějším vztahu. Za třetí jsme si všímali konkordancí, které vystupují pouze ve dvou nebo nanejvýše ve třech zkoumaných pramenech, a použili výskyt takovýchto konkordancí jako doklad toho, že by příslušné prameny mohly být ve vzájemném vztahu. Jakmile jsme měli byt i jen nepatrný náznak souvislostí mezi dvěma prameny, srovnávali jsme posléze aspoň u některých společných kompozic jejich čtení, abychom zjistili, zda tato čtení spolu zásadně souhlasí, anebo nesouhlasí.²⁵

²⁵ O výsledcích, kterých bylo dosaženo za pomoci popsaných metod, pojednává podrobněji ATLAS (cit. v pozn. 5), kap. 5 a 6. V kapitole 5 k sobě, pokud je to možné, řadíme prameny na úrovni jednotlivých chansonů, přičemž důvody pro naše utřídění jsou podány formou notových příkladů, které ilustrují signifikantní varianty a chyby. V kapitole 6 přinášíme výsledky našeho úsilí o určení stupně, v němž různé prameny souvisejí s rukopisem **C.G.XIII.27** a spolu navzájem, a podáváme shrnující výklad vzájemných vztahů mezi uvažovanými rukopisy.

Problémy transkripce německých varhanních tabulatur počátku 17. století*

Capricci, overo canzoni Ottavia Bariolly (Milán 1594)
a *Canzoni per sonare* Cesara Borga (Benátky 1599)

MARINA TOFFETTI

Úvod

Předkládaný příspěvek si bez nároku na úplnost klade za cíl vrátit se k řešení některých problémů, které vyplývají z transkripce do moderní notace u té části instrumentálního repertoáru pozdní renesance, který se vyznačuje polyfonními znaky a který se dochoval v pramenech různého druhu: na jedné straně prostřednictvím edic oddělených partů, na druhé straně jako německé varhanní tabulatury počátku 17. století. Tento repertoár nebyl zamýšlen výhradně a výslovně pro varhanní účely, avšak vstupuje do repertoáru klávesových nástrojů¹ – také v podobě varhanních tabulatur, které ho šířily. Do centra pozornosti byl postaven komplex problémů analytického a filologického rázu, který má dokumentovat prospěšnost správného a věrohodného vedení hlasů.² Aby bylo

* MARINA TOFFETTI, *Problemi di trascrizione nelle intavolature d'organo tedesche del primo Seicento. I 'Capricci, overo canzoni' di Ottavio Bariolla (Milano 1594) e le 'Canzoni per sonare' di Cesare Borgo (Venezia 1599)*, in: *La critica*, s. 155-179. – Chtěla bych na tomto místě poděkovat Oscaru Mischiatimu za trpělivou pozornost, kterou věnoval mé práci v průběhu jejího vzniku; také děkuji Rodobaldu Tibaldimu za rady, které mi laskavě předával.

¹ Srov. pozorování Williho Apela a jeho návrhy pro některé ricercary 16. století: “[...] publikace v podobě oddělených hlasů patří do hudebního světa obecně, nejenom do světa varhanní nebo klávesové hudby. [...] K varhanám [...] patří pouze v tom smyslu a se stejnou výhradou jako v podstatě vše, co bylo v 16. století v hudbě vytvořeno – moteta, chansonsy a madrigaly, které mohly jistě být transkribovány z oddělených hlasů do partitury, a tudíž opatřeny nutnými ornamenty, a pak mohly být provedeny na klaviatuře.” WILLI APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel: Bärenreiter 1967 (italsky: *Storia della musica per organo e altri strumenti da tasto fino al 1700*, I [ed. PIERO NEONATO], Firenze: Sansoni 1985, s. 248).

² Tytéž závěry, omezené pouze na problémy italské varhanní tabulatury, jsou jasně vysloveny v práci ALEXANDRA SILBIGERA, *Is the Italian Keyboard Intavolatura a Tablature?*, in: *Recercare* III, 1991, s. 81-101, kde ještě autor potvrzuje: “I am not advocating here a general policy to deal with this problem, but merely want to suggest that editors should at least give some thought; editors constantly need to decide up to what point to impose their interpretations [...].” – “Netrvám na jediném obecném edičním předpisu při řešení tohoto problému, ale chci jednoduše vy-

řešení tohoto tématu co nejsrozumitelnější, byl zvolen účelný postup, který začíná zkoumáním dvou konkrétních a v mnoha aspektech analogických případů, reprezentovaných tradičně sbírkou *Capricci, overo canzoni* od Ottavia Bariolly³ a další sbírkou *Canzoni per sonare* od Cesara Borga.⁴ V podstatě se jedná o dvě sbírky vycházející ze stejného hudebního prostředí (Milán pozdního 16. století), vytištěné v rozmezí několika let (první v Miláně, druhá zásluhou milánského vydavatele Agostina Tradata v Benátkách), celkově věnované témuž žánru (instrumentální canzone, která ve zmíněném desetiletí zažívá v Miláně první fázi svého rozkvětu)⁵ a vykazující zřetelné technicko-stylistické podobnosti. Tyto dva případy však nebyly vybrány výhradně na základě výše zmíněných úvah, které se omezují na průkaznost homogenity původu a v mnoha směrech také faktury, protože na základě stejných úvah by bylo možné vybrat různé jiné sbírky se stejnými charakteristikami.⁶ To, co je určující ve dvou vybraných případech s ohledem

davatelům navrhnout, aby mu věnovali určitou pozornost; vydavatelé musejí neustále rozhodovat o tom, do jaké míry uplatní své interpretace [...].” Repertoár zkoumaný v tomto příspěvku je jistě omezenější vzhledem k tomu, který analyzoval Silbiger; byl však vybrán proto, že má velmi homogenní charakteristiky. V tomto rozsahu se o něm však jedná nejen proto, že problém “účtování” s polyfonií “si vyžaduje jistou pozornost”, ale je také návrhem, s omezením na repertoár čistě kontrapunktického rázu, obecné ediční politiky (s plným vědomím toho, že každý textový proces představuje samostatný případ a že může dát prostor různým edičním možnostem).

³ Analogicky s názorem životopisců, kteří se věnují skladateli ve významných slovnících a encyklopediích, byla zde přijata forma jména “Bariolla”, ověřená titulní stranou tisku, který byl zkoumán pro tuto studii (srov. dále), na rozdíl od těch, které obsahují zkomoleniny (“Bariola”, “Barioli” a “Bariolus”), z nichž první figuruje v rukopisné tabulatuře fondu Foà 1 v turínské Biblioteca Nazionale.

⁴ Jak *Capriccia* Bariollova, tak *Canzoni* Borgovy, obsažené v tabulatuře Foà 1 v turínské Biblioteca Nazionale (srov. pozn. 8), byly pozorností italských muzikologů zprostředkovány krátkým příspěvkem: SANDRO DALLA LIBERA, *Musiche inedite di organisti milanesi dei secoli XVI e XVII*, in: *Musica d'Oggi* II, 1959, s. 300-301.

⁵ Některé úvahy o různých fázích rozšíření žánru instrumentální canzony v Miláně se objevují v jednom mém výzkumu k tématu, předloženém jako disertace: MARINA TOFFETTI, *La canzone strumentale a Milano (1572-1647)*, dis., Università degli Studi a Milano 1990-1991 (vedoucí práce Maria Caraci Vela). První pokus o postžení osnovy vzájemných vztahů mezi různými autory instrumentálních canzona je v práci MARINA TOFFETTI, “*Et per il mondo non entri in sospetto di adulazione (...): titoli e dediche delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento*”, in: *Ruggero Giovannelli: “musicò eccellentissimo e forse il primo del suo tempo”* (Atti del convegno internazionale di studi, Palestrina e Velletri 12-14 giugno 1992) (ed. CARMELA BONGIOVANNI – GIANCARLO ROSTIROLA), Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 1998, s. 601-636.

⁶ Pouze mezi canzonomi složenými nebo publikovanými v Miláně, k nimž se nám dochovala jedna nebo více tabulaturních verzí, by bylo možno vzít v úvahu sbírku Antonia Mortara (Ricciardo Amadino, Venezia 1600; RISM AI/M 3759; reprint téhož editora v r. 1610; RISM nezná), zařazená do Foà 1 a částečně do Foà 3, Schmid, Diruta, München, rkp. MUS 1581; jinou od Giovanna Paola Cimy (Tini e Lomazzo, Milano 1606; RISM AI/C 2228 – BI/1606¹⁵), částečně zařazená v tabulatuře z Pelplinu; jiná od Francesca Roviga a Ruggiera Trofea (první vydání [ante 1606] ztraceno; reprint Filippo Lomazzo, Milano [1613?]; RISM BI/[ca 1613]¹⁶), částečně zařazená do Foà 1. Deset z dvanácti canzona zařazených do *Seconda aggiunta alli concerti* [...], vydaných Filippem Lomazzem (Filippo Lomazzo, Milano 1617; RISM BI/1617²), figuruje také v tabulatuře z Pelplinu. Výše citované sbírky se zachovaly alespoň v jednom kompletním exempláři jako partitura nebo v samostatných partech. Problémy spojené s jejich transkripcí jsou tedy poněkud odlišné od těch, které předkládají obě sbírky podrobené zkoumání.

na problematiku transkripce tabulatury, je výrazná analogie mezi zmíněnými způsoby tradování textu.⁷ Z obou sbírek se nám však zachoval jediný tištěný nekompletní pramen; obě jsou jako celek začleněny do varhanní tabulatury fondu Foà 1,⁸ dnes uložené v turínské Biblioteca Nazionale; sedmnáct ze čtyřiadvaceti canzon Cesara Borga figuruje mimoto v rukopisné tabulatuře nalezené v Pelplinu.⁹ Problémy transkripce tabulatury z Turína, nejlépe patrné na dvou zkoumaných případech při srovnání s dochovanými samostatnými party (a ještě v případě sedmnácti canzon Borgových zařazených do tabulatury z Pelplinu při srovnání s touto tabulaturou), představují tedy základní téma předkládaného příspěvku.

Pro zkoumání kritérií použitých v některých moderních edicích obou sbírek a k ilustraci některých kritérií alternativních transkripcí předkládáme syntetický popis dochovaných pramenů a některé postřehy metodologického charakteru o různých typech edic.

⁷ O stavu pramenů k oběma zkoumaným sbírkám srov. dále.

⁸ Události, které vedly turínskou Biblioteca Nazionale k akvizici kolekce Durazzo, rozdělené na donace Foà a Giordano, jsou popsány in: GABRIELLA GENTILI VERONA, *La collezione Foà e Giordano della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia XXXII*, 1964, s. 405-430. Téhož tématu se týká zásadní úvod Alberta Bassa ke svazku: ISABELLA FRAGALÀ DATA – ANNARITA COLTURATO, *Raccolta Mauro Foà – Raccolta Renzo Giordano*, Roma: Torre d'Orfeo 1987 (Cataloghi di Fondi musicali italiani, ed. Società Italiana di Musicologia ve spolupráci s Répertoire International des Sources Musicales, 7; Biblioteca Nazionale di Torino, 1). O varhanních tabulaturách viz studii OSCARA MISCHIATIHO, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo IV*, 1963, s. 1-154.

⁹ Viz edici *The Pelplin Tablature* (ed. ADAM SUTKOWSKI – ALINA OSOSTOWICZ SUTKOWSKA). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt – Warszawa: Polish Scientific Publishers 1963-1965 (Antiquitates Musicae in Polonia). Canzony Ottavia Bariolly a Cesara Borga figurují v *The Pelplin Tablature. Facsimile Part 6, VII* (ed. ADAM SUTKOWSKI – ALINA OSOSTOWICZ SUTKOWSKA), 1965. Šestý svazek tabulatury (uložený v knihovně diecézního semináře v Chełmu u Gdaňska pod signaturou N 308a.vol. VI) sestává ze 113 folií a obsahuje 144 kompozic, z nichž ty číslované od 791 do 882 jsou instrumentální canzony, téměř ve všech případech od italských autorů. Listy jsou rozděleny do stále stejných rubrik, které obsahují od sebe oddělené hodnoty semibrevis (celé, pozn. S. B.); počet rytmických skupin vložených do rubrik je však nestejný. Rukopis není vybaven ornamentikou pro klaviaturu a představuje věrnou kopii různých děl, která reprodukuje. Tíž vydavatelé věnovali některé příspěvky tabulatuře a zde prověřovanému repertoáru: ADAM SUTKOWSKI – OSCAR MISCHIATI, *Una preziosa fonte manoscritta di musica strumentale: l'intavolatura di Pelplin*, in: *L'Organo II*, 1961, č. 1, s. 53-72; ADAM SUTKOWSKI, *The Pelplin Organ Tablature (1620-1630). A Valuable Document of Polish Musical Culture in Late Renaissance*, in: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederic Chopin* (ed. ZOFIA LISSA), Warszawa: Polish Scientific Publishers 1963, s. 628-629; ALINA OSOSTOWICZ SUTKOWSKA, *The Pelplin Tablature as a Source to the History of Polish-Italian Musical Ties*, in: *Secondo incontro con la musica italiana e polacca*, Bologna: AMIS 1974, s. 75-80; viz také MIROSLAW PERZ, *La musica sacra lombarda al 'mare protestantarum' (ca 1600). Osservazioni sul repertorio dell'intavolatura di Pelplin*, in: *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento* (ed. ALBERTO COLZANI – ANDREA LUPPI – MAURIZIO PADOAN), Como: AMIS 1987, s. 357-365. Charakteristiky a předpokládané funkce tabulatury z Pelplinu byly pozorně analyzovány ANTONIEM DELFINEM, *Presenze bresciane nell'intavolatura di Pelplin: i metodi di trascrizione dei mottetti di Cesario Gussago*, in: *Liuteria e musica strumentale a Brescia fra Cinque e Seicento* (Atti del convegno, Salò 7 ottobre 1990) (ed. ROSA CAFIERO – MARIA TERESA ROSA BAREZZANI), Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana 1992 (Annali II, č. 5), s. 163-189; srov. zvláště s. 165, 175 a 177-178.

1. *Capricci, overo canzoni* Ottavia Bariolly (Milán 1594): stav pramenů a moderní edice

*Capricci, overo canzoni à quattro*¹⁰ Ottavia Bariolly byly vytištěny v Miláně u dědiců Francesca a Simona Tini¹¹ v roce 1594, kdy zde Bariolla působil, jak čteme také na titulní straně, jako varhaník v kostele S. Maria presso San Celso.

Sbírka se skládá z dvaceti instrumentálních *canzon* pro čtyři hlasy, očíslovaných s výjimkou posledních tří (které mají vedle čísla i názvy: *Famela Pietr' Antonio, Il Gobo Nan* a *La Todesca*). Jediný dochovaný exemplář (nebo alespoň jediný z těch, o nichž máme dnes zprávy) je uložen v Civico Museo Bibliografico Musicale v Bologni¹² a skládá se z jednotlivých partů *cantus* a *altus*. Skutečnost, že se nám dochovaly pouze dva oddělené hlasy, nevylučuje, že sbírka mohla být vytištěna také v podobě partitury. Celá sbírka figuruje mimoto na stranách 163-200 svazku X rukopisné písmenné¹³ tabulatury ve fondu Foà 1.¹⁴ Svazek (jeden ze šestnácti, které tvoří monumentální tabulaturu pro varhany získanou turínskou Biblioteca Nazionale mezi lety 1927-1930 od Alberta Gentiliho) je datován rokem 1639 a obsahuje 117 instrumentálních *canzon*; ve většině případů vykazují autoři nějaký vztah k milánskému prostředí (přinejmenším tiskem svého díla). Kompozice, které se tu vyskytují, jsou číslovány, ale bez titulů; představují mimo jiné, kromě krácení v kadencujících místech (jež nefigurují v dochovaných hlasech tištěného exempláře), určité modifikace ve vedení hlasů, o nichž bude pojednáno dále.

Moderní edice *canzon* (a *ricercarů*) Ottavia Bariolly (ed. Clyde William Young) byla vydána vydavatelstvím Hänssler v roce 1986¹⁵ v řadě *Corpus of Early Keyboard Music*. Edice, evidentně určená pro provedení na dokonalém nástroji, je realizována na dvou osnovách; hodnoty jsou pūlené. Částečná edice téže sbírky (deseti z Bariollových dvaceti *canzon*), pořizena Katalinou Fittlerovou, byla uveřejněna v *Editio Musica Budapest* v roce 1989 v řadě *Musica per la tastiera*.¹⁶ Poslední edice sbírky řízená Jamesem La-

¹⁰ RISM A1/B 926; CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze: Olschki 1952 (Biblioteca di Bibliografia Italiana, 23), 1594a; MARIANGELA DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze: Olschki 1962, s. 88; HOWARD MAYER BROWN, *Instrumental Music Printed Before 1600*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1965 (1594.); OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze: Olschki 1984, IV: 91 [V: 134].

¹¹ Sbírkka byla ve skutečnosti vytištěna, jak čteme na konci tabulky obou dochovaných částí, "Nella Stamparia di Pacifico Pontio".

¹² Signatury: R 293-294.

¹³ K použité notaci v "moderních" německých tabulaturách pro varhany je dodnes základní literaturou WILLI APEL, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1962.

¹⁴ Srov. pozn. 8.

¹⁵ OTTAVIO BARIOLLA, *Keyboard Compositions* (ed. CLYDE WILLIAM YOUNG), Neuhausen: American Institute of Musicology – Stuttgart: Hänssler 1986 (Corpus of Early Keyboard Music, 46). Viz recenze: BARRY COOPER, *Early Music* XV, 1987, č. 1, s. 110-112; CLEVELAND JOHNSON, *Music and Letters* LXVIII, 1987, č. 4, s. 395-396; ALEXANDER SILBIGER, *Journal of the American Musicological Society* XLII, 1989, č. 1, s. 172-178. Jedna transkripce *Canzone prima*, pořizena týmž C. W. Youngem, byla již publikována v roce 1976 v *Early Music Series* (EM, 26) jako do-datek k *Early Music* IV, 1976, č. 3. Partitura kombinuje podle prohlášení v "Editorial Note" oddělené hlasy a dvojitou osnovu.

¹⁶ OTTAVIO BARIOLLA, *10 Canzoni à 4* (ed. KATALIN FITTLER), Budapest: Editio Musica Budapest 1989 (*Musica per la tastiera*, 6). Zde figurují *canzony* 1, 3, 6-10, 16 a 20.

dewigem je v současnosti vydávána v řadě *Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* vydavatelstvím Garland.¹⁷

2. *Canzoni per sonare* Cesara Borga (Benátky 1599): stav pramenů a moderní edice

Canzoni per sonar fate [sic] *alla francese a quattro voci* Cesara Borga¹⁸ byly publikovány v Benátkách v roce 1599 v tiskárně Giacomina Vincentiho na žádost Agostina Tradata, když Borgo působil, jak čteme také na titulní straně, jako varhaník v milánském dómu.¹⁹

Sbírka je sestavena z třidvaceti instrumentálních *canzon* pro čtyři hlasy (jejichž nadpisy zaznamenávají ve většině případů příjmení zpěváků a kolegů hudebníků, aktivních v dómu ve stejných letech)²⁰ a jednoho *ricercaru*, také pro čtyři hlasy, od Lucia Castelnovata, dedikanta celé sbírky. Jako v případě sbírky Bariolloy, dochoval se také u *canzon* Cesara Borga jediný exemplář, nekompletní (jediná dochovaná část je *bassus*), dnes uložený v Music Library, University of California v Berkeley. Rovněž v tomto případě nelze vyloučit, že sbírka mohla být dána do tisku také jako partitura. Sedmnáct z čtyřidvaceti Borgových *canzon* figuruje pod čísly 826-828 a 839-852 v šestém svazku rukopisné tabulatury nalezené v Pelplinu v roce 1957, kterou lze datovat lety 1620-1630. Pořadí, v němž se vyskytují v tabulatuře, je pozměněno vzhledem k pořadí v tisku, zatímco tituly jsou tlumočeny správně. Ten, kdo opisoval tabulaturu, přepsal přesně každou jednotlivou kontrapunktickou linku (bez krácení a beze změn ve vedení hlasů), ale některé *canzoni* jsou transponovány. V tabulatuře je binární tempo, nezávisle na menzurálních označeních, obsažených v tisku z roku 1599, vždy uvedeno jako *c* a troj-

¹⁷ OTTAVIO BARIOLLA, *Capricci, ovvero canzoni à quattro ... libro terzo, Milan 1594* (ed. JAMES LADEWIG), New York – London: Garland 1995 (*Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, 12). Edice (partitura) Jamese Ladewiga, avizovaná v katalogu Garland v roce 1995 mezi "Forthcoming volumes", byla vydána v březnu 1995, v průběhu korektur této práce: četné přednosti (mezi jinými to, že navrátila skladbám jejich původní polyfonickou fyziognoimii) jí dodávají plně oprávnění ve vztahu k použitým kontrapunktickým postupům Ottavia Bariolloy.

¹⁸ RISM BB 3752a; CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici), Firenze: Olschki 1968 (*Biblioteca di Bibliografia Italiana*, 56), 1599d (*Addenda*); OSCAR MISCHIATI, *Indici*, V: 827. Exemplář nezná BROWN, *Instrumental Music* (cit. v pozn. 10, III-1599), který se omezuje pouze na označení repertoáru a publikací, v nichž je sbírka zmíněna.

¹⁹ Některé informace o aktivitě Cesara Borga jako varhaníka v milánském dómu jsou obsaženy in: MARCO ROSSI, *Organi e organisti in Duomo dal 1562 ai giorni nostri*, in: *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano* (ed. GRAZIELLA DE FLORENTIIS – GIAN NICOLA VESSIA), Milano: Nuove Edizioni Duomo 1986, s. 205-223.

²⁰ Téma bylo pojednáno MIROSLAWEM PERZEM, *Le canzoni di Cesare Borgo nell'intavolatura di Pelplin*, in: *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza* (Terzo convegno internazionale sulla musica lombardo-padana del secolo XVII) (ed. ALBERTO COLZANI – ANDREA LUPPI – MAURIZIO PADOAN), Como: AMIS 1993, s. 55-64 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'AMIS – Como*, 7), znovu zkoumáno in: TOFFETTI, "Et per il mondo..." (cit. v pozn. 5), kde je navržena identifikace velké části jmen těch, jimž byly jednotlivé *canzoni* Cesara Borga věnovány.

době vždy jako 3/2.²¹ Celá sbírka figuruje mimoto na stránkách 100-143 ve stejném svazku rukopisné tabulatury z fondu Foà 1,²² kde se objevují canzony Ottavia Bariolly. Jak už bylo poznamenáno, v tabulatuře z Turína jsou kompozice číslovány, ale bez titulů, a vykazují krácení a modifikace ve vedení hlasů; mimoto jsou všechny části v binárním tempu označeny jako ϕ a trojdobé jako 3.

Jedinou moderní edicí, která je dnes k dispozici, je redakce Gabrielly Gentili Verony s dvěma osnovami,²³ jejíž první díl (canzony 1-12) vyšel v roce 1984 v nakladatelství Zanibon.²⁴

3. Zvláštnosti tabulatury v dějinách tradování repertoáru

Základní zvláštností každého přenosu kompozice (partitura a/nebo intabulované hlasy) je to, že nový subjekt (ten, kdo tabulaturu rozšiřuje) se do textového procesu vkládá mezi skladatele a interpreta.²⁵ V těchto případech, jak dokazují různé výsledky dosahované na poli transkripce tabulatur, které vycházejí z aplikací různých interpretačních kritérií, se filologické problémy stávají delikátnějšími. Vydavateli ve skutečnosti připadne úkol, aby předběžně objasnil (a toto je okamžik extrémní důležitosti také – a především – pro následky, které mohou vyvstat ve fázi rekonstrukce textu, a tudíž na poli výhradně filologickém) funkci tabulatury a cíle jejího tvůrce, ve snaze zjistit, zda se prostřednictvím tabulatury pokoušel předat hudební myšlenky skladatele nebo ne, pokud se pohybuje od dříve existujícího hudebního materiálu a přináší nám vědomé a významné skladatelské modifikace, takové, které přetvářejí dílo a ponechávají mu alespoň některé původní znaky. V prvním případě “deformace” přítomné v tabulatuře – často vypouštěné křížení hlasů a následná transformace polyfonního vedení hlasů,²⁶ vypouštění

²¹ V partu *bassus* uchovaném v Berkeley jsou někdy části na dvě označovány jako C, někdy jako c; třídobé jsou označovány jako ϕ_2^3 (jako v případech canzon č. 1, 2, 4, 8, 18, 19, 20, 21, 22, 23), jindy jednoduše jako 3 (č. 6, 10, 12, 13, 16, 17).

²² Srov. pozn. 8.

²³ CESARE BORGIO, *Canzoni per sonare* (ed. GABRIELLA GENTILI VERONA), Padova: Zanibon 1985 (Capolavori musicali dei secoli XVII e XVIII).

²⁴ Chci zde poděkovat editorce sbírky za laskavé zpřístupnění ještě nevydaných transkripce č. 13-24.

²⁵ O okolnostech podřízenosti dvou (nebo všech tří) subjektů přenosu srov. níže.

²⁶ Dobře známá přítomnost “meziřádkových” zlomků (které se pohybují z jedné linky tabulatury do druhé) uvnitř některých tabulatur, které byly použity, aby zmírnily důsledky polyfonní deformace, ukazuje, jak změna polyfonního vedení hlasů není nic jiného (alespoň v těchto tabulaturách) než důsledek zvláštností tabulaturního zápisu. V úvodu ke kritické edici varhanní tabulatury z dómu ve Visby (1611) odděluje a rozlišuje Jeffrey T. Kite-Powell tři různé funkce “meziřádkových” zlomků, z nich dvě na základě obnovení původní polyfonní struktury: “*The conjoining sign, wavy symbol going from one line of letters to another, serves one of three possible functions: 1) it may indicate the continuation of one voice line in another; 2) it may be employed to prevent voice leading confusion when the number of voices is reduced (by rests or omissions) or increased; and 3) it may be used to make insertions when something was accidentally omitted.*” – “*Spojovací znak v podobě vlnovky vedoucí od jedné řady písmen k druhé slouží jedné ze tří možných funkcí: 1) může indikovat pokračování jedné hlasové linie v jiné, 2) může být použit proto, aby zamezil mylnému vedení hlasů, kdy je počet hlasů redukován (pomlčkami nebo opomenutím) nebo zvýšen, 3) může být použit, pokud bylo něco náhodně přehlédnuto.*” Srov. JEFFREY T. KITE-

unison a následné změny trvání některých tónů a zavedení pomlk v místech, která zůstala prázdná,²⁷ atd. – bývají považovány za omezení (v řadě případů jsou posuzovány jako zvláštnost)²⁸ v systému tabulturního zápisu.²⁹ V druhém případě jako nové prostředky vědomě použité pro komunikaci nového sdělení. Protože není možné “pozitivně” očistit záměry pisatele tabulatury, bude tedy za účelem textové rekonstrukce nezbytné formulovat alespoň základní hypotézu k merituu věci a na ní založit vlastní edici; bereme přitom v úvahu, že i v případě určitého kombinovaného převodu se proces komunikace dostane na úroveň, kdy bude adresát tabulatury schopen (a není-li, bude “uschopen” prostřednictvím vydavatele tabulatury) postihnout záměry autora tabulatury.

Za určitých okolností by historicky přijatelná situace nadřazenosti dvou ze tří subjektů přenosu – nebo všech tří (skladatele, autora tabulatury a jejího adresáta)³⁰ – neměla (alespoň teoreticky) změnit vymezení problému. A vskutku, jestliže je skladatel zá-

POWELL, *The Visby (Petri) Organ Tablature. Investigation and Critical Edition*, I, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1979, s. 40 (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte, 14).

²⁷ Pozorný popis základních problémů při současné transkripci hlasů unisono uvnitř varhaních tabulatur je obsažen in: GIUSEPPE CLERICETTI, *Criteri per un'edizione moderna della musica per strumenti a tastiera di Andrea Gabrieli*, in: *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (Atti del convegno internazionale, Venezia 16-18 settembre 1985) (ed. FRANCESCO DEGRADA), Firenze: Olschki 1987, s. 353-385; 361-369 (Studi di Musica Veneta, 11).

²⁸ Převládající pozornosti k vertikálním aspektům hudebního písma by měla odpovídat také perceptivní pozornost v rámci harmonických dimenzí, rozšířená mezi varhaníky počátku 17. století. Problém, který se dotýká zmíněných reakcí, už byl zkoumán in: SILBIGER, *Is the Italian Keyboard Intavolatura a Tablature?* (cit. v pozn. 2), s. 95-100.

²⁹ Tento názor dokreslují ohlasy na omezení tabulturního písma (a na nutnost překonat je v moderní transkripci), které se objevují v *Die Lüneburger Orgeltablatur KN 208'* (ed. MARGARETE REIMANN), Frankfurt: Henry Litolff's Verlag 1957, s. 103 (Das Erbe Deutscher Musik, 36/3): *“Die Übertragung wird da, wo echte polyphone Meinung zutage tritt, stimmig, wo rein klavieristische sich äußert, griffig notieren müssen, auch dort, wo etwa der Schreiber durch die Grenzen, die seiner Notation gesetzt sind, an der reinen Kundgebung des Willens des Urtextes gehindert scheint.”* – *“Při transkripci bude třeba užít zápisu v hlasech tam, kde je koncepce autenticky polyfonní, tam, kde zápis odpovídá klávesové koncepci, musí být notováno hmaty, a také tam, kde se zdá, že omezení notačního systému, použitého pisatelem tabulatury, brání správně vyjádřit hudební záměry původního textu.”*

³⁰ Srov. např. GEORGE GOLOS, *Il manoscritto I/220 della Società di musica di Varsavia, importante fonte di musica organistica cinquecentesca*, in: *L'Organo* II, 1961, č. 2, s. 129-144, 131: *“Tornando al problema della paternità, sembra che la maggior parte delle composizioni sia attribuibile allo stesso maestro che, al tempo stesso, potrebbe essere stato autore dell'intero manoscritto. Questa supposizione non è basata solamente su alcuni specifici tratti stilistici comuni a numerosi brani, ma anche su alcuni significativi dettagli, come la mancanza di conclusione riscontrabile in alcune composizioni nelle quali la cadenza finale è supplita dall'annotazione 'in D finem facies', oppure la presenza di differenti versioni di una sezione con l'indicazione 'alio modo'. L'intavolatura fu dunque concepita per uso personale.”* – *“Vracíme-li se k problému otcovství, zdá se, že velkou část skladeb by bylo možno připsat téměř mistru a zároveň by mohl být autorem celého rukopisu. Tato domněnka není založena pouze na některých specifických stylistických zlomcích, které jsou obecně řadě kompozic, ale také na některých významných detailech, jako je absence závěru ověřitelná v některých kompozicích, v nichž je závěrečná kadence nahrazena poznámkou 'in D finem facies', nebo přítomnost rozdílných verzí jedné části s označením 'alio modo'. Tablatura byla tedy koncipována pro osobní potřebu.”* Cit. dle TOFFETTI, s. 161-162, pozn. 30.

roveň pisatelem tabulatury, zbývá ověřit, zda touto operací zamýšlel nějakým způsobem transformovat hudební myšlenky vyjádřené ve svých skladbách;³¹ a také v případě (nikoliv ojedinělém), kdy by pisatel tabulatury měl být zároveň jejím adresátem, znovu přichází na pořad zásadně změněný problém pochopení hudebního záměru. Konečně není nutné vyjasnit, zda jeden nebo více subjektů přenosu mají něco společného v biografické rovině (okolnost, která může být ověřena pouze v některých případech), ale zda disponovali stejnými technicko-skladebnými prostředky a homogenní stylistickou výbavou, které by připustily hudební porozumění kompozicím, a zda měli v úmyslu udržet je v tabulatuře beze změny. Na poli textové rekonstrukce však zůstává hlavním zauzlením stále totéž: “kolik” je textů, které se porovnávají? Pouze po vyjasnění tohoto bodu se lze rozhodnout, “který” z nich vydat a (nakonec) “jakým způsobem”.

Vrátíme-li se ke zkoumaným sbírkám, a jak je jasně zřetelné také ze srovnání zachovaných hlasů s odpovídajícími tabulaturními verzemi, vysvětluje se hudební myšlení skladatelů (kteří se oba, jak vidno, objevují v lombardské hudebně-geografické oblasti) zejména použitím kompoziční techniky s polyfonicko-kontrapunktickými znaky, kde lineární fyziognomie každého hlasu figuruje bezpochyby jako jeden ze základů celé kompoziční struktury. Polyfonické založení v podstatě zcela formuje sbírku Ottavia Bariolly, zatímco v *Canzonách* Cesara Borgia se úseky v zásadě lineárně kontrapunktické mění buď v úseky zřetelně homorytmické nebo v úseky (zejména, avšak nikoliv výhradně, v trojdobém tempu) budované na harmonické struktuře,³² v níž se lineární fyziognomie každého hlasu objevuje, aniž by ztratila na zajímavosti, čistě modelovaná ve vztahu k požadavkům vertikality (srov. Příklad 1).



Příklad 1. C. Borgia, *L'Albergona*.

³¹ Zmíňme k tomuto případu *Recercar primo*, jehož autorem je Giaches Buus, který je znám v polyfonní verzi ve sbírce *Il secondo libro di ricercari [...] da Cantare, & sonare d'Organo & altri stromenti* (Antonio Gardano, Venezia 1549; RISM AI/B 5196; Sartori 1549b) a ve zkrácené varhanní verzi in: *Intabolutura d'organo di ricercari* (Antonio Gardano, Venezia 1549; RISM AI/B 5197; Sartori 1549a), na niž upozorňuje již OTTO KINKELDEY, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1910, s. 122 a 140-142 (který také předkládá transkripci ve dvou verzích, bohužel však v rozsahu 39 taktů z celkových 270), a APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik* (cit. v pozn. 1), s. 291, kde se zdůrazňuje, že “jeho základní zájem spočívá v tom, že ukáže, jak by se mělo postupovat při transkripci tabulatury: její základní charakteristiky jsou připojení koloratur a rezignace na jasnou reprodukci hlasů” [cit. podle it. překladu, S. B.]. Týž ALEXANDER SILBINGER, *Is the Italian Keyboard Intavolutura a Tablature?* (cit. v pozn. 2), s. 89, cituje ricercar od Buuse (společně s capricciem Girolama Frescobaldiho, přepsaným z rkp. Classense 545 ravenenské Biblioteca Comunale Classense) jako jeden ze vzácných případů, kdy je možno přímo porovnat polyfonní verzi téže kompozice se zkrácenou verzí pro klávesový nástroj.

³² APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik* (srov. pozn. 31, s. 291), definuje tuto typologii skladby založenou na střídání úseků různých typů jako “*canzone di contrasto*”.

Taková struktura je (stále v případě Borgově), zdá se, respektována v tabulatuře z Pelplinu, která představuje pečlivou transkripci samostatných hlasů. Ta je však, jak u canzon Bariollových, tak i Borgových, významně deformována v tabulatuře fondu Foà 1, kde se náhle ztrácí fyziognomie jednotlivých linií z důvodu rozmístění jednotlivých tónů nebo hudebních fragmentů do různých hlasů (na různých linkách), ve skutečnosti však náležejících témuž hlasu.³³ K tomu dochází především v členitých motivech, charakterizovaných velkými intervaly a umístěných mezi dvěma přiléhajícími rejstříky, nebo v případě křížení hlasů, kdy je do tabulatury prostě zařazen nejvyšší tón do nejvyššího hlasu a naopak.

Pokud se jedná o úmysl opisovačů tabulatury, má se zato, že se Felix Trzcíński, cisterciácký mnich, podle zpráv z kroniky opatství Pelplin, věnoval v posledních letech svého života téměř výhradně kompilaci monumentální tabulatury,³⁴ aniž by sledoval pouze jediný cíl – dodat “partituru” k varhannímu doprovodu³⁵ (k takovému cíli by skutečně stačilo, zvláště v případě vícesborových kompozic, transkribovat výlučně krajní hlasy, což se nestalo), ale také a především s cílem shromáždit v kodexu různé skladby provedené v opatství. Pečlivá transkripce všech oddělených partů tedy zůstává nejzřetelnějším důkazem jeho záměru uchovat a předat hudební repertoár s maximální věrností zprostředkování (k tomu je třeba poznamenat, že přítomnost některých transponovaných skladeb – také mezi instrumentálními canzonami – by vzhledem k prvnímu vydání mohla indikovat nejen to, že tyto skladby byly – přinejmenším v Pelplinu – obvykle transponovány, ale také to, že takový postup nebyl považován za nedostatek věrnosti předloze vzhledem k hudebnímu myšlení skladatele).³⁶ Pokud se týká tabulatury

³³ Některé ostré poznámky k vedení hlasů, ověřené ve zmíněné tabulatuře, jakož i k nutnosti porovnání tabulatury s eventuálními zachovanými tisky, jsou obsaženy v recenzi OSCARA MISCHIATIHO k RUGGIERO TROFEO, *Dieci Canzoni per organo* (transkripce Roberta Goitrehu), Padova: Zanibon 1970, s. 25, in: *L'Organo* IX, 1971, č. 2, s. 270-274, 272: “*Questa stampa non è stata evidentemente presa in considerazione [...]; è un vero peccato, ché essa contiene una canzone a quattro e una a otto in più rispetto al manoscritto e presenta inoltre un testo più preciso – essendo in partitura – circa l'esatta condotta delle parti (piuttosto trascurata dal copista tedesco che, preoccupato soltanto di disporre le note nella maniera più funzionale per le dita dell'esecutore, non si cura di incroci o silenzi di parti e, peggio ancora, annulla accuratamente – veramente con teutonica caparbieta – ogni indicazione di note unisonne comuni a due voci contigue).*” – “*Tento tisk není evidentně vzat v úvahu [...]; je to skutečná škoda, protože ten obsahuje jednu čtyřhlasou canzonu a jednu osmihlasou respektující rukopis a představuje mimoto přesnější text (tím, že je v partituře), pokud jde o přesné vedení hlasů (zcela opominuté německým opisovačem, který se staral pouze o rozmístění not co nejpohodlnějším způsobem pro prsty interpreta, nestaraje se o křížení hlasů nebo pomlky v partech, a co je ještě horší, zrušil důkladně – skutečně s teutonskou tvrdohlavostí – všechny náznaky unison dvojnásobných hlasů).*”

³⁴ Srov. *The Pelplin Tablature* (cit. v pozn. 9), s. XII.

³⁵ Samostatný případ představují moteta Cesaria Gussaga, jejichž tabulaturní opisovač se omezil pouze na přepis aktuálního nejvyššího a nejnižšího hlasu, používaje “shrnující” proces obšírně popsany DELFINEM, *Presenze bresciane* (cit. v pozn. 9), s. 175.

³⁶ V této souvislosti bylo zaznamenáno, že sedm canzon transponovaných o kvartu výš (*La Castelnovata, La Forera, La Cipola, L'Albergona, L'Arnona a La Rosina*) a jediná transpozice o kvintu výš (*La Galigara*) jsou u unikátně dochovaných partech notovány v basovém klíči (mezi těmi, které jsou notovány v basovém klíči, není pouze *La Gabutia* transponována), zatímco *La Fasola*, která se v Pelplinu objevuje v transpozici o tón výš, je v benátském tisku notována v barytonovém klíči (zatímco *La Belota, Ricercar a La Borghina*, notované pouze v barytonovém klíči, nejsou transponovány). Ze zbývajících nejsou čtyři notované v tenorovém klíči (*La Colom-*

z fondu Foà 1, je pravděpodobné, že se mohla principiálně zrodit za účelem shromáždit bohatou a rozmanitou sbírku,³⁷ používající však transkripční metodu, která změnila – alespoň graficky (a tudíž z vnějšího pohledu) – polyfonickou fyziogomii skladeb.

4. Textová rekonstrukce skladeb, nebo diplomatická edice tabulatury? Některé úvahy k tématu a metodám edice

Předtím, než přikročíme k edici, je nezbytné, jak už bylo řečeno, ujasnit si, “kolik” je textů a “který” text máme v úmyslu editovat, s vědomím toho, že maximalisticky mohou mít separátní edice smysl při výskytu různých verzí, odlišujících se navzájem z hlediska významu a záměru; v opačném případě přispívá každé svědectví se specifickými technickými a kulturními podmínkami k rekonstrukci pouze jednoho textu.

Interpretující hypotézy, které lze formulovat vzhledem k nesourodému nebo kombinovanému převodu (edice tabulatury) a s ohledem na to, co již bylo řečeno, jsou různé. Každá z nich přináší volbu odlišného typu edice.

bana, La Parolina, La Lucina a La Baialupa) transponovány, zatímco ostatní (všechny notované v basovém klíči) se v Pelplinu neobjevují. Shrneme-li fakta, že canzony původně notované v basovém klíči byly transponovány v osmi případech do nových klíčů a zbývající nebyly přepsány, zatímco všechny canzony notované v tenorovém klíči byly zachovány v původních rozsazích, mohlo by se říci, že privilegovaným zněním bylo v Pelplinu to nejvyšší. O problematice transpozice a jejího vztahu k užití různých kombinací klíčů srov. PATRIZIO BARBIERI, ‘*Chiavette*’ and *Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)*, in: *Recercare* III, 1991, s. 5-75.

³⁷ ALEXANDER SILBIGER, *Italian Manuscript Sources of 17th Century Keyboard Music*, Ann Arbor (Mich.): UMI Research 1980, s. 72: “*Were the manuscripts then compiled with the intent of providing a collection of representative works by different composers? There exist a number of Northern manuscripts that clearly were put together with that purpose in mind. Some notable examples are the Turin manuscripts – apparently compiled for the Fugger family – the Fitzwilliam Virginal Book, and the Bauyn Manuscript. Such collections are carefully and neatly copied and often are quite elegant in appearance. Most, if not all, compositions are provided with an attribution; major works by noted composers of the period as well as from previous eras are included: and not infrequently music from several different countries can be found. The intent of the copyist appears not to have been primarily to furnish material for use in performance but rather to provide an anthology for study and reference. In fact, the main interest of the person for whom the manuscript was prepared may have been to possess a collection of music by great masters of the past and present, a collection that would afford him a pleasure and prestige comparable to that of owning a collection of beautiful paintings or fine books.*” – “Byly tedy rukopisy kompilovány se záměrem poskytnout sbírku reprezentativních děl od různých skladatelů? Existuje velký počet severských rukopisů, které byly sestaveny prostě s tímto cílem. Některé významné příklady toho jsou turínské rukopisy – zjevně kompilované pro rodinu Fuggerů – Fitzwilliam Virginal Book a Bauyn Manuscript. Takové sbírky se pečlivě a úhledně kopírovaly a často mají elegantní vzhled. Většina, ne-li všechny kompozice jsou uvedeny s autorstvím; jsou zde zahrnuta hlavní díla známých soudobých skladatelů stejně jako z předchozích epoch: a nezdívka nalezneme i hudbu z několika zemí. Záměr kopisty, zdá se, nebyl opatřit primárně materiál k provádění, ale spíše sestavit antologii ke studiu a srovnávání. Ve skutečnosti mohlo být hlavním zájmem osoby, pro niž byl rukopis připravován, vlastnit hudební sbírku velkých mistrů minulosti a přítomnosti, sbírku, s níž by bylo možné si dopřát radost a prestiž srovnatelnou s vlastnictvím sbírkou krásných obrazů nebo vzácných knih.” Srov. také MISCHIATI, *L'intavolatura d'organo* (cit. v pozn. 8), s. 5-6.

Jestliže předpokládáme, že první vydání a tabulatura přenášejí v podstatě tentýž text a že hlavními rozdíly mezi dvěma verzemi by byly rozdíly v zápise, směřující především k dosažení téhož zvukového výsledku, blížíme se také k potvrzení toho, že ozdoby v tabulatuře ve vztahu ke kadencím fixují na papíře určitou, velmi rozšířenou praxi, aniž by nějak zatemňovaly nebo jen měnily závažným způsobem kompoziční strukturu skladeb. Mohou být vůbec velmi užitečné jako modely pro ornamentiku³⁸ (interpret tedy nebude nucen přebírat je doslovně, spíše je vyzván k tomu, aby napodobil kritéria při zachování míst, kde je opisovač tabulatury uvedl, hlasy, kterým je svěřil, někdy i uplatněné formule).³⁹ Vychodiskem z takové situace bude rekonstrukce (nebo přinejmenším hypotéza rekonstrukce) jediného textu, který co nejlépe odráží hudební záměr skladatele (poznámenejme, že tentýž klíč ke čtení – pravděpodobně s většími obtížemi ve fázi textové rekonstrukce, ale proto nikoliv v teoretické rovině – lze aplikovat také na případ, kdy se dochovala jediná tabulatura). V opačném případě se připraví edice dvou rozdílných textů, z nichž jeden je nejbližší hudebnímu záměru skladatele, druhý je co možná nejbližší záměrům opisovače tabulatury (v podobném případě je třeba vzít v úvahu možnost diplomatické edice tabulatury).

Jestliže tedy nejvyšší smysl nějaké edice spočívá v postižení hudebního významu díla⁴⁰ a ve zpřístupnění díla adresátům edice (s použitím, je-li to nutné, odlišného notač-

³⁸ O nenormativním charakteru některých aspektů tabulatury a o obecné kulturní a hudební povaze opisovače tabulatury a jeho osudech se vyjadřuje velmi jasně (i když s ohledem na problémy nahrávání) MARGARETE REIMANNOVÁ tam, kde potvrzuje, že *“der Schreiber macht, wie die gesamte Aufführungspraxis der Zeit, nur Vorschläge, und wo er sie nur undeutlich machen konnte, war er sicher, vom Spieler seiner Zeit verstanden zu werden. In erster Linie schrieb er ja überhaupt die Tabulaturen für seinen eigenen Gebrauch, war er also immer sicher, sich zurechtzufinden”*. – *“Opisovač tabulatury se omezil v duchu provozovací praxe své doby pouze na návrhy a kde je poznamenal jen nejasně, byl si jist, že jim soudobý hráč bude rozumět. V první řadě psal tabulaturu vůbec pro svou vlastní potřebu, byl si tedy vždy jist, že se v ní vyzná.”* Srov. *Die Lüneburger Orgeltabulatur* (cit. v pozn. 29), s. 104. KINKELDEY, *Orgel und Klavier* (cit. v pozn. 31), s. 122, to potvrzuje v souvislosti s ricercary od Buuse: *“Auch ist anzunehmen, daß die wenigen Verzierungen die Buus seinen Instrumentalrecercari in der Orgelbearbeitung hinzugefügt, mehr als Andeutungen gelten sollen, die es dem Spieler im übrigen frei ließen, weitere Verzierungen anzubringen.”* – *“Je třeba také vyzvednout, že nečetné ozdoby použité v Buusových varhanních úpravách instrumentálních ricercarů by měly být spíše návodem, který ponechává na vůli hráče, aby připojil další.”*

³⁹ Na totéž téma viz citovanou recenzi OSCARA MISCHIATIHO na edici instrumentálních canzon Ruggiera Trofea, vydanou ROBERTEM GOITREM (cit. v pozn. 33): *“Il confronto delle due fonti è tuttavia inutile proprio per le preoccupazioni di lettura esecutiva del copista tedesco, cosicché si hanno spesso utili suggerimenti circa l'articolazione e il fraseggio; inoltre nel manoscritto torinese tutte le figurazioni cadenzali figurano ornate con trillo scritto in tutte note e quasi tutte le conclusioni sono arricchite di ‘passaggi diminuiti’, preziosa testimonianza di una prassi allora affidata all'improvvisazione.”* – *“Srovnání dvou pramenů není však neúčinné zejména kvůli obavám z prováděcího čtení německého kopisty, jsou tudíž velmi užitečnými návody na artikulaci a frázování; mimoto v turínském rukopise byly všechny kadenční figurace zdobené trylkem, psaným u všech not, a téměř všechny závěry jsou obohaceny o ‘passaggi diminuiti’, což je vzácné svědectví o praxi spojené s improvizací.”*

⁴⁰ V *Die Lüneburger Orgeltabulatur* (cit. v pozn. 29), s. 102, je hudební “smysl” díla (*das Gemeinte*) postaven do centra pozornosti každé transliterační operace: *“Notationen, welcher Art sie auch sein mögen, bleiben immer dem Inhalt, den darzustellen sie bemüht sind, inadäquat. Sie sind Chiffren, die das Gemeinte ebenso oft zu verbergen und zu entstellen gezwungen sind, als*

ního systému, než je ten, který byl použit v pramenech, které nám dílo předaly), měla by jedna z prvních fází práce spočívat v každém případě v technicko-kompoziční analýze skladeb (a polyfonní analýza by se tedy měla stát integrální součástí kolace).

V případě tabulatury fondu Foà 1 se hypotéza o významné a záměrné transformaci polyfonické struktury tabulturních skladeb jeví jako neadekvátní. Opisovač tabulatury z Turína zkrátka jednoduše přepsal (jen s omezeními odpovídajícími prostředkům) instrumentální canzony a omezil se na uvedení ozdob v místech, kde bývaly nejčastěji uváděny. Mechanismus zdobení mimoto jasně vystupuje izolovaně od kontextu a nezamlžuje v žádném případě původní polyfonní rozvrh. Zda by pak tabulatura odrážela nebo neodrážela způsob chápání hudby s větší pozorností k vertikálním aspektům skladeb,⁴¹ to zůstává velmi přitažlivou a zajímavou otázkou, ale bohužel ještě otevřenou. A také pokud by se podařilo dát potvrzující odpověď na tuto otázku, nebylo by to ještě dostatečné k přesvědčení vydavatele o nutnosti diplomatické edice tabulturního pramene z toho důvodu, že v případě nutnosti volby by pro interpreta byla užitečnější edice, která připouští pochopení struktury skladby z 16. století více než ta, která dokumentuje způsob, jímž byla tatáž kompozice “pravděpodobně” chápána na počátku následujícího století. Bereme-li tedy v úvahu výhradně polyfonně-lineární charakter skladeb, jeví se jako nezbytně nutné rozšířit do největších rozměrů obnovu přijatelného polyfonního uspořádání.

Ale do “jaké hloubky” je možné vést nějakou podobnou rekonstrukci? A také jaké garance vědeckosti bude schopna poskytnout? To přirozeně závisí kromě použité metody také na stavu pramenů, které se zachovaly. Porovnání tabulturních verzí všech homogenních kompozic podle kompozičních technik (a eventuálně také podle druhu) s odpovídajícími verzemi v partituře nebo v oddělených partech by tedy mělo dodat do nitra tabulatury některé předběžné informace. Odlišení diskrupancí a jejich katalogizace podle typologie, vedené zpočátku podle repertoáru, z něhož se dochovaly všechny hlasy (nebo kompletní partitura), by měly stejně tak souhlasit (je-li to nutné i s použitím statistických metod) s provizorními závěry o úpravách opisovatele tabulatury, které se vydavatel pokusí zpětně znovu přečíst ve fázi textové rekonstrukce. Není jisté, zda Silbiger pro označení úkonu tohoto typu užil termínu *detabulation*.⁴² Je přirozené, že pro sbírky, které se nám dochovaly jako nekompletní, mohou být taková zjištění pouze částečná. V případě *Canzon* Ottavia Bariolly (stále ve vztahu k problému rekonstrukce polyfonní stavby) je zde k porovnání určitá část “jistého” textu (tvořeného hlasy *cantus* a *altus*) a část, jejíž rekonstrukce vzniká v hypotetické rovině. Nejen proto probíhá polyfonní rekonstrukce jako veskrze rozhodovací činnost. Je-li pravda, že v některých situacích je uspokojivých kontrapunktických řešení několik, je pravda, že existuje síto technicko-kontrapunktických a stylistických kritérií, které připouští hodnocení různých hypotéz. Kromě toho jsou situace, kdy se obnovení lineární fyziognomie jednotlivých

sie es offenbaren können. Übertragung, d. h. aber Überführung in eine andere Notation, muß folglich immer Extrahierung und zugleich Deutung dieses Gemeinten sein. – “Notace, ať už jsou jakéhokoliv druhu, jsou vždy neadekvátní obsahu, který se snaží sdělit. Jsou to jen šifry občas schopné jasně vyjádřit hudební smysl, ale jinak často donucené k tomu, aby ho zatajily nebo zkreslily. Následně se pak transkripce, zamýšlená stále ještě jako převedení do nového notačního systému, musí tvořit v každém případě jako individualizace a interpretace tohoto hudebního smyslu.”

⁴¹ Srov. SILBIGER, *Is the Italian Keyboard Intavolatura a Tablature?* (cit. v pozn. 2), s. 95.

⁴² Tamtéž, s. 82.

hlasů objeví téměř automaticky. Zůstaneme-li u Bariollových *Canzon*, bylo zjištěno, že vždy začíná s imitační stavbou až k následujícím nástupům, takže úvodní motiv je exponován celkově, a to v původní formulaci od prvního nastupujícího hlasu: vydavatelovým úkolem bude obnovit takovou fyziognomii také u dalších nástupů, když přerozdělíme v případě potřeby rozdělené tóny z téhož motivu, které se z rejstříkových důvodů dostaly na různé linky v tabulatuře.

5. Edice na dvojité osnově, nebo v partituře? Některé poznámky k úvahám vydavatele a k adresátům edice

Je-li pravda, že volba formy edice (alespoň v teoretické rovině) nezávisí na tom, o čem byla dosud řeč (“jaký” text zamýšlím rekonstruovat?; “jak” jej míním rekonstruovat?), ale víceméně na souboru úvah spíše praktické povahy, které se soustřeďují na osobu adresáta edice a na vztah, který s ním chce vydavatel založit, je jasné, že také adekvátní pohled zvenčí může ve velké míře přispět k lepšímu postižení kompozičních struktur repertoáru. Pokud se týká vztahu k adresátovi edice, může každý vydavatel občas volit i velmi odlišná řešení: bere-li v úvahu paleografické a technicko-kompoziční předpoklady svého předpokládaného adresáta, může pro něj vybrat vhodnou formu edice s cílem usnadnit mu pochopení kompoziční struktury a provádění editovaného repertoáru; ustoupí-li naproti tomu od předpokladu ideální kompetentnosti adresáta, může hned vybrat méně čitelnou formu edice, ale bude u adresáta pěstovat předpoklady, které považuje za základní spíše pro analytický přístup než pro provádění tohoto repertoáru; nebo nebude-li vůbec dbát na kompetence adresáta, vybere takovou formu edice, která bude abstraktně více odpovídat hudebnímu obsahu díla, přičemž se však vydá v nebezpečí, že některé aspekty jeho práce mohou být adresátem ignorovány nebo špatně pochopeny (v tomto případě i přes všechny možné důvody pro uskutečnění edice určitého a ne jiného druhu – i přes maximální jasnost cílů, kterých se snaží dosáhnout –, jestliže jich nedosáhne, je možné přinejmenším pochybovat o tom, že je měl z nějakého důvodu – vzhledem k adresátovi – vůbec na mysli).

Také v uvažovaných případech se mohou předpokládat tři různé typologie adresáta (s odpovídajícími následky pro plánování formy edice). Jestliže však zamýšlíme realizovat edici pro provedení na dokonalém nástroji, dává se ještě dnes přednost vydání na dvojité osnově, aby se interpretovi usnadnilo čtení (je známo, že velká část varhanků a cembalistů považuje za jednodušší číst dvojitou nebo trojitou osnovu), i když by bylo jisté, že podobná dispozice může způsobit obtížnou čitelnost kontrapunktického přediva skladby.⁴³ Je pravda, že vydavatel vedený “didaktickými” záměry (a nucen k tomu,

⁴³ K tématu se vážou některé poznámky zařazené do recenze OSCARA MISCHIATIHO k práci ASCANIA MAYONE, *Secondo libro di diversi capricci per sonare (Napoli 1609)*, restitué par MARCARIO SANTIAGO KASTNER, Éditions musicales de la Schola Cantorum et la Procure générale de musique, Paris 1964-1965 (Orgue et Liturgie, 64-65), otištěná in: *L'Organo* VII, 1969, č. 2, s. 201-205: “L'editore si è comportato press'a poco come avrebbe fatto un contemporaneo di Mayone che avesse dovuto 'intavolare' questa musica: ha dato cioè netta prevalenza alla distribuzione delle note sui due rigi in funzione dell'ambito manuale. La preoccupazione in senso esecutivo dell'editore ci sembra tuttavia un po' eccessiva e in parecchi punti il testo musicale si presenta in una disposizione inutilmente intricata, a scapito dell'immediata percezione dell'orditura contrappuntistica e, quindi di riflesso, anche delle esigenze di comprensione musicale del

aby partitura ponechala transparentní a jasnou polyfonní strukturu skladeb) tedy může vybrat (přirozeně při zachování eventuálních omezení způsobených ediční řadou, do níž vlastní edice patří) předložení kompozic v partituře s vědomým zřetelem na to, že mění u adresátů edice zvyklosti čtení. V případech, kdy je edice určena k vícenástrojovému provedení, směřuje se pochopitelně k edici ve formě partitury (s příloženými oddělenými party pro jednotlivé nástroje, nebo bez nich), případně spojené s edicí na dvojité osnově, která se kryje s jedním nebo více nástroji schopnými “*consuonare*” (“zaznívat společně”, pozn. překl.) v duchu velmi rozšířené praxe 16. století. Pokud bude edice určena principiálně badatelům (a to je velmi vzácný případ), zaměří se partiturní edice funkčně na analýzu kompoziční techniky a jazyka skladatele; zatímco ke studiu zvláštností tabulturního písma bude vhodnější – připusťme, že by mělo smysl ji realizovat a že by se našel vydavatel ochotný ji vydat – diplomatická reprodukce tabulatury s korekturami očividných chyb (nebo řešení, které vzhledem k originálu nebo anastatické edici nesleduje nic více než posílení čitelnosti).

6. Návrh kriticko-praktické edice s podílem záměru skladatele a prováděcí praxe

Jak už jsme viděli, edice v moderní notaci na dvojité osnově, která zachovává nezmeněný polyfonní plán tabulatury, může mít smysl pouze tehdy, jestliže připustíme, že tento plán byl písařem tabulatury vědomě změněn (což není případ uvažovaných sbírek), nebo pokud je cílem reprodukovat mechanismus zápisu použitého v tabulatuře. Víme-li mimoto, že adresátem podobné edice je moderní interpret, jistě ne zvyklý na rozdělení hlasů ani na kopie tabulatury, objevuje se riziko, že dáme prostor ještě “deformovanějším” provedením vzhledem k hudebním záměrům skladatele – a to je nepřijatelné.⁴⁴ Varhaník 16. století byl vskutku pravděpodobně zvyklý chápat význam tabulatury, zatímco pro moderního interpreta by při diplomatickém přepisu tabulatury zůstal skryt.

V moderních edicích uvažovaných sbírek dospěli odpovědní redaktoři už jen zaměřením na jednu skupinu památek s mnoha srovnatelnými aspekty (třeba pro devatenáct ze čtyřiařtyřiceti *canzon* Cesara Borgia – jak už bylo uvedeno – by byl úkol textové rekonstrukce nepochybně velmi ulehčen existencí tabulatury z Pelplinu) k velmi odlišným výsledkům: k transliteraci tabulatury do moderní notace (s polovičními hodnotami a nepočítanými dalšími zásahy vydavatele) C. W. Younga u sbírky Ottavia Bariolly a k textové rekonstrukci a k hypotetickému předivu předpokládaného původního polyfonního rozvrhu (podpořenému také devatenácti *canzonami* z tabulatury z Pelplinu) Ga-

testo, premessa questa indispensabile per una corretta interpretazione di un tipo di musica come questa così sempre lucida, cerebrale e che ben poco concede all'emozione.” – “Vydavatel se chová skoro tak, jako by byl Mayonovým současníkem, který by musel ‘intabulovat’ tuto hudbu: dal totiž přednost rozdělení not na dvě osnovy v rozsahu manuálu. Obavy editora o provedení nám připadají poněkud přehnané a v některých případech se hudební text předkládá zbytečně zmatečně ke škodě bezprostřední percepce kontrapunktického rozvrhu a také ke škodě nároků na hudební pochopení textu, což předeseilá nutnost korektní interpretace typu hudby, jako je tato, stále uhlazená, inteligentní, taková, jež jen málo povolí emocím.”

⁴⁴ O nezbytnosti brát v úvahu zvyklosti čtení a interpretační konvence adresátů edic srov. SILBIGER, *Is the Italian Keyboard Intavolatura a Tablature?* (cit. v pozn. 2), s. 94.

brIELly Gentili Verony u sbírky Cesara Borga.⁴⁵ Analogie mezi dvěma edicemi se tedy omezují na doplnění dvojité osnovy: oba vydavatelé se v zásadě uchýlili (nakonec v duchu nároků vyslovených v edičních řadách, které zahrnují zmíněné edice) k téže typologii adresáta (interpreta).

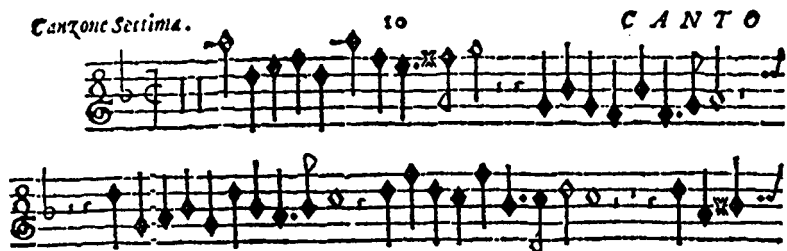
Volba edičních zásad uplatněných na kompozice Ottavia Bariolly se ve světle až dosud exponovaných úvah jeví nepřijatelnou do značné míry proto, že nejsou (zjevně) založeny na interpretaci významu tabulatury, která by se lišila od oné navržené. Vydavatelka vskutku v úvodu potvrzuje, že se “držela” výhradně tabulatury, aniž by se pokoušela jakýmkoliv způsobem “vylepšovat” zde obsažené kompozice (ani tam, kde by obnovení původního polyfonního vedení hlasů znamenalo celkové restaurování s ohledem na charakter kompozic, a nikoliv jen jejich svévolné vylepšování).⁴⁶ Mimoto se zdá,

⁴⁵ Jak potvrzuje ROLAND JACKSON v recenzi ke svazku vydanému GABRIELLOU GENTILI VERONOU (otištěné v *Music & Letters* LXIX, 1988, č. 3, s. 430-431), vytvořila editorka ediční kritéria naopak jasným a syntetickým způsobem: “*Hudební text této revize představuje syntézu tří pramenů. BE [dochovaný basový part, uložený v Berkeley] je považován za základní pramen. Zatímco TN [tabulatura fondu Foà 1, uložená v Turíně] je jediným kompletním pramenem, polyfonie v dalších třech hlasech je rekonstruována na základě BE. V těchto případech (č. 6, 12, 13, 14, 20, 22, 23) je předpokládán křtěný hlasů označeno čárkovanou, a nikoliv souvislou čarou. U ostatních devatenácti canzon sleduje vedení hlasů PE [tabulaturu z Pelplinu]. Protože se kráčení objevují pouze u TN, byla zvýrazněna v basovém partu hranatými závorkami, aby interpretovi (který o to stojí) bylo umožněno rozpoznat původní Borgovo znění bez ozdob. V dalších třech hlasech budou ozdobné tóny jednoduše odlišitelné.*” Srov. BORGO, *Canzoni per sonar* (ed. GABRIELLA GENTILI VERONA), s. 4: *Criteri editoriali*. Recenzent želí nedostatku editorských změn (tam, kde tabulatura ze své přirozenosti poskytuje přesná označení ve věcech, v nichž by se měl nechat prostor výhradně na eventuální opravy očividných chyb), nezná povahu prací při polyfonní rekonstrukci dvou canzon chybějících v Pelplinu a nakonec navrhuje jakési alternativní editorské kritérium: zřetelnou publikaci, nadřazenou třem dochovaným svědectvím (pravděpodobně v diplomatické edici). Lze naopak přijmout námitku objevenou při srovnání průběhu *solo nel basso*, abychom izolovali kráčení doložená pouze z turínských tabulatury, která pro opisovače představuje nedostatečné vodítko pro určení škrťů v horních hlasech: takže pokud by kritéria odvozená z průběhu basu byla dostatečně ilustrativní, bylo by užitečné dát do hranatých závorek také kráčení tří horních hlasů doložených v turínských tabulatuře a chybějící v Pelplinu. Je třeba poznamenat, že na recenzi Rolanda Jacksona (z níž jsou na tomto místě komentovány jen některé body) reagovaly dopis vydavatelky, publikovaný pod titulem *Editing Cesare Borgo's Canzonas*, in: *Music & Letters* LXX, 1989, č. 3, s. 461, a Jacksonova odpověď na následující straně.

⁴⁶ Srov. BARIOLLA, *Keyboard Compositions* (ed. CLYDE WILLIAM YOUNG), s. XI. Foreword: “*This edition of the keyboard works is based entirely on the manuscript tabulature. (An edition of the edition of the ensemble canzoni may be available in the future so that a comparison of the two versions will be possible. Unfortunately, only the treble part-books are extant.) No attempt has been made to ‘improve’ these pieces other than correcting obvious scribal errors.*” – “*Tato edice děl pro klávesy je zcela založena na rukopisné tabulatuře. (Edice sborového vydání canzon může v budoucnosti umožnit srovnání obou verzí. Bohužel se zachovaly pouze hlasové knížky nejvyšších hlasů). Nebyl učiněn žádný pokus o ‘vylepšování’ těchto skladeb kromě oprav zřejmých písařských omylů.*” Vzhledem k editorským rozhodnutím Clyda W. Younga viz také úvahy v citacích recenzí Barryho Coopera, Clevelanda Johnsona a Alexandra Silbigera (srov. pozn. 15). – [Písemné sdělení autorky (fax překladateli S. B.) jako dodatek k tištěné verzi: Všichni tři recenzenti si stěžují na malou obsaženost úvodu, který věnuje nepatrnou (ne-li žádnou) pozornost srovnání Bariollových skladeb, u nichž zdůrazňují monotónnost a úplnou absenci kontrastních prvků. První dvě však mají v zásadě uspokojivé výsledky transkripce, zejména po stránce čitelnosti. Platí-li, že všechny tři recenze vznášejí námitky k problematickému vedení hlasů (Cooper

že její rozhodnutí souvisí s konstatováním, že se “bohužel” zachovaly pouze dva samostatné party (a nikoliv tedy s přesvědčením, že by tabulatura představovala vědomé přepracování už dříve existujícího materiálu). A za druhé potvrzuje, že v edici zavedla některé čárkované linky, “aby se vyhnula dvojznačnosti” při vedení hlasů (je třeba poznamenat, že zavedené linky nenapomáhají při sledování původního průběhu polyfonie, ale průběhu jednotlivých linií tabulatury).⁴⁷

Analýzy některých konkrétních případů ilustrují v tomto případě zřetelněji význam a podstatu některých problémů nastolených transkripcí sbírky Ottavia Bariolla a zároveň zaznamenávají různé výstupy, kterých lze dosáhnout v průběhu edice. Vybraným příkladem je úvod skladby, která je na straně 10 dvou hlasových knížek uložených v Bologni,⁴⁸ jejichž zachovalé fragmenty jsou reprodukovány jako Faksimile 1 a 2.



Faksimile 1. O. Bariolla, *Canzon settima*.



Faksimile 2. O. Bariolla, *Canzon settima*.

např. na rozdíl od Younga podtrhuje, že paralelní kvinty mohou vyplývat z křížení hlasů, Johnson si stěžuje na nejasnost při označení Youngem zavedených linií, Silbiger kritizuje zachování pomlk tabulatury v transkripci včetně těch, které se tu objevily z víceméně pragmatických důvodů), nikdo z těchto tří nevěnuje pozornost obnovení struktury hlasů na základě srovnání tabulatury a dochovaných hlasových knížek.]

⁴⁷ Tamtéž, s. XI.: “The partwriting, which is sometimes pragmatic rather than logical, follows that of the manuscript, but dotted lines have been added to avoid ambiguity, and rests, freely inserted without typographical distinction from those in the mss.” – “Vedení hlasů, které je spíše pragmatické než logické, sleduje strukturu rukopisu; byly však zavedeny tečkované linky, aby se vyloučila dvojznačnost a vložené pomlky bez typografického odlišení od pomlk v rukopise.”

⁴⁸ Srov. odst. 1 a pozn. 10.

Canzona, která je předmětem našeho zájmu, figuruje také na listech 174^v-175 svazku X tabulatury uložené v Turíně⁴⁹ a částečně reprodukované jako faksimile 3.⁵⁰

Porovnání verzí obsažených v milánské edici a tabulatuře z Turína přináší nesmírně užitečné informace jak k předpokládanému původnímu polyfonnímu aspektu, tak ke způsobu práce opisovače tabulatury. Na základě těchto prvků je možné navrhnout hypotetickou rekonstrukci (založenou výhradně – povšimněte si – na notách prokázaných dvěma prameny, které byly podle potřeby rozloženy do různých hlasů, srov. Příklad 2).⁵¹

Podobná transkripce, založená na obnově lineárního průběhu hlasů (do té míry, jak je to možné odvodit ze zachovaných hlasů), je ve srovnání rozhodně zřetelnější než transkripce vycházející z tabulatury z Turína, jak ji navrhl C. W. Young⁵² (jejíž výsledky lze hodnotit po analýze Příkladu 3).

Rozhodnutí neobnovit správné vedení hlasů v paradoxních škrtech společně s polyfonií, zaznamenanou v úvodním fragmentu *Canzon settima* (jak je to v případě, kdy nastupuje *bassus* v taktech 5-6 a 9-10 a v nástupu hlasu *altus* v taktech 11-12), jejíž fyziognomie je jasně doložena v hlasové knížce uložené v Bologni, determinuje situace stejného druhu také v *Canzon prima* (srov. Příklad 4) nebo v *Canzon quarta* (srov. Příklad 5).

Další problematické situace jsou rovněž způsobeny chybějícím obnovením uspokojivého vedení polyfonie (vracíme se k Příkladům 2 a 3), ale s mnohem složitějším a také diskutabilnějším řešením (uvažujme jen křížení hlasů *altus* a *tenor* v taktech 4-5 nebo vzhled posledního úseku linie *tenoru* v taktu 11, abychom citovali pouze některé příklady). Poznamenejme, že stav polyfonie v taktu 4 je ještě komplikovanější zásluhou pravděpodobné chyby opisovače tabulatury: čtení doložené ve Foà 1 z Turína ve vztahu k třetímu tónu od konce (*e*¹ v partu hlasu *altus* a *c*² v partu *tenor*) by se mělo vnímat jako výsledek křížení hlasů (*e*¹ patří ve skutečnosti k *tenoru*), bylo však způsobeno chybou písaře tabulatury (který zapsal *d*¹ místo správného *d*², což je ostatně potvrzeno v hlase *altus* uloženém v Bologni).⁵³ Rozhodnutí nenahrazovat pomlky uvedené v tabulatuře kvůli výskytu unison rozumnějším prodloužením příslušných tónů však působí v odlišných situacích rušivá přerušení polyfonních linií, která nemají ve zkoumaném

⁴⁹ Srov. odst. 1 a pozn. 8.

⁵⁰ Z prostorových důvodů není možné reprodukovat celé listy 174^v-175 z tabulatury při otevřené knize. Proto jsme zvolili, jak následuje, třetí systém z fol. 174^v, třetí systém z fol. 175 a poslední systém z fol. 174^v, kde je úvodní analyzovaný úsek.

⁵¹ V transkripci jsou zachovány původní hodnoty, označení ϕ a *b* u klíče (který je v milánské edici); byly také zavedeny taktové čáry, které oddělují doby v trvání jedné brevis. Změny označené v textu mají délku jednoho taktu.

⁵² V edici CLYDE WILLIAMA YOUNGA (srov. pozn. 15) bylo označení ϕ zachováno i přes poloviční krácení hodnot. Neobjevuje se tu však ani *b* u klíče (přítomné přirozeně pouze v milánské edici).

⁵³ Výměna oktávy, jak známo, představuje pochopitelně jednu z typologií chyb, častěji doložených v písmenných německých tabulaturách (srov. např. to, co potvrzuje ALAN CURTIS, *L'opera cembalo-organistica di Tarquinio Merula*, in: *L'Organo* I, 1960, č. 2, s. 141-151, o kopistech rukopisu Lynar A²: "*Il secondo di questi, che copiò i brani di Merula, ha evidentemente usato come fonte un'intavolatura tedesca, poichè è incorso nei tipici errori di scambi di ottava e ha disposto il testo musicale in linea continua su due facciate a fronte [...]*." – "*Druhý z těch, kteří kopirovali skladby Meruly, použil evidentně jako pramen německou tabulaturu, protože se dopustil typických chyb záměny oktávy a zapsal hudební text v souvislé linii na dvou protilehlých stranách [...]*."

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with clefs and bar lines. The handwriting is in a historical style.

Carlon
Seima

Handwritten musical notation on a single staff, showing complex rhythmic patterns and clefs. The notation is dense and characteristic of early printed or handwritten organ tablatures.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring rhythmic values and clefs. The notation is similar to the other examples, showing a variety of note values and rests.

Faksimile 3. O. Bariolla, Canzon settima.

First system of musical notation, measures 1-3. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, Treble clef, and Bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The first staff has whole rests. The second staff has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3. The third staff has eighth notes throughout. The fourth staff has whole rests.

Second system of musical notation, measures 4-6. It consists of four staves. A finger number '5' is written above the first staff in measure 4. The first staff has eighth notes in measure 4, followed by a whole rest in measure 5 and a quarter note in measure 6. The second staff has eighth notes throughout. The third staff has eighth notes throughout. The fourth staff has eighth notes throughout.

Third system of musical notation, measures 7-9. It consists of four staves. The first staff has eighth notes in measure 7, followed by a whole rest in measure 8 and eighth notes in measure 9. The second staff has whole rests in measures 7 and 8, followed by eighth notes in measure 9. The third staff has eighth notes throughout. The fourth staff has eighth notes throughout.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. It consists of four staves. A measure number '10' is written above the first staff in measure 10. The first staff has whole rests in measures 10 and 11, followed by eighth notes in measure 12. The second staff has whole rests in measures 10 and 11, followed by eighth notes in measure 12. The third staff has eighth notes throughout. The fourth staff has eighth notes throughout.

Příklad 2. O. Bariolla, *Canzon settima*.

The image shows a musical score for a piece by O. Bariolla. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a measure with a '5' above it, indicating a fifth finger. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system starts with a measure numbered '10'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Příklad 3. O. Bariolla, *Canzon settima* (CEKM 46, t. 1-12).

The image shows a musical score for another piece by O. Bariolla. It consists of one system of music with treble and bass clef staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks, continuing the style of the previous example.

Příklad 4a. O. Bariolla, *Canzon prima* (CEKM 46, t. 11-13)

repertoáru precedens (jak k tomu dochází tam, kde v taktu 4 by měl být hlas *tenor* nebo v taktu 6 v lince *bassus* či v taktu 9 u hlasů *cantus* a *altus* nebo ještě v *tenoru* v taktu 11).⁵⁴

⁵⁴ Ve vztahu k dosud diskutovaným problémům, které představují důsledky volby založení edice výhradně na tabulatuře, může být užitečné upozornit na přehlédnutí, která se objeví

Příklad 4b. O. Bariolla, *Canzon prima*.

Příklad 5a. O. Bariolla, *Canzon quarta* (CEKM 46, t. 7-8).

Příklad 5b. O. Bariolla, *Canzon quarta*.

v Příkladu 3. V následujícím seznamu jsou označeny v pořadí: takt (vyjádřený arabskými číslicemi), zkoumaný hlas, pozice tónu uvnitř taktu (vyjádřená římskými číslicemi) a následuje shrnující popis individuálního problému transkripce. Šifra **TO** označuje tabulaturu z Turína, fond Foà 1; šifry SB, M, SM označují trvání tónů nebo pomlk (semibreves, minima, semiminima).

- takty 1-4 tacet úvod s pomlkami SB v tenoru, nástup připojen k altu, zatímco v **TO** je správně v lince tenoru;
- takt 4 [T] IX vynechání tečky, která je v **TO**; zdvojené tacet v délce pomlky;
- takt 5 [T] IV vypuštěny tóny *f* (M), *e*, *d* (SM) přítomné v **TO**; tacet úvodu s pomlkou M.

Poslední aspekt zkoumaného příkladu vyžaduje krátkou poznámku. Nástup *tenoru* v takttech 7-8 (kvinta v polyfonní struktuře) představuje rytmickou variantu,⁵⁵ která nemá v dosud vyložených příčinách precedens.



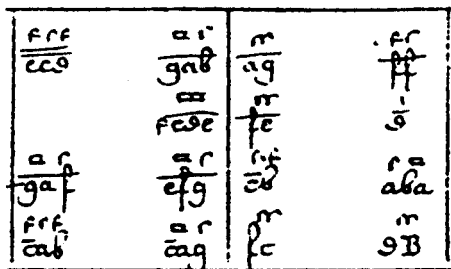
Příklad 6. O. Bariolla, *Canzon settima*

Kompoziční východisko užití Ottaviovi Bariollou s největší pravděpodobností sloužilo k jedinému účelu – vyhnout se třem kvintám mezi hlasy *tenor* a *bassus*, které by se vyskytly při dělení zvýrazněným *tactem*, když by se zapojil motiv v té podobě, jak byl dosud užíván (srov. Příklad 6).

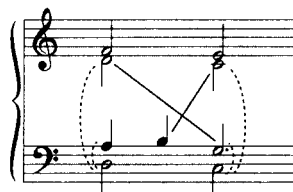
Podobné chování porušuje na jedné straně zvyklosti vyjádřené Youngem v úvodu,⁵⁶ podle nichž následné kvinty a oktávy nerušily staré mistry (renesanční skladatel by se nezřekl nezměněného znovuuvedení již exponovaného motivu, jestliže by k tomu neměl určité naléhavé kompoziční důvody), na druhé straně to sugeruje hypotézu, že tam,

kde se takové sledy v tabulatuře vyskytnou, nejsou (ještě jednou) ničím jiným než výsledkem omezení tabulturního zápisu, podle nichž se vyloučením všech křížení hlasů dospěje k narušenému grafickému výsledku a zároveň ke zploštění. To, že Bariolla a jemu blízcí skladatelé nebyli necitliví k výskytu paralelních kvint a oktáv, je demonstrováno (zůstaneme-li v rozsahu zkoumané sbírky) také v *canzoně La Cipola* Cesara Borgia, kde by měl skladatel, vycházející z vedení hlasů doloženého v tabulatuře z Pelplinu⁵⁷ (srov. Faksimile 4), použít jednoduchý a při výměně hlasů dosti rozšířený trik v problematickém místě (srov. Příklad 7).

Tímto způsobem by mohl transformovat reálný postup v postup možný, jímž by se “na papíře” vyhnul průběhům, které se stejně vyskytnou v případě provedení na klaviatuře (zatímco témbrový výsledek podobného křížení hlasů při vokálním nebo vícenástrojovém provedení mírně paralely skryté v zápisu).



Faksimile 4. C. Borgia, *La Cipola*.



Příklad 7. C. Borgia, *La Cipola*.

⁵⁵ Srov. takt 8 T II-III.

⁵⁶ “Parallel perfect fifths and octaves seem not to have bothered keyboard composers of earlier times. They invariably resulted from certain organ registrations anyway. The offended performer can rewrite entire measures to conform to his own taste, as virtuosi have been known to do occasionally.” – “Zdá se, že paralelní čisté kvinty a oktávy dříve nezneklidňovaly skladatele pro varhany. Ty stejně nezbytně vyplývaly z určitých varhanních rejstříků. Nespokojený interpret si může přepsat celé takty, aby vyhovovaly jeho vkusu, což virtuosové, jak známo, příležitostně dělávali.”

⁵⁷ *Canzona* transponovaná o kvartu výš je celá na fol. 56^v-57 (s. 106-107 citované anastatické edice) ve sv. VI tabulatury z Pelplinu (srov. pozn. 9).

Dosud uvedené příklady se omezovaly (na základě zkoumaných případů) na zdůraznění nezbytnosti přistoupit (pokud je to možné) vždy k rekonstrukci kontrapunktické struktury polyfonních skladeb, které se nám zachovaly ve varhanních tabulaturách z 16. století. Zvláštní diskuse, jak vidno, se však týká volby typu edice. Ve zkoumaných případech, bez závislosti na typologii adresáta, k němuž se chce edice obracet, se nezdá vhodné vybavovat graficky zápis tak, aby čtenář z kontextu rozlišoval a izoloval interpolace opisovače tabulatury. V tomto smyslu se nabízí příležitost realizovat kriticko-praktickou edici, kde se kritický aspekt projeví v textové rekonstrukci založené na srovnání všech dostupných pramenů, zatímco přístup kritický a praktický spočívá ve vybavení čtenáře nástroji k rozlišení ozdob, které opisovač tabulatury připojil, a to tak, aby je mohl vhodně použít ve vhodných formulacích a na vhodných místech. Vydavatel edice bude tedy nucen v kritickém úvodu široce diskutovat kritéria ornamentiky uplatněná v tabulatuře tak, aby současného interpreta zasvětil do kulturního kontextu interpreta nebo nejpravděpodobnějšího adresáta tabulatury 16. století.

Z toho je vidět, jak volba edice závisí vždy na zvláštnostech tradování textu a na povaze repertoáru editovaného materiálu. Ve zkoumaných případech by rezignace na polyfonní rekonstrukci znamenala pomínutí významu kompozic. Rozhodnutí analyzovat sbírky Ottavia Bariolly a Cesara Borgia, u nichž bylo nezbytné zdůraznit obnovení původního polyfonního vedení hlasů, však vůbec neznamená nějakou programovanou přípravu na podobný proces. Je však jasné, že v případech, kdy by tabulturní repertoár obsahoval výslovně klaviaturní charakteristiky, jeho správný význam by byl zrazen při pokusu převést jej do "přísnější" polyfonní podoby, než kterou nabízejí prameny.

Textové problémy v mistrovských dílech 18. a 19. století*

EVA BADUROVÁ-SKODOVÁ

Problémy, které vznikají při vydávání klasické hudby, se mohou zdát nepatrné ve srovnání s nesmírnými obtížemi, které musí překonat editor středověké hudby, aby stanovil text, o němž může v nejlepším případě pouze tvrdit, že je pravděpodobným obrazem skladatelových záměrů. Zda Beethoven mínil určitou notu jako *a* nebo jako *ais*, zda vidlice crescenda má být delší nebo kratší, to a jiné podobné otázky musí u medievalisty vyvolávat pouze závist a přání mít starosti toho druhu. Nemění to ale nic na skutečnosti, že vydávání mistrovských děl 18. a 19. století je jenom málokdy a ve výjimečných případech jednoduchou, neproblematickou záležitostí, kdežto zpravidla je časově náročné a velmi obtížné. Čím je dílo významnější, tím důležitější jsou sebenepatrnější detaily. Nemůžeme brát na lehkou váhu důvody, které nutily velké skladatele, aby při svém zaneprázdnění psali dlouhé dopisy nakladatelům a interpretům, revidovali a korigovali opisy nebo nechali dělat změny na již vyrytých plotnách. Editor mistrovského díla nesmí být nikdy nedbalý ve svém přístupu; koneckonců kvalita jeho práce se stane prubířským kamenem nejenom jeho schopností, ale také jeho charakteru. Snaha ušetřit si námahu na tomto poli představuje daleko větší zanedbání povinnosti než dát dohromady bezcenný článek. Takový článek by snad poškodil vědci pověst, ale nic víc. Naopak povrchní revize se stává příčinou nových omylů tisku a chyb ve čtení, traduje staré omyly, podporuje jejich šíření a bohužel je konzervuje do budoucnosti, zvláště když proslulé nakladatelství dbá na to, aby se edice distribuovala v širokém okruhu.

Vzhledem k nepřetržitě tradici, která nás spojuje s dobou našich klasiků, vzhledem k mnoha edicím, které nám znovu a znovu přinášejí nejznámější díla – nemluvě o všech těch řadách existujících souborných vydání –, se může zdát neuvěřitelné, že bychom stále ještě měli zápasit se základními edičními problémy. Nicméně i tak slavná a často provozovaná díla jako Bizetova *Carmen* nebo Verdiho *Falstaff* nebyla dodnes dobře a peč-

* EVA BADURA-SKODA, *Textual Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Centuries*, in: *The Musical Quarterly* LI, 1965, č. 2, s. 301-317. – [Český překlad vychází jak z anglické verze textu od Piera Weisse, tak z italského překladu tohoto anglického textu od Mariny Toffetti. Původní německý text se bohužel nepodařilo od autorky získat. Podle stylu anglického překladu německých citátů, které text obsahuje a jež jsem měla k dispozici v originále, soudím, že text studie byl do angličtiny přeložen poněkud volně a možná někdy nepřesně. To pochopitelně český překlad nemohl odstranit. Pozn. M. O.]

livě vydána.¹ Dokonce i tam, kde byla ediční práce svěřena muzikologii (ať už se jednalo o edici do vydání skladatelova souborného díla nebo do řady vydávající původní text, *Urtext*), se nepodařilo rozpoznat, natož vyřešit převážnou většinu problémů. I když připustíme, že mnohé z nich možná nikdy nedovolí jednoznačné řešení, jsme stále ještě vzdáleni od chvíle, kdy budeme moci tvrdit, že kritické studium pramenů a textů, dokonce i v případě velkých skladatelů tohoto období, dosáhlo všech svých cílů;² ve skutečnosti se musíme spíše ptát, zda alespoň jdeme správným směrem k cíli, jímž je předložení nezkomolených textů. Existuje vůbec okamžik, kdy lze prohlásit: žádné vydání tohoto díla by nemohlo být lepší, bezchybnější? Odpověď “ano” zazní pravděpodobně v několika málo ojedinělých případech; a vydavatel může pak být právem hrdý na to, že uvedl na trh takovou příkladnou edici. Bude to ale úspěch? Bude s to vytlačit z trhu horší vydání? Obáváme se, že ne. Protože i kdyby edice byla levnější a atraktivnější než ostatní vydání (a naneštěstí tyto úvahy stále ještě hrají na trhu až příliš velkou roli), mohla by stěžít dobýt mezinárodní trh, přičemž jednou z mnoha příčin je ta, že učitelé hudby a jejich žáci dosud ještě neprojevíli valný zájem o textové problémy.

A tak zatímco všeobecné a – což je ještě důležitější – trvalé přijetí bezvadných verzí našich velkých mistrovských děl je cíl hodný úsilí, myšlenka, že bychom ho kdy dosáhli, je pravděpodobně přinejmenším do jisté míry utopii. Neboť i kdyby byl editor díky svým výjimečným schopnostem a velmi svědomité práci úspěšný v řešení stěžejních problémů vlastních nějaké významné skladbě, konkurenční nakladatelství jistě vydá svou edici, v níž se vzkřísí staré chyby a zvolí jiná “možná” čtení. Částečně za to nesou odpovědnost současné předpisy autorského práva, protože omezují právo nakladatele přijmout výsledky revize jiného nakladatele v jejich úplnosti (např. fotografickou cestou, aby se vyloučil tiskařský šotek). Zatímco vědci a nakladatelé si tuto ochranu zasluhují, důsledky pro mistrovské dílo mohou být fatální; protože nakladatelé, aby měli užitek ze současného rozruchu kolem pojmu *Urtext*, vydávají “své” verze mistrovských děl, a tak brání rozšíření edice, která prošla nejpečlivější revizí.

Navíc dějiny ediční praxe podle všeho ukazují, že každá generace si vytváří svou vlastní stupnici hodnot s tomu odpovídajícími edičními požadavky. V důsledku toho vyžadují měnící se ediční požadavky stále nové revize, zrovna tak jako velké biografie našich Mistrů se musí přepisovat přibližně každých padesát let. To může mít jistě své přednosti, protože se tak mohou vzít v úvahu nové prameny, které se vždycky vynoří, a mohou se předat do užívání výsledky výzkumu v oblasti provozovací praxe. Může to

¹ Nepublikovaná práce, jejímž autorem je MAURITS SILLEM (Londýn), pojednává o bezpočtu – doslova o stovkách – případech, v nichž se všechna vydání *Carmen* odchylojí od pramenů. Vydání Verdiho děl v nakladatelství Ricordi, donedávna pod ochranou copyrightu, jsou také pozoruhodně nepřesná. Pevně věříme, že se Verdiho opery objeví v blízké budoucnosti v lepších edicích. [Souborné vydání Verdiho oper, pod vedením PHILIPA GOSSETTA, vychází od roku 1983 ve spolupráci University Chicago Press a nakladatelství Ricordi, Milano.] – [Z textu není zřejmé, zda autorka reaguje také na velmi diskutované kritické vydání partitury *Carmen* FRITZEM OESEREM, Kassel: Alkor 1964, Nr. 129. Pozn. M. O.]

² Může to vypadat jako odvážné tvrzení, ale potvrdí je ediční rady angažované v současnosti na souborných vydáních děl Bachových, Haydnových, Mozartových, Beethovenových, Chopinových a Brucknerových. To, že v Schubertových dílech jsou nedořešené textové problémy a dosud neodhalené omyly tisku a chybná čtení, musí být zřejmé každému pečlivému pozorovateli. Dokonce díla Brahmsova a Schumannova, autorů, kteří sami byli při korekturách úzkostlivě pečliví, nejsou zcela bez chyb, jak stále znovu zjišťujeme.

ale také mít své nevýhody, jestliže se ztratí předchozí získané poznatky a “vylepšují se” správná, hudebně citlivá čtení, zatímco se na základě pochybných argumentů vkrádají nové tiskové chyby. Uživatelé poměrně nedávno vydaných edic původního textu (*Urtext*) Beethovenových a Schubertových sonát, připravených Heinrichem Schenkerem a Erwinem Ratzem pro Universal Edition, s lítostí zjistí, že jiné, novější edice nepřežaly určitá, z hudebního hlediska přesvědčivá čtení. Například v Beethovenově *Sonátě* op. 106 je v první větě velmi diskutovaná pasáž, která vede k repríze hlavního tématu (takty 224-226); odrážky k *ais*, které rekonstruoval Nottebohm podle Beethovenovy skici, byly znovu vypuštěny ve vydání v nakladatelství Henle, a to navzdory dobře známé skutečnosti, že je upřednostňovali nejenom Schenker a Ratz,³ ale také Nottebohm, Brahms a Casella. Argumentace Paula Miese ve prospěch *ais* není vůbec přesvědčivá.⁴ Rozhodně Brahmsovy názory v takových případech nebyly nikterak nezodpovědné, jak lze usoudit z jeho poznámek v četných dopisech, v nichž diskutoval ediční problémy s Rudorffem nebo se svými nakladateli.⁵

Co můžeme v této situaci dělat? Po všem, co jsme uvedli, může být pomalý proces odstraňování textových zkomolenin úspěšný pouze tehdy, pokud budeme neustále poukazovat na nejlepší edice a upozorňovat na jednotlivé chyby.

Jedna z příčin, proč se mnohé chyby bez povšimnutí táhnou z vydání do vydání, spočívá snad v tom, že se pro editory stalo zvykem zaznamenávat si svou revizi do tištěného exempláře dotyčného díla. To samozřejmě šetří čas, který by zabrala příprava editory vlastní předlohy pro tisk, ale má to tu nevýhodu, že se mnohem pravděpodobněji přehlédnou staré chyby, než kdyby se předloha pořizovala z autografu.

To může být důvod, proč tak dlouho přecházela bez povšimnutí téměř do všech edic následující kuriózní chyba: v autografu *Polonézy A dur* op. 40, č. 1, opatřil Chopin jeden úsek písmeny od *a* do *p*, označujícími to, co se mělo opakovat. Rytec prvního vydání velmi správně vyznačil na dotyčném místě repetici a vynechal písmena, která stála uprostřed každého taktu; zapomněl ale na význam písmene *p* v taktu 39 a ponechal je mezi notovými osnovami, a tak dva takty před dvojitou čarou je předpisem piano přerušeno *crescendo* – v místě, kde už jinde (v taktu 37) bylo předepsáno *fff*! Tento grotesk-

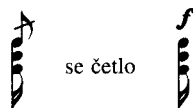
³ ERWIN RATZ uvádí přesvědčivé argumenty (založené na skice objevené Nottebohmem) ve své zajímavé práci *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1951, s. 208.

⁴ Srov. PAUL MIES, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn: Beethovenhaus – München – Duisburg: Henle 1957, s. 65. Mies se tu omezuje na tři stručná konstatování, že v tomto případě jsou prameny rozporuplné, že čtení prvního německého a prvního anglického vydání mají na své straně závažné argumenty a že by se musilo předpokládat, že v několika taktech vypadlo osm odrážek. Kdo jiný než Mies by měl vědět, že Beethoven ve svých autografech zapomněl předepsat doslova stovky předznamenání. I kdyby se měla první vydání opravdu zakládat na ztraceném autografu, musili bychom přesto zavrhnout interpretaci Beethovenových přehlédnutí jako záměrný tah génia z hudebních důvodů – nehledě vůbec na důkaz o jeho záměrech, které nám podává zachovaná skica.

⁵ Srov. např. poznámky v jeho dopisech Ernstu Rudorffovi z 9. 10. a 1. 11. 1877, 31. 3. 1878, 13. 3. 1879, 22. 12. 1880, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Karl Reintaler, Max Bruch, Hermann Deiters, Friedr. Heimsoeth, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz*, III (ed. WILHELM ALTMANN), Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft ²1912, a Breitkopf & Härtelovi z 3. 4. 1879 a 23. 9. 1880, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritsch und Robert Lienau*, XIV (ed. WILHELM ALTMANN), Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft ²1920.

ní omyl, na který poukázal Oswald Jonas v *Chopin-Jahrbuch* 1956,⁶ lze spatřit skoro v každé edici včetně polského vydání souborného díla.⁷ Jak ukázal opět Jonas, má uvedený omyl svůj protějšek v *Preludiu g moll* op. 28, č. 22. Zde si Chopin také ušetřil námahu podruhé vypisovat stejnou pasáž a vyznačil dotyčné takty (17-24) písmeny *a* až *h*. A opět, rytec okamžitě zapomněl význam písmene “f” v šestnáctém taktu, a tak se objevila nesmyslná značka forte v místě, pro které bylo průběžně předepsáno *ff*.

Pokud interpreti, kteří nejenom respektují, ale také se snaží pochopit skladatelovy pokyny, užijí vydání Mozartových klavírních skladeb v Edition Peters, najdou velmi rušivé forte v dynamice *p* – *pp* závěru *Adagia b moll*, K. 540, dva takty od konce. Tento omyl může být vystopován v chybné interpretaci přeškrtnuté nožky šestnáctinové noty⁸ (viz Příklad 1).



Příklad 1.

Chybné čtení také vysvětluje *ff* na začátku předehry k Mozartově operě *Die Zauberflöte* (*Kouzelná flétna*), které se objevuje ve všech běžných vydáních včetně Eulenburgovy partitury: tah, jímž Mozart označil *alla breve*, byl tak rázný, že skončil paralelně se značkou pro forte; výsledek by vskutku mohl být považován za *ff*.⁹ Jiné chyby vznikají na základě toho, že opisovači a dokonce i skladatelé “ztratí nit”, když obrátí stránku. To je důvod, proč si Bruckner pro sebe vždy na okraji psal připomínky a může to být také příčina, proč vypadla nota dokonce i v jedné z Brahmsových partitur, které byly obvykle velmi pečlivě korigovány. V poslední větě jeho *Klavírního koncertu d moll* op. 15 (takt 238 v Eulenburgově partituře) je pasáž, která zůstane takříkajíc viset ve vzduchu bez zakončení na tónu *b*. Je to ten druh chyby, která spíše upoutá pozornost interpreta než korektora sedícího za stolem.¹⁰ Basová nota byla náhodně v prvním vydání menší a v dalších vydáních se na ni většinou zapomnělo vůbec. Pokud by se měla znovu objevit v příštím vydání partitury Eulenburgovy řady, uvítali by ji pravděpodobně vřeleji klavíristé než hudební obecnost, které stěžejí zaznamenaná takové detaily. Chyby podobného druhu, i když jiného původu, byly odhaleny v Beethovenově *Klavírním*

⁶ OSWALD JONAS, *On the Study of Chopin's Manuscripts*, in: *Chopin-Jahrbuch* 1956 (Wien 1957), s. 142-155, zde s. 150.

⁷ To se netýká vydání KAROLA MIKULIHO (*Gesammelte Werke von Friedrich Chopin nach seinen eigenen Angaben, mit Korrekturen früherer Fehler, die Chopin selbst auf dem Rande seiner Werke vermerkt hat*, Leipzig: Kistner & Siegel 1879), které ale obsahuje velké množství jiných nepřesností a chyb. Chopinův autograf *Polonézy*, dříve ve vlastnictví firmy Breitkopf & Härtel, je nyní ve Varšavě. Photogramm-Archiv (Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni), založený z Schenkerova podnětu Hobokenem, vlastní jeho fotokopii, kterou jsem mohla prozkoumat.

⁸ Autograf tohoto *Adagia* je ve vlastnictví kapitána Rudolfa Nydahla (Stockholm), který byl tak laskav a nechal nás prohlédnout svou sbírku autografů, za což mu ještě jednou děkujeme. Mozart v závěru neuvádí žádné údaje o dynamice, ale hudební vývoj tohoto drobného lyrického kusu zřetelně předpokládá piano-pianissimo. Zmíněný omyl byl ke spatření také v prvním vydání Mozartova kusu v nakladatelství Henle, ale v druhém vydání, které se objevilo brzy nato, byl našťáhe vynechán. Úsilí nakladatelství Henle o bezchybné texty si zaslouží zvláštní uznání.

⁹ Autograf *Die Zauberflöte* (jehož kopii uchovává Photogramm-Archiv ve Vídni) byl kdysi ve vlastnictví berlínské Staatsbibliothek a po druhé světové válce byl považován za ztracený. [Znovuobjeven mezi jinými mozartovskými autografy v Krakově (Biblioteka Jagiellońska).]

¹⁰ Za upozornění na chybějící notu stejně jako za mnohá jiná pozorování děkuji svému manželovi.

koncertu G dur:¹¹ trošku nesprávné umístění slova *solo* na dvou místech při nástupech klavíru (první věta, takt 252-253; poslední věta, takt 402) vedlo k chybné interpretaci vstupního taktu klavíru. (V Beethovenově klavírním hlasu byla ovšem hudba pro tutti vytištěna velkými notami, jak bylo v té době zvykem. Synkopická varianta nástupu smyčců v taktu 258 věcně přesně odpovídá správné verzi sólového vstupu v taktu 253 s basovou notou G na první době.)

Seznam chybných čtení a přehlédnutí by mohl snadno být rozšířen; v tomto okamžiku se ale zdá být užitečnější podívat se podrobně na některé základní ediční problémy.

Každý editor si musí položit tři otázky:

1. "Co skladatel napsal?" (kritika pramene).
2. "Co skladatel zamýšlel napsat?" (textová kritika).
3. "Jak by to skladatel měl napsat, aby to bylo dnes všeobecně srozumitelné?" (interpretace textu).

Třetí z těchto otázek může být zodpovězena s nejmenšími obtížemi. Je pravda, že čistě vnější rozdíl mezi různými vydáními původního textu (*Urtext*) stejného díla spočívá většinou v kvantitě doplňků (míníme údaje o dynamice, artikulaci znaménka, vypsané ozdoby); ale v této oblasti panuje v zásadě mezi editory shoda, přinejmenším v německy mluvících zemích: každý interpretační doplněk je vítán za předpokladu, že je zanesen formou, která neznejasňuje podobu originálního textu a která dovoluje jasně identifikovat všechny ediční doplňky.

Otázky spojené s kritikou pramene a textovou kritikou představují závažnější problém, který může být stěžejně analyzován, natož řešen obecně, protože každý skladatel měl své zvláštní zvyky v psaní a téměř každé dílo má v tomto smyslu své vlastní obtíže.¹² Jens Peter Larsen stručně a jasně formuloval tyto problémy v referátu nazvaném *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts (Ediční problémy konce 18. století)*, rozdaném členům a posluchačům pracovní skupiny, kterou vedl na sedmém kongresu Mezinárodní muzikologické společnosti v Kolíně nad Rýnem 1958, takto:^{12A}

Základní problémy textové kritiky

A. Následující řádky by se měly považovat za **základní příčiny obtíží kritiky textu**:

1. Skladatelovo přepracování jeho vlastní skladby dává vzniknout problému verzí, různých redakcí (možná několika).
2. Nejasná, nesprávná nebo neúplná notace ze strany skladatele způsobuje na jedné straně nejistotu, jak textu rozumět, na druhé straně vzniká problém, jak ho správně podat, a je-li třeba, i doplnit.

¹¹ Stov. PAUL BADURA-SKODA, *Eine wichtige Quelle zu Beethovens 4. Klavierkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIII, 1958, s. 418-426. Viz také Kullakovu úpravu koncertu pro dva klavíry publikovanou Schirmerem.

¹² Výstižně v této věci jsou poznámky o soužení a strastech editorů v cenné malé knížce, jejímž autorem je WALTER EMERY, *Editions and Musicians: A Survey of the Duties of Practical Musicians and Editors towards the Classics*, London: Novello 1957.

^{12A} JENS PETER LARSEN, *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Köln 1958)* (ed. GERALD ABRAHAM – SUSANNE CLERCX-LEJEUNE – HELLMUT FEDERHOFER – WILHELM PFANNKUCH), Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1959, s. 349-353. – [Pod tímto názvem je ovšem v tomto kongresovém sborníku uveřejněn pouze záznam diskuse, nikoliv Larsenův referát samotný, jak by se bylo možno domnívat z poznámky připojené v italském překladu. Pro náš překlad bohužel nebyl k dispozici originál Larsenova textu. Pozn. M. O.]

3. Nepřesný rukopis nebo tisky a záměrné změny učiněné opisovačem, rytcem nebo vydavatelem nejistotu stupňují, zvláště když jedinými dosažitelnými prameny jsou prameny sekundární (a proto ve většině případů nesouměřitelné).

B. Základní otázky prezentace textu vyplývající ze shora uvedených podmínek:

1. Jestliže existuje několik verzí díla (nebo části díla), měla by se zvolit zásadně první, nebo poslední verze, nebo nějaká obecná syntéza? Nebo by se mělo rozhodnout případ od případu?
2. Při stanovení textu by mělo být cílem reprodukovat co možná nejvěrněji skladatelův autograf, nebo se držet co možná nejtěsněji jeho pravděpodobné i n t e n c e ? Existují tyto možnosti:
 - a) Přesná kopie původního zápisu, tedy vydat ho jako faksimile, nebo jako *Urtext*?¹³
 - b) Kritická edice s opravou nesporných chyb a doplněním chybějící dynamiky, obloučků atd. (Doplňky mohou být opět velmi opatrné, nebo s docela širokým dosahem.)
3. Jestliže máme k dispozici pouze sekundární prameny, měla by se dát přednost jednomu prameni, nebo by edice měla být založena na několika pramenech?

Při svém setkání na kongresu se zmíněná pracovní skupina bohužel těmito důležitými otázkami dále příliš podrobně nezabývala.^{13A} Odpověď na druhou otázku by měla být nejspodnější za předpokladu, že víme, jakému účelu má nová edice sloužit. Pokud je myšlena pro provozovací praxi, pak by se pochopitelně měla ze všech sil snažit prezentovat text tak, jak ho skladatel zamýšlel. Naopak velmi chvályhodná vydání faksimile nebo edice raných verzí (jako třeba edice *Francouzských suit* v *Neue Bach-Ausgabe*, která následuje za verzemi ze dvou sešitů pro Annu Magdalenu Bachovou) stěží mohou sloužit jiným než vědeckým účelům.

Problémy vyvolané první otázkou jsou rozmanité. Je to otázka, která upoutala už Brahmsovu pozornost. V jednom dopise Rudorffovi napsal: *“Chtěl bych teď učinit návrh, pro nějž bych si přál získat souhlas z těch správných míst; právě od Vás bych ho rád měl, protože Vy jste zvyklí o takových věcech uvažovat vážně a důkladně.*

*Chtěl bych totiž navrhnout, aby se některá z raných Schumannových děl vydala ve dvou vydáních, stará a nová verze, každá zvlášť. Ne jako se teď stalo např. u op. 5: starší verze v dodatku, a ne jako u op. 6 uvést různé varianty v poznámkách a komentářích. Posledně jmenovaný způsob mi kazí užitek i u spisovatelů, natož pak u hudby.”*¹⁴

První základní otázka může být stěží zodpovězena jinak, než že rozhodneme případ od případu. Navíc se ptáme, zda by nebylo lepší se u edic tohoto druhu úplně vyhnout pojmu *Urtext*.

¹³ V tomto případě by snad bylo lepší než *Urtext* (“původní text”) užít označení “diplomatická” edice.

^{13A} K záznamu diskuse viz pozn. 12A.

¹⁴ Srov. opis z 13. března 1879, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel*, III (cit. v pozn. 5): *“Nun möchte ich einen Vorschlag machen, dem ich von guter Seite beigestimmt wünsche: grade von Ihnen hätte ich’s gern, da Sie in solchen Sachen ernsthaft und gründlich zu denken gewohnt sind.*

Ich möchte nämlich vorschlagen, von einigen der frühern Schumannschen Werke zwei Ausgaben erscheinen zu lassen, die alte und neue Lesart, jede für sich. Nicht wie z. B. bei op. 5 jetzt geschehen: in einem Anhang die ältere Lesart, und nicht wie bei op. 6 die verschiedenen Bearbeitungen in Noten und Anmerkungen geben. Letzteres verdirbt mir auch bei Schriftstellern den Genuß, wie viel mehr bei Musik.”

Slovo *Urtext* se samozřejmě velmi zneužívá a ne všechna vydání, která jej nesou na své titulní straně, mají dnes právo tak činit. Georg Feder ukázal,¹⁵ že skutečný původní text může vlastně nabídnout pouze publikace faksimile autografu díla, poněvadž tištěné edice včetně takzvaných diplomatických prepisů nutně závisí na interpretující transkripci (vzpomeňme jen na velmi diskutovaný problém staccatových teček, čárek a klínků).¹⁶ Mohli bychom dodat, že vydání faksimile může představovat původní text (*Urtext*) j a k o t a k o v ý^{16A} pouze tehdy, když skladatel nezanechal více než jeden autograf svého díla a později nic neměnil. Termín *Urtext* se však dočkal širokého a nepřesného uplatnění a užívá se dokonce pro edice děl, k nimž chybějí primární prameny a jejichž sekundární prameny již nemohou nabídnout nepochybné řešení detailních otázek. Existují ale díla, jejichž komplikovaná historie vzniku a četnost verzí by rozhodně měly a priori vyloučit užití slova *Urtext* – alespoň ve smyslu “původní verze”, jak se užívá v dnešním hudebním světě. Může nějaká edice obstatat původní text Bachových *Francouzských suit*, Brucknerovy *Čtvrté* nebo *Osmé symfonie*? Není to podvod užívat slovo *Urtext* a svádět kupující, aby si myslili, že nějaký existuje? Dilema vydavatele praktické edice takových děl jednoduše spočívá v tom, že u mnoha skladeb jsou varianty vlastně příliš nevýznamné pro to, aby opravňovaly nazývat je pro účely provedení novou verzí. Často neexistuje dobrý důvod pro to, aby se každá verze publikovala zvlášť. Hudební obecnost muzikologická dilemata nezajímají; nechce být obdarováno třemi sadami *Francouzských suit*, ale právě jedine “těmi” *Francouzskými suitami* v jejich “nejlepší” podobě. Podobně dirigenti si nepřejí mít několik verzí Brucknerových symfonií (slyšíme je, jak si stěžují: “Je tu jiná nová verze *Osmé*, čekají, že se ji naučím zpaměti – kde je ale záruka, že se později z ničeho nic neobjeví ještě jedna, autentičtější?”). Dokud se ale nevyjasní situace pramenů v těchto a mnoha jiných případech a dokud nebude dostatečně prozkoumána jejich vzájemná souvislost, aby se právem dalo hovořit o konečné nebo autentické verzí, nebude bohužel možné udělat pro uspokojení přání hudebníků o moc víc.

Larsenova třetí základní otázka se dotýká komplexu otázek, které většinou zahrnují největší obtíže na poli ediční práce: což je vzájemný vztah pramenů. Na tuto otázku odpověděl Larsen v již zmíněném referátu (pod body VI B-3) následovně: “*Pokud se po kolaci pramenů ukazuje jako pravděpodobné, že ‘jeden’ z pramenů, které máme k dispozici, nabízí spolehlivý základ pro text, pak jej lze považovat za hlavní pramen a oprít revizi o něj. Pokud si žádný pramen nezasluhuje, aby byl považován za hlavní pramen, musí být revize textu založena společně na několika předlohách; nejistota v takových případech často velice vzrůstá.*”

Tato Larsenova slova se dotýkají velmi důležitého problému a podle našeho názoru dávají jedinou odpověď, která opravdu vystihuje fakta. Úsilí vyhnout se “směšování pramenů” je dnes velmi v oblibě a na teoretické úrovni je zcela pochopitelné. V praxi však není vůbec možné nebo dokonce žádoucí vybrat při existenci několika sekundárních pramenů jeden jako “nejlepší”; takový výběr by mohl mít za následek větší libovůli v ediční politice než “směšování” textů, založené na znalosti stylu a zvláštních cha-

¹⁵ Viz GEORG FEDER – HUBERT UNVERRICHT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454, zde s. 432 (český překlad v tomto svazku s. 59-80).

¹⁶ Srov. *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* (ed. HANS ALBRECHT), Kassel: Bärenreiter 1957 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 10).

^{16A} Zdůrazněno autorkou.

rakteristik skladatele. Na vysvětlenou, i když trochu v hrubých obrysech: opisovač A možná opsal přesně noty, ale – vzhledem ke svým vlastním představám o ozdobách a artikulaci – připojil příliš mnoho značek, vypustil je úplně nebo změnil jejich smysl; opisovač B, méně muzikální a méně samostatný než jeho kolega, vynaložil veškerou snahu, aby přepsal text přesně včetně všech ozdob a jiných pokynů, ale udělal mnoho poklesků tím, že popletl noty a dokonce nedopatřením zapomněl celé takty. Kterou verzí by se měl řídit moderní editor, aby zabránil nebezpečí směšování pramenů: opisem se správnými notami a špatnými ozdobami a obloučky nebo opisem se správnými pokyny a písářskými omyly? Příklad možná představuje extrémní případ; nicméně existují díla, která se za žádnou cenu nemohou vydávat na základě jediného textu, vybraného z mnoha rovněž chybných exemplářů. (Termín “základna” užívaný tak často v tomto spojení má příliš mnoho konotací, než aby byl přesný; v praxi však může poukazovat na užitečný postup.) Editor není rozhodně nikdy ušetřen úkolu kriticky zhodnotit prameny na základě hudebním a slohovém – bez ohledu na to, jak silně si může přát, aby byl zbaven subjektivních rozhodnutí.

Tento problém není ovšem nic nového. V druhém svazku sborníku *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1900-1901) napsali Guido Adler a Oswald Koller^{16B} ve věci recenze vydání *Tridentských kodexů* v řadě *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* toto: “Ve 4. sešitě 1. ročníku ‘Sammelbände’ vyšla recenze na 7. svazek ‘Denkmäler der Tonkunst in Österreich’, který obsahuje první výběr z *Tridentských kodexů*. Jako editoři příslušného svazku pokládáme za nutné uvést na správnou míru některé z připomínek recenzenta, pana dr. Johanneses Wolfa, a podat následující vysvětlení. Při vydávání starších uměleckých děl považuje recenzent za přípustné dvě metody: buď se držet věrně jedné předlohy, vymýtit zjevné chyby a ostatní předlohy vzít v potaz jenom za účelem zjištění autorů anonymních kusů; nebo vzít ohled na všechny verze různých předloh za účelem rekonstrukce původní verze, přičemž by bylo nutno uveřejnit v úplnosti kritický aparát. Domnívá se, že u našeho vydání může konstatovat kolísání mezi oběma těmito metodami. Není tomu tak. Předpisově se tyto dvě filologické metody dají rozlišit dobře a teoreticky lze konstruovat i jiné metody. Avšak při praktickém použití při vydávání uměleckých děl nelze tuto dělicí čáru dodržet, nýbrž ta či ona metoda se musí modifikovat vždy podle druhu i povahy skladeb a předloh a přitom se pro každé vydání podle onoho uzpůsobení a rozličně se měnících požadavků dodržují jisté zásady. Recenzent by býval mohl poznat, že při vydání *Tridentských kodexů* jsme se jednotně řídili právě takovými zásadami, stanovenými pro tyto účely, jak v případě hudebního textu vydání, tak kritického komentáře i sekundárních náležitostí edice a vůbec všech pomocných prací. Obecně je úkol každého vydání vytvořit co nejautentičtější text (notový i slovní). Za tímto účelem jsme vzali v úvahu všechny nějak dosažitelné předlohy ze všech zemí, což také recenzent s pochvalou uznal. Při kolosálním objemu odchylných verzí jednotlivých kusů, od nichž jsme byli s to získat až po sedmi i devíti verzích, by byl přímo pošetilý úmysl uvést veškerý materiál. To jsme také výslovně prohlásili a jako paradigma edice a naší práce jsme uvedli úplný kritický aparát k Hayneově chansonu *Amours*.^{16C} Při vši bohaté výbavě rakouských *Denkmäler der*

^{16B} V původním anglickém textu (s. 309) je zřejmě vinou tiskové chyby uveden O. Keller. Pozn. M. O.

^{16C} STOV. HAYNE VAN GHIZEGHEM, *Amours Amours*, in: *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts* (ed. GUIDO ADLER – OSWALD KOLLER), Wien: Art-

Tonkunst by bylo takové provedení v celé edici věcí nemožnou, protože pak by byl rozsah revizní zprávy jistě značně překročil rozsah publikace samotné. A koneckonců snad v hudbě jsou to hlavní tóny a ne komentář k notám. I na liteře lpící recenzent uznává, 'že si vydavatelé musili uložit strídmost'."^{16D}

Na tomto místě si zasluhuje zmínku návrh Otto Ericha Deutsche: Co by se stalo, kdyby editoři, jejichž komentář nemohl být z technických důvodů vytištěn nebo mohl být publikován pouze ve zkrácené formě, ho uložili jako rukopis do jedné z velkých knihoven a oznámili tuto skutečnost v předmluvě ke své edici? Poskytli by důkaz o své vědecko-kritické práci a o směru svého uvažování a v mnoha případech předešli obvinění ze zdánlivě náhodného a rychlého rozhodnutí ve prospěch té či oné verze. Ze sta uživatelů edice má jenom jeden nebo nanejvýš dva skutečně zájem o takovou vydavatelskou zprávu. Z toho důvodu je pochopitelné rozhodnutí nakladatele podrobnou revizní zprávu netisknout. Na druhé straně dnes už nedostaneme dobrou edi-

ria & Co. 1900, s. 257-258, kritický aparát s. 292-293 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 7). – [V anglickém textu na s. 310 je chanson uveden jako *Heym's Amours*. Adler a Koller stejně jako italský překlad uvádějí jméno ve tvaru Heyne. Pozn. M. O.]

^{16D} GUIDO ADLER – OSWALD KOLLER, *Zur Besprechung der Ausgabe der Trienter Codices*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* II, 1900-1901, s. 161-163, zde s. 161: "In dem 4. Heft des 1. Jahrgangs der 'Sammelbände' erschien ein Referat über den 7. Jahrgang der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich', welcher die erste Auswahl aus den Trienter Codices enthält. Als Bearbeiter des betreffenden Bandes finden wir uns veranlaßt, einige der vom Referenten, Herrn Dr. Johannes Wolf, gemachten Bemerkungen richtig zu stellen und folgende Aufklärungen zu geben. Der Referent hält zwei Methoden bei Herausgabe von älteren Kunstwerken für zulässig: entweder das Festhalten an einer Vorlage mit Ausmerzung offener Fehler und Berücksichtigung anderer Vorlagen nur zum Zwecke der Konstatierung der Verfasser anonymer Stücke; oder Berücksichtigung aller Lesarten der verschiedenen Vorlagen behufs Rekonstruktion der Originalfassung, wobei der kritische Apparat vollständig zu veröffentlichen wäre. Er glaubt in unserer Ausgabe ein Schwanken zwischen diesen beiden Methoden konstatieren zu können. Dem ist nicht so. Schulgemäß lassen sich diese beiden philologischen Methoden wohl unterscheiden und theoretisch ließen sich auch andere Methoden konstruieren. Allein in der praktischen Handhabung bei Edition von Kunstwerken sind diese Scheidegrenzen nicht einzuhalten, sondern je nach Art und Beschaffenheit der Kompositionen und Vorlagen muß eine oder die andere Methode modifiziert werden, und dabei werden gewisse Prinzipien für jede Ausgabe nach der Gattung, und den mannigfach wechselnden Erfordernissen beobachtet. Der Referent hätte erkennen können, daß wir bei der Edition der Trienter Codices eben solchen für diese Zwecke konstruierten Prinzipien in einheitlicher Weise gefolgt sind, sowohl was den musikalischen Text betrifft, als auch den kritischen Kommentar, sowie die Accidencies und überhaupt alles Nebenwerk der Ausgabe. Die generelle Aufgabe jeder Ausgabe ist es, einen möglichst authentischen Text (Noten- und Worttext) herzustellen. Hierzu haben wir alle irgend erreichbaren Vorlagen aller Länder herangezogen, was auch vom Referenten in rühmlicher Weise anerkannt wird. Bei dem kolossalen Umfang der abweichenden Lesarten der einzelnen Stücke, von denen wir bis zu 7 und 9 heranzuziehen in der Lage waren, wäre die Absicht, das ganze Material mitzuteilen, eine geradezu unsinnige. Wir haben dies auch ausdrücklich erklärt und als Paradigma der Edition und unserer Arbeit den vollständigen kritischen Apparat zu Heyne's *Amours* mitgeteilt. Bei aller opulenter Ausstattung der österreichischen Denkmäler der Tonkunst wäre eine derartige Ausführung in dieser Edition ein Ding der Unmöglichkeit, weil dann der Umfang des Revisionsberichtes den der Publikation selbst um ein Beträchtliches hätte übersteigen müssen. Und schließlich sind in der Musik doch die Töne die Hauptsache, nicht der Notenkomentar. Auch der am Buchstaben klebende Referent anerkennt, 'daß sich die Herausgeber Mäßigung auferlegen mußten'."

ci, která nemá kritický komentář včetně odkazů na použité prameny. Kdyby uvedla také, ve které veřejné knihovně lze nalézt podrobnou zprávu, bylo by všemu učiněno zadost.

Ve věci potřeby “směšování pramenů” můžeme jít ještě dále a říci, že vydání původního textu (*Urtext*) musí vzít v úvahu několik verzí, dokonce i když se zachoval autograf. V dříve zmíněné vynikající studii Federové a Unverrichtově se objevuje tato věta (později ji ocitujeme znovu v jejím kontextu): “*Nebezpečí, že se libovolně směšují různé verze, existuje často zejména též ve vztahu autografů k prvním vydáním.*”¹⁷ Je opravdu lepší vypustit z hlavního textu praktické edice pozdější opravy pravděpodobně pocházející od samotného skladatele jednoduše proto, že nejsou v autografu nebo nejsou podloženy autografním důkazem? Jistě, tam, kde je po ruce autograf, může ve většině případů sloužit jako předloha pro edici. Jestliže ale první vydání nebo opis připravený pro tisk nebo nějaký jiný pramen obsahují změny a opravy, které pocházejí průkazně nebo nanejvýš pravděpodobně od samotného skladatele, bude je editor ve svém vydání původního textu (*Urtext*) muset vzít v úvahu; jinak vůbec nechápe myšlenku, kterou představuje pojem *Urtext*, tak jako někteří interpreti mylně pokládají “věrnost notám” za “věrnost dílu”. A tak se shora citovanou větou můžeme souhlasit pouze tehdy, jestliže se důraz položí spíše na slovo “libovolně” než na “směšují”.

Několik málo příkladů poslouží jako ilustrace. Když bylo před pár lety publikováno faksimile autografu *Valdštejnské sonáty*, Giesecking napsal krátký článek, v němž upozornil na jeden takt v první větě, kde autograf má jasně *fes* místo *f*, které je ve všech vydáních; domníval se, že *f* musí být chyba tisku. Pečlivá prohlídka prvního vydání prozradila v onom bodě (takt 105, první nota v basu) známky opravy na plotně, ukazující, že rytec původně zapsal *fes* ve shodě s autografem a později ho změnil na *f*. Rytec asi stěží udělal takovou opravu plotny ze své vlastní iniciativy; a protože *f* je hudebně přesvědčivé, lze soudit, že Beethoven v tomto smyslu napsal pokyn na korekturní arch. Podobná situace je v taktu 509 (podle číslování ve vydání nakladatelství Henle) ve finále téže sonáty. Rukopis ukazuje, že Beethoven původně umístil v basu hned vedle noty křížek (první doba taktu), který pak změnil na odrážku. V prvním vydání ale můžeme objevit rytcovu opravu: před *a* je tu béčko a není pochyb o tom, že sem bylo umístěno na Beethovenovu žádost.¹⁸

Existuje bezpočet příkladů tohoto druhu. Beethoven dlouho váhal u přechodu z fugy do *L'istesso tempo di Arioso* v poslední větě *Sonáty* op. 110 (taky 110-111 podle číslování ve vydání nakladatelství Henle). V autografu se toto místo objevuje stále ještě v nápadně podřadnější verzi než v prvním vydání a ve všech vydáních následujících. (V druhé větě téže sonáty je v autografu repríza označena pouze *da capo*. V prvním vydání, jak dokázal Schenker, ji Beethoven nechal vytisknout v úplnosti jenom kvůli připojení *ritardanda*.)

Jestliže tedy existují nesrovnalosti mezi prvními vydáními a autografy, neznamená to vždy, že jde o omyly tisku. Editor je bude muset vzít v úvahu jako možné skladatelo-

¹⁷ Srov. FEDER – UNVERRICHT (cit. v pozn. 15), s. 447 (český překlad zde s. 74). “*Besonders auch im Verhältnis von Autographen zu Erstaussagen besteht häufig die Gefahr, daß verschiedene Fassungen willkürlich vermischt werden.*” Podle sdělení autorů je dotyčná pasáž z části, kterou napsal Feder.

¹⁸ K taktu 105 první věty srov. studii od DAGMAR WEISE, *Zum Faksimile-Druck von Beethovens ‘Waldsteinsonate’*, in: *Beethoven-Jahrbuch* II, 1955-1956, s. 102-111, zde s. 104, s dalšími odkazy na literaturu k tomuto tématu. Na takt 509 finále nás upozornil Alfred Brendel.

vy verze, zvláště když první vydání nese stopy opravy na plotně, ale také, když hudební ohledy mluví pro pravděpodobnost, že varianta má svůj původ u skladatele.

Hubert Unverricht napsal pronikavou studii, v níž vyhodnocuje Beethovenovy autografy a první vydání. Na základě svého zkoumání dochází k závěru, že autografy jako prameny jsou celkově na prvním místě přibližně až do opusu 35, ale že první vydání a/nebo opisy připravené pro tisk nabývají později ve stále větší míře na důležitosti, ačkoliv nikdy ne natolik, aby eliminovaly význam autografu, který se musí vždy vzít také v úvahu. Potom následuje na straně 28 důležitá pasáž: *“Mies ve svých pracích o kritice textu varuje před tím, aby se u děl, kde jsou k dispozici dva nebo více autentických pramenů, vytvářelo při zpracování textu jakési mixtum compositum z různých předloh. Vědecko-kritická edice se však nemůže řídit jenom jediným pramenem, ale musí přibrat také ty ostatní.”*¹⁹

Zkušenost nás učí, že často máme dobrý důvod, proč nedůvěřovat variantám obsaženým v prvních vydáních vídeňských klasiků, což dosvědčují mnohá zkomolená místa zvláště ve vydáních z konce 18. století. Všeobecná přesnost a relativně málo přepsání v rukopisech skladatelů stále uvádějí v úžas, ale stejně tak je pramenem údivu množství případů, v nichž rytcí ponechali bez povšimnutí větší či menší chyby. Dostatečně známé jsou Haydnovy a Mozartovy stížnosti na nedokonalá Artariova vydání podobně jako Beethovenovy zoufalé snahy dosáhnout vydání svých děl bez tiskových omylů.²⁰ Bohužel Beethoven nepatřil zrovna mezi nejtrpělivější čtenáře korektur; proto občas přenechal tuto práci Riesovi, Czernému a jiným, stejně jako se předpokládá, že Mozart ji někdy svěřil “tlusté slečně Auernhammerové”. Na druhé straně oba skladatelé dělali změny před vydáním skladeb nebo během doby, kdy se jejich díla zpracovávala pro tisk. O Beethovenovi je to známo díky příslušným dokumentům, které se dochovaly. Pokud jde ale o Mozarta, dělá se často ukvapený závěr, že sám se sotva kdy o proces publikace staral. Je pravda, že se nezachovaly žádné seznamy errat (takové jako ty, které Beethoven posílal svým nakladatelům). Přesto ale Mozart například připojil 27 taktů (t. 143-169) k závěru *Ronda*, K. 494, když ho nechal tisknout jako finále *Sonáty F dur*, K. 533 – alespoň je velmi pravděpodobné, že je sám zkomponoval; podobně pro tištěnou verzi pomalé věty “Dürnitzovy” *Sonáty*, K. 284, komponoval ozdoby, které nejsou v autografu. A určitě napsal krátkou kodu na konci druhé věty *Sonáty C dur*, K. 330, když měla být sonáta vydána. (Koda se objevuje v prvním vydání, ale není v autografu. Dvě odrážky, které modifikují *b* v taktu 62 spodní osnovy, byly pravděpodobně v prvním vydání vynechány nedopatřením.) Mozart také provedl změny ve vydané verzi *Sonáty c moll*, K. 457, jak je možno usoudit nejen z autografu (znovunalezeného v roce 1990, dnes v majetku Mozarteu v Salcburku),^{20A} ale i z rukopisného exempláře s autografními

¹⁹ HUBERT UNVERRICHT, *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*, Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1960, s. 28: *“Mies warnt in seinen textkritischen Untersuchungen davor, bei den Werken, wo zwei oder mehrere authentische Quellen vorliegen, bei der Textgestaltung aus den verschiedenen Vorlagen ein compositum mixtum zu machen. Eine kritisch-wissenschaftliche Ausgabe kann aber nicht nur einer einzigen Quelle folgen, sondern muß auch die andere heranziehen.”*

²⁰ Ve své tvrdosti je pravděpodobně nepředstížitelný jeden z jeho dopisů na toto téma na adresu Breitkopf & Härtel s výrokem: *“Chyby – chyby – vy sami jste jedna velká chyba!”* Výběr hlavních pasáží z jeho dopisů k tomuto tématu viz MIES (cit. v pozn. 4), s. 53 nn. Srov. také FEDER – UNVERRICHT (cit. v pozn. 15), s. 443 (český překlad zde s. 70).

^{20A} V anglickém textu (s. 313) se píše pochopitelně ještě o ztraceném autografu. Pozn. M. O.

poznámkami, který se na něm zakládá a který postrádá mnoho z pozdějších melodických ozdob.

Výše jsme citovali Federovu větu, vyňatou z kontextu, protože jsme se doposud zabývali pouze vztahem autografů a prvních vydání. Ocitujme nyní pasáž celou: “*Pokud je k dispozici několik autentických verzí, asi postačí, spokojí-li se ‘praktické’ vydání původního textu [Urtext] s reprodukováním jedné verze – přirozeně s udáním, o kterou verzi jde. Naopak libovolné směřování několika verzí je třeba odmítnout. Příkladem jsou jednotlivá vydání původního textu Bachových Francouzských suit (Naumannovo, Frotsherovo, Hermanna Kellera, Steglichovo). Všechna tato vydání se řídila Bischoffovým ‘eklektickým postupem’ (1881) a – i když všechna chtěla přinést ten ‘nejlepší’ text – dala vzhledem k rozdílnému vkusu vydavatelů v podstatných bodech přednost různým verzím a nepřidržela se zásadně vždy verze jedné. Nebezpečí, že se libovolně směšují různé verze, existuje často zejména též ve vztahu autografů k prvním vydáním.*”²¹ To je možno komentovat následovně: výsledky výzkumu Georga von Dadelena ukazují, že neexistují žádné autografní verze *Francouzských suit* kromě neúplného autografního exempláře čísel 1-5 v sešitu pro Annu Magdalenu Bachovou z roku 1722.²² Je-li tomu tak, pak už nelze déle hovořit o “několika autentických verzích”, pokud výrazem “autentická verze” míníme “autograf”. Mimo to, jestliže jediný zachovaný autograf díla je autograf rané verze a jestliže pozdější opisy prozrazují skladatelovu ruku tak jasně, že rozptylují jakékoliv pochyby o autentičnosti změn a vylepšení, jež obsahují, je problematické, zda má raná verze sloužit jako předloha pro přípravu praktické edice. Pro praktickou edici *Suit* založenou pouze na rané autografní verzi neexistuje ospravedlnění.

Nyní se v krátkosti pokusme obhájit Bischoffovu edici proti obviněním, která vůči ní vnesl Feder. Příznivě se odlišuje od jiných výše zmíněných vydání, neboť Bischoff publikoval nejdůležitější varianty zčásti v podčarových poznámkách, zčásti ve zvláštních oddílech věnovaných jednotlivým větám. Vynikající předmluva podává podstatnou informaci týkající se jeho pramenů. V důsledku toho čtenář získává přinejmenším určitý vhled do komplikované situace pramenů – skutečně více, než může získat z Naumannovy revizní zprávy ve starém vydání *Bach-Gesellschaft* (1895). Žádné vydání původního textu (*Urtext*) v našem století nedokázalo tolik, s výjimkou Dadeleny vydavatelské zprávy k rané verzi *Suit*.^{22A} Interpret si může skutečně vybrat verzi, která se mu

²¹ FEDER – UNVERRICHT (cit. v pozn. 15), s. 447 (zde v českém překladu s. 74): “*Wenn mehrere authentische Fassungen vorliegen, wird sich eine ‘praktische’ Urtextausgabe wohl mit der Wiedergabe einer Fassung – natürlich unter Bekanntgabe, welcher – begnügen dürfen. Dagegen ist die willkürliche Vermischung mehrerer Fassungen abzulehnen. Ein Beispiel sind die ‘Urtext’-Ausgaben von Bachs Französischen Suiten (durch Naumann, Frotsher, Hermann Keller, Steglich). Diese folgen alle dem ‘eklektischen Verfahren’ von Bischoff (1881) und haben wegen des verschiedenen Geschmacks der Herausgeber, obwohl alle den ‘besten’ Text bringen wollten, in wesentlichen Punkten verschiedenen Fassungen den Vorzug gegeben, ohne sich grundsätzlich an jeweils eine Fassung zu halten. Besonders auch im Verhältnis von Autographen zu Erstausgaben besteht häufig die Gefahr, daß verschiedene Fassungen willkürlich vermischt werden.*”

²² STOV. GEORG VON DADELSEN, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*, Trossingen: Hohner 1958 (Tübinger Bach-Studien, 4-5); podobně stov. TÝŽ, *Kritischer Bericht*, in: *Das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1772 und 1725)* (ed. G. v. DADELSEN), Kassel: Bärenreiter 1957 (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke, ed. Johann Sebastian Bach-Institut Göttingen – Bach-Archiv Leipzig, serie V: Klavier- und Lautenwerke, sv. 4).

^{22A} Viz pozn. 22.

zdá hudebně a stylově nejvíce vyhovující. I když Bischoff, jistě omylem, pokládal dva opisy za autografní rukopisy, má to díky jeho metodě podání jenom minimální dopad. Nebýt Bischoffovy edice zůstaly by bez povšimnutí četné varianty v důležitém opisu Heinricha N. Gerbera (od něhož existuje jediný exemplář). A Bischoffova metoda jako model nám může být ještě dnes dáována za vzor. V žádném případě nemůže být edice *Francouzských suít* v souladu s pojmem *Urtext*, když nemá daleko důkladnější revizní zprávu, než jaká je ve vydáních Rudolfa Steglicha (Henle Verlag) a Hermanna Kellera (Edition Peters).

Mimořádně naléhavou se stala potřeba určitého předběžného biografického výzkumu, neboť jeho absence ztěžuje obtížný a odpovědný ediční úkol zkoumání rozporů v pramenech jak z hudebního, tak z filologického hlediska. Naše znalosti vzájemného vztahu mnoha raných a prvních vydání nejsou zdaleka uspokojivé. Také pro chronologii různých dotisků prvních vydání se dosud dost neudělalo. Otto Erich Deutsch si zaslouhuje úctu za to, že byl první, kdo zjistil, že existující exempláře důležitých tištěných pramenů se často v drobnostech liší jeden od druhého.²³ Jediné možné vysvětlení je, že představují různé otisky jednoho vydání (termín "nové vydání" by se v této souvislosti měl pravděpodobně užívat opatrně). Jak Deutsch zdůraznil ve své studii o Mozartových vydavatelích,²⁴ bylo ještě ke konci 18. století zvykem vytisknout nejprve pouze sto (nebo dokonce padesát) exemplářů nové skladby; později, podle poptávky, se možná někdy dotisklo dvacet i více kusů. Za těchto okolností jistě byly chvíle, kdy se v průběhu několika měsíců sama ukázala potřeba dotisknout z dříve použitých ploten dodatečné výtisky. Je opravdu přesné se zřetelem na tyto hospodárné obchodní metody označovat všechny reprinty za "nová vydání"? Jistěže nikoliv, ledaže se vskutku dají prokázat textové varianty. Ale takové varianty se určitě vyskytují mnohem častěji, než se dříve věřilo. Často k nim došlo v důsledku toho, že se jednotlivé plotny rozbily při manipulaci a musily se nahradit; jindy se však nový dotisk mohl stát příležitostí k zanesení korektur. Pak mohou varianty být dvojího druhu: úmyslné změny nebo tiskové omyly z nově vyrytých ploten. Objevit textové varianty v nemnohých zachovaných exemplářích prvních vydání je nesmírně obtížný úkol. Na rozdíl od *Titelauflagen* (vydání, u nichž se předpokládá, že jedinou inovací je titulní list) nemají tyto reprinty žádné vnější znaky, které je okamžitě oddělí od vydání prvního – dokonce ani papír. Jenom pečlivé zkoumání vynese na světlo některé malé rozdíly na jedné nebo na dvou stranách, možná na poslední. Deutsch v roce 1930 požadoval důležitý průzkum tisků, aby se připravil terén pro další výzkumy v této oblasti: tj. systematický přehled všech existujících exemplářů prvních vydání děl takových Mistrů jako Mozart,^{24A} bohužel dodnes se jeho požadavek setkal s malou odezvou.²⁵

²³ Srov. OTTO ERICH DEUTSCH – CECIL B. OLDMAN, *Mozart-Drucke*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIV, 1931-1932, s. 135 a 337. Srov. též FEDER – UNVERRICHT (cit. v pozn. 15), s. 443 (zde český překlad s. 70).

²⁴ O. E. DEUTSCH, *Mozarts Verleger*, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1955, s. 49-55, zde s. 49 nn.

^{24A} DEUTSCH – OLDMAN (cit. v pozn. 23), s. 139.

²⁵ Jako čestná výjimka věnoval mnoho času a energie tomuto problému ALAN TYSON. Jeho kniha *The Authentic English Editions of Beethoven* (London: Faber 1963) si zaslouží více pozornosti. Jiný zajímavý Tysonův článek (*Beethoven in Steiner's Shop*, in: *Music Review* XXIII, 1962, s. 119-127) se zabývá záležitostmi různých obtahů ploten celkově a konkrétně potom, jak se to dotýká Beethovenova op. 98. [Další důležité studie vyšle po publikaci autorčiny práce je možno nalézt v *Bibliografii* připojené k tomuto svazku, s. 412-413.]

Objev v této oblasti je potom z velké části věcí náhody už jen proto, že editor se může zřídka podívat do více než jednoho exempláře prvního vydání – výtisky prvních vydání jsou koneckonců rarita. Avšak ve výjimečných případech byly takové kolace možné. Například jak knihovna Gesellschaft der Musikfreunde, tak Stadtbibliothek ve Vídni vlastní exemplář prvního vydání Mozartovy *Fantazie c moll*, K. 475, kterou publikoval Artaria jako op. IX v roce 1785. Tyto exempláře se navzájem liší v některých detailech a v tomto jedinečném případě dokládají, že tu byly nejenom přinejmenším dva samostatné otisky díla, ale také úplně odlišný reprint. Navíc kolace obou exemplářů naznačuje, že exemplář ve vlastnictví Gesellschaft der Musikfreunde představuje původní stav a že během pozdějšího dotisku byly (na Mozartovu žádost?) zaneseny některé korektury. Exemplář ve Stadtbibliothek prozrazuje několik změn, které udělal rytec.

Určit chronologické pořadí takovýchto tisků není vždy snadné. Jistě, plotny mohly po opakovaném užití popraskat, a pokud se na stránkách prvního vydání ukazují praskliny, lze předpokládat, že exemplář náleží k pozdějším dotiskům. Někdy ale nepřítomnost takových stop na určité stránce nemusí být znamením toho, že dotyčný exemplář náleží prvnímu nebo ranému výtisku; mohlo to jednoduše znamenat, že plotna pro tuto jednotlivou stranu byla vyryta nově. Proto je hlavní mít na zřeteli povšechný stav prvního vydání, to znamená zřetelnost tisku samotného,²⁶ pro případ, že by papír nenaznačil žádnou stopu. Občas může být nápomocna obeznámenost s osobním stylem rytce – za předpokladu, že víme, kdy pro nakladatele pracoval.

Čím déle a intenzivněji se věnujeme textovým problémům mistrovských děl, tím větší příležitost máme litovat nenahraditelné ztráty většiny autografních rukopisů Mistrů. Vezmeme-li nicméně v úvahu, jak bezstarostně mnozí skladatelé půjčovali nebo rozdávali své rukopisy, je překvapivé, že počet, který se zachoval, není dokonce menší. Ovšem také tady se okolnosti liší případ od případu. Hlavní důvod, proč se zachovalo tak málo Haydnových rukopisů, je, že v letech 1768 a 1776 během požárů v Eisenstadtu jeho dům vyhořel do základů. Ale další důvod je, že Haydn, podobně jako Beethoven, podle všeho v mládí nepřipisoval velkou váhu zachování svých autografů, zvláště jakmile kolovaly v tištěných nebo rukopisných exemplářích. V roce 1799, když se plánovalo vydání Haydnova souborného díla u Breitkopfa & Härtla, Georg A. Griesinger napsal Härtlovi: “[Haydn] sám už originály nemá, ve svém mládí většinu partitur rozdál.”²⁷ Co se týče Beethovenovy mladistvé nedbalosti v těchto věcech, referuje nám Ries: “Beethovenovi vůbec nezáleželo na jeho vlastnoručně psaných věcech; když už jednou byly vyryty, ležely většinou v sousedním pokoji nebo na podlaze s jinými skladbami uprostřed pokoje. Jeho hudbu jsem často pořádal; ale když Beethoven něco hledal, zase bylo páté přes deváté. Byl bych tenkrát mohl všechny autografy už vyrytých skladeb odnést pryč; a kdybych ho byl o ně poprosil, dal by mi je jistě sám

²⁶ Za tuto a mnohé jiné podrobnosti jsem zavázána Alexanderu Weinmannovi, významnému znalci prvních a raných vydání období vídeňského klasicismu.

²⁷ Viz CARL FERDINAND POHL, *Joseph Haydn. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von Hugo Botstiber*, III, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1927, s. 138: “Er [Haydn] selbst besitze die Originale nicht mehr, in seiner Jugend habe er seine meisten Partituren veschenkt.” Citováno in: J. P. LARSEN, *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen: Munksgaard 1939, s. 53. Tato práce obsahuje téměř úplný inventář zachovaných Haydnových autografů (s. 51 nn.).

bez váhání.²⁸ Zdá se však, že v pozdějších letech Beethoven opatroval své autografy pečlivěji.

Mozart se naštěstí staral o své rukopisy lépe díky včasným otcovým napomenutím. Vzhledem k tomu a vzhledem ke skutečnosti, že se Andrému podařilo získat a spravovat téměř všechny Mozartovy hudební rukopisy, mohla být první souborná vydání založena na poměrně velkém podílu autografních rukopisů. Později mnohé z nich zmizely v soukromých sbírkách, z nichž se občas ve fragmentech vynořují; a druhá světová válka k těmto ztrátám velmi přispěla.

Dochované Schubertovy autografy jsou daleko méně početné, jak ukazuje Deutschův katalog, což je znamením nevysvětlitelného zapomnění, jež postihlo jeho dílo v průběhu první poloviny 19. století. Smutek zaznívá v řádcích, které napsal Brahms Rieter-Biedermannovi z Vídně ještě v roce 1863: *“Za své nejšťastnější chvíle zde vděčím několika Schubertovým neuveřejněným dílům, jichž – psaných jeho vlastní rukou – mám pěknou řádku doma. Zatímco ale pohled do nich přináší radost a potěšení, téměř vše ostatní, co se jich týče, je zarmucující. Například tu mám mnoho rukopisných věcí z majetku Spinova nebo Schneiderova, které jsou pouze v těchto rukopisech – neexistuje ani jediný opis! A nejsou uchovávány v ohnivzdorném obalu ani u Spiny, ani tady. Další hodně velký balík nevydaných věcí byl nedávno dán do prodeje za směšně nízkou cenu; naštěstí se Gesellschaft der Musikfreunde podařilo si ho zajistit. Kolik věcí je rozprášeno sem a tam po soukromých sbírkách, jejichž vlastníci je žárlivě stráží nebo bezstarostně dopustí, aby se ztratily.”*²⁹

Od Brahmových časů se velmi málo změnilo, pokud jde o autografy v soukromém vlastnictví. Mnohé jiné ale byly nenávratně zničeny. Jediná cesta, která nám zbývá, je pokračovat v práci započaté Schenkerem, když založil a vybudoval *Photogramm-Archiv*, aby alespoň zbylé rukopisy Mistrů mohly být zachovány ve fotokopiích nebo na mikrofilmu, kdyby došlo k dalšímu zničení.

²⁸ FRANZ GERHARD WEGELER – FERDINAND RIES, *Biographische Notizen über Beethoven* (ed. ALFRED CHRISTLIEB KALISCHER), Berlin, Leipzig: Schuster & Löffler 1906-1907, s. 134. *“Beethoven legte gar keinen Werth auf seine eigenhändig geschriebenen Sachen; sie lagen meistens, wenn sie einmal gestochen waren, im Nebenzimmer oder mitten im Zimmer mit anderen Musikstücken auf dem Boden. Ich habe seine Musik oft in Ordnung gebracht; allein, wenn Beethoven etwas suchte, so flog wieder Alles durcheinander. Ich hätte dazumal sämtliche Compositionen, die schon gestochen waren, in der Original-Handschrift wegnehmen können; auch würde er sie mir, wenn ich ihn darum gebeten hätte, wohl selbst unbedenklich gegeben haben.”*

²⁹ Dopis z 18. února 1863 (poštovní razítko) in: *Johannes Brahms im Briefwechsel*, XIV (cit. v pozn. 5), s. 77. – [Pro překlad bohužel nebyl k dispozici německý originál dopisu. Pozn. M. O.]

Beethoven a vydávání jeho děl*

OTTO VON JAHN

Souborná vydání děl oblíbených spisovatelů jsou u nás od určité doby běžnou věcí. Přátelé a obdivovatelé zemřelých spisovatelů berou na sebe úkol sebrat a uspořádat jejich rozptýlená díla, zatímco jiné autory podněcuje přízeň publika k tomu, aby svá díla sebrali sami ještě za svého života. V poslední době se tato souborná vydání stala dokonce velkou módou, a dlouhé řady sebraných spisů německých klasiků velmi rozdílného stupně klasičnosti plní domácí knihovny; ba dokonce dnes není neobvyklé ani to, že spisovatelé již od samého počátku tvůrčí dráhy mají na paměti úplnost svých dosud nenapsaných děl a každoročně uveřejňují několik svazků svých sebraných spisů. Je to ostatně potěšující, neboť tímto způsobem zůstává naše literatura jako celek v úplnosti uchována a zpřístupněna čtenářskému požitku i badatelskému studiu, a jakkoliv je v mnohých případech vydávání a shromažďování těchto sebraných spisů vedeno spíše sběratelskou vášní a snahou o kompletnost než skutečným literárním zájmem, není třeba za to nikoho kárat. Protože zde, stejně jako všude jinde, kde je možno nějakého významného výsledku dosáhnout pouze díky masové účasti, musíme být nanejvýš spokojeni, když se záliby a zájmy veřejnosti vůbec obracejí správným a dobrým směrem. To, jak každý jednotlivec chápe společný cíl, jak dalece se vnitřně podílí na obecném dění, jaký trvalý zisk má z těchto snah, můžeme bez obav ponechat na něm samotném. Obecně vzato není ovšem v Německu dosud příliš rozšířen názor, že veřejnost by měla svůj zájem o literaturu prokazovat nejenom tím, že ji čte, nýbrž i tím, že ji kupuje, že je spisovatel, jehož díla považuje za nepostradatelná, nějakým způsobem zavázána, a že tomuto svému závazku může dostát jenom tak, že umožní spisovateli stát se také navenek nezávislým a svobodným pro uměleckou tvorbu, a tak vlastně tím nejpřirozenějším způsobem spoluvytváří literaturu, jejíž rozkvět považuje každý za ozdobu a pýchu národa. Zatímco bohatí v Anglii a ve Francii, pokud chtějí být pokládáni také za vzdělané, berou víceméně jako svou povinnost to, že věnují ze svého domácího rozpočtu nezanedbatelnou částku na umění a literaturu, chápou titíž lidé u nás koupí knih stále ještě jako přebytečný luxus. Převažující část nakupujících pak tvoří ti, pro něž jsou knihy především nepostradatelným pracovním nástrojem, což zajisté není ani největší ani nejzámožnější část čtenářské obce.

* OTTO VON JAHN, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 21867, s. 271-337. Všechny poznámky k této stati byly doplněny překladatelkami italské a české verze.

Vztah veřejnosti k hudebninám a jejich případnému nákupu je ovšem zase podstatně jiný než vztah ke knihám. Hudebniny kupují v naprostu převažující míře pouze ti, kteří sami umějí hrát a zpívat, a jsou to samozřejmě pouze takové hudebniny, které nepřesahují technické dovednosti těchto zájemců a vyhovují jejich vkusu. Trh zde tudíž ve skutečnosti představuje velké množství polovzdělaných diletantů, jejichž vkus je utvářen především vlivem jejich učitelů hudby anebo produkcemi virtuosů. Jiným směrem se pak ubírají potřeby pěveckých spolků a koncertních institucí. Naopak počet skutečných vzdělanců, kteří si opatřují hudebniny na základě samostatného úsudku a vážného zájmu, aby získali, ať už pro potěšení nebo pro poučení, přehled a povšechnou znalost buď podle určitých hudebních směrů anebo dokonce ve větším rozsahu, je velice malý. Profesionální hudebníci zpravidla buď postrádají příslušné širší vzdělání a zájem, nebo nemají na podobné studium čas, a ve většině případů jim k tomu chybí finanční prostředky. Jen vzácně se hudba stává předmětem vskutku vědeckého, to znamená historického bádání, které vyžaduje obsáhlý aparát, a proto také zatím až na výjimky neexistují souborná vydání, která by byla koncipována a provedena podle předem stanoveného pevného plánu. S výjimkou velkých knihoven v Berlíně, Mnichově a ve Vídni neexistuje v Německu knihovna, která by uznávala a pěstovala hudbu jako plnoprávný obor, a ani konzervatoře a podobné ústavy nepovažují, jak se zdá, za naléhavé budovat sbírky hudebnin, které by přesahovaly nejnnutnější praktickou potřebu. Podpora veřejných knihoven, která je pro knižní nakladatelství a knihkupectví tak důležitá a tak rozsáhlá, se v obchodu s hudebninami uplatňuje naopak tak zřídka, že sotva může přicházet v úvahu jako nějaký podstatný faktor. Obchod s hudebninami je tedy v daleko větší míře než obchod s knihami odkázán na momentální požadavky a nálady a podobá se tak spíše obchodu s módním zbožím, a právě tato podobnost vysvětluje některé jeho zvláštnosti a podivnosti, například výzdobu titulních listů, o nichž platí ve většině případů výrok jistého skromného kritika, že “je to sice nevkusné, ale aspoň ozdobné”, nebo zvyklost neuvádět rok vydání, která vadí nejenom historickému bádání, ale i pouhé zvědavosti, a další věci, které propůjčují tištěné hudebnině charakter módního artiklu. Vysoké ceny hudebnin, podmíněné jinak hlavně tím, že náklady na rytí not jsou v porovnání s průměrným odbytem podstatně vyšší než při knihtisku, souvisejí do jisté míry také s tímto módním charakterem. Povaha veřejnosti způsobuje totiž i to, že velké náklady hudebnin jsou zcela výjimečné a že tituly, které zůstanou ležet anebo jsou prodány jen v malém počtu exemplářů, jsou oproti těm, které jdou dobře na odbyt, zřejmě ještě početnější, než je tomu v obchodě s knihami. Titul, který se dobře prodává, musí tudíž pokrýt ztráty z velkého množství těch, které se neprosadí, a že tyto obchodně úspěšné kusy nejsou vždy také umělecky nejlepší, není snad třeba zdůrazňovat. Ten, kdo přetiskuje starší předlohy, může tudíž snadno prodávat za nízké ceny, protože neplatí žádné honoráře a tiskne jenom to, co se poměrně hodně kupuje, aniž by musel tuto zkušenost vykupovat vydáním titulů, které nepokryjí ani náklady na výrobu. Vysoké ceny souvisejí kromě toho také s poměrně vysokou obchodní příirážkou, která bývá u takovýchto druhů zboží obvykle povolena; ale i tato příirážka je zčásti podmíněna zvláštními postoji diletantské hudební veřejnosti. Učitelé hudby přejímají totiž zcela běžné úlohu zprostředkovatelů mezi obchodem s hudebninami a jeho zákaznicí; provize, na kterou si přitom činí nárok, se pro ně postupně stala nezadatelným právem, a zajisté i nepostradatelným příjmem, a navíc mají dostačující vliv, aby si toto právo uhájili; je pak pochopitelné, že při takovýchto slevách musí být obchodní cena stanovena hodně vysoko. Jestliže se můžeme oprávněně domnívat, že ty knihy, které vycházejí tiskem, reprezentují v zásadě dobový stav vědecké a umělecké literární produkce, pak se to v žád-

ném případě nedá říci o hudbě. Hudební skladby byly až do poslední třetiny 18. století v Německu stejně jako v Itálii rozšiřovány především v opisech, to znamená v každém ohledu velmi nedostatečně; občas se samozřejmě stávalo, že skladatelé sami vyryli svá díla do mědi a starali se o jejich zveřejnění, jak je to známo například o Johannu Sebastianu Bachovi nebo o Georgu Philippu Telemannovi. Ovšem daleko největší vliv na to, která hudební díla dané doby vejdou v širší známost a zůstanou uchována a dostupná pro pozdější dobu, měly náhodné okolnosti. Tištěná díla tudíž poskytují jen velice nejisté měřítko pro ocenění kvality příslušného skladatele; v žádném případě nelze předpokládat, že tiskem vycházela díla nejlepších skladatelů, ani že to byla nejlepší díla těchto skladatelů. Velmi názorný příklad představuje právě Johann Sebastian Bach, z jehož tvorby vyšlo za jeho života tiskem velice málo, a to nikoliv velká mistrovská díla, nýbrž instrumentální kompozice, u nichž se nicméně dalo počítat s větším počtem zájemců z řad cembalistů a varhaníků. Teprve po Zelterově a Mendelssohnově znovuuvedení *Matthäus-Passion (Pašijí podle sv. Matouše)*¹ začala být i ostatní Bachova díla postupně vytrhovávána ze zapomnění, a po nějaké době začala Bachova společnost rovněž vydávat skladatelova dosud netištěná díla, jež mají vesměs naprosto mimořádný význam. Od takového mistra, jakým byl Johann Adolf Hasse, který po celý jeden lidský věk ovládal německou a italskou operní scénu, vyšly tiskem pouze jednotlivé kompozice; stručně řečeno je spíše výjimkou, když můžeme činnost některého proslulého skladatele hodnotit na základě jeho tištěných děl. Naopak v Londýně byly velké kompozice Georga Friedricha Händela vydávány tiskem většinou neprodleně a v Paříži bylo dokonce pravidlem, že opery, které byly přijaty k provedení, byly také vyryty, což bylo dáno především velkorysími poměry v obou těchto městech. Situace se ostatně mezitím změnila a dnes se onoho vyššího úkolu uchovávat trvale velká díla nepomíjivého významu ujal především německý hudební obchod. Ačkoliv jsou dnes vydávána tiskem, a tudíž uchovávána pro budoucí potěšení i studium téměř všechna významnější díla vynikajících skladatelů, to znamená těch, kteří rozhodným způsobem ovlivnili a ovlivňují svou dobu, představuje to pouze malou část celkového množství hudebnin, které přichází na trh. A toto množství v žádném případě nereprezentuje pouze ony lepší a zdatnější skladatele, kteří usilují o ušlechtilost a krásu a kteří jedině za mimořádně příznivých podmínek dospějí k tomu, že to, co vytvořili ve věrné oddanosti vůči umění, uvidí také vytištěno; představuje naopak nedovzdělanost diletantů a jejich rozmary, které se mění s módou a které přirozeně nemohou u přízpůsobivých skladatelských pisálků nikdy chybět. Proto snad smíme říci, že vcelku jsou výkony skladatelů naší doby vážnější a významnější, než by tomu nasvědčovala masa tištěných skladeb, bez ohledu na to, že je dějiny umění neznají buď vůbec anebo jenom nedostatečně – což se v žádném případě nedá tvrdit o literatuře.

Po tom, co bylo právě řečeno, je nasnadě, že souborná vydání děl hudebních skladatelů vzbuzují mnohem větší pochybnosti, než je tomu u spisovatelů. Nermalou roli hraje už ryze vnější prostorová obtíž. Noty vyžadují velký formát, ovšem ti, kdo provozují hudbu, jsou jenom málokdy nakloněni tomu, mít doma vystaveny dlouhé řady velkých

¹ 10. března 1829 uvedl Felix Mendelssohn v Berlíně s velkým úspěchem *Pašije podle sv. Matouše* Johanna Sebastiana Bacha poté, co věnoval dva roky důkladnému studiu partitury a přípravě interpretů. V následujících letech bylo toto dílo prováděno v Berlíně každoročně během velikonočního týdne. Mendelssohnův učitel Carl Friedrich Zelter (1758-1832) byl nadšeným obdivovatelem a propagátorem Bachovy hudby.

tlustých foliantů; bez takovýchto řad by se ale stěžilo vůbec něco podnikat, protože velcí skladatelé byli také většinou velice plodní a tam, kde se jedná o partitury, nabývají jednotlivé svazky velice rychle na objemu. Partitury jsou ostatně vůbec kamenem úrazu. Diletanti nebývají většinou vzděláni v hudbě natolik, aby z nich mohli mít požitek – říká se dokonce, že existují i studovaní hudebníci, kteří se partiturami zabývají jen neradi a s obtížemi – a přitom partitury představují u významných mistrů vždy základ, zatímco různé zprostředkující úpravy lze použít jen výjimečně. A právě to je jen dalším dokladem naprosté nesouměřitelnosti silně rozptýlených zájmů hudební veřejnosti, která v souborných vydáních nenachází ani zdaleka takové uspokojení, jak je tomu obvykle u veřejnosti literární. Ten, kdo ještě dnes chce vážně číst Lessinga, se nebude zřejmě shánět jen po *Minně von Barnhelm* nebo po *Nathanovi*, nýbrž bude se stejným uspokojením čerpat potěšení a posilu z *Hamburské dramaturgie* či antikvárních *Dopisů*, nebo ze spisů o teologii a o zednářství; u Herdera je tomu ostatně už zcela jinak. A jestliže básně a dramata Friedricha Schillera odškodňují více než dostatečně ty čtenáře, kteří nenacházejí žádné uspokojení ve filozofických spisech, pak je možná otázka, jestli tím, co brání větší popularitě Goethově, není právě onen až příliš veliký rozsah a mnohotvárnost jeho díla, jestli by i zde nebylo nanejvýš užitečné a prospěšné rozdělení podle jednotlivých druhů. Mnohostrannost významných skladatelů je přitom mnohem větší a má také mnohem závažnější praktické důsledky. Jistě, kdyby vyšla souborná – díla se snad ani nedá říci – Franze Hüntena, Charlese Voße nebo Theodora Oestena, nemohli bychom si na nějakou přílišnou mnohotvárnost naříkat, avšak u autorů, kteří prokázali své mistrovství také velkými výkony, je tomu poněkud jinak: chrám, divadlo, koncert i domácí hudba představovaly pokaždé zcela odlišné úkoly, které ovšem potom nezajímají vždy ve stejné míře totéž publikum, a často je toto publikum tím menší, čím větší námahu je třeba vynaložit na vydání příslušného díla.

Nemenší obtíže přináší i další okolnost. U čtenářské veřejnosti se v dosti značné míře rozvinulo historické povědomí, které se živě zajímá o vývoj literatury vcelku, jakož i o postupný tvůrčí rozvoj jednotlivých autorů; mladistvé pokusy, náčrty a přepracování, vůbec takové jevy, které přinášejí menší bezprostřední požitek, zato však podporují bližší poznání duchovní práce a tvorby, nacházejí výraznou odezvu i v širších kruzích, odezvu, která stejně jako veškeré historické bádání a vědění usiluje nutně o stále větší šíři a úplnost. Tento historický zájem se sice od jisté doby objevuje i v hudebních kruzích, avšak zatím je zde stále ještě mnohem vzácnější než v kruzích literárních. Nejen koncertní publikum, které požaduje od hudby ne-li pouhé příjemné rozptýlení, pak tedy určitě okamžitý a bezprostřední efekt, nejen diletanti, kteří sami hrají a zpívají a kteří jsou ve většině případů omezeni ve své touze po poznání stejně jako ve svém umění, ale dokonce i hudebníci prokazují v tomto směru obvykle jen malý zájem. Obrat k historickému chápání nepředpokládá samozřejmě jenom určitou míru znalostí, nýbrž také vědomou snahu zaujmout vůči uměleckému dílu jiný postoj, než je pouhý požitek, a dále schopnost odhlédnout aspoň zčásti od obvyklých forem, aniž by jedno či druhé oslabilo cit pro to, co je vskutku hudební a umělecké – požadavky, které jsou právě v tomto oboru jen obtížně splnitelné. Pokud by tedy souborné vydání děl i nejvýznamnějších skladatelů kladlo na tento historický zájem příliš vysoké nároky, mohlo by být jenom stěžejí uskutečněno. Souborné vydání děl Christopa Willibalda Glucka² – vůbec už nemluvě

² Souborné vydání děl Christopa Willibalda Glucka vychází od roku 1951 v nakladatelství Bärenreiter v Kasselu za redakce Rudolfa Gerbera a dalších.

o Hassem, Graunovi a jiných – je tedy sotva myslitelné, jakkoliv by bylo zajímavé i důležité sledovat vývoj tohoto reformátorského ducha v kompozicích z různých životních období a poznat z děl různé doby a různého určení skladatelův poměr k rozmanitým požadavkům jeho doby a jeho povolání stejně tak jako vůči výkonům jeho současníků; zatímco dnes jsou v podstatě známa jenom díla jednoho směru, která zakládají vcelku vzato zkresení Gluckova významu. Jestliže v tomto případě činí obtíže téměř výlučné působení Gluckovo v oboru operním, pak jsou tyto obtíže u jiných mistrů vzhledem k jejich mnohostrannosti spíše ještě větší. Popularita Josepha Haydna se opírá o díla z posledních dvaceti let jeho dlouhého života, takže dnes známe především a téměř výhradně pomozartovského Haydna. Haydn usilující o vzestup, osvobozující a rozvíjející instrumentální hudbu, jakoby zmizel, pomineme-li několik jeho raných kvartetů; to, co znamenal pro chrámovou hudbu, co vytvořil jakožto operní skladatel, zůstává naprosto neznámo. I kdyby se podařilo v úplnosti shromáždit oněch 119 symfonií, které Haydn sám zaznamenal ve vlastnoručním seznamu “*skladeb, na něž si přibližně vzpomíná, že je složil od svého osmnáctého do třiasedmdesátého roku*”,³ oněch 163 kusů pro baryton, který byl oblíbeným nástrojem knížete Nicolause Esterházyho, nesčetné kasace, divertimenta, nokturna, scherza, fantasie, koncerty, sonáty atd. pro větší či menší obsazení, 18 italských oper kromě většiny počtu německých a konečně rozmanité chrámové kompozice: kdo by mohl jen pomyslet na to, že získá pro toto souborné vydání také odběratele, kteří by je byli schopni zaplatit? Ani s Mozartem tomu není jinak. Nehledě na to, jak byla jeho tvorba rozšířena, jak početná jsou jeho díla všech druhů, jak dalekosáhlý a hluboký byl jeho vliv, jak velká je ještě dnes jeho popularita: pokud by někdo chtěl shromáždit v souborném vydání všech 626 děl, která obsahuje výtečný soupis Köchelův,⁴ našel by pro ně zřejmě jistý počet milovníků a sběratelů, ale stěžejí nějakou širší veřejnost. Jakkoliv krásná a závažná je značná část jeho děl, která až dosud nejsou známa buď vůbec anebo jen zlomkovitě a zkreseně, jakkoliv velký a oprávněný je zájem, který vzbuzuje většina těchto děl potud, že ukazují skladatelovu vývojovou cestu i stav hudebních výkonů oné doby: Mozartova četná operní, chrámová a instrumentální díla z doby před jeho působením ve Vídni uspokojují stále ještě především historický zájem, což není právě zájem širokých vrstev hudební veřejnosti.

O souborných vydáních děl slavných skladatelů toho tedy nelze zatím mnoho říci. Opery Johanna Adolfa Hasseho měly být svého času vydány na náklady saského kurfiřta, avšak při bombardování Drážďan v roce 1760 shořel celý rukopis, připravený do tisku. Na podnět a za podpory württemberského vévody Karla bylo v roce 1783 zahájeno vydávání *Recueil des opéra composés par Nicolas Jomelli à la cour du serenissime duc de Wirtemberg (Sbírky oper, které složil Nicolas Jomelli [!] na dvoře nejjasnějšího vévody z Württembergu)*, zůstalo však u jednoho jediného svazku, který obsahoval operu *Olimpiade*. Lépe postupovalo souborné vydání děl Georga Friedricha Händela, které započal Samuel Arnold na objednávku Georga III. v roce 1786; vyšlo zde celkem 36 svazků, ale edice zůstala rovněž nedokončena.

³ “[...] *derjenigen Compositionen, welche er sich beiläufig erinnerte von seinem achtzehnten bis ins dreiundsiebzigste Jahr componirt zu haben*”, cit. dle JAHN, s. 278. – Srov. ANTHONY VAN HOBOKEN, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz: B. Schott's Söhne 1957-1971.

⁴ Srov. LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts [...]* (ed. F. GIEGLING – A. WEINMANN – G. SIEVERS), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel⁸1983.

Bez vyhlídky na knížecí podporu by byly tyto pokusy sotva kdy započaty. Když po smrti Wolfganga Amadea Mozarta ohlásilo vydání jeho děl nakladatelství Breitkopf & Härtel, vůbec nepadalo v úvahu vydání souborné. Tato *Œuvres complètes* (*Souborná díla*)⁵ obsahovala ve skutečnosti jenom klavírní a vokální skladby, které byly zajímavé pro velké hudební publikum, vedle toho zde byla samostatná řada klavírních koncertů, zatímco chrámová a operní hudba vycházela zcela bez nároku na úplnost a rovnoměrné zastoupení jednotlivých titulů. Záhy nato navázalo obdobné vydání děl Haydnových; a tyto zelené a červené svazky, které se brzy rozšířily v míře, jež do té doby neměla obdoby, ovlivnily rovněž hudební vzdělání v Německu způsobem, který lze sotva dočinit.⁶ Zapřičinily totiž, že se tento základ německé *Hausmusik* (“domácí hudby”) stal obecným vlastnictvím, poskytly zdravou potravu pro pěstování hudby, jež se postupně rozšířilo do všech vrstev národa, staly se obecně platným základem hudebního vzdělání a přispěly zcela mimořádným způsobem k utváření určitého společného hudebního smýšlení. Byly to vlastně jen antologie a výběry, které však spolu s některými podobnými pozdějšími vydáními děl Domenica Scarlattiho, Muzia Clementiho a jiných zapůsobily na svou dobu naléhavěji a trvaleji, než by to tehdy vůbec mohla učinit skutečná souborná vydání, zpracovaná v historicko-filologickém duchu.

Vydání děl Georga Friedricha Händela, jež skutečně počítalo s úplností a autentičností, plánovala jedna společnost přátel hudby v Anglii, která v letech 1844 až 1853 nechala vytisknout čtrnáct svazků, vybavených s pravou anglickou nádherou; poté se však tento podnik, jak se zdá, definitivně zastavil.⁷

Základní myšlenku této společnosti převzala v Německu nejprve Bachgesellschaft (Bachova společnost), založená sto let po Bachově smrti v roce 1850, která si vytkla za cíl připravit úplné souborné kritické vydání veškerých děl Johanna Sebastiana Bacha, jež by uctilo památku velkého hudebního tvůrce, a která určila způsob provedení následujícím způsobem: “*Do tohoto vydání mají být zahrnuta všechna Bachova díla, která mu lze přisoudit na základě spolehlivě doložené tradice a kritického přezkoumání. Předlohou budou vždy pokud možno autograf anebo tištěné vydání připravené skladatelem, a tam, kde neexistují, pak ty nejlepší pomocné prameny, jež jsou k dispozici, tak, aby výsledkem byla pravá podoba díla, zaručená kritickým prověřením tradice. Jakákoliv libovůle v tom smyslu, že by bylo něco pozměněno, vynecháno či přidáno, je vyloučena.*”⁸

⁵ *Œuvres complètes* W. A. Mozarta vycházela v nakladatelství Breitkopf & Härtel v 41 svazcích a 6 řadách v letech 1798-1806. V tomtéž nakladatelství pak v letech 1876-1905 vyšla *Sämtliche Werke – Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* v 58 svazcích a v 9 sešitech, obsahujících revizní zprávy (*Revisionsberichte*).

⁶ Jedná se o *Œuvres complètes* ve 12 svazcích, která vycházela v nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku v letech 1800-1806.

⁷ *The Works of Handel* vycházela z iniciativy Händelovy společnosti v Londýně v nakladatelství Cramer, Beale & Co. i po roce 1848, v němž společnost ukončila činnost; čtrnáct vydaných svazků obsahuje vokální hudbu, především oratoria.

⁸ “*In diese Ausgabe sollen alle Werke Bachs aufgenommen werden, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hilfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesicherte Ueberlieferung beglaubigte echte Gestalt herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen.*” Cit. dle JAHN, s. 281.

Za osm let po Bachgesellschaft⁹ následovala německá Händelgesellschaft (Händelova společnost), která si, vedena podobným plánem a podobnými zásadami, vytkla za cíl vydat veškerá díla Georga Friedricha Händela. Nádherná řada svazků, kterou zatím obě společnosti v pravidelném sledu vydávají, přesvědčuje příkladným vnějším vybavením, pocházejícím z dílny nakladatelství Breitkopf & Härtel, jakož i do té doby nebývalou kritickou péčí o spolehlivost a bezchybnost notového textu o vážném a ušlechtilém záměru obou těchto podniků a dovoluje doufat v neumdlévající vytrvalost všech zúčastněných až do samého konce.¹⁰

Bach a Händel mají nepochybně zcela přednostní právo na to, aby byla jejich díla v úplnosti a v pravé a čisté podobě uchována pro budoucnost a zároveň široce zpřístupněna, neboť jsou co do záměru i provedení vsutku monumentální. Nejsou to jenom pozoruhodné doklady toho, co velkého a krásného dokázaly vynikající individuality v určité době vytvořit, ale představují absolutní hodnotu, která je nezávislá na době, v níž vznikla, stejně tak jako na době, v níž měla být provozována a přijímána a která nezczizitelně náleží těm nejvyšším výtvorům lidského umění. Jakkoliv jsou oba tito mistři rozdílní, jakkoliv udivující je rovněž bohatství jejich produkce v nejrůznějších oblastech, přesto zde sotva najdeme jedno jediné dílo, které by v nějakém ohledu nepoutalo samostatný zájem svou novostí a jedinečností, anebo které by před námi neotevíralo geniálním způsobem podstatu umění, takže dokonalost se zde nabízí ve svrchované míře. Vznesený a velký duch, který prostupuje všechna tato díla a který se vši silou a vážností jakoby přenáší posluchače do ideálních sfér pravého umění, jim zaručuje trvalý a hluboko zasahující vliv na ty, pro něž je hudba skutečnou vnitřní potřebou, a to, že žádný umělec, ať už učeň či mistr, není se studiem Bacha a Händela nikdy u konce, nezpochybňují ani zastánci různých zastaralých názorů.

V poslední době se objevují také horlivé a chvályhodné snahy o to, aby byla Bachova a Händelova vokální a instrumentální díla obecně zpřístupněna a uvedena ve větší známost prostřednictvím rozmanitých veřejných provedení, aby zároveň zakotvila v užších kruzích při domácím provozování hudby a aby se tak všemi způsoby přispělo k jejich pochopení a z toho plynoucímu opravdovému uměleckému požitku. Lze si ovšem představit, že skladatelé, kteří ve své tvorbě v žádném případě nepočítali s diletanty, způsobují dnešnímu publiku, sestávajícímu převážně z diletantů, nemalé obtíže. K získání některých předpokladů, nezbytných pro bezprostřední pochopení a požitek z této hudby, je dokonce zapotřebí předběžného školení; neboť ačkoliv se tito umělci tyčí vysoko nad svou dobou, přece jen v ní byli zakotveni a vycházeli z ní. Máme-li tedy plně porozumět jejich pojetí a formě, nemůžeme se vyhnout návratům k těmto východiskům, jakkoliv je toho vzhledem k univerzálnímu významu a velikosti našich mistrů možno dosáhnout bez velké námahy a rozsáhlého aparátu tam, kde se jedná o skutečný hudební talent a vážný smysl pro umění. Pro takovouto popularizaci pak mají publikace Bachovy a Händelovy společnosti o to větší význam, že zpřístupňují hudebnímu publiku převážnou část těchto nesmrtelných děl buď vůbec poprvé, anebo poprvé v původní podobě a bez cizích zásahů tak, jak je skladatel napsal. To, jaký poklad zde ležel ukryt, si

⁹ Otto von Jahn patřil k zakladatelům této Společnosti, jejímiž členy byli vynikající představitelé německého hudebního života a německé kultury, jako například Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Franz Liszt, Ignaz Moscheles, Carl von Winterfeld.

¹⁰ *Georg Friedrich Händels Werke* v 96 svazcích vycházela v nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku v letech 1858-1892.

uvědomujeme teprve poté, kdy byl vyzvednut na světlo, a celé generace budou mít nyní co dělat, aby jej využily k nejlepšímu prospěchu opravdového uměleckého vzdělání. Mezitím ovšem ukazuje již samotná organizace těchto společností, že ani Bach ani Händel nejsou zatím ještě natolik populární, aby bylo možno při vydávání jejich děl spoléhat na velké hudební publikum, takže bylo zapotřebí zaměřit pozornost na umělce, znalce a sběratele. Každý člen těchto společností zaplatí, jak známo, každoročně určitý obnos, jehož celková suma je použita výhradně na publikování děl, která takto mohou být každý rok připravována pro tisk a od nichž členové dostanou vždy jeden exemplář. Nemůže zde tedy být řeč o nějaké obchodní spekulaci, na publikum mimo společnost se nebere ohled a dílčí zakoupení jednoho nebo několika svazků není možné. Tento záměr bylo možno provést jedině proto, že zde bylo a je tak přísně zachovááno ono hlavní hledisko, totiž připravit k vydání kriticky prověřený notový text souborných děl a zajistit tak pro všechny časy jejich existenci a provozování. Proměnit tento zlatý poklad v drobné mince, uspokojovat jednotlivými vydáními, klavírními výtahy, úpravami a jednotlivými hlasy zvláštní potřeby, šířit a uvádět po kouscích to, co jako celek nelze tak snadno zvládnout, to vše je možno s klidem přenechat umělecké horlivosti a obchodní zdatnosti, a v tomto ohledu se také již leccos událo. To, co zde Bachova a Händelova společnost vybudovaly, je královská stavba, a následovníci se věru budou mít co ohánět.

Úplně jiný význam má tudíž to, když nyní nakladatelství Breitkopf & Härtel ohlašuje vydání souborných děl Ludwiga van Beethovena¹¹ jakožto nakladatelský podnik, který se tváří v tvář obrovské konkurenci obrací bez jakékoliv mimořádné podpory a zvýhodnění pouze k potřebám a zájmům široké hudební veřejnosti, již slibuje opravdové uspokojení. Připomeňme si jenom, že Beethovenova díla již vlastně jsou v rukou hudební veřejnosti (to, co zůstalo dosud nevydáno, nemá žádnou zvláštní váhu), že ty kompozice, které poutají široké vrstvy, jsou všude rozšířeny v četných vydáních, uspokojivých skromné i méně skromné nároky: a v této situaci se objevuje souborné vydání, které chce všechno spojit, díla velká i malá, oblíbená i zapomenutá, vděčná i nevděčná, vydání, které je redigováno podle nejpřísnějších požadavků vědecké kritiky, které je po vnější stránce skvěle vybaveno a je či bude k dispozici za podmínek, které předpokládají a umožňují rozsáhlou spoluúčasť hudební veřejnosti. Tím vychází za prvé najevo skutečnost, že Beethoven v současné době daleko více než ostatní skladatelé poutá pozornost širokých vrstev hudební veřejnosti a ovládá tudíž také hudební trh. Je sice obtížné zjistit spolehlivé a přesné statistické údaje o provozování a šíření hudebních děl: nicméně je naprosto zřejmé, že pokud jde o neustále vzrůstající masové šíření děl, nemůže se žádný skladatel, ať už klasický anebo módní, ani vzdáleně srovnávat s Beethovenem. Tvrdí se dokonce, že kdyby někdo položil na jednu misku všechny Beethovenovy kompozice, které obchod s hudebninami prodá během jednoho roku, a na druhou misku všechny ostatní hudebniny, které byly prodány během téhož roku, váhy by se možná zakymácely, avšak že samotný Beethoven by v každém případě vyvážil všechny ostatní. Pochopitelně že rozhodující roli hrají skladby pro klavír a klavírní úpravy, z nichž všechny i každá zvlášť jsou rozšiřovány v neuvěřitelném množství; avšak důkaz

¹¹ *Ludwig van Beethovens Werke. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe (Úplně kritické autorizované vydání Ludwiga van Beethovena)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862-1865, v 24 sériích; dvacátá pátá série dodatků vyšla roku 1888.

toho, že toto suverénní panství nad hudebním publikem všech vrstev a vyznání není přechodnou módní náladou diletantismu, ale naopak potěšujícím důkazem toho, jak hluboko a jak všeobecně je už mezi námi rozšířen zájem a smysl pro pravé a vysoké umění, podává i toto nové souborné vydání. To, že se některý velký umělec těší tak obecné úctě, že jeho díla působí tak bezprostředně živě, že po všech stránkách zdařilé a důstojné souborné vydání, provedené s vážností a znalostí věci, je radostně přijato a podporováno hudební veřejností, to je zajisté pozoruhodný a nanejvýš potěšující jev. Neboť obtíže, které podobným podnikům hrozí ze všech stran, jsou tak velké a početné, že jenom široká a trvalá podpora veřejnosti může dodat odvahu a sílu k tomu, aby mohly být překonány a dílo bylo zdárně dokončeno.

Beethoven sám se opakovaně zabýval možností souborného vydání svých děl. Již roku 1803 řekl v prohlášení, v němž veřejně protestoval proti neoprávněnému vydávání svých děl pro klavír a smyčcové nástroje: "*K soubornému vydání svých děl, které bude provedeno pod mým vlastním dohledem a po předchozí přísné revizi, se obsírněji vyjádřím při jiné příležitosti*",¹² k čemuž ale nedošlo. V roce 1816 mu nakladatelství Hoffmeister v Lipsku učinilo nabídku na souborné vydání klavírních děl, která však zůstala bez odezvy. Stejně mizivý úspěch mělo jednání s nakladatelstvím Steiner & Comp. ve Vídni, které si převzetím Beethovenových souborných děl chtělo zajistit skladatelův příslib, že i své budoucí kompozice přenechá tomuto nakladatelství za předem dohodnutý honorář. Nicméně myšlenku souborného vydání svých skladeb Beethoven nikdy nepustil. Zabýval se jí i v roce 1820, což dokazují jeho konverzační sešity, a v létě 1822 napsal hudebnímu nakladateli Carlu Friedrichu Petersovi do Lipska poté, co mu dal k dispozici některé své dosud netištěné kompozice: "*Více než toto všechno mi leží na srdci souborné vydání mých děl, které bych rád pořídil ještě za svého života; dostal jsem zajisté mnoho nabídek, avšak existovaly zde také okolnosti, které jsem nemohl odstranit a které jsem nechtěl a nemohl splnit. Chtěl bych poříditi toto vydání včetně nutných přípravných prací během dvou let, anebo pokud možno během jednoho či půldruhého roku, v úplnosti je redigovat a ke každému druhu kompozic vytvořit ještě jedno nové dílo, například k variacím ještě jedny nové variace, k sonátám ještě jednu novou sonátu a tak dále ke každému druhu, v němž jsem něco vytvořil, ještě jedno nové dílo a za to vše požaduji celkem deset tisíc zlatých konvenční měny.*"¹³

Není zcela jasné, zda se tu mělo jednat o něco více než o souborné vydání děl pro klavír, avšak takovýto rozsáhlejší podnik měl zřejmě na mysli Matthias Artaria. Z jednání, která vedl s Beethovenem koncem roku 1823, vyplývá, že chtěl začít vydáváním skladeb pro sólový klavír, pak měla následovat díla s doprovodem klavíru, každý měsíc jeden svazek o rozsahu přibližně třiceti archů, ouvertury vesměs v partituru; o symfo-

¹² "*Ueber eine unter meiner eigenen Aufsicht und nach vorhergegangener strenger Revision meiner Werke zu unternehmende Sammlung derselben werde ich mich bei einer anderen Gelegenheit umständlich erklären [...]*." Cit. dle JAHN, s. 285.

¹³ "*Näher als das alles liegt mir die Herausgabe meiner sämtlichen Werke sehr am Herzen, da ich selbe in meinen Lebzeiten besorgen möchte; wohl manche Anträge erhielt ich, allein es gab Anstände, die kaum von mir zu heben waren, und die ich nicht erfüllen wollte und konnte. Ich würde die Herausgabe in zwei, auch möglich in einem oder anderthalb Jahren mit den nöthigen Hülfleistungen besorgen, ganz redigieren und zu jeder Gattung Composition ein neues Werk liefern, z. B. zu den Variationen ein neues Werk Variationen, zu den Sonaten ein neues Werk Sonaten und so fort zu jeder Art, worin ich etwas geliefert habe, ein neues Werk und für alles dieses zusammen verlange ich zehntausend Gulden C. M.*" Cit. dle JAHN, s. 286.

ních a o vokální hudbě nebyla řeč. Když Beethoven nepřistoupil ani na tuto nabídku, obrátil se na něj v září následujícího roku jeho starý věrný přítel Andreas Streicher s novým návrhem: *“Přemýšlel jsem nejednou o Vaší situaci a zvláště o tom, jak a jakým způsobem byste mohl získat větší výhody z Vašeho mimořádného talentu. Osměluji se Vám nyní toto předložit a prosím Vás opravdu upřímně a srdečně, abyste to, co si zde přečtete, podrobil vážné úvaze.”*¹⁴

První návrh se týkal pravidelných abonentních koncertů, které měl Beethoven pořádat v zimě. *“Druhý návrh, jehož uskutečnění závisí zcela na Vás a který Vám, pokud jej uskutečníte, musí přinést přinejmenším 10 000 zlatých konvenční měny anebo 25 000 zlatých vídeňské měny, je souborné vydání Vašich děl, podobné těm vydáním, jaká už mají Mozart, Haydn a Clementi. Toto vydání by bylo půl roku předem ohlášeno po celé Evropě, a sice jako subskripce neboli prenumerace, a podle počtu subskribentů by pak byla uzavřena smlouva s nakladatelem, který by poskytl ty nejvýhodnější podmínky. Kdybyste v ohlášení uvedl, že 1) tu a tam pozměníte všechny klavírní kusy, napsané před zavedením klavíru o rozsahu 5½ nebo 6 oktáv, a přizpůsobíte je dnešním nástrojům, a když 2) ke klavírním věcem připojíte několik nových dosud netištěných kusů, bude muset být toto vydání považováno za zcela čerstvé, nově komponované dílo a jako takové si je koupí i ti, kteří už Vaše starší skladby mají. Samotná věc pro Vás jistě nebude znamenat takovou námahu, abyste ji nemohl podniknout. Je to věc, kterou dlužíte sobě samému, Vašemu synovci, pro kterého pak budete moci snáze něco vykonat, i budoucím generacím. – Berte to, co bylo právě řečeno, jako názor přítele, který Vás zná už šestatřicet let a kterého by nic nepotěšilo více, než kdyby Vás viděl bez starostí.”*¹⁵

Ani tato přátelská rada nedošla uskutečnění kvůli Beethovenově nerozhodnosti v praktických věcech, avšak plán na souborné vydání zůstával stále na stole a v roce 1826 se o něm jednalo nejprve ústně se Schlesingerem z Berlína a potom písemně se Schottem z Mohuče, ovšem i tentokrát bez výsledku.

Tohoto neúspěchu nemusíme příliš želeť, protože tak dokonalé a spolehlivé vydání, jaké se nám nabízí nyní, by tehdy bylo sotva možné. Nikdo by se byl tehdy neodvážil

¹⁴ *“Ich habe schon oft über Ihre Lage nachgedacht und besonders darüber, wie und auf welche Art Sie größere Vortheile aus Ihrem außerordentlichen Talente ziehen könnten? Ich bin so frey Ihnen dieses jetzt vorzulegen und bitte Sie aus wahrem herzlichen Gefühl, das, was Sie hier lesen, einer ernstlichen Prüfung zu unterwerfen.”* Cit. dle JAHN, s. 286.

¹⁵ *“Der zweite Vorschlag, welcher in der Ausführung ganz von Ihnen abhängt und welcher, wenn Sie ihn ausführen, wenigstens 10.000 Fl. C. M. oder 25.000 Fl. W. W. einbringen muß, ist – die Herausgabe Ihrer sämtlicher Werke, wie solche von Mozart, Haydn und Clementi, veranstaltet worden. Diese Herausgabe würde ein halbes Jahr vorher in ganz Europa angekündigt, und zwar gegen Subscription oder Pränumeration, und nach dem Maßstab der Anzahl von Pränumeranten mit dem Verleger, der die vortheilhaftesten Bedingungen macht, ein Contract abgeschlossen. Wenn Sie in der Ankündigung bemerken, daß Sie 1) alle Klavierstücke, welche vor Einführung der Pianoforte von 5½ oder 6 Oktaven geschrieben worden, hier und da umändern und nach den jetzigen Instrumenten einrichten wollen: wenn Sie 2) den Klaviersachen auch einige neue ungedruckte Stücke beifügen, so ist diese Herausgabe wie ein ganz frisches, neu componirtes Werk zu betrachten und muß auch von demjenigen gekauft werden, der Ihre früheren Werke schon besitzt. Die Sache selbst kann Ihnen unmöglich so viel Mühe machen, daß Sie solche nicht unternehmen könnten. Sie sind dieses sich selbst, Ihrem Neffen, für den Sie dann leichter etwas thun können, und der Nachwelt schuldig. Nehmen Sie das Gesagte als die Meinung eines Freundes auf, der Sie schon sechs und dreißig volle Jahre kennt und welchen nichts so sehr freuen würde, als Sie außer Sorgen zu sehen.”* Cit. dle JAHN, s. 286-287.

vydat veškeré vokální kompozice v čele s *Fidelium*, velká instrumentální díla a koncerty v partituře. Zdá se, jako by teprve neobyčejné úspěchy symfonie A dur (op. 92) a bitovní symfonie *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* (*Wellingtonovo vítězství neboli Bitva u Vittorie*, op. 91) v letech 1813 a 1814 otevřely cestu k vydávání symfonií rovnou v partiturách, které tehdy ovšem vycházely v dosti skromné litografické podobě. Pozdější kompozice tohoto druhu byly rovněž vydány rovnou v partituře, zatímco partitury většiny ranějších symfonií, ouvertur a kvartetů, které dnes najdeme na pultu každého studenta konzervatoře, byly většinou vytištěny teprve po Beethovenově smrti; partitura opery *Fidelio* (op. 72) nejprve v Paříži s francouzským překladem a teprve mnohem později také v Bonnu u Simrocka.¹⁶

Beethovenova účast na vydání by byla zajisté znamenala v mnoha důležitých ohledech nenahraditelnou přednost, mnohé obtíže, které jsou dnes neřešitelné, by byly vůbec nenastaly; zároveň ale hrozila přinést i povážlivou nevýhodu, neboť skladatel uvažoval o tom, provést ve svých kompozicích různé změny. Jeden druh těchto změn jsme již zmínili. Poměrně velký počet raných klavírních děl byl napsán pro nástroje o rozsahu pouhých pěti oktáv, a nelze popřít, že tento omezený rozsah svazoval na mnoha místech i skladatelovu svobodu.¹⁷ Můžeme zřetelně pozorovat, že tam, kde se nějaká melodie nebo pasáž opakovala v poloze, ve které už horní hranice nástroje nestačila k jejímu úplnému provedení, bylo nutno učinit změny, způsobené právě jen tímto vnějším omezením. Řada případů je tak jasných a tak jednoduchých, že každý přemýšlivý hráč může nyní sám provést příslušnou transpozici, o níž nemůže být pochyb. Avšak na jiných místech je přinejmenším sporné, zda kromě omezení nástroje nezpůsobily příslušnou změnu ještě jiné, vnitřní pohnutky, a konečně jsou zde i taková místa, kde ony změny, byť byly i dány vnějším omezením, přinášejí novou krásu, která propůjčuje celku zvláštní přitažlivost a které by se nikdo nechtěl vzdát. V žádném dnešním vydání nelze tedy provést důslednou revizi starších klavírních kompozic, jaká snad byla někdy požadována, to znamená bez výjimky sjednotit paralelní místa a přizpůsobit je většímu rozsahu nástrojů: naopak je třeba nechat na každém hráči nebo učiteli, aby rozhodl, co snad v tomto ohledu dluží Beethovenovým záměrům. Autentická interpretace by byla ostatně přináležela jen skladateli samotnému a revize, kterou by byl v tomto směru případně provedl, by byla vzala půdu pod nohama jak úzkostlivé pedanterii, tak také svěvolné chuti stále něco měnit, i kdyby snad tu a tam byla padla důslednosti za oběť nějaká ta krása.

Je ale nemyslitelné, že by se byl Beethoven, pokud by se byl znovu pustil do svých raných kompozic, omezil na takovéto nevinné změny a že by byl vůči těmto kompozicím všude spravedlivý. Jak známo, s mnohými z nich byl v pozdějších letech velmi nespokojen, přiznával jim sice “něco talentu a dobré vůle” (*einiges Talent und guten Willen*), ale zároveň byl vždy rozmrzelý, když je někdo chválil. Když se v roce 1814 znovu vrátil k opeře *Fidelio*, napsal libretistovi Georgu Friedrichu Treitschkemu: “*Celá ta záležitost s operou je ostatně ta nejnamáhavější věc na světě, protože jsem skoro se vším nespokojen a protože zde není snad ani jedno číslo, v němž bych k této mé nynější nespokojenosti nemusel přidat aspoň tu a tam trochu spokojenosti.*”¹⁸

¹⁶ Jedná se o vydání Paris: Farrenc 1826 a Bonn: Simrock 1847 (No 4682).

¹⁷ Srov. WILLIAM S. NEWMAN, *Beethoven's Pianos versus his Piano Ideals*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 484-504.

¹⁸ “*Uebrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit*

S klavírními kompozicemi by tomu zřejmě nebylo bývalo jinak, přičemž ona odlišnost pojetí a ztvárnění by zde byla jistě vystoupila do popředí ještě mnohem ostřeji. Jakkoliv by bylo v jednotlivostech mohlo vzniknout ještě mnoho nádherného, díla, která nevyznačovala jenom skladatelův tvůrčí vývoj, nýbrž byla společným majetkem hudební veřejnosti, k jejímuž vzdělání zároveň přispěla podstatným způsobem, by byla nyní změněna, což by byla při pochybných ziscích nepochybná škoda. Umělec, který předal svá díla veřejnosti a docílil jimi jistého trvalého účinku, už nad nimi nemá bezpodmínečnou vládu. To, co se mu z pozdějšího stanoviska jeví jako jednoznačné vylepšení, nikterak nemusí pokaždé takto působit, protože veřejnost si už mezitím vytvořila k příslušnému uměleckému dílu pevný vztah, který si podržuje dokonce tváří v tvář původci; a velmi často je přitom vedena správným instinktem pro to, co v těchto dílech působí originální silou, která se nechce dát oslabit jednotlivými vylepšeními. Vskutku tvůrčí génius se ostatně vyznačuje též sebekritikou, jež jde ruku v ruce s produkcí, a Beethoven je právě v tomto směru možná jedním z nejpodivuhodnějších a nejpoučnejších příkladů; ovšem takováto kritika je vždy neodlučitelně spojena s tvorbou a obě stránky se pak navzájem prostupují: naopak vůči hotovému, dokončenému uměleckému dílu bývá kritika ze strany autora mnohdy zaujatá. Jak hluboko by byl ale Beethoven dokázal vnouřit svůj kritický nůž, je zřejmé již z toho, že se, jak nás zpravuje Anton Schindler, vážně zabýval myšlenkou odstranit z celé řady svých sonát menuety nebo scherza, prý k docílení větší jednoty!

Beethoven měl ještě jedno předsevzetí ohledně souborného vydání svých děl, a mnozí jsou dnes nakloněni velmi litovat toho, že je neuskutečnil. Zamýšlel, jak nás rovněž zpravuje Schindler, pojmenovat nadpisy nebo krátkými slovními výklady "poetickou ideu" různých kompozic, aby tím usnadnil jejich správné pochopení a přednes. Býval totiž občas tázán na smysl a obsah svých mimořádně působivých kompozic, a v takových chvílích si prý obvykle stěžoval, že doba, v níž složil většinu svých sonát, byla poetičtější než doba pozdější, údajně proto, že se tehdy lidé jednoduše oddávali hudbě a cítili se být uspokojeni hudebními dojmy; city, které v nich tyto dojmy probudily, pak nechali doznít v mysli a nepocítovali potřebu ptát se na myšlenky a ideje, které měly precizovat předmět jejich zájmu ze zcela jiné stránky než ze stránky hudební. "Každý vycítil tehdy z *Larga sonáty D dur (op. 10) duševní stav melancholika, který je tam líčen, se všemi rozličnými nuancemi světla a stínu v obrazu melancholie,*" stěžoval si.¹⁹ Toto vše dokáže vyslouchat svým cítěním jistě i později, nyní i v budoucnu každý, kdo je muzikální; ale s tím se právě tito tazatelé nespokojí, jejich všetečnost by chtěla ještě vědět, jaký zde byl individuální, osobní podnět k takovéto náladě, pokud možno ve skladateli samotném, který bývá někdy až příliš ochotně ztotožňován se svým uměleckým dílem. A i kdyby snad na těchto otázkách záleželo, bude nám to opravdu k něčemu dobré? Když byl Beethoven jednou v dobré náladě, prosil ho Schindler o klíč k porozumění sonátě d moll (op. 31) a sonátě f moll (op. 57), a on odpověděl: "Přečtěte

dem meisten unzufrieden und es ist beinahe kein Stück, worin ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen." Cit. dle JAHN, s. 289.

¹⁹ "Jedermann fühlte aus dem Largo der Sonate in D dur (op. 10) den darin geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie", cit. dle JAHN, s. 290-291. – Opusová čísla Beethovenových děl v kulatých závorkách uvádí Jahn ve svém textu pouze občas a nesystematicky. Ve většině případů jsou doplněna překladatelkami italské a české verze. Tyto doplňky zvláště nevyznačujeme.

si jen *Shakespearovu Bouři*.²⁰ Schindler byl zjevně poněkud zklamán, protože pokračuje: "*Tak tedy tam máme hledat ten klíč; ale na kterém místě? Tazateli, čti, hádej a uhádni!*"²¹ Tazatel si patrně odnese z četby přesvědčení, že na něj *Shakespearova Bouře* působí jinak než na Beethovena, protože ho neinspireje k žádné sonátě d moll nebo f moll. Je samozřejmě zajímavé, když se dozvídáme, že právě toto drama dokázalo Beethovena podnítit k takovýmto tvůrčím činům, avšak chtít nalézt v *Shakespearovi* klíč k porozumění těmto činům ukazuje jenom na neschopnost hudebního chápání. I když někdy Beethoven cituje přesněji, není tím porozumění ještě usnadněno. Jeho důvěrný přítel Karl Amenda vyprávěl, že mu prý Beethoven řekl, že mu při *Adagiu* ze smyčcového kvartetu F dur (op. 18, 1) tanula na mysli pohřební scéna z *Romea a Julie*. Zlepší nebo pokazí si tedy pravý požitek z hudebního kusu ten, kdo si pozorně přečte tuto scénu ve svém svazku *Shakespeara* a potom si ji při poslechu *Adagia* pokusí zpřítomnit? Podle svědectví Carla Czerného, které potvrzují i jiní, prý Beethoven řekl, že ho *Adagio* ze smyčcového kvartetu e moll (op. 59, 2) napadlo při pohledu na hvězdnou oblohu; ví se také, že mu motiv ke scherzu ze symfonie d moll (op. 125) přinesla světla, která se na všech stranách rozšířila, když předtím seděl večer dlouho venku ve tmě, kolébatvé téma poslední věty sonáty d moll (op. 31, 2) jezdec, který pádil kolem, a bušící motiv v první větě houslového koncertu D dur (op. 61) opakované netrpělivé klepání kohosi, kdo se v pozdní noci marně dožadoval vstupu. Je samozřejmě možné, že výrazný smyslový vjem vyvolal v příznivém okamžiku bleskově nějaký charakteristický motiv, a je možné i to, že tento vjem utkvěl v umělcově paměti; avšak s uměleckým rozvinutím tohoto zárodka a s tvůrčí organizací uměleckého díla již nemá tento vnější podnět nic co do činění. Činnost umělce se pohybuje ve zcela jiných oblastech, a ten, kdo věří, že umělecké dílo se dá konstruovat z náhodného vnějšího podnětu, nemá o umělecké tvorbě ani ponětí. Kdyby například někdo přišel na nápad, že odvodí a vysvětlí první větu houslového koncertu D dur podle psychologického vývoje a vnějšího členění z oné situace nočního klepání na dveře, nechejme ho spánembohem klepat: dveře pravého porozumění se před ním neotevřou.

Nadpisy a poznámky, byť by i byly autentické, pocházející od samotného Beethovena, by proniknutí ke smyslu a významu uměleckého díla nijak podstatně neusnadnily. Toto smíme říci, aniž bychom přitom zpochybňovali zajímavost, kterou by byly měly kvůli některým osobním vysvětlením; naopak je třeba se spíše obávat, že by byly právě tak mohly vyvolat nedorozumění a zmatky, podobně jako ty, které Beethoven zveřejnil. Překrásná sonáta Es dur (op. 81) nese, jak známo, nadpisy *Les adieux, l'absence, le retour* (*Rozloučení, nepřítomnost, návrat*) a bývá proto bez náznamu pochybností vykládána jako spolehlivý příklad programní hudby. "*To, že to jsou chvíle ze života mileneckého páru, předpokládáme už předem, ale kompozice přináší rovněž důkaz,*" říká Adolph Bernhard Marx, který tak ponechává stranou, zda je tento pár sezdán, či nikoliv. "*Milenci rozevírají své náruče jako tažní ptáci křídla,*" říká pak Wilhelm von Lenz o závěru sonáty.²² Beethoven napsal nicméně na originál první části: "*Rozloučení při*

²⁰ "*Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm.*" Cit. dle JAHN, s. 291.

²¹ "*Dort also soll er zu finden sein; aber an welcher Stelle? Frager, lese, rathe und errathe!*" Cit. dle JAHN, s. 291.

²² "*Daß es Momente aus dem Leben eines liebenden Paares sind, setzt man schon voraus, aber die Composition bringt auch den Beweis [...].*" "*Die Liebenden öffnen ihre Arme wie Zugvögel ihre Flügel [...].*" Cit. dle JAHN, s. 292.

odjezdu Jeho císařské Výsosti arcivévody Rudolfa 4. května 1809”, a na titulní list druhé části: “*Příjezd Jeho císařské Výsosti arcivévody Rudolfa 30. ledna 1810*”.²³

Je pochopitelné, že skladatel chtěl i při zveřejnění těchto nanejvýš osobních náladových výlevů podržet připomínku příslušného vnějšího podnětu, aniž by jmenoval svého císařského přítele. Ale jak by byl asi protestoval proti tomu, že nechal arcivévodovi běžet v ústretu ženskou bytost “v něžných dotecích blažené rozkoše” (“*in schmeichelndem Kosen beseligter Lust*”)! Vidíme, že Beethoven zde sice sám udává výchozí podnět a situaci, že se však v tónu musel splést buď Mistr – anebo jeho vykladači.

Jak známo, stěžoval si Beethoven často a rozhořčeně na své vykladače a měl k tomu dobré důvody. Jistě by byl zcela souhlasil s Mendelssohnem, který píše Marcu Andrému Souchayovi: “*To, co pro mne vyjadřuje hudba, kterou miluji, pro mne nejsou myšlenky, které jsou příliš neurčité na to, aby se daly vyjádřit slovy, nýbrž myšlenky, které jsou příliš určité. – Zeptejte se mne, co jsem si při oné hudbě myslel, a já vám odpovím: právě tu píseň, tak jak tu je. A pokud snad jsem měl při ní na mysli to či ono určité slovo nebo určitá slova, stejně je nemohu sdělit žádnému člověku, protože totéž slovo znamená pro každého totéž, protože jenom píseň může říci jednomu člověku totéž co druhému, může v něm probudit stejný cit jako v tom druhém – cit, který se ale nedá vyjádřit týmiž slovy.*”²⁴

A proto můžeme být rádi, že ani Beethoven nevyslovil svá slova, která by jenom uvedla spoustu lidí v omyl, že ten, kdo rozumí nadpisu, rozumí i příslušnému uměleckému dílu. Jeho hudba říká všechno, co on sám chtěl říci, je a zůstává čistým pramenem, z něhož může čerpat každý, kdo je připraven přijímat.

Jednání kolem souborného vydání byla pravděpodobně podnětem k tomu, že Tobias Haßlinger pořídil opisy všech Beethovenových skladeb, které měly sloužit jako předloha pro tisk. Později byl tento kaligraficky krásně a vyrovnaně provedený soubor, jenž obsahoval téměř všechna Beethovenova díla, zakoupen arcivévodou Rudolfem a tyto nádherné foliové svazky tvoří vynikající ozdobu jeho knihovny, kterou odkázal Gesellschaft der Musikfreunde (Společnosti přátel hudby) ve Vídni. Bohužel však se při zhotovování těchto opisů hledělo jenom na kaligrafický zájem a nikdo se nestaral o to, aby byly také spolehlivé a správné, takže se ukázaly být coby pomocný kritický materiál prakticky nepoužitelné.

Poté, co Beethoven sám nepořídil žádné kritické vydání svých děl, pokusil se o ně Franz Philipp Dunst ve Frankfurtu. Avšak učinil tak bez jakéhokoliv ponětí o významu takového vydání, stejně tak jako bez nutné přípravy a prostředků, a tak zůstala tato edi-

²³ “*Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf den 4. Mai 1809.*” “*Die Ankunft Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf den 30. Januar 1810.*” Cit. dle JAHN, s. 293.

²⁴ “*Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worten zu fassen, sondern zu bestimmte. – Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es dasteht. Und habe ich bei dem einen oder andern ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich sie doch keinen Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heißt, was es dem Andern heißt, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Andern – ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausspricht.*” Jedná se o dopis Felixe Mendelssohna z 15. října 1842. Adresátem byl vzdělaný hudební amatér a Mendelssohnův ctitel z Lübecku, který se předtím skladatele písemně ptal, co znamenají některé z jeho *Písní beze slov*. SROV. CARL MENDELSSOHN-BARTHOLDY – PAUL MENDELSSOHN-BARTHOLDY (ed.), *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1847*, Leipzig 5¹⁸⁸², s. 221-222.

ce, jež sice vynesla na světlo některé neznámé a zapomenuté věci, avšak nevyznačovala se ani pečlivou redakcí ani dobrým vnějším vybavením, brzy stát a zanikla.²⁵

Již *Thematisches Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven* (Tematický soupis veškerých tiskem vydaných děl Ludwiga van Beethovena, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1851) může při poněkud podrobnějším prolistování podat představu o celkovém rozsahu souborného vydání, jakož i o mnohých obtížích, které je přitom třeba překonat. Řešení tohoto úkolu požaduje vpravdě mimořádné prostředky a síly, stejně tak jako rozhled a pevnou vůli. Když v listopadu 1861 nakladatelství Breitkopf & Härtel vydalo oznámení a prospekt prvního úplného, plně autorizovaného vydání děl Ludwiga van Beethovena, bylo možno očekávat po všech stránkách dobře připravený podnik, slibující bezpečný zdar; nyní, kdy po čtyřech letech hledíme zpět na namáhavou cestu, můžeme trochu důkladnějším porovnáním toho, co bylo slibováno, s tím, co bylo vykonáno, poukázat na nanejvýš potěšující výsledky, které se tímto vydáním dostaly do rukou hudební veřejnosti.

Jestliže se tato edice smí nazývat “plně autorizovanou”, může to být považováno za záležitost, která se týká v první řadě vydavatele a veřejnost tolik nezajímá. Veřejnost se ostatně obvykle neptá po autorských právech vydavatele, protože je považuje za něco samozřejmého; tato práva jsou sice u přetisků starších vydání – které bývají u hudebnin stejně jako dříve u knih dokonce oslavovány jako vlastenecká zásluha – dosti nejasná, přesto však je každý jistě spokojenější, když jeho zájem o tak velký a významný podnik není oslabován pochybnostmi o jeho právnickém základu. Obtíže byly samozřejmě – což lze dosti snadno pochopit – značně zvýšeny tím, že bylo třeba nejprve uzavřít dohody se značným počtem vydavatelů. I tomu, kdo není blíže obeznámen s nebyvale spletíty poměry v nakladatelském právu, které se v průběhu doby a na různých místech spíše zkomplikovaly než zpřehlednily, stačí pouze pohlédnout na nesčetné vydavatele Beethovenových děl, které zaznamenává tematický soupis, aby pochopil, že již pouhé zjištění skutečného stavu nakladatelských práv je mnohdy velmi obtížné. Bylo zajisté zapotřebí nemalého zkoumání a vyjednávání i mimořádné ochoty, než byly uspokojeny všechny nároky, a proto se smíme radovat z toho, že se podařilo – což má zvláště v Německu značnou váhu – docílit kvůli velkému všeobecně prospěšnému podniku, jehož uskutečnění nebylo možné bez kompromisů, jednoty tak mnoha zúčastněných, kteří se jinak pohybují zcela suverénně na své půdě.

V popředí stojí pochopitelně otázka úplnosti. K prospektu je přiložen soupis všech Beethovenových kompozic, které byly již předtím vydány tiskem a tudíž samozřejmě pojaty do souborného vydání, soupis, který vykazuje pozoruhodnou řadu 260 zčásti rozsáhlých skladeb ve dvaceti čtyřech sériích. Kolik k tomu přistoupí dosud netištěných děl, pak bylo a stále ještě je předmětem podrobných úvah a jednání. S naprostou určitostí lze však říci to, že všechny tyto netištěné kompozice tvoří v poměru k těm, které jsou již známy, vcelku malý počet, a že je mezi nimi jenom málo děl takového významu, že by jejich zveřejnění mohlo přidat k již uzavřenému obrazu velkého Mistra podstatně nové a jedinečné rysy. To, že zde nastává opačná situace než v případě starších

²⁵ Dunst vydal Beethovenova *Œuvres complètes de piano*, která obsahují mimo jiné i tria pro klavír a smyčcové nástroje, WoO 38 a 39. – Čísla neopusovaných skladeb L. van Beethovena, která uvádí katalog Kinského a Halma, doplnily překladatelky italské a české verze. Srov. GEORG KINSKY – HANS HALM, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München – Duisburg: Henle 1955.

mistrů, u nichž množství netištěných děl daleko převažuje, nás nesmí udivovat. Zčásti je to dáno Beethovenovou uměleckou povahou a životní situací, totiž že nepsal tolik, jako zmínění starší mistři, a zčásti pak jeho postoj k publiku a rozvoj obchodu s hudebními nesly s sebou to, že cokoliv napsal, bylo také vzápětí vytištěno. Je tudíž možno s jistotou tvrdit, že ty kompozice, které Beethovena jakožto skladatele vsutku reprezentují a které zakládají jeho postavení u hudebního publika, byly vytištěny již za jeho života.

Nejvýznamnější Beethovenovo dílo, které dosud zůstalo nevydáno a které již bylo plným právem do souborného vydání zařazeno, je *König Stephan oder Ungarns erste Wohltäter (Král Štěpán neboli Prvý dobrodinec Uher, op. 117)*, předehra a sbory od Augusta Kotzebue, které byly uvedeny spolu s dalším scénickým dílem *Die Ruinen von Athen (Ruiny athénské, op. 113)* k otevření nového divadla v Pešti 9. února 1812. Později vešla ve známost jediné ouvertura k této hře, ačkoliv krásné sbory, mezi nimi několik pro mužské hlasy, i dlouhá poutavá melodramatická scéna přinášejí nové důkazy Beethovenova mistrovství dramatické charakteristiky prostřednictvím zcela zvláštního koloritu, mistrovství, které tak překvapivě vystoupilo do popředí i ve zmíněných *Ruinách athénských*. Když byla na podzim roku 1822 u příležitosti otevření divadla v Josefstadtu uvedena hudba k *Ruinám athénským* s novým textem Carla Meisla, zkomponoval Beethoven kromě ouvertury, která pak byla vydána tiskem a vešla ve známost (op. 124), ještě velký sbor s baletem, který už vydán nebyl. Také sbor *Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten (Vy, moudří zakladatelé šťastných států, WoO 95)*, komponovaný na podzim 1814 pro jistou vlasteneckou činohru, zůstal nevydán. Pro orchestr zde pak máme ještě pěkný a velmi charakteristický pochodový entreakt, psaný opět zjevně pro konkrétní divadelní kus a nadepsaný *Introduzione del secondo Atto (Úvod ke druhému aktu, WoO 2b)*.

Méně významné jsou různé tance a pochody, z nichž posledně jmenované vznikly v různých dobách v Badenu na podnět arcivévody Antona. Velmi pozoruhodná jsou naopak tři čísla k patriotickému dramatu *Leonore Prohaska (WoO 96)* z dob osvobozovacích válek, sbor válečníků, romance a melodram s doprovodem harmoniky, který je ovšem bohužel, podobně jako i ostatní části, velice krátký. Méně významné jsou naproti tomu některé drobnější příležitostné kompozice, *Hochzeitslied (Svatební píseň, WoO 105)* pro Nanniho Giannatasia del Rio z ledna 1819 (zčásti přepracována a vydána s novým textem v Londýně 1858), velmi živá italská čtyřhlasá kantáta s doprovodem klavíru *Un lieto brindisi (Veselý přítpeček, WoO 103)* ke jmeninám skladatelova lékaře Giovanniho Malfattiho, jakož i píseň na rozloučenou (WoO 102) s přítelem magistrátním radou Matthiasem Tuscherem²⁶ pro tři mužské hlasy, obě z roku 1816. Jejich případné vydání prokáže jenom to, co je již tak jako tak známo, že totiž Beethoven nebyl šťastným příležitostným skladatelem potud, že vnější podnět nestačil ani k tomu, aby ho inspiroval, ani k tomu, aby mu usnadnil práci. Je příznačné, že k těmto co do obsahu, formy i rozsahu nepřilíš závažným kusům zanechal stejné množství skic jako ke svým velkým pracím. A na druhé straně je rovněž příznačné, že krásné, hluboce prociťené *Canto elegiaco (Elegický zpěv, op. 118)*, které komponoval roku 1814 na počest "nejjasnější choti ctěného přítele Pasqualatiho", se od oněch příležitostných kompozic tolik odlišuje, neboť zde byl Beethoven vnitřně zaangažován.

²⁶ *Die Stunde schlägt, wir müssen scheiden (Hodina udeřila, musíme se loučit)* byla napsána na přání Tuscherovo u příležitosti rozloučení s dr. Leopoldem Weißem.

Také do poněkud pozdější doby spadá několik rozhodně zajímavých drobných kompozic. Znovuvedení *Fidelia* v roce 1814 opět povzbudilo Beethovenovu chuť psát opery. Pokud se snad někdo domnívá, že neúspěch první opery rozladil Beethovena natolik, že se navždy zřekl další dramatické činnosti, je na omylu. Naopak, brzy poté (1807) se zavázal divadelnímu ředitelství, že napíše každým rokem jednu velkou operu, a také později se několikrát více či méně vážně zabýval operními plány. Vyjednával s Josephem Heinrichem von Collinem (1808) i Theodorem Körnerem (1812) a nejednou byly námět i libreto dokonce již pevně stanoveny. V roce 1811 měl pro něj Georg Friedrich Treitschke zpracovat libreto *Die Ruinen von Babylon (Ruiny babylonské)*, po *Fideliovi* se rozhodl pro *Romula* od téhož autora; vedle toho ale pomýšlel i na to, že napíše italskou operu. Při přípravě na tento úkol se chtěl nejprve ponořit do ducha a způsobu italské poezie a hudby a pocvičit se v omezení na nejnevinnější jednoduchost hudebního výrazu a snadnou zpěvnost. K tomuto účelu si 26. července 1814 vypůjčil díla Pietra Metastasia a zkomponoval celou řadu jeho půvabných strof pro dva, tři nebo čtyři hlasy bez doprovodu, tak, jak ho oslovily již při četbě, většinu z nich dokonce vícekrát. Tyto drobné písně v sevřeném formě, jichž je značný počet, se vyznačují vesměs jednoduchostí a prostotou, kterou by u Beethovena nikdo nehledal; právě tak by v nich sotva kdo vůbec poznal Beethovena, nehledě na některé zvláštní a nápadné obraty, které se přece jen objevují v těchto zpěvech, zaměřených jinak především na libozvuk. Ale právě to jim propůjčuje zvláštní půvab.

Velký tercet *Tremate* (op. 116), který byl poprvé proveden roku 1814 a potom roku 1824, byl zkomponován již v roce 1801. Je založen a vypracován ve velkých dimenzích a působí samozřejmě zcela jiným dojmem než ony drobné canzonetty a převyšuje rovněž árii *Ah perfido*, komponovanou v roce 1796, v níž Beethoven ještě v dobré víře použil italskou formu coby přirozený výraz příslušných citů a vášní. Rovněž dosud nevydaná kompozice Metastasiovy kantáty *La tempesta (Bouře, WoO 92a)* pochází z roku 1801. Později se skladatel nikterak nebránil tomu, nabídnout tyto skladby k publikaci, ačkoliv na titulní list své partitury napsal *Esercizi de Beethoven (Cvičení od Beethovena)*. Nic bližšího mi není známo o dalších dvou velkých italských vokálních kompozicích s orchestrem, o árii *Primo amore, piacer del ciel (První láska, nebeská rozkoš)* a o duetu *Nei giorni tuoi felici (V tvých šťastných dnech)*.²⁷ Existují bezpečné doklady o jejich existenci, ale zřejmě se někde tak dobře schovaly, že je až dosud nebylo možno najít.

Na podnět Thomsonův upravil, jak známo, Beethoven irské, skotské a welšské melodie s doprovodem klavíru, houslí a violoncella. Tento úkol ho natolik zaujal, že pak s velkou horlivostí stejným způsobem upravil i melodie jiných národů. Z těchto písní vyšla tiskem v různých sbírkách jak v Anglii tak i v Německu pouze část; Franz Espagne, který po těchto úpravách pátral s velkou horlivostí, jich shromáždil celkem 164, z toho 32 je dosud nevydáno.²⁸

Tím je výčet Beethovenových netištěných kompozic ze zralého období, onoho Beethovena, kterého zná a uznává celý svět, zřejmě úplný; jak nepatrná sklizeň ve srov-

²⁷ Árie *Primo amore* (WoO 92) byla publikována v dodatcích k *Beethovens Werke* (cit. v pozn. 11), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1888; duet *Nei giorni tuoi felici* (WoO 93) vyšel poprvé v nakladatelství Eulenburg, Leipzig 1939.

²⁸ Jedná se o úpravy irských, skotských, welšských aj. lidových písní, op. 108 a WoO 152-158.

nání s tím, co již je k dispozici! Avšak je zde také určitý, nikoliv nevýznamný počet mladistvých prací ještě nehotového Beethovena, které z pochopitelných důvodů rovněž zůstaly až dosud nevydány.

V malém poznámkovém sešitku, který Beethoven používal na cestě z Bonnu do Vídně a v následujících vídeňských letech, nacházíme dojemný výrok z jeho pera: "*Od-vahu! Přes všechny slabosti těla musí přece vládnout můj duch. – Pětadvacet let je tu, tento rok musí rozhodnout o tom, zda se stanu hotovým mužem.*"²⁹

A tento rok také rozhodl: v triích, která vyšla roku 1795, zde vskutku stál hotový muž, který potom po celou dobu své tvůrčí dráhy prokazoval, že duch vládne nad všemi slabostmi těla. V tomto opus 1 stojí před námi hotový skladatel, a stejně pevně a jistě pak kráčel s každým novým opusem svou vlastní cestou, takže otázka, jak se vlastně stal takovou osobností, zcela zmizela ze zřetele. Tomu, že Beethoven vystoupil jako skladatel teprve ve věku dvaceti pěti let, že předtím v Bonnu a ve Vídni nutně musel podniknout mnohá studia a pokusy, nevěnoval, jak se zdá, nikdo pozornost; je přinejmenším nápadné, že právě u takového skladatele byly tak málo zkoumány jeho mladistvé práce a cesta, po níž dospěl k uměleckému mistrovství.

Tato díla z mládí jsou ostatně dostupná. Tři z jeho *Kurfürstensonaten* (*Kurfiršské sonáty*, WoO 47) pro klavír s květnatou dedikací kurfirštu Maximilianu Friedrichovi, která Beethovena později velice mrzela, vyšly roku 1786; přibližně v téže době vyšly i variace na Dresslerův pochod (WoO 63) a v Bosslerově antologii jedno malé rondo pro klavír (WoO 48) a jedna píseň (WoO 107). Později byly vydány z pozůstalosti tři kvartety pro klavír a smyčcové nástroje (WoO 36), komponované již v roce 1785, sonáta (WoO 51) a variace napsané pro bonnskou přítelkyni z mládí Eleonoru von Breuning; a mezi prvními písněmi, které vydal sám skladatel, se nachází několik, které pocházejí ještě z bonnského období. Oslabila snad tato díla, která mají samozřejmě všechna své místo v souborném vydání, zájem o skladatelovy mladistvé práce? Nebylo by se tomu co divit; neboť v nich sotva nacházíme nějaké stopy pozdějšího Beethovena. Tyto skladby vzbuzují údiv spíše proto, že po takovýchto začátcích mohly později následovat tak veliké výkony, než že by nám ukazovaly zárodky, z nichž tyto výkony později vyrostly.

Avšak v rukopisech se dochovalo ještě větší množství prací z mládí různého druhu zčásti z bonnského období a zčásti z prvních let vídeňských. Nachází se zde úplná orchestrální partitura s názvem *Ritterballet* (*Rytířský balet*, WoO 1), obsahující pochod, německou píseň, loveckou píseň, milostnou píseň, pijáckou píseň a německý tanec, který Beethoven složil pravděpodobně na počest svého velkého mecenáše hraběte Waldsteina, který byl dne 17. června 1788 "*za obvyklých slavnostních ceremonií přijat kurfiršem kolínským jakožto velmistrem za člena řádu německých rytířů*"³⁰ a který byl tehdy v Bonnu považován i za skladatele tohoto baletu. Dále jsou to tenorová a sopránová árie (WoO 91) ke hře Ignaze Umlaufa *Die schöne Schusterin* (*Krásná ševcová*) a basová árie *Mit Mädchen sich vertragen* (*Vycházet dobře s děvčaty*, WoO 90) ze hry *Claudine von Villabella*, komponovaná patrně rovněž jako zpěvní vložka do stejnojmenné hry, opět v úplné partituře. Tuto árii se Beethoven nezdráhal později vydat spolu s již zmí-

²⁹ "*Muth! auch bei allen Schwächen des Körpers soll doch mein Geist herrschen. – Fünfundzwanzig Jahre sind da, dieses Jahr muß den völligen Mann entscheiden.*" Cit. dle JAHN, s. 300.

³⁰ "[...] vom Kurfürsten von Köln als Hoch- und Deutschmeister, unter den gewöhnlichen Feierlichkeiten den Ritterschlag als Mitglied des deutschen Ordens erhielt [...]" , cit. dle JAHN, s. 301.

něnou kantátou *La tempesta*. Kromě většího počtu písní je zde pak ještě několik kuriozit jako například “*dvouhlasá fuga, složená Ludwigem van Beethovenem ve věku jedenácti let*” (“*zweistimmige Fuge, verfertigt von Ludwig van Beethoven im Alter von elf Jahren*”); sonáta pro mandolínu,³¹ duet pro dvě flétny (WoO 26); duet pro violu a violoncello (WoO 32) s žertovným nadpisem *Duett mit zwei obligaten Augengläsern (Duet s obligátními brýlemi)*; sonáta pro klavír a flétnu (op. dub. WoO A4); romance pro klavír, flétnu a fagot s doprovodem orchestru; variace pro dva hoboje a anglický roh na téma *Là ci darem la mano* (WoO 28) a zřejmě ještě nějaké další věci. Kromě toho existuje také značný počet skic, náčrtů a nedokončených fragmentů z raného období, které jsou zčásti zajímavější a poučnější než ony dokončené mladistvé práce, ale pochopitelně nejsou vhodné pro publikaci v souborném vydání.

Na to, co z oněch dokončených, avšak tiskem nevydaných prací z mládí má být zahrnuto do souborného vydání, se budou zřejmě názory různit. Nebudou chybět ani takové, které budou chtít vyloučit všechno, co nenáleží hotovému Mistru, co by mohlo přinejmenším u nezavěšených oslabit jeho slávu a zkazit obraz, který o něm nyní všichni mají. Naproti tomu budou jiní trvat pokud možno na úplnosti všeho, co Beethoven napsal a co se dochovalo, a vedle estetického uspokojení ze zralých a dokonalých děl budou chtít uspokojit také historický zájem o práce, které mohou aspoň zčásti charakterizovat skladatelův vývoj a školení. Při praktické realizaci se patrně nebude možno vyhnout kompromisu, již proto, že zůstává sporné, zda všechny skladby z mládí, o jejichž existenci víme, bude možno také získat ke zveřejnění. V každém případě je pro tento podnik příznivé, že jestliže budou – pokud to bude proveditelné – do edice zahrnuta veškerá dosud netištěná díla, nebude jejich celkový objem v poměru k těm, která vyšla tiskem, tak velký, že by se tím realizace celku dostala do citelných obtíží; ovšem že na druhé straně, pokud to bude zapotřebí, bude možné se omezit na přiměřený výběr netištěných skladeb tak, aby nebyl zpochybněn nebo dotčen umělecko-historický význam této edice jakožto souborného vydání. Neboť nehledě na několik málo výše zmíněných děl, která nesmějí v souborném vydání chybět již kvůli účtce ke jménu velkého Mistra, protože pocházejí z doby jeho zralého tvůrčího působení, uspokojí ona ostatní oprávněnou touhu po vědění především tím, že budou vůbec zpřístupněna, aniž by dala odpověď na hlubší tázání po skladatelově uměleckém vývoji.

Kromě hudby ke *Králi Štěpánovi* zde vycházejí poprvé dosud neuveřejněné kadence, které složil Beethoven sám ke svým klavírním koncertům, jakožto příloha k těmto koncertům; podobně jako Mozartovy kadence neodpovídají ostatně představě o skladatelově improvizacním umění, kterou bychom si jinak mohli vytvořit na základě svědectví současníků. Tištěná díla jsou samozřejmě předkládána v naprosté úplnosti. Seznam děl připojený k prospektu již asi nezaznamená významnější doplňky nebo opravy, avšak horliví sběratelé zde zajisté naleznou leccos vzácného a nového, pochopitelně nikoliv mezi hlavními skladatelovými díly. Jenom zřídka je třeba klást u děl, u nichž se uvažuje o vydání, otázku po pravosti; Beethovenova vyhraněná individualita zde dává tak jasné a určité měřítko, že pokus něco mu podstrčit nemůže počítat s úspěchem. Několik maličkostí, které vyšly pod Beethovenovým jménem, ale bez vnitřní i vnější věrohodnosti a bez obecného uznání a rozšíření, zde tedy pochopitelně nenalezlo místo.

Obtíže mohou činit snad jedině úpravy. Samozřejmě nikoliv například klavírní výtahy nebo čtyřruční zpracování, které si kladou za cíl učinit jinak nedostupná hudební díla

³¹ Jahn zde patrně naráží na některou ze skladeb pro mandolínu a cembalo, WoO 43 a 44.

hratelnými pro amatéry, nýbrž takové úpravy, které si tím, že skladbu přepracují pro jiný nástroj a jeho možnosti, činí nárok na originalitu anebo přinejmenším na samostatnost, a které tedy mohou v autentické podobě pocházet jediné od samotného skladatele. Beethoven se opakovaně energicky bránil proti opovázlivosti, s níž byly takovéto svévolné “úpravy” jeho skladeb nabízeny jako originální díla, a nic takového samozřejmě do souborného vydání jeho děl nepatří. 13. července 1802 v této věci píše: *“Nezvyklá horlivost, s níž chce kdekdo přenést dokonce i klavírní věci do smyčcových nástrojů, které jsou ve všech ohledech navzájem tak protikladné, by snad už mohla přestat. Trvám na tom, že jedině Mozart sám mohl přenést svá klavírní díla do jiných nástrojů, stejně tak jako Haydn – a aniž bych se chtěl řídit k oběma velkým mužům, tvrdím to i o svých vlastních klavírních sonátách. Protože často musí být úplně vynechány nebo změněny celé úseky, musí se – zase něco přidat, a zde vězí onen neblahý kámen úrazu, který může překonat pouze buďto sám mistr, anebo ten, kdo je přinejmenším stejně zběhlý a vynalézavý. – Já sám jsem po velikém naléhání přepracoval jednu jedinou svou sonátu pro smyčcový kvartet, a vím s určitostí, že mne jen tak někdo nemůže napodobit.”*³²

Wiener Diarium ze 14. srpna 1802 sice ohlašuje kvartet pro dvoje housle, violu a violoncello od Beethovena, *“upravený jím samotným podle jedné z jeho sonát”* (*“arrangirt nach einer seiner Sonaten von ihm selbst”*), nicméně se až dosud nepodařilo tento kvartet nalézt ani zjistit, o kterou sonátu se jedná.³³ Jiné úpravy, které pořídil sám skladatel, však jsou známy. Podle Mozartova vzoru přepracoval a vydal svůj oktet pro dechové nástroje (op. 103), který později uveřejnil v této původní podobě, jako kvintet pro smyčcové nástroje (op. 4); svou druhou symfonii (op. 36) a stejně tak známý septet (op. 20) upravil jako klavírní trio (op. 38),³⁴ a toto trio pak po těžké nemoci věnoval svému lékaři Johannu Adamu Schmidovi s dlouhou francouzskou dedikací; kvintet pro klavír a dechové nástroje (op. 16) přepracoval jako klavírní kvartet,³⁵ a klavírní trio (op. 1, 3) jako kvintet pro smyčcové nástroje (op. 104), rovněž pak přepracoval svůj houslový koncert (op. 61) do podoby klavírního koncertu.³⁶ Svým nakladatelům také navrhoval další úpravy, například aby nahradili dechové nástroje jeho septetu ještě jednou violou a violoncellem. Stejně tak, aby totéž upravili pro flétnový kvintet; ačkoliv potom tyto “úpravy” sám prohlédl a na některých místech vylepšil, neopomněl varovat vyda-

³² *“Die unnatürliche Mut, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können. Ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, so wie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch. Da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muß man – noch hinzuthun, und hier steckt der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muß. – Ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartett für Geigeninstrumente verwandelt, worum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir so leicht nicht ein anderer nach.”* Cit. dle JAHN, s. 303-304.

³³ Smyčcový kvartet F dur, upravený podle klavírní sonáty op. 14, 1, byl vydán v dodatcích k soubornému vydání (*Supplemente zur Gesamtausgabe*), sv. VI, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1963.

³⁴ Druhá symfonie byla vydána jako trio D dur pro klavír, housle a violoncello (b. op. č.), 1805, a septet jako trio Es dur pro klavír, klarinet a violoncello op. 38, 1802-1803.

³⁵ Kvartet pro klavír, housle, violu a violoncello byl vydán v *Beethovens Werke* (cit. v pozn. 11), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862-1865, série 10, No 78.

³⁶ Srov. příspěvek ALANA TYSONA v tomto svazku, s. 212-229.

vatele: "At Vás ani nenapadne napsat, že jsem to upravil já sám, protože byste jinak lhali, a já bych na to ostatně vůbec neměl čas a trpělivost."³⁷ Proto také zřejmě stojí na titulním listu nokturna pro klavír a violu (op. 42): "upraveno podle nokturna pro violu a violoncello a přehlédnuto autorem".³⁸ To, co z úprav tohoto druhu nepochybně a prokazatelně pochází od samotného skladatele, má rovněž právo na místo v souborném vydání, a některé z těchto úprav oprávněně vzbuzují mimořádný zájem. Ale zároveň existují v této oblasti pochyby, neboť na jedné straně nejsou všechny úpravy, které Beethoven prokazatelně provedl, také k dispozici a na druhé straně nelze s naprostou určitostí říci, nakolik jsou existující úpravy vskutku autentické.

K úplnosti náleží do jisté míry i to, že je vše vydáno v kompletní podobě, tzn. že všechny kompozice pro více hlasů jsou vydány v partitūře, která reprezentuje celek tak, jak jej skladatel měl na mysli a jak jej zapsal, a jak jej hudebník při čtení vnitřně živě reprodukuje anebo při nastudování a provedení jasně a přehledně zpřítomňuje. Některá i velká díla, jako balet *Prometheus* (op. 43), vycházejí v této podobě poprvé, jiné partitury sice vyšly tiskem, ale jsou již dnes těžko dostupné a jejich formát a vybavení jsou velmi nestejná; chvályhodným úkolem tohoto souborného vydání je právě vydat je všechny v úplnosti a v jednotném vybavení. Vedle partitur, jejichž publikování umožňuje studium jednotlivých děl, jsou vydávány i hlasy, čímž se v nemenší míře podporuje jejich provozování.

Nejdůležitější pokrok však spočívá v tom, že toto vydání zaručuje pravost svých publikací, neboť se opírá o důkladnou kritickou revizi a o využití všech pomocných pramenů, které jsou k dispozici. Důkladná péče při sestavování čistého a spolehlivého textu byla u tohoto tak často hraného a tak rozšířeného autora vskutku velice zapotřebí. K tomu bylo ovšem nutno provést velké přípravy, a už samo opatření velice různorodého a roztržitého materiálu vyžadovalo i při nezbytné dávce štěstí a přízně osudu mimořádnou pozornost a vynalézavost, jakož i mravenčí píli a vytrvalost, které ovšem mohly přinést významné výsledky jedině ve spojení s oddaností a znalostí věci. Neboť nešlo o nic menšího, nežli opatřit pro jednotlivé kompozice pokud možno v úplnosti:

- Beethovenovy autografy,
- opisy, pořizené pod jeho dohledem a revizí,
- hlasy, užívané pro provedení pod skladatelovým řízením,
- tištěná vydání, na nichž se sám podílel,

a použít je pro revizi textu. Není třeba vysvětlovat, že se pokaždé nepodařilo shromáždit všechny tyto prameny; pozoruhodným a nejvyšší uznání zasluhujícím výsledkem horlivého snažení a vstřícné ochoty je však to, že zde byla nakonec pouze výjimečně přetištěna díla, u nichž se nebylo možno opřít aspoň o jeden ze zmíněných kritických podkladů. Veřejné instituce, především mimořádně vstřícný Archiv der Musikfreunde (Archiv Společnosti přátel hudby) ve Vídni, i soukromé osoby, vlastníci Beethovenovy rukopisy a prvá tištěná vydání – z nichž se co do množství a významu autografů nikdo nemůže měřit s Augustem Artariou ve Vídni – s radostí umožnily využití svých pokladů. Ze všech stran přicházela ochotně nejrůznější sdělení a upozornění, a někteří jednotlivci pojalí dokonce vystopování a zpřístupnění aparátu pro nové vydání jako svůj

³⁷ "Kommt mir ja nicht, daß Ihr schreibt, daß ich's übersetzt habe, weil Ihr sonst lügt, und ich auch gar nicht die Zeit und Geduld dazu zu finden wüßte." Cit. dle JAHN, s. 305.

³⁸ "[...] arrangé d'un Notturmo pour Violon Alto e Violoncello et revue par l'Auteur." – Jedná se o úpravu Beethovenova op. 8, která nepochází od skladatele, avšak byla mu připisována.

oblíbený úkol. Zejména pan Gustav Nottebohm ve Vídni provedl s neúnavnou horlivostí neocenitelné výzkumy, které přinesly bohatý a potěšující výtěžek, a svými odborně fundovanými a spolehlivými sděleními podstatně rozšířil okruh oněch pomocných kritických podkladů. Bez ohledu na to, kolik času, námahy a finančních nákladů vyžadovaly, byly veškeré přípravy tohoto druhu, které jinak u hudebních publikací nejsou právě obvyklé, ze strany vydavatelů podniknuty a podporovány způsobem, který svědčí o tom, jak náročně pojali svůj úkol a jak zodpovědně pochopili jeho povahu a význam.

Ovšem k tomu, aby bylo možno tento kritický aparát řádně využít a zhodnotit, je zapotřebí také kritických vydavatelů. Šlo tedy o to nalézt muže, kteří by kromě důkladného hudebního vzdělání a detailní znalosti Beethovenovy hudby, kterou lze dnes ostatně u zdatných hudebníků předpokládat, vykazovali také obecné estetické porozumění, takt a instinkt pro to, co je správné, svědomitost při zjišťování a zkoumání tradice, vědecký zájem na metodickém řešení každého jednotlivého úkolu, krátce řečeno ty podstatné vlastnosti, které podmiňují úspěšné provedení kritiky. Tito mužové byli nakonec nalezeni. Velké instrumentální a vokální kompozice převzal kapelník dr. Julius Rietz, který osvědčil své povolání k práci vydavatele již účastí na publikacích Bachovy a Händelovy společnosti, jakož i svými vydáními Haydnových symfonií a Mozartových koncertních árií a ukázal, že se v něm skrývá ztracený filolog – čehož by nám bylo jinak velmi líto, kdyby se byl již mezitím nestal hudebníkem. Redakci komorní hudby převzal koncertní mistr Ferdinand David a vydávání klavírních děl kapelník Carl Reinecke, o písni se podělili hudební ředitel Ernst Friedrich Eduard Richter, Selmar Bagge a Franz Espagne, vesměs hudebníci, kteří jsou známi tím, že nejsou jenom hudebníky, a kteří jsou zajisté vyzbrojeni k tomu, provádět také filologickou kritiku všude tam, kde je k tomu vede povaha a podstata úkolu stejně tak jako existující pomocné prameny.

Ten, kdo si s pojmem filologická kritika spojuje temnou představu zaprášených pergamenů a starých tisků, spousty neužitečných různocnění, nekonečného přebírání slov a podtrhávání slabik, ten, kdo si myslí, že účelem filologické kritiky je obehnat díla poezie a umění jakýmsi plotem z ostatního drátu, který ztěžuje přístup k těmto dílům a ruší umělecký požitek – tomu nebude právě dobře při pomyslení, že se tato kritika má nyní zabývat také Beethovenem. Dokonce i ti, kteří jsou poněkud shovívavější, se patrně neubrání pochybám, co vlastně má co dělat kritika s díly skladatele, který přináležel vlastně ještě k dnešní generaci a který svá díla sám vydával, a k čemu asi může být dobrý onen rozsáhlý aparát rukopisů a tisků. Zde je na místě připomenout příklad Schillera a Goetha. Je tomu teprve nedávno, co se začala filologická preciznost a metoda trochu starat o díla těchto našich velkých básníků, a kvůli nesvědomitosti těch, kterým by jinak musela čest i povinnost nařizovat, aby s veškerou péčí připravili důstojné vydání, tak bohužel nečinila doposud v takové míře, jaká by byla žádoucí k dosažení přesvědčivých výsledků. Ale i tak se ukázalo, že opisovači, sazeči a korektoři měli mnohem dalekosáhlejší a zásadnější vliv na utváření obecně známých textů, než bychom byli předpokládali, že běžným zjevem, narušujícím původní tvar, jsou nejenom tiskové chyby či vynechání veršů z nedbalosti, jež mrzačí smysl, nýbrž také svévolné změny pod zámlínkou domnělého vylepšení. Ten, kdo nabyl poněkud bližší představu o tom, jaké nesmysly a chyby přešli bez povšimnutí i vzdělaní čtenáři, jak nepřijemnou nejistotu pociťuje pozorný čtenář, který si všimne nesrovnalostí, když neví, zda se skutečně jedná o obtížně srozumitelné místo anebo o tiskovou chybu, jak často se takovýto čtenář dostává do situace, že sám provádí konjekturální kritiku – neboť každá oprava tiskové chyby je ve skutečnosti filologickou konjekturou – jak fatální je zklamání, jestliže se dobře známá a dokonce oblíbená místa ukáží být pochybená, autorem takto nenapsaná – ten, kdo si

připomene takovéto zkušenosti, bude zajisté souhlasit s tím, že nanejvýš důstojným úkolem filologické kritiky je právě připravit spolehlivé texty našich velkých německých spisovatelů a že zdařilé provedení tohoto úkolu získá nakonec uznání i u nefilologických čtenářů. Ale ani s hudebníky tomu není jinak. Což nejsou tak mnozí hráči i posluchači leckdy na rozpacích, zda mají v tom či onom akordu, pasáží nebo jednotlivé notě slyšet nějakou ulybyševskou chiméru,³⁹ anebo naopak opravit tiskovou chybu? Jak nepřijemné je nechat se poučit o tom, že ono obzvlášť krásné znějící místo spočívá v tiskové chybě, anebo že domněle naprosto správné vylepšení nějaké nesnesitelné tvrdosti znamená ve skutečnosti zhoršení. Je známo, že toto vše se děje dnes a denně; ovšem to, že také vydání děl Beethovenových dávají svými chybami a “vylepšeními” mnohem více důvodů k pochybám i k zoufalství, než se až dosud mělo za to, se prokázalo teprve po podrobném přezkoumání. Práce, která si klade za cíl znovu nalézt a v původní čistotě spolehlivě předat to, co skladatel skutečně napsal, zasluhuje zajisté uznání – a právě toto je práce filologické kritiky.

Na otázku po úkolech a metodě filologické kritiky je jednoduchá odpověď. Jejím úkolem je předložit dílo daného spisovatele nebo skladatele, které bylo předtím tradováno a šířeno mechanickým rozmnožováním, opisem nebo tiskem, a opakovaným rozmnožováním pak, ať už náhodně či záměrně, nutně více či méně porušeno, znovu v té podobě, v jaké je zanechal jeho původce. Filologická kritika musí tudíž nejprve přezkoumat zmíněnou tradici a zpřístupnit pramen či prameny, z nichž je možno s největší jistotou převzít onen původní tvar. Tam, kde je možno vzít v potaz autorův autograf, máme samozřejmě tu nejjistější záruku, nicméně ani autograf nedává všude bezpodmínečnou jistotu: neboť ani tehdy, když je vypracován co nejpečlivěji, není ušetřen písáckých chyb a náhodných nepozorností, a autor kromě toho často teprve po vyhotovení autografu provádí změny, které mají mít platnost, aniž by je do svého rukopisu zanesl. Samostatný význam pro kritiku mají proto opisy a tisky, které vznikly pod dohledem autora, a to i tehdy, když existuje autograf, a jakožto poslední autorská revize mají dokonce význam převažující. U hudebního díla zaujmají podobné postavení hlasy vyhotovené pro provedení, jež se uskutečnilo za řízení skladatele, protože lze důvodně předpokládat, že při jejich užití byly přesně opraveny náhodné chyby, které se do nich vloudily. Pokud tedy máme pohromadě všechny tyto různé nositele tradice, je pravděpodobnost chyb, vzniklých náhodným omylem, minimální. Nicméně je možno vždy očekávat, že se přece jenom nějaké takovéto chyby vyskytnou, a tyto chyby je pak třeba opravit i proti shodné tradici, a to tím spíše, že to bývají většinou naprosto zřejmé omyly, takže o správném znění nemůže být pochyb. Když se však tyto prameny od sebe navzájem odchylují, když buďto každý z nich uvádí něco jiného, anebo když některé spolu sice sou-

³⁹ Alexander Dmitrijevič Ulybyšev (1794 Drážďany – 1858 Novgorod) byl svérázným zjevem dobového intelektuálního života: literát (přeložil do ruštiny Dantovu *Božskou komedii*), hudební diletant, mecenáš mladých skladatelů (zasazoval se například o Milije Balakireva). Francouzsky napsal životopis W. A. Mozarta, důležitý z historického hlediska osobitým romantickým stanoviskem, který vyšel poprvé německy ve třech svazcích jako *Mozarts Leben*, Stuttgart: Becker 1847, a kterého si Otto Jahn velmi cenil, a také knihu *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (*Beethoven, jeho kritici a vykladači*), Leipzig: Brockhaus – Paris: Gavelot 1857. Jeho kritické interpretace hudby Mozartovy (kterou nadevše miloval) a Beethovenovy (vůči níž zastával rezervovanější stanovisko), vedené spíše osobním vkusem než důkladnou hudební průpravou či filologickou kompetencí, ho přivedly k četným svévolným revizím notového textu, na což zde naráží Jahn.

hlasí, avšak odporují jiným, musí se toto rozhodnutí řídit v prvé řadě vnějšími momenty, například když je zřejmé, že odlišné čtení opisů a tisků má svůj původ výhradně v chybné interpretaci některých rysů autografu, anebo když zjevná chyba z nepozornosti, jež se vyskytla v autografu, je v těchto opisech a tiscích opravena. Ve většině případů rozpornosti tradice se ovšem rozhodnutí o tom, co je správné, opírá pouze o rozbor a výklad vnitřních důvodů. Tento výklad předpokládá zajisté především důkladnou znalost a vědomé osvojení obecných zákonitostí hudební logiky a hudební gramatiky, v jejichž rámci mohou být prostředky uměleckého výrazu použity ve shodě se svým účelem, neboť také vyjadřovací prostředky hudby se stejně tak jako prostředky výtvarného umění postupně stávají organizovanou řečí, a to právě tím, že se řídí pevnými zákony logiky a gramatiky, jakkoliv jsme si zatím nezvykli tyto zákonitosti také takto nazývat. Tyto obecné zákonitosti nám dávají první vodítko, jež umožňuje posoudit, co je vůbec možné a co není možné, a je absolutně nesprávné anebo naopak správné. Jestliže se ovšem jedná o uplatnění těchto zákonitostí na umělecké dílo, které náleží určité epoše, které bylo vytvořeno určitou individualitou za určitých podmínek, musí k tomu přistoupit také obecná znalost toho, jak je třeba danou epochu či osobnost umělecky chápat, znalost, která se rozvíjí k jasnému náhledu a neomylnému citění prostřednictvím důkladného historického studia, a rovněž znalost formy, v níž může být toto umělecké dílo podáno. Ten, kdo přistoupí – důvěrně obeznámen se svým mistrem – k přezkoumání oněch sporných míst s takto zbystřeným zrakem a bezpečným citem, bude nakonec schopen rozeznat to, co v žádném případě nemůže pocházet od autora, a to, co by byl mohl napsat, v mnoha případech i to, co by byl musel napsat, a ve většině případů pak to, co by byl pravděpodobně napsal. Protože se zde jedná o umělecké dílo, při jehož vzniku působí geniální subjektivita umělce jakožto do jisté míry nevypočitatelný faktor, spočívá podstata oně poslední činnosti kritiky v tom, že zvažuje jak ony obecně platné zákonitosti, tak také naprosto oprávněnou jedinečnost umělce; a protože také kritik si může příslušné vzdělání a citění, jež je podmínkou jeho činnosti, osvojit pouze za předpokladu zvláštního nadání, ulpívá na těchto operacích vždy něco subjektivního, co zvláště u oněch jemnějších úkolů a výsledků nikdy nemůže zajistit takříkajíc matematicky nutnou jistotu. Avšak ten, kdo chápe kritický postup jako jakousi zábavnou libovůli a jeho výsledky jako náhodné nápady, přehlídí to, že ony obecné zákonitosti, v jejichž rámci pracuje a tvoří každý lidský duch, vykonávají svou nutnou organizátorskou moc rovněž nad umělcem a jeho dílem, a mohou být tudíž také rozpoznány jakožto platné normy; to, že svědomité historické bádání umožňuje v jednotlivých časových rámcích a osobnostech rozpoznat i svobodný element umělecké individuality, a to v tak pevných obrysech, že lze i v tomto elementu prokázat zákonitost, a to, že právě vědomým regulováním obou těchto potenci vzniká kritická metoda, jejímž prostřednictvím se daří omezit na minimum to, co je nejisté a kolísavé, a v každém případě pak toto nejisté s určitostí oddělit od toho, co je jisté a pevné. Je ovšem zřejmé, že čím obtížnější a mezerovitější je historické bádání a čím nejistější a kolísavější je tradice, tím silněji vystupuje do popředí onen subjektivní element kritiky a tím problematičtější je pak výsledek. Jestliže se nedochoval autograf, jestliže opisy a tisky nevznikly pod autorským dohledem, nýbrž byly tradovány tu pečlivěji, tu bezstarostněji v delším časovém období podle různých anebo vůbec žádných vodítek, stává se zkoumání věrohodnosti a spolehlivosti pramenů postupně stále spleťitější; vnější momenty mohou být při rozhodování v jednotlivých sporných případech brány v úvahu jenom zřídka a ne s úplnou spolehlivostí, naopak mnohem větší váhu získávají vnitřní důvody. Ovšem nejobtížnější problémy pro kritiku nespočívají v poruchách, které pocházejí z náhodných přehlédnutí

a omylů, jakkoliv zle se tyto poruchy mohou v průběhu doby z nedbalosti a nevědomosti rozbujet, nýbrž v pokazeních, která vznikají z dobře míněných, avšak naprosto pochybených snah o vylepšení. Vždycky se najde dost takových opisovačů a korektorů, kteří jsou sice schopni upozorovat, že se do textu vloudila chyba, kteří ale z nedostatku ducha a inteligence hledají chybu na nesprávném místě a svými opravami ji buď vůbec nezahladí, anebo spolu s ní pokazí i to, co bylo správně, a tak vzbudí mylné zdání něčeho, co je samo o sobě snesitelné, ale nepravdivé, namísto toho, co je zjevně chybné. Jestliže se k takovýmto nešikovným korektorům, kteří se obvykle snaží s povážlivou horlivostí rozšířit svou činnost co možná nejvíce, připojí ještě domýšlivci, kteří vůbec neváhají opravit tu a tam i samotného autora, jen aby všechno vypadalo pěkně tak, jak to nejlépe vyhovuje jejich vkusu, hrozí uměleckému dílu již dosti značné nebezpečí, že bude postupně přemalováno falešnou šminkou. Pro kritika je potom často obtížné nalézt natolik pevnou půdu pod nohama, aby mohl nejprve odstranit nátěr restaurace a znovu odkryt pouze ony staré chyby a mezery, které by se pak se vsí opatrností a pečlivostí svědomité metody snažil napravit.

Kritický vydavatel Beethovenových děl se naštěstí nachází při své činnosti v poměrně příznivé situaci. Jeho mistr náleží epoše, jejíž danosti a poměry, způsob myšlení a cítění, umělecké chápání a ztvárnění si v podstatných rysech nepotřebujeme přibližovat teprve namáhavým bádáním, jejíž nazírání a porozumění jsou nám bezprostředně zřejmé, a jenom v jednotlivostech je občas zapotřebí hledat pomoc v detailním vědění. A ani umělec sám pro nás není žádným cizím zjevem, který bychom museli prostřednictvím důmyslného aparátu nejprve přiblížit, je to náš současník, s nímž žijeme, který nás dokonce ovládá. Jestliže nám snad k jeho pochopení ještě něco schází, nespočívá to v tom, že by náležel minulosti, kterou by bylo třeba nejprve znovu oživit, nýbrž v tom, že přešel svou dobu i bezprostředně následující generaci, která k němu ještě nyní vzhlíží plna úcty jako k někomu, kdo stojí nad ní. Od tohoto Mistra se pak dochovala tak početná a tak závažná díla různých směrů a vývojových stupňů, že si na základě důkladného studia můžeme vytvořit naprosto určitou a vyhraněnou představu o jeho umělecké individualitě a jejím založení a utváření, jakož i o duchovní koncepci a technické stránce jeho kompozic, čímž získáváme pevné normy pro kritický soud. Konečně také tradování jeho děl, jakkoliv je nestejně a občas nejisté i mezerovité, přináší vcelku natolik dostačující základ pro kritickou rekonstrukci, že můžeme jejím prostřednictvím dojít k uspokojivému výsledku. Zároveň ovšem je třeba i v tomto příznivém případě brát při provádění kritiky v úvahu všechny výše zmíněné úkoly, otázky a pochyby, které se po každé staví do cesty filologickému kritikovi a které mohou být i zde vyřešeny pouze za použití přísné filologické metody.

Beethovenův rukopis byl, jak známo, velice nečitelný. Nemluvě vůbec o skicách a náčrtech, které mají jakési přirozené právo na to, aby byly sotva rozluštitelné, i v nepřekných a odpudivých rysech čistopisů jako bychom rozpoznávali skladatelovu netrpělivost a rozladění z toho, že ideje a myšlenky musí být ještě zachyceny v notových značkách a zapsány na papír. Navíc k tomu přistupuje to, že Beethoven měl ve zvyku i poté, co určitou kompozici v úplnosti zapsal – což se dělo většinou rychle, když předtím dlouho pracoval na detailech –, provádět změny, a tyto své korektury nezanášel právě čistým způsobem. Beethovenovy autografy proto působí obvykle na první pohled odstrašujícím dojmem a slibují tomu, kdo v nich hledá informaci, velmi málo radostného. Teprve poté, co se obeznámíme s rysy ruky a celého rukopisu, poněkud se začteme, nabudeme přesvědčení, že navzdory zdánlivé nedbalosti zde písař vynaložil námahu, aby zřetelně vyznačil vše, co je důležité pro porozumění, a že psal pozorně a pečlivě.

Když se tedy čtenář, který ostatně musí vědět, oč jde, nedá znechutit námahou luštění, rozpozná zpravidla s naprostou jistotou, co Beethoven chtěl. V autografu druhého finále *Fidelia* vidíme na jedné z posledních stránek, na místě, kde se to zdánlivě absolutně nehodí, zapsánu následující pasáž (Příklad 1):



Příklad 1.

Při důkladnějším prozkoumání se posléze objevily značky, které odkazují na místo, kam tento dodatek správně náleží, a tak se nyní na s. 284 nové partitury nachází v pikole, aby propůjčil momentu nejvyšší gradace ještě ostřejší akcent. Je proto velice důležité brát v potaz jakožto poslední instanci originální rukopisy, a neexistuje snad ani jediný, z něhož by nebylo možno převzít opravy chyb, které později zčásti unikly i samotnému skladateli při korigování tisků. Prohlížení autografů nás může občas dokonce i rozveselit. Komickým dojmem působí například to, když vidíme, jak Beethoven v partituře houslové romance G dur (op. 40) ve snaze oddělit sólový hlas od orchestru vynechal mezi oběma jednu notovou osnovu, do níž ale začínal mimovolně stále znovu psát, až na jednom takovém místě napsal posléze velkými písmeny *“čert aby vzal tu mezeru”* (*“Hol der Teufel das Spatium”*). Svým způsobem komická je i poznámka, kterou připsal na začátek vlastního opisu partitury skladby *Meeresstille und glückliche Fahrt* (*Klid moře a šťastná plavba*, op. 112): *“NB. U tohoto prvního tempa ať kapelník při udávání taktu zvedá ruku co nejméně, bez jakéhokoliv hnutí myslí, nýbrž v co největším tichu, kromě forte. U prvního taktu trochu výš, u druhého a třetího již trochu klesat a u čtvrtého opět zcela neznatelný pohyb”*⁴⁰ – což ostatně souhlasí s dobovými zprávami o jeho vlastních podivných gestech při dirigování.

V ranějších letech, kdy psal přece jen ještě o něco čitelněji, odevzdával Beethoven pravděpodobně svůj vlastní čistopis jako předlohu pro tisk, a tím lze patrně zčásti vysvětlit to, že se k jeho starším dílům dochovalo poměrně málo autografů, jakkoliv nelze popřít ani to, že i skladatel sám zacházel zpočátku se svými autografy poněkud lehkomyšlněji. Později ale nechával své skladby tisknout pouze z opisů, které sám revidoval. Jeho kopisté to s ním neměli lehké. I pro tak zběhlého opisovače, jakým byl Wenzel Schlemmer, kterého později Beethoven dlouho želel a bolestně postrádal, přinášely skladatelovy rukopisy stále nové obtíže, a uhodnout ve sporných případech správně znění byla při Beethovenově originalitě i pro vzdělaného hudebníka věc na pováženou. Revize opisů se pak jen zřídka kdy obešla bez bouřlivých emocí: *“Strávil jsem dnes celé dopoledne a předvečirem celé odpoledne nad korekturou dvou skladeb a jsem celý rozžhavený kletbami a vzteklým dupáním.”*⁴¹ Pokud prováděl korektury společně s kopistou, vedlo to obvykle k velmi vzrušeným scénám a kopista si musel nechat líbit posměš-

⁴⁰ *“NB. Bei diesem ersten Tempo hebe der Kapellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich auf, nicht mit dem mindesten Gemüth verbunden, sondern mit äußerster Stille, außer beim Forte. Beim ersten Takt etwas höher, beim zweiten und dritten schon nachlassend und beim vierten wieder ganz die unmerkliche Bewegung.”* Cit. dle JAHN, s. 315-316.

⁴¹ *“Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag und vorgestern den ganzen Nachmittag mit der Correctur der zwei Stücke zugebracht und bin ganz heiser von Fluchen und Stampfen.”* Cit. dle JAHN, s. 316.

né i vážně míněné narážky i silná slova; ale přes hněvivou netrpělivost prováděl Beethoven tyto korektury nanejvýš přesně, a všechny opisy, které sám prohlédl, svědčí o svědomitosti, s níž se staral o jejich správnost a zřetelnost. Je proto pochopitelné, že v těchto kopiích jsou opraveny jednotlivé nepřesnosti nebo chyby ze spěchu, které mohly být v originále přehlédnuty, jakkoliv i sem se občas vloudily omyly, které je pak opět třeba opravit podle originálu, takže oba tyto prameny slouží ke vzájemné kontrole, a ve sporných případech musí rozhodnout zvažující soud kritika.

Velký význam mohou mít hlasy, které byly užity při provedeních, jež se uskutečnila pod Beethovenovým řízením. Každý, kdo má určitou zkušenost, sice ví, že chyby, na které se přijde při zkouškách, nebývají vždy v hlasech přesně opraveny, ale tam, kde je oprava zanesena, je možno předpokládat to, že byla výslovně takto zamýšlena a předepsána. V jedné sporné záležitosti, o které se hodně mluvilo, přinesly také hlasy ono nanejvýš nutné a žádoucí potvrzení. V roce 1846 byl, jak známo, zveřejněn Beethovenův dopis nakladatelům z 21. srpna 1810, kde stojí psáno: “V symfonii c moll jsem našel ještě tuto chybu, totiž ve třetí části v 3/4 taktu, kde po dur nastupuje opět moll, stojí toto: beru hned basový hlas, totiž



Příklad 2.

dva takty, nad kterými je znaménko x, jsou nadbytečné a musí být vyškrtnuty, rozumí se i ve všech ostatních hlasech, které mají pauzu.”⁴²

To, jak tato chyba vznikla, nám ukazuje opis odeslaný k rytcí, v němž jsou ony vyškrtnuté takty označeny číslem 1, oba následující číslem 2 a nad nimi je červenou tužkou napsáno “si replica con trio allora 2”. Beethoven tudíž chtěl nechat původně opakovat celé scherzo s triem a potom připojit kodu, potom ale toto opakování zrušil, což však rytec nepochopil. To, že mnozí považovali oba tyto nadbytečné takty za obzvlášť zdařilý nápad, snad lze ještě pochopit; méně už to, že Beethovenovo vlastní kategorické vyjádření narazilo na odpor. Příslušný stav věcí přitom nepotvrzuje jenom originální partitura; také orchestrální hlasy, z nichž byla tato symfonie hrána poprvé a potom ještě několikrát pod Beethovenovým vedením, tyto sporné takty vůbec neobsahují, a nemůže být tedy pochyb o tom, že je tam skladatel nechtěl; v novém vydání byly proto přirozeně vypuštěny.

Také hudba k *Egmontovi* (op. 84) se zdá být nyní očištěna od rušivých dodatků. Beethoven se totiž při entreaktech soustředil především na to, aby hudba propojila závěr jednoho aktu se začátkem aktu následujícího takovým způsobem, že v návaznosti na předcházející závěrečnou situaci uvádí bezprostředně do děje začínajícího následujícího dějství. Tři z těchto entreaktů nemají tudíž žádný úplný hudební závěr, nýbrž končí už při otevřené scéně charakteristickým polovičním závěrem. Provedení hudby tak, jak si je Beethoven představoval, předpokládá ostatně velmi propracovanou a pečlivě provedenou inscenaci. Aby se vyšlo vstříc obvyklému šlendriánu a aby byly tyto entre-

⁴² “Folgenden Fehler habe ich noch in der Sinfonie aus c moll gefunden, nämlich im 3ten Stück im 3/4 Takt, wo nach dem dur wieder das moll eintritt, steht so: ich nehme gleich die Baßstimme [...], die zwei Takte, worüber das x ist, sind zuviel und müssen ausgestrichen werden, versteht sich auch in allen übrigen Stimmen, die pausiren.” Cit. dle JAHN, s. 317.

akty použitelné i pro jiné kusy, byly na všeobecné přání vydány tiskem s připojenými úplnými závěry. Beethoven přitom – zcela výjimečně – učinil ústupek “praktické potřebě” a souhlasil s tím, aby hudební korektor v Lipsku takovéto závěry připojil. Tyto závěry byly pak podle dobových zvyklostí otištěny bez jakéhokoliv vysvětlení a platily tudíž za autentické, ačkoliv vlastně téměř zničily skladatelův původní záměr. Rozumí se, že v novém vydání byly taktéž zcela odstraněny.

V tomto případě jsme se mohli jednoduše vrátit zpět k Beethovenovu autografu, a stejně tak tomu bylo při opravě v posledním smyčcovém kvartetu (op. 135), která představuje vskutku neslýchaný případ. V poslední větě tohoto kvartetu se v tištěných hlaších i v partituře, pořízené podle těchto hlasů, nacházelo několik taktů, nad nimiž až dosud hráči i posluchači vždy jen vrtěli hlavou. Nicméně respekt vůči výstřednostem Beethovenových posledních kvartetů byl tak velký, že si nikdo nepřipustil myšlenku, že v tomto případě jde o chybu, která musí být opravena. I kdyby se však byly takovéto pochyby vynořily, bylo téměř nemožné provést zdařilou opravu. Opisovač totiž vynechal v partu prvních houslí dva takty, které až na jednu jedinou notu souhlasí se dvěma takty předcházejícími. Korektor si ostatně, jak ani nebylo jinak možno, povšiml toho, že zde je nějaká mezera, avšak spatřoval ji na nesprávném místě a vsunul proto dvanáct taktů za příslušným místem takty, které přičinil podle svého vlastního uvážení. To, že tyto zjevně tak vykolejené takty, v nichž se první housle stále o dva takty rozcházelý s ostatními nástroji, zůstaly vůbec hratelné, zasluhuje ve skutečnosti obdiv. Při srovnání s originálem se všechno vyjasnilo, včetně příčiny omylu a neúmyslného pokažení, jak ukazuje srovnání správného znění A a interpolované “recenze” B (viz Příklad 3a-b).

To, že se vůbec mohl vyskytnout takovýto omyl a že mohl zůstat neopraven, lze samozřejmě vysvětlit jedině tím, že tento kvartet vyšel teprve po skladatelově smrti. Neboť Beethoven se se stejnou pečlivostí, kterou věnoval opisům, staral i o správnost tištěných vydání. Pokud to vůbec bylo nějakým způsobem možné, dohlížel sám na korekturu a počínal si přitom neobyčejně přesně. V jeho korespondenci s nakladateli hrají opravy tiskových chyb, které ho dováděly k zuřivosti, velkou roli; dokonce i poté, co dílo vyšlo, upozorňoval na chyby, které zjistil, a naléhal na jejich dodatečné opravení. Tak například píše v obvyklém žertovném tónu roku 1816 Haßlingerovi: *“Bylo dohodnuto, že ve všech již vytištěných exemplářích kvartetu (f moll) etc. budou korigovány chyby; bez ohledu na to se Váš příručí nestydí prodávat je neopravené. Tuto věc hodlám ještě dnes pokárat a potrestat. Se seznamy jsou, jak vidím, jenom žerty, ale také tady vím, co mi přikazuje má čest, a určitě to tak nenechám. Je třeba vědět, že – jestliže se do zítřka nepřesvědčím o větší služební horlivosti příručního – dostane dotyčný podruhé vynadáno, ačkoliv by člověk byl raději velkomyslný a pochválil ho.”*⁴³

Předtím se v témže roce nechal slyšet ještě vážněji: *“Historie s touto symfonií (A dur) mne velice roztrpčuje, je to jen samé neštěstí, ani vyryté hlasy ani partitura ne-*

⁴³ *“Es war ausgemacht, daß in allen fertigen Exemplaren des Quartetts (in F moll) etc. die Fehler sollten corrigiert werden; dessen ungeachtet besitzt der Adjutant die Unverschämtheit selbes uncorrigirt zu verkaufen. Dieses werde ich noch heute zu ahnden und zu bestrafen wissen. Mit den Verzeichnissen wird – wie ich merke nur Spott getrieben, allein ich werde auch hier wissen, was mir meine Ehre gebietet und gewiß nicht nachgeben. Zu wissen ist: daß – wenn ich nicht zwischen heute und morgen von wärmerem Dienstleister des Adjutanten überzeugt werde, demselben eine zweite schimpfliche Absetzung droht, obschon man denselben bekannter Großmuth getreu lieber befördert hätte.”* Cit. dle JAHN, s. 322. – Dopis je ve skutečnosti adresován nakladateli Sigmundu Antonu Steinerovi.

jsou bez chyb; v již vytištěných exemplářích musí být chyby opraveny tuší, k čemuž se použije Schlemmer, ostatně to, že se teď musí tisknout a rozesílat seznam všech chyb bez výjimky, že by ten nejhrubší kopista napsal partituru právě tak, jak teď byla vyryta, dílo tak nedostatečné, jaké zatím ještě ode mne nikdy nevyšlo tiskem – to jsou následky nechuti ke korigování, a toho, že mi to nebylo předtím předloženo k přehlédnutí a že jsem na to ani nebyl upozorněn. Ty exempláře, které teď odesílám, ať nám jsou co možná nejdříve poskytnuty k dispozici spolu s těmi, které budou podle nich opraveny, abych mohl potvrdit jejich správnost nebo nesprávnost. Tak trestá umíněnost samu sebe, ale nevínní musí přitom trpět s sebou. Nechci už nic slyšet o této pokazené a nešťastné symfonii. – Fujtajfl! – Tak Vám tedy vskutku musí být připsána zásluha, že zacházíte s publikem bez špetky úcty a nesvědomitě umenšujete autorovu slávu! Že jsem byl nemocen, a stále ještě jsem, a to, že publikum toužilo po tomto díle etc., to jsou omluvy, které můžete uvést při oznámení seznamu chyb. Chraň Vás Bůh – čert vás vem!”⁴⁴

A brzy nato v téže záležitosti: “Prosím především, ať je vyhotoven seznam chyb, jak v jednotlivých hlasech, tak v partituře, porovnáám to potom s jednotlivými hlasy a s partiturou a tento seznam pak musí být co nejrychleji rozeslán do všech koutů světa. Je smutné, že tomu tak musí být, ale nedá se nic dělat; také v literárním světě se už často objevily podobné případy. Jenom už ne žádnou zarputilost nebo tvrdohlavost, jinak bude zlo ještě horší.”⁴⁵

Můžeme tušit, že podobné opravy prosadil skladatel jen zřídka. Brzy po vydání prvních smyčcových kvartetů (op. 18) napsal: “Pan Mollo vydal nedávno opět mé kvartety, takřkajíc plně velkých i malých chyb a errat, vinou se tu jako ryby ve vodě, to jest donekonečna. Questo è un piacere per un autore – to znamená pro mne [dát se] vyrýt, moje kůže je doopravdy popíchaná a plná ran z těch krásných vydání mých kvartetů.”⁴⁶

⁴⁴ “Die Geschichte mit dieser Symphonie (in A dur) ist mir sehr verdrießlich, da haben wir nun das Unglück, weder die gestochenen Stimmen, noch die Partitur sind fehlerfrei; in die schon fertigen Exemplare müssen die Fehler mit Tusch verbessert werden, wozu Schlemmer zu brauchen, übrigens daß ein Verzeichniß aller Fehler ohne Ausnahme zu drucken und zu verschicken, der roheste Copist hatte grade die Partitur so geschrieben, wie sie jetzt gestochen, ein d. g. fehlervolles mangelhaftes Werk, das noch nicht auf diese Weise von mir erschienen – das sind die Folgen von dem nicht corrigieren wollen, und von dem mir es nicht früher zur Uebersicht gegeben haben, oder mich daran zu mahnen. Dieselbigen Exemplare, welche ich jetzt hier überschicke, sind uns mit dem danach verbesserten baldmöglichst zuzustellen, damit ich ihre Richtigkeit oder Unrichtigkeit einsehe. So bestraft sich der Eigensinn selbst, und Unschuldige müssen mit darunter leiden. Ich mag nichts mehr für mich von dieser verstümmelten geradbrechten Sinfonie wissen. – Pfui Teufel! – So ist Euch also wirklich der Grundsatz zuzuschreiben, daß Ihr das Publicum achtungslos behandelt, und dem Autor gewissenslos seinen Ruhm schmälert! Da ich krank war, und noch bin, und das Verlangen des Publicums nach diesem Werk etc. das sind Entschuldigungen, die Ihr anführen könnt beim Verkündigen des Verzeichnisses der Fehler. Behüt Euch Gott – hol euch der Teufel!” Cit. dle JAHN, s. 322-323.

⁴⁵ “Ich bitte vor Allem, daß das Verzeichniß der Fehler gemacht werde sowohl der einzelnen Stimmen als der Partitur, ich werde es dann mit den einzelnen Stimmen und der Partitur vergleichen, dieses muß dann eiligst in alle Weltgegenden gesendet werden. Es ist traurig, daß es so sein muß, allein es ist nun nicht anders; auch sind dergleichen Fälle in der literarischen Welt schon oft da gewesen. Nur weiter keinen Eigen- und Starr-Sinn, sonst wird das Uebel immer ärger.” Cit. dle JAHN, s. 323.

⁴⁶ “Herr Mollo hat wieder neuerdings meine Quartetten sage voller Fehler und Errata in großer und kleiner Manier herausgegeben, sie wimmeln drin wie die Fischen im Wasser, d. h. ins

A

The image shows a musical score for a quartet, labeled 'A'. It consists of three systems of four staves each. The first system includes dynamics 'pp' and a trill 'tr' in the first staff. The second system includes a trill 'tr' in the first staff. The third system includes a trill 'tr' in the first staff. The score is in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Příklad 3a.

Toto sdělení není příliš potěšující zejména proto, že originální rukopis těchto kvartetů je neznámý. Ani později se Beethovenovi nedařilo lépe, jak ukazuje mimo jiné

Unendliche. 'Questo è un piacere per un autore' – das heißt ich stechen, in Wahrheit meine Haut ist ganz voller Stiche und Risse über diese schönen Auflagen meiner Quartetten." Cit. dle JAHN, s. 323.

B

The image displays a musical score for Example 3b, consisting of four systems of staves. Each system contains four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system features a trill (*tr*) in the upper right. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The score is presented in a clear, black-and-white format typical of a printed musical manuscript.

Příklad 3b.

příklad symfonie c moll (op. 67) anebo *Missa solemnis* (op. 123), v níž mezi jinými chybami, které skladatel písemně vytýkal, byla i ta, že úplně vypadlo tempové označení v části *Benedictus*.

Ačkoliv tedy ani ta vydání, která byla pořízena pod Beethovenovým dohledem, nejsou zcela bez chyb, představují přece jenom velmi důležitý pomocný pramen, ba dokonce mohou představovat rozhodující instanci i vůči autografu nebo revidovanému

opisu. Je to dáno již tím, že revize korekturních otisků byla u Beethovena vždy také revizí kompozice, a teprve zde mohla být za určitých okolností provedena konečná redakce dané kompozice. Pozoruhodný a v každém ohledu zajímavý případ představuje houslový koncert (op. 61). Beethoven jej napsal pro geniálního houslistu Franze Clementa, což dokazuje i žertovný titul autografu *Concerto par clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al teatro a Vienna dal L. v. Beethoven 1806*,⁴⁷ a tento houslista také dílo na svém benefičním koncertu 23. prosince 1806 poprvé provedl. Autografní partitura však vykazuje trojí redakci sólového partu. Na příslušném místě partitury je nejprve tento part zapsán tak, jak jej Beethoven původně koncipoval. Sám byl natolik důvěrně obeznán s technikou hry na smyčcové nástroje, že mohl posoudit hratelnost a působivost jednotlivých míst; ostatně ještě v posledních letech života býval přítomen při nastudovávání svých kvartetů a přestože byl úplně hluchý, pozorně vše sledoval očima a nejednou přitom hráče opravoval a poučoval. Ovšem zkušený virtuos má směřodatnější, praktickou zkušeností prověřený úsudek o poměru mezi technickými obtížemi a výsledným účinem, o užití zvláštních prostředků k dosažení zvláštního účelu, jakož i pochyby a přání, které se týkají jeho vlastního výkonu, vyplývají z jeho zvláštního postavení. Beethoven proto bezesporu hotový koncert před prvním provedením důkladně prohlédl a hovořil o něm s Clementem, ten mu sdělil své názory na to, co se mu zdálo být nevděčné, buď vůbec, anebo přinejmenším s ohledem na svoji vlastní hru, a navrhl příslušné změny. Poté byl sólový hlas zapsán na zvláštním řádku dole pod partiturou v novém znění, které vykazuje neustálý ohled na praktického hráče a které se snaží dosáhnout co největších efektů s co možná největší jistotou, neboli prostřednictvím co nejpohodlnější techniky, jež co možná nejvíce vyhovuje povaze nástroje i způsobu hry. To, že Beethoven učinil Clementovi tak dalekosáhlé ústupky, je dalším dokladem toho, že měl o něm vysoké mínění, a koncert byl tudíž zřejmě proveden tak, jak zde byl přepsán. Když však mělo dojít k vydání, zdráhal se Beethoven přece jen schválit všechny Clementovy varianty a zapsal proto nahoře nad partiturou třetí redakci, která se zčásti znovu vrací k původním idejím, zčásti používá onoho druhého přepracování a zčásti zavádí zcela nové změny. Je tedy možno pochybovat o tom, která redakce je vlastně právoplatná, avšak protože zde máme tištěné vydání, pořízené pod Beethovenovým dohledem a jím samým korigované, a jelikož se toto vydání přiklání k oné posledně zmíněné podobě, zůstává vposledku nepochybným, že toto byla Beethovenova definitivně stanovená forma, a že tudíž ostatní zpracování mohou vzbuzovat pouze historický zájem.⁴⁸

Nicméně i tam, kde je k dispozici kritický materiál v bohatém množství, vyvstávají na některých místech pochybnosti, které mohou být řešeny pouze na základě vnitřních důvodů a které si vynucují určitou konjekturální kritiku. Také zde se objevují případy, kdy jsou správné konjektury nakonec potvrzeny v autografu. Tak například Robert Schumann⁴⁹ upozornil na to, že náhlé přerušení v prvních houslích na jednom místě *Pastorální symfonie* (op. 68), tak jak byla vytištěna (viz Příklad 4), je naprosto nelogické a že již z violového hlasu v bezprostředně následujících taktech vyplývá to, že příslušná figura má stejným způsobem pokračovat i v následujících taktech. Tento omyl

⁴⁷ "Koncert pro Clementa, prvního houslistu a kapelníka divadla ve Vídni, velkomyslně od L. v. Beethovena 1806."

⁴⁸ Srov. příspěvek ALANA TYSONA v tomto svazku, s. 212-229.

⁴⁹ ROBERT SCHUMANN, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, IV, Leipzig: Wigand 1854, s. 65; páté revidované vydání (ed. MARTIN KREISIG), Leipzig: Breitkopf 1914.

Violino I. *dimin.*

Violino II. *dimin.*

Viola. *dimin.*

pp

Příklad 4.

také přesvědčivě vysvětlil tím, že opisovač přečetl znaménko pro opakování \surd jako pauzu. Srovnání s autografem to beze zbytku potvrdilo, a proto je toto místo nyní podáváno takto (viz Příklad 5):

Violino I. *dimin.*

Violino II. *dimin.*

Viola. *dimin.*

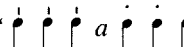
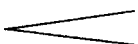
pp

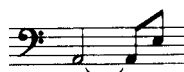
pp


Příklad 5.

Důvody ke konjekturální kritice se objevují zejména tam, kde Beethoven udělal v již dokončeném díle změny a kdy tyto změny sice zanesl do vedoucích hlasů anebo na nejdůležitějších místech, ale potom přehlédl, jak se při takovýchto dodatečných opravách velice snadno stává, že příslušná větší změna nutně vyžaduje provést ještě další korektury, aby se všude znovunastolila souvislost a vše souhlasilo. Autograf potom názorně ukáže, kde byly provedeny dodatečné změny a kde zůstalo původní znění, které už s oním novým nesouhlasí; může ukázat i to, kde například byla nějaká příliš nápadná nesrovnalost opravena v tisku nešikovným korektorem na nepravém místě; ovšem o tom, jak by byl Beethoven provedl onu změnu ve všech jednotlivostech, se můžeme jenom dohadovat a kritický vydavatel se musí tudíž v takovémto případě rozhodnout po pečlivém zvážení všech okolností pro tu nejpravděpodobnější možnost.

Není zde místo pro to, abychom dokládali a podrobně popsali všechno to, co bylo v tomto novém vydání získáno pro jednotlivá díla prostřednictvím poprvé provedeného kritického zhodnocení existujícího aparátu; záleží nám jedině na tom, abychom objasnili, že je zde třeba řešit naléhavý a důležitý úkol. O úspěchu nemůže být pochyb, když se k úkolu přistupuje s tak vážnou vůlí, s tak významnými prameny a s tak zdatnými silami, jako je tomu zde. Jenom velmi málo skladeb zůstane zcela bez oprav, u většiny z nich, včetně známých a významných děl, budou tyto opravy četné a závažné. Na to, co je v tomto ohledu důležité, se budou ovšem názory různit. Falešný akord, který hudebník mlčky odstraní jako tiskovou chybu, může diletantovi působit velké obtíže, a oprava má pro něj proto značný význam; naopak přednesová znaménka, obloučky a tečky apod. se mohou tomuto diletantovi jevit jako maličkosti, ačkoliv nezřídka podstatně určují pojetí a přednes skladby, a opravy tohoto druhu pak mohou zasvěceným zprostředkovat překvapující poznání. Beethoven píše v souvislosti s jednou korekturou:

“  není totéž. – Značky pro *crescendo*  začínají často

úmyslně později než příslušné noty, např.:  – Obloučky právě tak, jak

tam jsou teď! Není jedno, jestli je psáno , nebo ! – Zapamatujte si to hned od začátku!”⁵⁰

Abychom uvedli aspoň jeden příklad: snad každý zná ony podivuhodné akordy lesních rohů, jimiž končí trio ve scherzu *Eroicy* (op. 55). Podoba, v níž bylo toto místo až dosud tradováno (viz Příklad 6), znamenala pro interprety mimořádnou obtíž kvůli nevyhnutelnému suspendování taktového cítění, a to, jestli hoboje a smyčce nasadí jistě a přesně, viselo pokaždé na vlásku. V autentickém znění, jež přináší zdánlivě nepatrnou změnu (viz Příklad 7), jsou díky vynechání ligaturových obloučků všechny potíže odstraněny. S nástupem dominantního septimového akordu je opět s určitostí vyzvednut i rytmus, čímž se pro každého srozumitelně vše vrátí do starých kolejí. – Zvláště v jednom ohledu zatemnil korektoři množství často velmi důležitých rysů zápisu, které je teď třeba rekonstruovat. Protože má přece všechno vypadat co možná stejnoměrně a uspořádaně, trvají na tom, aby se všechna dynamická znaménka *f*, *p*, *sf*, *dim*. atd.

⁵⁰ “*Es ist nicht gleichgültig [...] und [...]. – Die [...] stehen manchmal später nach den Noten mit Absicht, z. B. [...] – Die Bindungen grade so wie sie stehen! es ist nicht gleichgültig ob so [...] oder so [...]! – Merkt euch von höheren Orts!*” Cit. dle JAHN, s. 328.

Oboi. *pp*

3 Corni. *sf* *pp*

Violini. *pp*

Viola. *pp*

Bassi. *pp*

Příklad 6.

pp

sf *pp*

pp

pp

pp

pp

Příklad 7.

objevila ve všech hlasech, které právě hrají, hezky pořádně pod sebou na stejném místě. Avšak charakteristickou samostatnost, kterou poskytuje jednotlivým hlasům, podržuje Beethoven nezřídka právě v tom, že v nich rozděluje nestejně i důrazy. Často je to velice důležité pro sledování křížících se melodických linií, a to, aby toto rozdílné akcento-

vání vystoupilo ostře do popředí, je pak dokonce nutné; v jiných případech jsou tímto způsobem vyneseny na světlo velmi svébytné charakteristické rysy. Pokud však toto nové vydání vykazuje v každém ohledu zlepšení, pak je podstatným pokrokem především to, že všechna tato zlepšení jsou autentická, a že se tudíž můžeme na předkládaný beethovenovský text spolehnout jakožto na text kriticky prověřený. Tím samozřejmě nijak nepopíráme, že i tak zde zůstal dosti značný počet míst vzbuzujících větší či menší podezření, že se do nich vloudily písařské nebo tiskové chyby. Avšak tam, kde kritický materiál neskýtal žádné vodítko k bezpečnému vylepšení, bylo povinností svědomitého vydavatele neprovádět žádné svévolné změny, nýbrž ponechat na uvážení hráčům a čtenářům, aby sami vyřešili takovéto obtíže.

Vzhledem k povaze kritického postupu je zajisté naprosto podstatné, mít také možnost tento postup kontrolovat; je důležité vědět, které prameny byly pro kterou skladbu k dispozici a jak byly použity. Aby bylo možno uspokojit tuto potřebu, byly podniknuty přípravy k vydání sešitů kritických dodatků, v nichž bude podána přesná informace o všech těchto podstatných otázkách. V průběhu práce bylo pečlivě zaznamenáno, které autografy, opisy a původní vydání byly pokaždé k dispozici; bylo uvedeno všechno potřebné o jejich povaze a významu, o tom, jakým způsobem byly použity, o všem pozoruhodném, co se přitom ukázalo, vyznačena byla rovněž jednotlivá místa, která mohou vzbudit v nějakém ohledu kritický zájem. Tím byl shromážděn bohatý materiál, který může v účelném uspořádání přinést objasnění a poučení ve všech otázkách pramenné kritiky a bezpečně zdůvodnit jednotlivá čtení, aniž by unavoval a mátl balastem nadbytečných variant.

Důkladné probádání tradice beethovenovských děl přineslo mnohá objasnění, i pokud jde o jinou důležitou a obtížnou otázku, totiž otázku chronologie těchto děl. Je jak známo zvykem, že skladatelé opatřují svá díla průběžným opusovým číslováním, a to v pořadí, v jakém tato díla předávají do tisku, což však skýtá pro určení chronologie pouze nejistou a nepevnou oporu. Neboť i v případě, že je toto číslování přísně dodržováno – což pro Beethovena neplatí –, označuje nanejvýše pořadí publikace; a tam, kde různí vydavatelé současně publikují díla téhož skladatele, dokonce ani to ne. Nicméně datum uveřejnění tím není určeno ani přibližně, protože hudebniny vesměs neuvádějí rok vydání. Z opusových čísel nelze usuzovat na to, v jakém časovém rozpětí byla jednotlivá díla vydávána; nelze rozpoznat ani to, zda tato vydání následovala za sebou rychle nebo pomalu, anebo zda tomu bylo v různých dobách různě. Přitom však může být již odpověď na tyto vnější otázky dosti důležitá, protože z ní vyplývá to, jaký postoj zaujímal skladatel k publiku, jaký vliv mohla jeho díla získat za určitých časových okolností a jaký vliv pak vskutku získala. V otázce doby vzniku jednotlivých děl však zůstáváme zcela bez opory, neboť zde nerozhoduje ani opusové číslo ani rok zveřejnění. Zveřejnění kompozice mohou pozdržet nebo urychlit náhodné okolnosti nejrozmanitějšího druhu. Mnohdy je tomu tak, že velké a významné práce zůstávají ležet, zatímco menší práce jsou vydávány rychleji, občas bývají vytaženy na světlo starší zapomenuté kompozice, a opět jindy je okamžitě vydáno to, co je právě hotovo. Všechny tyto okolnosti se projeví i u Beethovena. A tak byla jeho preludia napsaná v roce 1789 vydána jako op. 39; písně, které byly zkomponovány ještě v Bonnu, jako op. 52; oktet pro dechové nástroje, pocházející pravděpodobně rovněž z bonnského období, vyšel jako op. 103, zatímco kvintet upravený z tohoto oktetu byl vydán dávno předtím jako op. 4; sextet pro dechové nástroje, napsaný podle Beethovenova vlastního údaje v raném období a navíc dokonce během jedné noci, vyšel jako op. 71; árie *Ah perfido*, komponovaná roku 1796, jako op. 65, tercet *Tremate* z roku 1801 pak jako op. 116. Určit dobu vzniku a dobu

vydání jednotlivých děl představuje tedy často velmi obtížný úkol. Při kritické revizi těchto děl musela být ovšem brána v potaz i tato otázka, a lze si jen přát, aby nové vydání skýtalo i v tomto ohledu pokud možno prověřené informace.

Beethoven měl zvyklost, z níž však bohužel činil také četné výjimky, poznamenat na čistopisech svých děl datum, kdy je pořídil, a to občas s velmi přesnými údaji. Například na začátku klavírního tria B dur (op. 97) poznamenal "3. března 1811" (*am 3. März 1811*) a na konci "dokončeno 26. března 1811" (*geendigt am 26. März 1811*). V řadě případů tedy přineslo nahlédnutí do autografu anebo i do kopie opatřené podobnými Beethovenovými poznámkami spolehlivou informaci o době vzniku; avšak ne všechny autografy obsahují takovéto poznámky, a často také autografy neexistují. Nicméně v řadě případů lze při použití jiných pramenů a údajů dospět kombinací k bezpečnému nebo nanejvýš pravděpodobnému určení doby vzniku anebo tuto dobu vymezit v užším časovém rozmezí či přibližně určit. Nejdůležitějším pomocným pramenem jsou zde Beethovenovy skicáře. Na tyto dohromady sešité listy papíru nezaznamenával skladatel obvykle jenom nápady a myšlenky, tak jak mu přišly na mysl, ale s neúnavnou pílí rozpracovával a přepracovával do detailů jednotlivé motivy, pasáže a obraty těch kompozic, jimiž se právě zabýval, a protože se zpravidla zabýval současně více díly, objevují se ony neustále opakované náběhy k různým kompozicím souběžně vedle sebe anebo se dokonce prostupují. I Beethoven sám si zjevně těchto skic cenil, schovával je a nechával je svázat v jejich původním pořadí. Takovýto skicář tedy neuchovává pouze živoucí obraz jeho práce, ale též bezprostřední svědectví o tom, co ho v určitém časovém úseku současně zaměstnávalo; pokud se podaří určit pro některé ze skicovaných kompozic dobu vzniku jiným způsobem anebo jestliže nám k určitému datu poukazují jiné existující záznamy – a takovéto údaje takřka nikdy zcela nechybějí –, je možné stanovit s velkou určitostí také dobu vzniku ostatních kompozic. Kdyby se bylo v pravý čas myslelo na to, uchovat tyto skicáře pokud možno v úplnosti, byl by se tím zachoval neocenitelný materiál pro poznání historie a umění velkého Mistra; nyní jsou však tyto skicáře roztroušeny a zčásti rozvázány na jednotlivé listy, a badatel jenom namáhavě a s velkou dávkou štěstí získá tyto jednotlivé trosky k použití.⁵¹ Neobyčejně zajímavý a poučný příklad toho, čeho je možno obezřetným bádáním na této cestě dosáhnout, ukázal Gustav Nottebohm pečlivou analýzou skicáře, který se nacházel ve vlastnictví Josefa Christoha Kesslera,⁵² analýzou, která poskytla pohled do dílny tvořícího umělce a přinesla celou řadu chronologických určení.⁵³

⁵¹ Srov. DOUGLAS P. JOHNSON – ALAN TYSON – ROBERT WINTER, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley: California University – Oxford: Clarendon Press 1985 (California Studies in 19th Century Music, 4). – DOUGLAS P. JOHNSON – ALAN TYSON, *Reconstructing Beethoven's Sketchbooks*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXV, 1972, č. 2, s. 137-156.

⁵² Srov. GUSTAV M. NOTTEBOHM, *Beethoveniana*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1872. – Týž, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1887. Kesslerův skicář je v současnosti uložen v Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni (A 34). Číslo v katalogu HANSE SCHMIDTA, *Verzeichniss der Skizzen Beethoven*, in: *Beethoven Jahrbuch* VI, 1965-1968, s. 7-128, je 263; faksimilované vydání a transkripce: *Ludwig van Beethoven, Kesslersches Skizzenbuch*, I-II (ed. SIEGHARD BRANDENBURG), Bonn: Beethovenhaus 1976 a 1978.

⁵³ GUSTAV M. NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch von Beethoven, beschrieben und im Auszug dargestellt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1865. – Týž, *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880. – Týž, *Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jah-*

Pro určení doby vzniku může mít za určitých okolností rozhodující význam datum prvního provedení. Mnohé kompozice byly napsány pro zcela určité příležitosti, mnohé koncerty získávaly přitažlivost kvůli provedení nových kompozic, mnohá díla jsou takového druhu, že musí hned po dokončení nalézt své publikum. Datum oné příležitosti a prvního provedení tedy umožňuje usuzovat na dobu vzniku, jakkoliv je při úvahách podobného druhu vždy třeba velké opatrnosti. Tak například byl Collinův *Coriolan* poprvé proveden 24. listopadu 1802, avšak Beethovenova ouvertura (op. 67) byla napsána až pro pozdější provedení v roce 1807. Pro variace na oblíbená operní témata, jež psal Beethoven v tak hojném počtu v prvních letech svého pobytu ve Vídni, je zpravidla směrodatná doba, kdy se tyto opery dostaly na vídeňskou scénu a vzbudily byť často jen momentální zájem. Konečně – odhlédneme-li od záchytných bodů, které přinášejí náhodné zmínky v dopisech a v jiných literárních svědectvích podobného druhu – jsou údaje o době vydání důležité přinejmenším potud, že v každém případě stanoví časový bod, za který nelze jít, což může být důležité zejména pro díla z nejranějšího období. Spolehlivé údaje tohoto druhu je možno získat jedině namáhavým detailním bádáním z divadelních a koncertních cedulí, z ohlášení a oznámení v novinách a časopisech, a vůbec z temných zákoutí a smetišť literatury, přičemž k získání spolehlivých výsledků je třeba veliké opatrnosti a přesnosti. Čeho je možno docílit pro chronologii Beethovenových děl touto cestou, ukázal Alexander Wheelock Thayer, který se oddal spolehlivému a přímočarému hledání pravdy s pravým a trvalým nadšením neúnavné badatelské práce a který také podnikl v této oblasti obdivuhodné studie; výsledkem této jeho práce je *Chronologisches Verzeichniss der Werke L. v. Beethovens (Chronologický soupis děl L. v. Beethovena, Berlin 1865)*.

Nové vydání Beethovenových děl se muselo kvůli stručnosti i kvůli důslednosti omezit v prvé řadě na uvedení chronologických dat, tradovaných spolehlivě prostřednictvím pozitivních údajů v autentických dokumentech spolu s nadpisem příslušného titulu. Tam, kde bylo možno získat datování teprve kombinací, to znamená tam, kde se datování opírá o důvody, které není možno jen tak beze všeho uznat a přezkoumat a které jsou dost možná i sporné nebo mylné, zůstala tato data vyloučena. Co však je možno zprostředkovat s určitou dávkou jistoty, nalezne s krátkým zdůvodněním vhodné místo v kritických dodatcích, v nichž budou také uvedeny v přiměřeném rozsahu četné další historické a bibliografické poznámky, například úplný titul a dedikace. Může se zdát, že by bylo nejjednodušší opakovat tituly a dedikace jednotlivých děl tak, jak byly původně vytištěny. Avšak v takovéto velké edici nepřipouští úspora místa a zejména důsledně provedené sjednocení úpravy žádné ohledy. Řada beethovenovských titulů pochází sice zjevně od skladatele samotného a také jejich výraz má v sobě něco charakteristického, co nesmí být v žádném případě smazáno, nicméně převažující většina jich je dělána podle tehdy obvyklého vzoru, jenž byl příliš mnohomluvný například při výčtu nástrojů, pro něž byla skladba napsána, v různých jazycích a podobně, takže opakování tohoto vzoru by bylo v dlouhém sledu neúnosné. Každá skladba dostala proto shodně nadpis, který zahrnuje její podstatný obsah, údaj o dedikaci a opusové číslo. Bibliograficky přesné uvedení titulu a dedikací tam, kde může být nějakým způsobem zajímavé, bude lépe přesunout do sešitů kritických dodatků, kde se k němu také nejvhodnějším způsobem mohou připojit rozmanité související poznámky. Sem patří uvedení titu-

ren 1801-1803 (ed. PAUL MIES), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1924, reprint New York: Johnson Reprint Corporation 1970.

lů, které se – jak již bylo zmíněno – nacházejí v Beethovenových rukopisech, ale v tisku byly změněny. Tak například překrásnému smyčcovému kvartetu f moll (op. 95) dal skladatel původně titul *Quartetto serioso* a sonátě pro klavír a violoncello (op. 102) označení *Freie Sonate*; oktet pro dechové nástroje (op. 103) měl titul, který byl příznačný pro dobu vzniku skladby, *Partie dans un concert*. Zmínky si zajisté zaslouží také četné změny, které skladatel provedl v dedikacích. První mše C dur (op. 86) byla věnována knížeti Nicolausovi Esterházymu, u něhož byla poprvé provedena – opis s Beethovenovou dedikací se nachází v archivu v Eisenstadtu;⁵⁴ protože však byl skladatel rozladěn chladným přijetím, kterého se mu u knížete dostalo, věnoval ji v tištěném vydání knížeti Ferdinandu Kinskému. Líbezné rondo G dur (op. 51, 2) bylo nejprve věnováno hraběnce Giuliettě Guicciardi, která se na přání Beethovenovo této dedikace vzdala ve prospěch hraběnky Henrietty Lichnowské; náhradou za to jí potom skladatel věnoval sonátu cis moll (op. 27, 2). Víme, jaký význam nabyly tato sonáta a věnování poté, co vešlo ve známost, že Beethovena pojila k Giuliettě Guicciardi nejvřelejší náklonnost; porovnejme s touto sonátou zmíněné rondo.

Mimoděk jsme se tak dostali spíše k vnějším otázkám uspořádání edice. Prvým požadavkem u každého dobrého vydání je samozřejmě správnost, to, aby výsledky dosažené pečlivou kritikou byly také věrně a spolehlivě tlumočeny. Rozumí se samo sebou, že dosažení této správnosti je věnována ta největší péče. Žádné dílo dosud samozřejmě neopustilo tiskárnu úplně bez chyb; i tam, kde se při korekturách uplatnila ta nejrafinovanější pečlivost, se pak objevily tiskové chyby. Výše zmíněná zvláštnost obchodu s hudebninami, kdy vyryté plotny jsou uchovávány a náklad publikace není vyšší než bezprostřední potřeba, umožňuje i dodatečné opravení ryteckých chyb, a hudební veřejnost si může oznámením chyb, které zpozoruje při užívání hudebniny, vydobýt zásluhu, že přispěla svým dílem ke stále větší správnosti každého nového vydání.

Vnější vybavení je naprosto prvotřídní a uspokojí i největší nároky. Veškerý luxus, který zakládá svůj nárok skvostného vydání hlavně v tom, že nadměrně plýtvá místem i papírem, je zde ovšem záměrně vymýcen, neboť jde o případné rozšíření v širokých kruzích. Formát je nyní běžné folio na výšku, jež je pohodlné pro notové pulty a příhodné i pro čtení, papír je krásný a bílý, noty zřetelné a úhledné. Ty, které jsou určeny pro interprety, jsou velmi výrazné a nápadné, zatímco v partiturách určených ke čtení jsou samozřejmě menší, ale i tak pohodlné a přehledné. Rozdělení a uspořádání plotny je vesměs takové, že vzniká dojem přiměřené a blahodárné svobody, ačkoliv místo je využito šikovně a úsporně. Navíc je cena archu, který při tomto způsobu tisku obsahuje více, než je obvyklé, snížena přibližně na polovinu běžné ceny.

Ten, kdo se podílí na nějakém mnohasvazkovém souborném vydání, počítá odhodlaně s tím, že uplyne pěkná řádka let, než je před sebou spatří v úplnosti, a musí se utěšovat tím, že i když se sám nedožije dokončení, přece přispěl k dílu, které přinese uspokojení dalším generacím. Když byl v prospektu oproti všem takovýmto oprávněným zkušenostem nabídnut výhled na téměř jisté ukončení beethovenovské edice během tří, nanejvýše čtyř let, dívali se patrně mnozí na tento příslib s nedůvěrou. Avšak energickým využitím významných pramenů, zdařilým působením a spoluprací horlivých vy-

⁵⁴ Kopie mše op. 86 se dosud nachází v esterházyovském archivu v Eisenstadtu, s titulem a dedikací (která rovněž není autografní). Srov. v této souvislosti ALAN TYSON, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 439-471.

davatelů s ochotnými pomocníky se ve skutečnosti podařilo dokončit celý podnik před stanoveným termínem, podnik, který má nárok být považován za podnik národní jak velikostí a významem, jenž mu přísluší sám o sobě, tak také rozvahou a energií, s nimiž byl připravován a proveden, podnik, který zde bude stát jako krásný pomník k poctě Mistrovi, jenž vytvořil veliká díla, a národu, který ho pochopil a obdivoval.

Textové problémy Beethovenova *Houslového koncertu**

ALAN TYSON

V článku, jenž vyšel v dubnu 1962 v časopise *Music & Letters*, jsem uvedl řadu zkromelených míst v Beethovenově *Houslovém koncertu* a pokusil se u každého případu vysvětlit, jak omyl vznikl. Další práce na textu opusu 61 odhalila ještě několik chybných míst a – což je důležitější – vedla k jasnějšímu pohledu na mimořádně složitou textovou tradici tohoto díla. To se mi jeví jako dobrý podnět pro generální diskusi jednak vzhledem k vlastnímu významu koncertu, jednak proto, že nás to nutí položit si základní otázky po možnostech, které se před editorem otevírají, a po omezeních, jež se mu kladou.

1

Pro stanovení textu opusu 61 – tzn. pro *Houslový koncert* a také pro jeho úpravu jako *Klavírní koncert*, které je třeba brát v úvahu zároveň, máme v současnosti k dispozici čtyři prameny:¹

* ALAN TYSON, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly* LIII, 1967, č. 4, s. 482-502.

¹ K těmto pramenům srov. zejména PAUL MIES, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Köln 1958)* (ed. GERALD ABRAHAM – SUSANNE CLERCX-LEJEUNE – HELLMUT FEDERHOFER – WILHELM PFANNKUCH), Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1959, s. 193-195; ALAN TYSON, *The Text of Beethoven's op. 61*, in: *Music & Letters* XLIII, 1962, č. 2, s. 104-114; FRITZ KAISER, *Die authentischen Fassungen des D-dur Konzertes op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Kassel 1962)* (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST), Kassel: Bärenreiter 1963, s. 196-198; EDUARD MELKUS, *Zur Interpretation des Violinkonzertes Opus 61 von L. v. Beethoven*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIX, 1964, č. 4, s. 159-173. Když jsem se v roce 1962 zabýval některými z těchto pramenů, neznal jsem bohužel Miesův kongresový příspěvek. – [Využíváme této příležitosti k doplnění bibliografie o následující tituly: OTTO JAHN, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: TÝŽ, *Gesammelte Aufsätze über Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1867, s. 271-337 (český překlad v tomto svazku s. 172-211); GUSTAV NOTTEBOHM, *Die Klavierstimme zu op. 61*, in: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig: Rieter-Biedermann 1887, s. 586-590; OSWALD JONAS, *Das Autograph von Beethovens Violinkonzert*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIII, 1931, č. 8, s. 443-450; ALAN TYSON, *Beethoven, Violin Concerto, op. 61*, London: Eulenburg (č. 701), s. I-XIII (úvod a vydavatelská zpráva ke kapesní partituru, s faksimile opisu partitury III: 213-216 a 218); WILLY HESS,

1. Autograf partitury, dnes uložený v Österreichische Nationalbibliothek Wien (A).^{1A}
2. Opis partitury, dnes v londýnském British Museum (Add. 47851) (M).
3. První vydání (pouze hlasy), publikované u Bureau des Arts et d'Industrie ve Vídni v srpnu 1808 (B).
4. Vydání (pouze hlasy), publikované Clementim & Co. v Londýně v roce 1810 (C).

V prvé řadě je nutno uvést popis těchto čtyř pramenů a jejich vzájemný vztah.

1. Autograf (A) představuje první úplný zápis skladby a současně ukazuje finální stadia kompozice, tak jak je to u Beethovenových autografů časté. Není důvod pochybovat o tvrzení Carla Czerného, že koncert byl napsán velmi rychle a proveden sotva dva dny po svém dokončení;^{1B} autograf nese zejména v poslední větě stopy spěšné kompozice. Z textového hlediska se u A musíme zabývat zvlášť hlasy orchestru a zvlášť oběma sólovými hlasy.

a) Na orchestrálních hla s e c h v A je vidět, že prošly velkým množstvím změn. Na některých místech padla sice částečně za obět čitelnost – s určitými důsledky pro celistvost textu –, ale to, co zůstalo po těchto změnách, je (s velmi malými výhradami) definitivní podoba hlasů. Definitivní podobou rozumím tvar, v němž se nám zachoval text: v podstatě verzi prvního vydání. Otázkou, jak dalece je to verze a u t e n t i c k á a jak dalece odpovídá Beethovenovým záměrům, se budeme zabývat dále.

b) S ó l o v é h o u s l e jsou v A pojednány velmi neobvykle. Tento hlas je zapsán na notové osnově v dolní části v partitury; pod ním jsou dvě osnovy, jedna pro violoncella (která zůstává prázdná, kdykoliv hrají “col bassi”), druhá pro kontrabasy. Pod nimi jsou tři notové osnovy, pro které není předepsán žádný nástroj. Na jednu z těchto tří prázdných osnov – většinou na prostřední a vzácně i na více než jednu – zapsal

Die verschiedenen Fassungen von Beethovens Violinkonzert, in: *Schweizerische Musikzeitung/Revue Musicale Suisse* CIX, 1969, č. 4, s. 197-201 (s faksimile autografu I: 455-457); TÝŽ, *Beethoven-Studien*, Bonn: Beethovenhaus – München: Henle 1972, s. 163-168 (Schriften zur Beethovenforschung, 7); TÝŽ, *Vorwort a Revisionsbericht*, in: *Ludwig van Beethoven Werke. Supplemente zur Gesamtausgabe*, X/2, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969, s. V-VII, 77-88; WILHELM MOHR, *Beethovens Klavierfassung seines Violinkonzerts Op. 61*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL), Kassel: Bärenreiter 1971, s. 509-511; SHIN AUGUSTINUS KOJIMA, *Die Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op. 61. Ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch VIII, 1971-1972*, s. 97-145 (s přesnou a vyčerpávající transkripcí alternativních pasáží a s faksimile autografu I: 100-103); TÝŽ, *Vorwort*, in: *Ludwig van Beethoven Werke. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, III/4, München: Henle 1973, s. VI-VIII (s faksimile autografu III: 329-332, koda); ROBERT FORSTER, *Zur Klavierfassung des Violinkonzerts op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Die Musikforschung* XXXVI, 1983, č. 1, s. 1-15.]

^{1A} K autografu (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, H.S. 17538) je k dispozici edice faksimile: LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Konzert für Violin und Orchester D-dur, op. 61. Vollständige Facsimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift aus dem Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek. Facsimile-Band und Kommentarband* (ed. FRANZ GRASBERGER, úvod WOLFGANG SCHNEIDERHAN), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979 (Auftrag des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Musica manuscripta, 1).

^{1B} Srov. CARL CZERNY, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500*, IV, Wien: Diabelli 1842, s. 117. Dílo je k dispozici ve faksimile: C. CZERNY, *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* (ed. PAUL BADURA-SKODA), Wien: Universal Edition 1963, s. 109.

Beethoven pro sólistu velký počet alternativních pasáží. Tak pro mnohé takty existují současně dvě verze sólového hlasu, vzácně i tři (v první větě pro více než třetinu taktů hraných sólistou, v poslední větě pro více než čtvrtinu). Jaký význam je třeba přikládat tomu, že se tyto alternativy v **A** zachovaly, není zdaleka tak jasné a bude nutno o tom vzápětí hovořit. Na tomto místě je třeba pouze dodat, že ačkoliv definitivní verzi hlasu sólových houslí lze obvykle najít buď na hlavní notové osnově určené pro sólistu, nebo na některé osnově spodnější, není tomu tak vždy. Z toho vyplývá, že sólový hlas byl v konečné podobě zapsán jinde a (nepochybně) později než alternativy v **A**.

c) Hlas sólového klavíru není v **A** zapsán, ale na mnohých místech v prvních dvou větách jsou na nejspodnější notové osnově partitury poznámky, které je možno interpretovat jako návrhy klavírní verze. Tyto návrhy jsou přirozené z největší části (ale ne výlučně) míněny pro levou ruku klavíru – protože hlas sólových houslí sám o sobě obsahuje základní materiál pravé ruky. Poznámky na nejspodnější osnově v poslední větě stejně jako na několika málo místech v první větě jsou jiného druhu: představují zběžný aide-mémoire pro vypracování díla v partituře.

Houslový koncert poprvé provedl Franz Clement na koncertě 23. prosince 1806 a autograf nese dedikaci Clementovi a letopočet "1806".^{1c} Podle všeho je smysluplné spojovat autograf jako celek i text, tak jak ho obsahuje, s prvním provedením – dokonce i když je neoddiskutovatelné, že autograf prošel od prosince 1806 jistými změnami a objevily se doplňky.

2. Partitura (**M**), psaná opisovačem,² je kompletní až na první stránku (chybí první čtyři takty). Kromě orchestrálních hlasů obsahuje **M** oba sólové hlasy v jejich definitivní podobě. Hlasy orchestru jsou opsány z autografu: to znamená, že opisovač měl před sebou **A**, když opisoval **M**.³ Pro oba sólové hlasy se však samozřejmě musil obrátit jinam, protože, jak jsme viděli, sólový part klavíru není v **A** zapsán a part sólových houslí se tu objevuje ve více než jedné verzi. O způsobu, jakým tyto sólové hlasy získaly svou konečnou podobu, nevíme nic. A naneštěstí se nezachovaly žádné rukopisné prameny, z nichž kopista přepisoval oba sólové hlasy: naneštěstí, protože je pravděpodobné, že při jejich opisování udělal chyby, stejně jako to můžeme vidět v opisu orchestrálních hlasů.

M obsahuje řadu vpisků a oprav psaných Beethovenovou rukou, tužkou nebo rudkou.^{3A} (Většina tužkových poznámek byla, snad opisovačem, obtažena inkoustem.)

^{1c} *Concerto par Clemenza pour Clement primo Violino | e direttore del teatro a vienna | Dal l. v. Bthvn 1806.*

² Pravděpodobně to byl Schlemmer. Srovnávací studie o Beethovenových hlavních kopistech chybí. Partitura *Čtvrtého klavírního koncertu* op. 58, psaná očividně stejnou rukou, která musila být opisována přibližně ve stejnou dobu, je nyní uložena v Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni. K jejímu popisu a Beethovenovým autografním poznámkám v ní srov. G. NOTTEBOHM, *Zweite Beethoveniana* (cit. v pozn. 1), s. 74, a P. BADURA-SKODA, *Eine wichtige Quelle zu Beethovens 4. Klavierkonzert*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIII, 1958, s. 418-426 (s obr.). Op. 58 vyšel ve Vídni ve stejné době jako op. 61. [K opisovači Wenzelu Schlemmerovi (1760-1823) srov. A. TYSON, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 439-471.]

³ Toto tvrzení se zakládá na celé řadě skutečností. Zvláště přesvědčivé jsou ty případy, v nichž určitou zvláštnost v **A** opisovač přečetl chybně. Například v I: 167 napsal Beethoven písmeno "h" nad h² prvních houslí, které bylo napsáno maličko níž a mohlo by být mylně považováno za a². Opisovač toto "h" přečetl špatně a přepsal jako "tr" (= trylek).

^{3A} Známa hnědočervená rudka (*der Rötél*), používaná Beethovenem.

Rudkou jsou psány ještě jiné dva druhy značek: energická kontrolní zaškrtnutí začátků jednotlivých osnov na každé stránce (příznačně s výjimkou osnovy pro sólové housle a také pro trubky)⁴ a občas krátká vlnovka přes osnovu jednotlivého hlasu, obvykle s číslem těsně vedle sebe. Umístění těchto vlnovek odpovídá koncům stránek prvního vydání (**B**) a je důkazem toho, že partitura byla předlohou pro rytí (*Stichvorlage*) pro **B**. Kontrolní odškrtnutí pravděpodobně udělal Beethoven při procházení korektur. Nadto lze téměř snadno dokázat, že Beethovenovy tužkové opravy byly vepsány p ř e d t í m , než byla partitura odeslána rytci, a že jeho vpisky rudkou byly zaneseny p o t o m , co byly hlasy vyryty, ale předtím, než byly vytištěny, tzn. v době korektury. Pokud totiž zkoumáme hlasy **B** na těch místech, kde byly v partituře učiněny změny rudkou, zjistíme, že se plotny kvůli zanesení změn předělávaly (je to zřejmé z nepravidelností v rytí nebo z užití odlišného hrotu rydla v případech doplňování přednesových znamének atd., z odlišného notového klíče nebo stylu psaní). Na druhé straně tužkové změny nevyžadovaly žádné změny na plotnách a byly tudíž do **M** zaneseny p ř e d t í m , než byla tato partitura použita pro rytí hlasů.⁵

Opis **M** zůstal v Beethovenově vlastnictví po několik let a posléze jím byl obdaruován Charles Neate (1784-1877), když v roce 1816 odjížděl z Vídně do Londýna. V roce 1911 byl zahrnut do aukce Neatova movitého majetku u Sotheby's a zakoupen za sedm šilinků Bertramem Dobellem. V roce 1914 ho koupil E. H. W. Meyerstein od Jamese Tregaskise za třicet sedm šilinků a šest pencí. Ten ho v roce 1953 odkázal londýnskému British Museum.

3. První vydání hlasů (pouze) koncertu (**B**) v obou verzích bylo vytištěno u Bureau des Arts et d'Industrie ve Vídni v srpnu 1808.^{5A} Jak už bylo řečeno, hlasy se opisovaly z **M**. Ale je tu jedna bezvýznamná výjimka, a to hlasy trubek, a jedna velmi důležitá, a to hlas sólových houslí. Ten se skutečně věrně podobá tomu, co bylo zapsáno v **M** v notové osnově sólových houslí, ale není opsán přímo odsud. Nejenže v **M** nejsou žádná kontrolní odškrtnutí na začátku každé notové osnovy sólových houslí, ale vlnovky úplně neodpovídají koncům stránek v **B**.⁶ Zdá se pravděpodobné, že vlnovky odpovídají zakončení stránek v rukopisném exempláři hlasu, který je nyní ztracen, a že tento ztracený exemplář sloužil jako předloha jak pro hlas sólových houslí v **B**, tak také pro notovou osnovu houslí sólo v **M**. Stejně tak tu musel existovat ztracený rukopisný exemplář hlasu sólového klavíru, který sloužil jako předloha pro part klavíru v **M**; ale v případě klavírního hlasu sloužil pak opis **M** přímo jako předloha pro první vydání hlasu (zatímco je jasné, že první vydání sólových houslí n e m á z a p ř e d l o h u **M**).^{6A}

⁴ Srov. obr. in: TYSON, *The Text of Beethoven's op. 61* (cit. v pozn. 1), s. 111.

⁵ Několik příkladů změn ploten nebo doplňků podle Beethovenových změn rudkou: viola, I: 376; první housle a viola, I: 152 (*p* rozdílným rydlem); viola, I: 440 ("arco"); flétna, III: 29 (do-datečné noty); druhý fagot, III: 74 (klíč v rozdílném stylu).

^{5A} Podrobnosti viz GEORG KINSKY – HANS HALM, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München – Duisburg: Henle 1955, s. 147-149. Dále viz *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm* (ed. KURT DORFMÜLLER), München: Henle 1978, s. 317-318.

⁶ V **M** se vlnovky přes notovou osnovu sólových houslí vyskytují po následujících taktách (v závorkách jsou čísla taktů na konci stránek prvního vydání): I: 71 (71), 125 (128), 167 (178), 208 (208), 268 (268), 319 (319), 363 (365), 415 (414), 462 (452), 510 (510), 535 (535); II: 42 (42), 91 (91); III: 70 (70), 126 (117), 176 (171), 247 (237), 299 (299), 360 (360).

^{6A} Pro další upřesnění viz KOJIMA, *Die Solovioline-Fassungen* (cit. v pozn. 1), s. 110, pozn. 30.

4. Londýnské vydání (C) *Houslového koncertu*, publikované u Clementiho & Co., se dochovalo v jediném souboru hlasů v Royal College of Music v Londýně. A také od klavírní verze zbývá pouze jeden exemplář, rozdělený mezi Royal College of Music (sólový hlas) a British Museum (orchestrální hlasy) v Londýně.⁷

Podle vlastního svědectví to byl Muzio Clementi sám, kdo přesvědčil Beethovena, aby koncert upravil pro klavír. Ve smlouvě, podepsané 20. dubna 1807, Clementi souhlasil s vydáním opusu 61 ve dvou verzích a s publikací dalších čtyř děl (op. 58, 59, 60, 62). Text této smlouvy a dopisu, který Clementi napsal o dva dny později svému londýnskému kolegovi Collardovi, lze nalézt v Thayerově monografii.^{7A} V dopise líčí opus 61 jako „koncert pro housle, který je krásný a který [Beethoven] na mou žádost upraví pro klavír s přidáním klávesami i bez přidání kláves“, a dodává: „Mějte na paměti, že houslový koncert upraví sám a pošle ho, jakmile bude moci.“^{7B} Collard měl Beethovenovi poslat peníze (přes bankéře v Londýně a ve Vídni), jakmile v Londýně obdrží skladby: dvě stě liber za všech šest prací nebo sto liber za tři. Rukopisy tří děl – podle smlouvy se zdá, že to byly *Houslový koncert*, *Čtvrtá symfonie* op. 60 a předehra *Coriolan* op. 62 – byly do Londýna očividně poslány kolem 22. dubna, podle slov dopisu: “[...] dnes vyráží [...] kurýr do Londýna a přiveze Vám dvě nebo tři ze zmíněných položek.“^{7C} Zbývající tři položky – klavírní úprava *Houslového koncertu*, smyčcové kvartety op. 59 a *Čtvrtý klavírní koncert* op. 58 – nebyly evidentně připraveny k odeslání a 11. května 1807 musil Beethoven napsat hraběti Franzu Brunswickovi o vrácení hlasů kvartetů op. 59, aby mohly být opsány pro Clementiho.^{7D} Zda díla byla odeslána do Londýna někdy později, není jisté.

Naprostou jasnost je ale to, že Beethoven za díla, která o d e s l a l , nedostal zapláceno před koncem roku 1809, navzdory několika naléhavým prosbám Clementiho (který stále ještě dlel na kontinentě) adresovaným jeho londýnskému partnerovi: “*Způsobil jste, že jsem v této záležitosti dopadl úplně mizerně – a to u jednoho z nejpřednějších skladatelů dneška! Jistě byste byl mohl během dvou a půl roku najít prostředky, abyste*

⁷ Srov. TYSON, *The Authentic English Editions of Beethoven*. London: Faber 1963, s. 55-58.

^{7A} ELLIOT FORBES, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton: Princeton University Press 1964, k *Houslovému koncertu* srov. sv. I, s. 417-419 nn. – [Forbesovo vydání textu obsahuje jasně vyznačené doplňky a opravy k textu původní monografie: ALEXANDER WHELOCK THAYER, *Ludwig van Beethovens Leben*, I-III (ed. HERMANN DEITERS), Berlin 1866-1879, sv. IV-V na základě Thayerových materiálů zpracoval H. DEITERS a po jeho smrti dokončil HUGO RIEMANN, Leipzig 1907-1908; sv. II-III ²1910-1911, sv. I ²1901, ³1917. Materiály k *Houslovému koncertu* jsou tu obsaženy ve třetím svazku. Pozn. M. O.]

^{7B} “[...] a concerto for the violin which is beautiful, and which at my request he will adapt for the Pianoforte with and without additional keys”. “Remember that the violin concert he will adapt himself and send it as soon as he can.” [Pro klavírní verzi op. 61 Beethoven předpokládal klavír dokonce o rozsahu šesti oktáv. Srov. WILLIAM S. NEWMAN, *Beethoven's Pianos Versus His Piano Ideals*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 484-504, zde s. 492.]

^{7C} “[...] today sets off a courier for London [...] and he will bring over to you two or three of the mentioned articles.”

^{7D} Viz EMILY ANDERSON, *Letters of Beethoven*, London, New York: Macmillan, St. Martin's Press 1961, dopis č. 143, srov. také č. 142. – [Jde o vydání Beethovenových dopisů v anglickém překladu, které je však v současnosti stále ještě nejobšáhlejším a nejspolehlivějším vydáním, jež máme k dispozici. Dopis F. Brunswickovi je možno nalézt i v Thayerově monografii cit. v pozn. 7A. Pozn. M. O.]

uspokojil jeho požadavky...! Neztrácejte tedy prosím čas a dejte mi vědět, co jste od něho dostal, abych se s ním mohl vyrovnat.”^{7E} Konečně na konci léta 1810 bylo v Londýně publikováno Clementiho vydání *Houslového koncertu* a jeho úpravy pro klavír, tedy téměř dva roky po prvním vydání opusu 61 ve Vídni.⁸

Výše uvedený složitý výklad Clementiho vztahů k Beethovenovi v letech 1807 až 1810 je nezbytný pro ujasnění odlišné textové situace různých součástí Clementiho vydání opusu 61. *O r c h e s t r á l n í h l a s y C* jsou z textového hlediska zcela nezávislé na **B** a očividně se opírají o rukopisný soubor hlasů opsaný přímo z **A** (a pravděpodobně zaslaný do Anglie okolo 22. dubna 1807).⁹ Kromě omylů při prepisu se orchestrální hlasy **C** odlišují od vydání **B** přinejmenším ve dvou důležitých bodech. Zprvė, hlasy **C** nezužitkovávají opravy či změny, které Beethoven zaznamenal tužkou nebo rudkou do **M**, na němž se zakládá **B**. Zadruhé, v hlasech **C** nenajdeme žádnou změnu, kterou Beethoven udělal v autografu **A** poté, co byl opsán pro Clementiho, ale předtím, než byl prepisován do opisu **M**, třebaže jsou pochopitelně v **B**. Ale i kdyby orchestrální hlasy **C** nebyly ničím víc než svědectvím o stavu autografu v dubnu 1807, stály by za pozornost. Ve skutečnosti, jak se jasně ukáže, je jejich cena větší.

Na druhé straně *s ó l o v é h l a s y C* jsou zklamáním. Na rozdíl od orchestrálních hlasů se zdá, že jsou textově odvozeny ze sólového hlasu **B**. Například sólový klavír následuje **B** ve špatném čtení “*sempre fortissimo*” v I: 301. Protože tento omyl, jak jsem zdůraznil jinde,^{9A} vznikl chybným čtením slova “*espressivo*” v **M**, jeho opakování v klavírním partu **C** dostatečně jasně ukazuje, že tento hlas je odvozen (přímou nebo nepřímou) z **B**. Také to vypadá, že hlas sólových houslí jde zpět k exempláři hlasu v **B**, ale navíc má své vlastní zvláštnosti. Na jistých místech připodobnilo vydání **C** houslový hlas partu klavíru, snad ve víře, že klavírní hlas představuje správnou verzi a že rozdílné houslové noty v těchto pasážích byly nechtěné nesrovnalosti. Je zřejmé, že i kdyby se našly nějaké důvody, proč má sólový hlas **C** zvláštní cenu – a já nemohu najít žádný –, musí se text, který byl dán dohromady tímto způsobem, užívat s velkou opatrností.^{9B}

^{7E} “*A most shabby figure you have made me cut in this affair! – and that with one of the first composers of this day! You certainly might have found means in the course of two years and a half to have satisfied his demands...! Don’t lose a moment, then, pray, and send me word what you have received from him, that I may settle with him.*” – [V původní anglické verzi textu je v tomto citátu na s. 487 chybně “*you have made me out*”. Pozn. M. O.]

⁸ Opusy 58, 60 a 62 však v Londýně publikovány nebyly. Určitě Clementi vydal kvartety op. 59, pravděpodobně v roce 1809; ale toto vydání je prostě přetisk (*Nachdruck*) vydání vídeňského [Bureau des Arts et d’Industrie, leden 1808] a bylo asi podníceno aktivitou jiné londýnské firmy (Astor) v této věci; srov. TYSON, *The Authentic English Editions* (cit. v pozn. 7), s. 53-54.

⁹ Důkazem pro tento přímý prepis je opět povaha jistých omylů při opisování (srov. pozn. 3). Tak čtyři noty v III: 323, které leží v autografu mezi violovým hlasem a pod ním zapsaným flétnovým hlasem, jsou vlastně *d* na pomocné lince patřící violovému hlasu; ale v **C** se objevují také jako čtyři *a*² ve flétnovém hlasu místo pauzy pro celý takt, která je správná. – Vypadá to, že se náhodou zachoval jediný list tohoto rukopisného souboru hlasů. Jedna jeho strana obsahuje takty 475-535 prvního hoboje z první věty, druhou stranu, evidentně prázdnou, použil později Clementi pro skicování věty jednoho ze svých duettin (pro klavír na čtyři ruce), a tak se zachovala mezi Clementiho rukopisy, které jsou dnes v Library of Congress ve Washingtonu.

^{9A} Srov. TYSON, *The Text of Beethoven’s op. 61* (cit. v pozn. 1), s. 108.

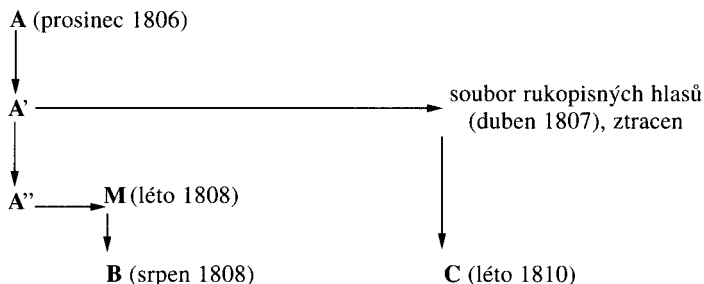
^{9B} Celkový vztah všech čtyř pramenů je možno schematizovat následovně (srov. TYSON, kapelní partitura cit. v pozn. 1, s. III):

Obeznamení s těmito čtyřmi prameny nás proti předchozím editorům staví do silnější pozice, a to ze dvou důvodů. V jistých partiích můžeme poprvé publikovat správný text, zatímco v několika jiných, kde místo neuspokojuje v tom tvaru, v jakém ho Beethoven zanechal, můžeme přinejmenším porozumět způsobu, jakým konfuze nebo omyl vznikly a rozhodnout, zda je lepší ho opravit nebo ponechat jako nenapravitelné. Nejlépe vydaný text opusu 61 je nesporně ten, který vyšel v souborném vydání u Breitkopfa & Härtela v červenci 1863. Souborné vydání nemá vydavatelskou zprávu. Ačkoliv není jmenován žádný editor, je podle všeho jisté, že za opus 61 byl odpovědný Ferdinand David. Z publikovaného textu je zřejmé, že základní problém daný odlišnostmi mezi autografem a prvním vydáním byl jasně pochopen. Edice v souborném vydání byla evidentně založena na srovnání **A** a **B**. Bylo tu opraveno velké množství omylů nalezených v **B**. Kdyby se tak nestalo u vydání této výborně editované partitury a orchestrálních hlasů, které na ní nakladatelství Breitkopf & Härtel následovně založilo a distribuovalo v širokém okruhu, dalo by se dokonce pochybovat o tom, zda by vůbec kdy byla v koncertní síni slyšet tak důležitá místa jako violoncellové téma v kodě první věty (I: 525 nn.). Všechny moderní partitury opusu 61, jejichž text (většinou bez konkrétního údaje) není odvozen ze souborného vydání – tzn. ze srovnání **A** a **B** –, se ukáží být založeny pouze na **B**, třebaže odstraňují nápadné poklesky. Z toho důvodu často věčně opakují omyly nacházející se v **B**, které byly v souborném vydání o p r a v e n y . Například všechny kapesní partitury, které jsem prohlédl, opomíjejí violoncellové téma v kodě první věty a až donedávna většina z nich vynechávala takt následující po taktu 216 třetí věty.¹⁰ To jsou ale jenom ty nejnápadnější z velkého množství omylů a pochybných partií, které přežívají do dnešních dnů.

2

Podívejme se na některá z těchto chybných míst v orchestrálních hlasech a na to, jak dalece mohou naše prameny objasnit jejich původ.

Některé malé a bezvýznamné nedůslednosti v díle jsou nepochybně zapříčiněny spěchem, v němž byl autograf psán. Většinou byly tyto chyby v **A** velmi pečlivě opsány do **C** a **M** a přešly do prvního vydání a do dnešních partitur a orchestrálních hlasů (jenom



¹⁰ Novější vydání Eulenburgovy kapesní partitury tento takt mlčky začlenila. Srov. TYSON, *The Text of Beethoven's op. 61* (cit. v pozn. 1), s. 112, pozn. 14 (a pro violoncellovou partii s. 110, pozn. 12). [Dále k tomu srov. vydavatelskou zprávu v kapesní partituře, TYSON (Eulenburg č. 701), viz pozn. 1.]



Faksimile I. **Ludwig van Beethoven, Houslový koncert op. 61,**
autograf, f. 124^v, koda třetí věty, takty 329-332
(Wien, Österreichische Nationalbibliothek, H.S. 17538).

několik málo z nich odstranil Beethoven při korektuře **M**). Další zkoumání našich pramenů je proto *n e v y ř e š í*, a jestliže nám jde o důslednost, musíme učinit rozhodnutí za Beethovena:

Místo 1: všechny hlasy, I: 29, 31, 35 (a odpovídající místa I: 225, 227, 231; I: 498, 500, 504).

Problém, zda první nota v každém z těchto taktů je čtvrtová nebo osminová, nemůže být vyřešen pohledem do **A**, protože autograf je zcela nedůsledný nejenom takt od taktu, ale i v různých částech uvnitř jednoho a téhož taktu. **M**, **B** a **C** jednoduše následují **A** a editor musí jednat na svou vlastní pěst.

Původ problému: Nedůslednosti v **A** zapříčiněné spěchem.

Navrhované řešení: Číst všechny noty jako čtvrtové.

Problémy nedůsledností, které vznikají pouze vinou spěchu, mají sklon splývat s obecnějšími a zajímavějšími problémy neshody odpovídajících si míst. Musíme obratně kormidlovat mezi pedanterií vytvářet přesná opakování (pravděpodobně nějakým nemilosrdně unifikujícím postupem) na jedné straně a zachováváním nejnesmyslnějších výstředností svých pramenů na straně druhé. Například v místě 1 mají v **A** první housle osminovou notu v I: 500 a čtvrtovou notu v I: 31, ale je jasné, že Beethoven si obě místa představoval jako identická, protože v I: 499-507 opsal pouze první housle a přes zbytek partitury napsal "come sopra". Se zřetelem na nesrovnalosti u odpovídajících si míst existují horší zkoušky, než je odpověď na hypotetickou otázku: "Kdy-

by se byla bývala Beethovenova pozornost zaměřila na nedůslednosti, udělal by v té věci něco?”

Každé světlo, které mohou prameny vnést do případu neshody odpovídajících si míst – nehledě na ty, vzniklé pouze z “chvatu” –, je cenné. Stojí zato například zaznamenat, že v **A** k opomenutím často dochází na začátku nové stránky. Ukazuje to následující příklad, zároveň s Beethovenovou snahou opomenutí napravit:

Místo 2: horny, III: 68-73 a odpovídající místo III: 243-248.

Problém opět vzniká v **A**, kde je zapsáno (viz Příklad 1):

nová strana

Příklad 1.

(Mírnému nesouladu v obloučcích tu nevěnujeme pozornost.) **C** a také **M** se řídí autografem **A**. Ale Beethoven potom korigoval **M** tak, že rudkou (tzn. ve stadiu korektur) připsal čtvrtovou notu v taktu 73 (oblouček vedený z taktu 72 už byl v **M**). To, že horny by v taktu 73 měly něco hrát, bylo jasně naznačeno paralelou v taktu 248 a obloučkem směřujícím kupředu v taktu 72. A skutečnost, že takt 73 byl v **A** prvním taktem na nové stránce, pravděpodobně zapříčinila zapomenutí noty. Beethoven během korektury jasně viděl mezeru, ale vyplnil ji čtvrtovou notou místo osminky – neshoda, která je beze smyslu.

Původ problému: Zapomenutí noty z nedbalosti v **A** na začátku nové stránky, opravené Beethovenem v korektuře, ale nepřesně.

Navrhované řešení: Notu v III: 73 číst jako osminovou.

Následující případ je velmi podobný, ale příčina není možná tak úplně jistá či náprava tak zcela samozřejmá:

Místo 3: dechy, I: 191 a odpovídající místo I: 465.

V **A** a také v **M** je I: 191 první takt nové stránky. Nebylo by těžké přidat sem akord pro hoboj, klarinet a fagoty tak, aby odpovídal akordu pro hoboj a klarinety v I: 465. Pravděpodobně se na ně jednoduše v I: 191 zapomnělo. Nicméně I: 465 v **A** není zcela mimo podezření: hobojevé hlasy byly nejprve zapsány do notové osnovy flétny a klarinetové hlasy v taktu 465 byly v určitém stadiu zkomoleny (pravděpodobně p o t o m , co se opisovaly do **C**). V každém případě je obsazení dechů v obou místech rozdílné.

Původ problému: Nejistý, pravděpodobně zapomenutí akordu v **A** na začátku nové stránky (I: 191), ale také zmatek v I: 463-465.

Navrhované řešení: Přijmout tradiční text (první vydání). Místa si ale nebudou odpovídat.

V tomto okamžiku by byla asi namísto otázka, proč Beethoven neudělal více pro to, aby eliminoval takové nedostatky, když procházel opis **M** buď před, nebo poté, co byl odevzdán rytcí. Faktem je, že nebyl dobrý korektor, a zdá se, že se měl více na pozoru

před chybnými notami než před notami omylem zapomenutými. Konkrétně například u posuvek se ukazuje, že měl velmi dobrý postřeh; nicméně zcela mu ušlo, že v **M** se ve finale zapomnělo (v důsledku haplografie) na takt 217, což je chyba, která přirozeně znetvořila první vydání. (V **C** je toto místo správně.) Proto nepřekvapí, že si nevšiml vynechání určitých not před začátkem provedení první věty, které by editor měl doplnit.

Místo 4: smyčce, I: 304-314.

Toto místo v **A** se hojně opravovalo a přepisovalo a – částečně kvůli přemíře škrtnání – je tu několik pokynů pro nástroje, aby sledovaly jiný hlas, což je vždy možný pramen zmatku. Autograf může být zhruba podán takto (viz Příklad 2):

nová strana

nová strana

Příklad 2.

Toto je víceméně doslovně reprodukováno v **M** a **B** a v **C**, pouze s drobnými variacemi. A něco podobného je možné najít ve všech moderních edicích. Zkratky autografu lze rozepsat následovně (viz Příklad 3):

Příklad 3.

Nelze přistoupit na to, že toto představuje Beethovenovy záměry. Nástup druhých houslí v taktu 307 místo o dva takty dříve, samostatný violoncellový hlas v taktu 308, když jinak tento nástroj hraje col basso od taktu 172 do taktu 361, mlčení violy v taktech 312-314, to vše je velmi podivné.

Kritický pohled do A vyjasní, co se přihodilo. Beethoven napsal “unis” k druhým houslím v taktu 307, prvním taktu na stránce, ale zapomněl obrátit zpět a označit dva předchozí takty stejným způsobem; zrušil nechtěnou figuru ve violoncellu v taktu 307 a 309, obraceje pozornost na kontrabasovou linku, ale zapomněl přeškrtnout osamocnou čtvrtovou notu v taktu 308, která v důsledku toho zůstala v tomto jediném taktu jako samostatný violoncellový hlas; a tím, že dopsal čtvrtovou notu do hlasu violy v taktu 311 a do druhých houslí v taktu 313 (aby v obou případech přeložil zdvojení o oktávu níže), zrušil prakticky pokyn pro druhé housle, aby hrály unisono s prvními houslemi, a pro violu, aby hrála s violoncellem.

Původ problému: Rozsáhlé změny v **A**, které vedly k opomenutí u druhých houslí v taktech 305-306, k zapomenutí škrtnout nadbytečný cellový hlas v taktu 308 a k nechtěnému zrušení pokynů druhým houslím v taktu 314 a viola v taktu 312-314.

- Navrhované řešení:** 1. Druhé housle necht hrají unisono s prvními v taktech 305-306.
2. Zrušit čtvrtovou notu violoncella v taktu 308, cello necht hraje col basso.
3. Druhé housle necht hrají unisono s prvními v taktu 314 a viola col basso v taktech 312-314 (tady je možno pochybovat o poloze tónu *d* v taktech 313-314).

Mohli bychom uvést mnoho dalších příkladů omylů, chyb nebo nedůsledností v textu **A**, které vznikly přepsáním nebo rozsáhlými opravami: např. první housle, II: 22-24 a kontrabas, II: 25-27 – čtvrtové noty nebo osminy? Někdy jsou změny tak radikální, že zanechávají určité oprávněné rozpaky, co vlastně skladatel zamýšlel:

Místo 5: flétna, III: 88.

Podnět pozměňované místo v **A** (zvláště v prvních houslích, flétně a fagotech); flétna asi původně v oktávě zdvojovala první housle. Každopádně flétna měla v taktech 86-91 g^2 , která v taktech 87, 88 a 89 byla svázaná obloučkem. Při přepracování místa v **A** Beethoven vynechal g^2 v taktech 86, 87, 89, 90 a 91, ale ponechal ho v taktu 88 společně s obloučkem k taktu 87 a 89. Opisovač partitury **M** se domníval, že toto g^2 mělo zůstat a opsál ho do **M** (dokonce včetně už bezvýznamného obloučku k taktu 89, kde teď byla pauza), a tak toto osamocené g^2 přešlo do flétnového hlasu vydání **B** a do všech moderních partitur a hlasů. Na druhé straně se opisovač souboru hlasů, na němž se zakládá **C**, evidentně domníval, pravděpodobně správně, že nota měla být škrtnuta; v důsledku toho v **C** flétna od taktu 85 do 113 mlčí.

Původ problému: Rozsáhlé změny v **A** vedoucí k pochybám, co mělo být škrtnuto.

Navrhované řešení: Škrtnout g^2 ve flétně v III: 88.

Někdy dokonce zůstávají pochybnosti, zda je to opravdu to, co Beethoven zamýšlel, i když je čtení **A** jasné a text byl správně opsán do **M** a **B** a **C**. Naše schopnost rekonstruovat takové místo může však být omezená:

Místo 6: druhý fagot, I: 279 atd.

To, co původně v **A** stálo v taktech 274-281 na fagotové osnově, bylo asi něco takového (viz Příklad 4):



Příklad 4.

Beethoven následně vyškrtnl druhý fagot v taktech 274, 275 a 278 a v taktu 274 a 278 napsal: "*f[agotti]: 2do col B.*" Nicméně v taktu 279 neškrtnl notu druhého fagotu nebo oblouček vážící ji s taktom 278 nebo noty v taktech 280 a 281 (které jsou v **A** na začátku nové stránky). Podle toho hlas druhého fagotu zní v taktech 274-281 v **M** a **B** a v **C** následovně (viz Příklad 5):



Příklad 5.

Ale Beethoven pravděpodobně zamýšlel takt 278 ad. takto (viz Příklad 6):



Příklad 6.

Poloha druhého fagotu v taktech 280-281 nám brání změnit takt 279 samotný; a asi nejsme ochotni napsat pro druhý fagot v taktech 279-288 nový hlas.

Původ problému: Beethoven nedostatečně revidoval A.

Navrhované řešení: Přijmout tradiční text (první vydání).

Autograf A by se měl pečlivě prohlédnout všude, kde se C liší od B. Občas je příčina nesouladu vidět ihned. V I: 75 je první nota flétny v C a^3 a v M a B je fis^3 . Dvě ze čtyř pomocných linek se slily, ale Beethoven to zakroužkoval a pod notu napsal písmeno “a”. V I: 122 (viz notový příklad 7) hoboje v M a B mají (I), v C mají (II). Prohlídka A potvrzuje, že bylo zamýšleno (II). Při psaní opisu M musilo opisovačovo oko sklouznout bezprostředně dolů na klarinetovou osnovu (III) (omyl, který by možná nevznikl nebo nepřežil, kdyby akord náhodně nevyústil v libozvuk – viz Příklad 7):



Příklad 7.

Na některých místech je průkazné, že autograf A se měnil poté, co byl opisován pro C, ale předtím, než z něj byla opsána partitura M; jinde máme důkaz, že byly přidány nebo vyškrtnuty noty potom, co partitura M byla opsána. Příkladem prvního případu je označení “uno violino” v hlasech prvních a druhých houslí v C v II: 87. To bylo později v A vyškrtnuto, takže po něm v M není ani stopy. Příkladem pro druhý případ jsou noty pro lesní rohy v I: 78. Dnes jsou v A (v prvním taktu na nové stránce), ale C tu má pauzu a do M je Beethoven připsal tužkou, takže opisovač je v A evidentně nenalezl. Jiný pravděpodobný případ:

Místo 7: viola, III: 41-43 a odpovídající místo 214-216.

Naše prameny ukazují toto (viz Příklad 8):

Příklad 8 (malé noty byly do M dopsány dodatečně tužkou).

Nesrovnalost se musí vysvětlit. Zdá se zřejmé, že noty v hranatých závorkách nebyly v autografu **A**, když se opisoval pro **C**, a dokonce ani později, když se opisoval pro **M**. Ale v **C** bylo opomenutí napraveno dostatečně citlivě tak, že viola měla pokračovat ve zdvojování violoncella jako v předchozích čtyřech taktech. Na druhé straně opisovač píšící **M** nechal violovou osnovu v taktech 41 a 42 prázdnou a Beethoven sem připojil tužkou noty. Následně Beethoven vyplnil mezeru v **A**, ale noty, které sem vepsal, byly o oktávu níže. (Takt 41 je v **A** první na stránce, což může vysvětlit jejich původní zapomenutí.)

Původ problému: Zapomenuté noty v **A**, následně dopsané Beethovenem ve dvou verzích.

Navrhované řešení: Ve skutečnosti nejsou důvody pro to, dát přednost nyníjšímu čtení **A**, kterým se řídí souborné vydání, před tradičním textem, který Beethoven vepsal do **M**.

Než opustíme orchestrální hlasy, stojí za zmínku jedna zvláštnost v **M**, která měla v textu vliv na některé detaily. Jestliže srovnáme **M** s **A**, ze kterého se opisovalo, vidíme, že opisovač – nebo opisovači?, protože si nejsem jist, že tu pracovala jenom jedna ruka – často připojil ke všem hlasům v daném taktu dynamické nebo přednesové znaménko, které se v **A** nalézalo jen u jednoho hlasu (nebo u několika málo hlasů). Protože se partitura měla použít pro rytí jednotlivých hlasů, mělo to zjevně svůj účel. Nicméně můj dojem je, že se tak činilo velice volně (a bez Beethovenových výslovných pokynů), takže výsledkem byla často mírná banalita nebo smazání odstínů.¹¹ Několik příkladů:

I: 35-38, atd. V **A** mají *sf* jenom čtvrtové noty, v **M** je *sf* doplněno i do hlasů se šestnáctinovými notami.

II: 11, 20. V **A** má klarinet “dolce” v taktu 11 a fagot v taktu 20, nepochybně jako znamení, že mají sólo. V **M** je “dolce” připojeno i k doprovodným hlasům, tzn. k hornám, prvním a druhým houslím v taktu 11 a k viole a violoncellu v taktu 20.

I: 50. V **A** mají trubky značeno *pp*, horny mají *p* a tympány “sempre piano”. V **M** je *pp* rozšířeno i na horny a tympány – bezpochyby zcela chybně.

I: 346. V **A** mají trubky staccato pod obloučkem. V **M** jsou oblouček a staccato rozšířeny na tympány (což je jediný takt v díle, ve kterém mají tympány nějaké frázování).

Důležitost těchto často nadbytečných a občas škodlivých doplňků do **M** je v tom, že přirozeně přešly do **B** a skoro vždy do moderních partitur. (Ze zřejmých důvodů se nenacházejí v **C**.) Podle všeho je nepopíratelné, že většinu z nich by měl editor uvážlivě odstranit. Ale je to delikátní práce podobně jako odstraňování znetvořujícího laku nebo přemalby na obraze starého mistra: musí se dávat pozor, aby se nepoškodila původní malba.

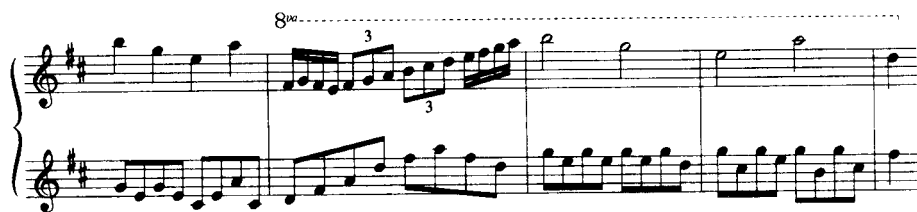
3

Mohl tu vzniknout dojem, že orchestrální hlasy koncertu jsou samá chyba. Mají několik vážných nedostatků. Ale v místech, kde cítíme, že něco není v pořádku, se může-

¹¹ Občas se zdá, že se opisovač při své horlivosti obával krajností. V I: 301, kde mají v **A** sólové housle “espressivo”, bylo cosi připsáno k prvním a druhým houslím a ke kontrabasům a potom vyškrabáno; pravděpodobně zcela neadekvátní “espressivo”.

me alespoň obrátit na naše čtyři prameny; můžeme potom zkoumat, co se přihodilo, a rozhodnout ve smyslu názorných příkladů, které jsme si ukázali v předešlé části, zda se místo může korigovat, či nikoliv. A myslím, že se ukáže, že hlavní cena pramenů je v tom, že odhalují psychopatologii omylu: nedůslednosti z pouhého spěchu, nedbalou korekturu, nejasnosti vzniklé z rozsáhlých revizí nebo škrtnů, opisování ze špatné notové osnovy, opomenutí na začátku nové stránky atd. Tam, kde nemůžeme porozumět tomu, co se přihodilo nebo nemůžeme nesrovnalost vysvětlit, je naše jistota při rekonstrukci místa velmi omezená.

To je naneštěstí situace, v níž se nalézáme, pokud jde o oba sólové hlasy. Nemůžeme vystopovat původ omylu. Musíme přijmout klavírní part ve formě, s níž se poprvé setkáváme v **M**. Jestliže se nám nelíbí – jestliže jsme například skeptičtí, že by Beethoven kdy mohl napsat následující místo (I: 519-523; viz Příklad 9) –,



Příklad 9.

můžeme si vybrat, že je buď emendujeme (tzn. přepíšeme), nebo se můžeme rozhodnout, že Beethovenův vklad do klavírního partu byl minimální (což je přijatelné hledisko, jak v nedávné době dobře dokázal Fritz Kaiser^{11A} – navzdory kadencím, které jsou psané jeho rukopisem); nemáme se ale z hlediska vzniku o co opřít.¹² Jediné, co můžeme udělat ve snaze vylepšit text, je odstranit omyly, které vznikly, když se podle **M** ryly hlasy **B** (např. omyl, o němž už byla řeč, jímž se “*espressivo*” v I: 301 v **M** změnilo v “*sempre fortissimo*” v **B**).

Je zbytečné říkat, že naše nemohoucnost je nejbolestnější u hlasu sólových houslí. V naprosté většině momentů souhlasí **B** s **M**. Protože se ale ani jeden pramen neopisoval z druhého a ani z **A** a protože **C** tu nic nepřináší (a nebude tudíž součástí následujícího pojednání), nemůžeme nesrovnalosti mezi nimi vysvětlit. Několik příkladů z první věty:

I: 158, osminová triola. Desátá nota v **M** je d^2 , v **B** je h^1 . **A** má také h^1 (ve verzi, která byla přijata ze dvou skicovaných podob v tomto taktu); a ačkoliv repríza celého místa je velmi rozdílná, odpovídající pasáž v I: 432 naznačuje, že opis **M** má pravdu a že by se mělo hrát d^2 . Čtení v **B** je nevysvětlitelné.

I: 341. Jsou poslední tři osminové noty triola? Protože žádný z pramenů je neoznačuje pomocí “**3**”, záleží na předcházející pauze, která je v **M** čtvrtová a v **B** osminová. V **A** existují dvě verze: čtyři šestnáctinové noty v hlavní notové osnově a tři osminové

^{11A} Srov. KAISER (cit. v pozn. 1), s. 197.

¹² Počínaje Nottebohemem komentovali autoři skutečnost, že v taktech, kde existuje více než jedna verze hlasu sólových houslí, má klavírní úprava tendenci přijmout verzi na hlavní notové osnově sólových houslí (tj. Beethovenovu první ideu); vykládali to různě (srov. TYSON, *The Text of Beethoven's op. 61*, cit. v pozn. 1, s. 109). Snad nejjednodušší vysvětlení je to, že když se upravovatel dal do práce, v autografu ještě jiné verze nebyly.

zapsané na předposlední osnově jako alternativa (která byla ve skutečnosti přijata): v obou případech je předchází čtvrtová pauza. Tak **M** souhlasí s **A**; nemůžeme říci, zda verze v **B** je změna z Beethovenovy strany (proto, aby takt 341 souhlasil s taktem 333 a 335 spíše než s taktem 343) nebo pouze omyl.

I: 526. V **M** je poslední nota cis^2 , v **B** je to e^2 . Triolová verze na předposlední osnově v **A** převzatá houslemi má e^2 , ale poněkud odlišná šestnáctinová verze na hlavní osnově, kterou si podržel klavírní part, má cis^2 . Jistě, cis^2 tu dává o něco lepší kontrapunkt mezi sólovými houslemi a violoncellem, jenom kdybychom věděli, odkud se v **M** vzalo!

Občas můžeme mít pocit, že se mýlí jak **M**, tak **B**. Zdá se například věrohodné, že sólista v I: 83 by měl hrát o oktávu výš než v tradiční verzi – což by postavilo takt 83 do stejného vztahu k taktu 84, jako je teď takt 81 k taktu 82.¹³ Navíc zjišťujeme, že pravá ruka v klavírní verzi, jinak v taktech 81–88 identická se sólovými houslemi, hraje takt 83 o oktávu výš. Ale sólové housle jak v **M**, tak v **B** mají nižší oktávu. Obě verze houslového hlasu v **A** si zaslouží reprodukovat (takt 83 je mimochodem první takt stránky – viz Příklad 10):

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two systems of two staves each. The first system covers measures 81, 82, and 83. The second system covers measures 84 and 85. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes eighth notes and rests. Above measure 81 is the word 'Simile'. Above measure 82 is 'Simile' and 'nová strana'. Above measure 83 is 'nová strana' and an 'x' above the staff. Above measure 84 is 'Simile'. Above measure 85 is 'ad.'. The measure numbers 81, 82, 83, 84, and 85 are printed below their respective staves.

Příklad 10.

Zřejmě z toho asi vyjde zmatek okolo oktávové polohy taktu, ale chybí nám rozhodující prostředkující doklad, který by dokázal, že noty v taktu 83 byly skutečně opsány do špatné oktávy.

Je proto nepravděpodobné, že textová kritika má ještě co přispět ke stávajícím notám sólových houslí. Proces, při němž byly dvě (příležitostně více) alternativní verze

¹³ Na tuto skutečnost mne poprvé upozornil dr. Roger Fiske.

sloučeny do definitivního hlasu, z velké části přijetím jedné nebo druhé verze, ale příležitostně i včleněním nového materiálu, nezanechal za sebou žádný doklad. Něco snad ještě zůstává na práci v takových záležitostech, jako jsou obloučky: autograf ukazuje, že Beethoven často koncipoval pasáž tří nebo čtyř taktů s jedním obloučkem, ale ten byl v **M** a **B** často rozbit do několika krátkých obloučků, často jenom přes jeden takt – nebo příznačně do obloučků končících na konci stránky v **M**, nebo řádku v **B**. Tradiční frázování připadá mnohým houslistům jako mechanické. Většina z něj v **A** není, ale musíme přistoupit na to, že nám chybějí hlediska pro jeho odstranění nebo modifikaci. Nejsm si vůbec jist, zda zbavit I: 157 staccat a obloučků (které nejsou v **A**) je logičtější než eliminovat v I: 154 šestnáctinové noty (které nejsou v **A**).

4

Mnohem radikálnější kritice podrobil nedávno definitivní verzi hlasu sólových houslí Fritz Kaiser.^{13A} dospívá k názoru, že verze není autentická. Jeho kongresový příspěvek z roku 1962 by se měl studovat v úplnosti, ale část, která se týká tohoto aspektu, lze shrnout takto:

1. Hlas sólových houslí existuje ve dvou autografních formách.
2. “Revize” nebo “různočtení” autografu – jestliže je dáme dohromady – tvoří kompletní, soběstačnou druhou verzi (II). II se liší od I hlavně ve figuraci. Existuje jenom jedna verze pomalé věty, třebaže na dvou místech autografu má figurace varianty.
3. Uvnitř každé verze jsou odpovídající si místa pojednána analogicky; druhá verze je modifikována důsledně a obě verze jsou tudíž logicky odlišné. To je důležité.
4. Tradiční (tištěná) verze neodpovídá ani verzi I, ani II, ale je smontována z částí obou verzí, na některých místech přechází z jedné do druhé takt od taktu; a jsou sem včleněna místa a figury, které vůbec nejsou v autografu.
5. Tištěná verze vzbuzuje podezření, že vůbec není od Beethovena, protože ve srovnání s I a II je její tvar zmatený, neorganický, nesoběstačný a v důsledku toho méně účinný. Pozorné srovnání ukazuje, že není autentická a nemůže být považována za udržitelnou. Je to svého druhu zkomolenina původního textu, která vylučuje, že je autorem Beethoven. Chybí jí stylová jednota a vyznačuje se takovým stupněm nelogičnosti, jaký není možno najít v žádném z Beethovenových koncertů, a zvláště nemá obdobu v žádném sólovém partu.

Kaiserův referát dále naznačuje jméno možného kandidáta přípravy sólových hlasů (Franz Alexander Pössinger).^{13B} Publikaci “dvou až dosud amalgamovaných verzí” houslového hlasu, editovanou Kaiserem, slibuje Breitkopf & Härtel vydat v jednom z příštích dodatků k soubornému vydání.^{13C}

^{13A} KAISER, *Die authentischen Fassungen* (cit. v pozn. 1), s. 194.

^{13B} Pössinger (Poessinger, Possinger) (Víděň, 1767-1827) byl skladatel, houslista a violista v orchestru vídeňského Hof- und Nationaltheater. Byl požádán o dobrozdání při soudním sporu mezi Beethovenem a Artariou v případě *Smyčcového kvintetu* op. 29. Kromě toho Pössinger upravil *Čtvrtou symfonii* pro smyčcový kvintet a *Fidelia* pro smyčcový kvartet.

^{13C} *Houslový koncert* vydal v roce 1969 Hess (*Ludwig van Beethoven Werke. Supplemente zur Gesamtausgabe*, cit. v pozn. 1), na jehož vyčerpávající vydavatelskou zprávu (*Revisionsbericht*, s. 77-88) odkazujeme (viz zejm. s. 78-82 týkající se variant). Hess také vydal klavírní verzi (*Kla-*

Čtvrtý ze shora uvedených bodů je možno přijmout bezvýhradně; ale ostatní mi připadají mnohem méně jisté.

Za prvé, k zásadním skutečnostem: Ačkoliv p o v š e c h n ě v z a t o neexistují o nic víc než dvě verze, v několika málo taktech máme tři (I: 173-174, III: 343), v mnoha jiných zůstaly dvě verze tam, kde byla třetí škrtnuta (např. I: 164-165, 182-187, 438-439) a příležitostně zůstaly dvě poté, co byly dvě vyškrtnuty (III: 305). Existuje také velké množství taktů, kde zůstává jen jedna verze poté, co druhá – obvykle ta, zapsaná na hlavní osnově pro sólo – byla vyškrtnuta (např. I: 100, 128-131). Připadá mi, že tento stav věcí lze nejlépe shrnout nikoliv tvrzením, že sólový hlas existuje ve dvou autografních verzích, ale konstatováním, že ačkoliv Beethoven v průběhu práce skicoval alternativní verze sólového hlasu – až do počtu čtyř –, velmi zřídka dopustil, aby po vyškrtnutí zůstalo víc než dvě verze.

Za druhé: Tvrzení o soběstačnosti první a druhé verze a o “důsledném” a “logickém” pojednání paralelních míst je přehnané. Vezměme například druhé téma první věty, kde sólista hraje osminové trioly jako ornamentální kontrapunkt k tématu v orchestrálních houslích. V sólové lince na hlavní notové osnově pro sólo (předpokládaná “první verze”) odpovídají takty 426-439 dosti věrně, i když rozhodně ne přesně, taktům 152-165, a to je to, co bychom asi očekávali, protože figurace má spíše funkci harmonickou a ornamentální než melodickou. Pro mnohé takty píše Beethoven dole v partituře alternativy (“druhou verzi”), ale tentokrát takty 426-439 odpovídají víceméně věrně taktům 152-165. Opakujeme – tyto alternativy jsou ornamentální a je jasné, že v obou verzích je melodický obrys méně důležitý než barva tónů, kterou propůjčují tomuto působivému místu. Fakt, že by definitivní verze měla být smontována z taktů Kaiserovy verze I a II, není proto takový umělecký zločin, jak Kaiser naznačuje. Ve skutečnosti vzniká podezření, že Beethoven připustil, aby alternativy zůstaly v autografu právě kvůli možnosti takovou syntézu udělat.

Za třetí a nakonec: Je nepochybné, že *Houslový koncert* má některé stylistické rysy, včetně jisté triviality, dokonce redundance v pasážové práci, které nemají obdobu v klavírních koncertech. To naznačuje, že hodně z díla nevycházelo zcela z houslové představy a že to mohl být dokonce jeden z důvodů, proč byl koncert poprvé přijat chladně. Je to něco, co jde mnohem hlouběji než alternativní verze a co by se například nevyřešilo, kdyby jedna z Kaiserových verzí nahradila tradiční text. Zůstává to jako cosi, čemu nemohou zcela uniknout houslisté a jejich publikum, jakmile přijdou do styku s tímto půvabným mistrovským dílem.

vierkonzert nach dem Violinkonzert op. 61, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957), kterou recenzoval TYSON v *The Musical Times* CXI, 1970, s. 827.

Autograf – edice – interpretace*

ERNST HERTTRICH

Odvěké dilema, s nímž je “západní hudba” (*abendländische Musik*) ve stále větší míře konfrontována od doby, kdy začala být fixována písemně, spočívá v tom, že mezi posluchačem a skladatelem, tedy konzumentem a producentem, stojí onen “reproducent” (*Reproduzent*), tzv. reprodukcční umělec, interpret. Jeho role a sebevědomění se v průběhu staletí velmi proměnily a značné přesuny přineslo především 18. století. Nebudeme se zde pouštět do kulturně filozofických úvah; není však náhodné, že souběžně se stále silnější individualizací výrazovosti hudby probíhá stejně tak neustále narůstající individualizace interpretů, jejichž jména jsou již známa, kteří jako virtuosové hrají před králi a císaři, někteří též sami komponují a někdy svou popularitou skladatele dokonce předčí. Koncem 18. a hlavně v 19. století nastává kromě toho netušený rozvoj nototisku. Je tedy samozřejmé, že stále více interpretů, virtuosů svého nástroje, začíná pracovat na vydávání not, někteří dokonce i jako nakladatelé. Mnozí z velkých vydavatelů 19. století byli slavnými interprety, kteří základem svých vydání učinili vlastní interpretaci: Hans von Bülow, Friedrich Grützmacher, Karol Mikulí, Eugen d'Albert, Emil Sauer, Carl Flesch a další. Jako reakce na jejich vydání vznikla nakonec edice, která využívá filologických metod, ať už se nazývá historicko-kritickou edicí, *Urtextausgabe*,^{1A} či jinak. Ve většině případů nebyvala ani nebývá pořízena výkonným umělcem, nýbrž filologem – a tím vlastně došlo k zásadní změně. Mezi producenta a reproducenta, mezi skladatele a interpreta vstoupila třetí osoba – editor. Význam této velmi důležité události nelze vůbec dostatečně ocenit – lhostejno, zda ji nazíráme jako příčinu, nebo jako důsledek onoho vývoje, který zapsaný hudební text (*das Geschriebene*) stále více staví naroveň znějící podobě díla (*das Erklingende*). Jedním ze symptomů tohoto vývoje je skutečnost, že skladatelé stále lépe a přesněji zaznamenávají to, jak si představují provedení svých děl. To zase znamená, že také narůstá význam zapsaného textu pro interpreta, a tedy také význam edice, resp. edic, na nichž buduje svoji interpretaci. Řečeno zcela obecně – pokud dříve základem pro vydání často bývala interpretace velkého klavíristy, houslisty či dirigenta, tedy ona znějící podoba díla, dnes je zá-

* ERNST HERTTRICH, *Autograph – Edition – Interpretation*, in: *Internationales Symposium Musikerautographie, Wien 5.-8. 6. 1989* (ed. ERNST HILMAR), Tutzing: Schneider 1990, s. 165-184 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16). Pro český překlad byla stať upravena autorem.

^{1A} Viz např. GEORG FEDER – HUBERT UNVERRICHT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454 (český překlad v tomto svazku na s. 59-80).

kladem vědecké edice opět zapsaný text. Chceme-li – tímto vývojem se opět vyrovnal poměr mezi skladatelem a interpretem, v němž měl dříve snad poněkud navrch interpret, a editor teď do jisté míry udržuje rovnováhu, je prostředníkem mezi oběma póly. Otázka zní, zda je tato funkce prostředníka nezbytná? Neměl by být interpret sám schopen naplnit představu skladatele o zvukové realizaci díla a uskutečnit ji pro posluchače? Potřebuje k tomu editora jako prostředníka? Nestací, když za základ interpretace vezme první vydání skladby? V tomto směru si můžeme klást nekonečné množství otázek. Zodpovědět tyto otázky však vlastně není možné, neboť mluvíme o dvou odlišných rovinách současně. Mezi skladatelem a posluchačem však nestojí jenom interpret. V případě, že skladatel a interpret nejsou jedna a táž osoba, stojí mezi nimi vždycky ještě také zápis hudebního textu, a jejich vzájemné umělecké porozumění se tedy může uskutečnit pouze na základě tohoto zápisu. Toto vzájemné porozumění by však mělo být tím lepší a hlubší, čím přesněji odpovídá zapsaný či vytištěný text tomu, co písemně zaznamenal skladatel, tedy autografu. Podstata vědecké edice ovšem nespočívá v tom, že by v tištěné formě reprodukovala pouze to, co skladatel zapsal, zároveň však nespočívá ani v tom, že by v případě různých znění pramenů předložila optimální text vypracovaný filologickou metodou. Hudební dílo je přece v tomto ohledu něco zcela jiného než dílo literární! Vždyť proto se může text, který předkládá *Urtextausgabe*, odlišovat od znění autografu dokonce i v tom případě, kdy je pro dílo jako jediný pramen k dispozici pouze autograf, neboť editor musí respektovat obojí: to, co skladatel napsal (či napsat chtěl), a jeho zvukovou představu (*Klangvorstellung*), která se za zápisem skrývá. Činnost vydavatele zahrnuje však už sama o sobě také řadu interpretací. Začíná to zcela jednoduchými věcmi – o nichž se však potom píší celé knihy –, jako je např. známý problém “tečka, čárka nebo klínek”.^{2A} Přitom nejde o otázku zvukové realizace těchto různých značek, nýbrž o zcela primitivní problém čtení – má se určitý znak číst jako staccatová tečka, čárka nebo klínek? Japonský badatel Shin Augustinus Kojima po dlouhém studiu uvěřil, že u Beethovena je možné rozlišit sedm různých označení tohoto typu.^{3A} Ostatně už i při rozlišování oněch tří běžně známých značek není vždycky možné se pro jednu z nich jednoduše rozhodnout, často je pak třeba interpretovat. A tak při čtení notových textů přirozeně stále přetrvávají obtíže různého druhu a je tedy možno “interpretovat” místa, která nelze v úplnosti rozluštit, frázování nebo dynamická označení, ať už jsou čtena jakkoliv. A pokud v pozici editora nemůžeme nějakou značku nebo místo správně přečíst, tedy pokud zápis není zřetelný, nabývá na významu možnost vytvořit si zvukovou představu – a to je v podstatě ona otázka, kterou žije výkonný umělec, tedy otázka interpretace.

Domnívám se, že zkušenosti, které jsem získal při edici cyklu *24 Capricci op. 1* Nicolò Paganiniho, připravované ve spolupráci s italským houslistou † Renatem De Barbieri, jsou právě v tomto ohledu velmi zajímavé a týkají se také otázky, jaký význam má pro interpretaci těchto podivuhodných skladeb edice, která vychází z autografu. Na tomto příkladu je možné ukázat, jak zkušenost editora, velmi intenzivní studium auto-

^{2A} Srov. např. *Die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart. Fünf Lösungen einer Preisfrage* (ed. HANS ALBRECHT), Kassel: Bärenreiter 1957 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 10).

^{3A} Srov. SHIN AUGUSTINUS KOJIMA, *Gestalt und Funktion des Staccato bei Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE), Kassel: Bärenreiter 1980, s. 343-351.

grafu a úzká spolupráce s interpretem 1) přispěly k získání poznatků, které i vzhledem k nejnovějším vydáním poukazují na nová řešení, a 2) jak teprve tento přístup k dílu vůbec poprvé umožnil odhalit problémy interpretování některých míst, které dosud jako takové vůbec nebyly rozpoznány.

Paganiniho *Capriccia* můžeme směle považovat za jedno z ústředních děl první poloviny 19. století, k nimž se stále znovu vraceli i další skladatelé, Schumann a Liszt, Brahms a Rachmaninov, Lutoslawski, Boris Blacher a jiní. Tím více nás překvapí historie díla: kdy *Capriccia* vznikla, není známo. Vše, co bylo dosud na toto téma napsáno, je založeno pouze na hypotézách. Nelze vyloučit, že Paganini komponoval jednotlivé kusy v různou dobu. Dochovaný autograf předal v pozdním podzimu roku 1817 nakladateli Giovannimu Ricordimu v Miláně; jisté je, že rukopis obsahuje datum 24. listopadu 1817, zapsané cizí rukou zřejmě jako záznam nakladatelství o přijetí rukopisu. Dílo bylo vydáno téměř o tři roky později, v létě roku 1820. Paganini v této době v Miláně nebyl. Jako cestující virtuos zřejmě sotva mohl vidět korekturu. Tuto domněnku potvrzují četné a zčásti velmi závažné chyby tisku, jaké by Paganini v takovém množství určitě nepřehlédl. První vydání se však posléze stalo základem pro všechny pozdější edice tohoto slavného díla. Už v roce 1823 vydalo nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku první vydání na území Německa. Tato edice sice tu a tam odstranila některé zjevné chyby Ricordiho vydání, zato však přidala celou řadu chyb nových. Vznikl tak závažný problém, neboť německé vydání se opět stalo základem pro mnohá pozdější přepracování, např. vydání Ferdinanda Davida (Breitkopf), Edmunda Singera (Litolff) nebo Carla Flesche (Peters). Tato vydání, především vydání C. Flesche, se rozšířila po celém světě a jsou dodnes základem většiny interpretací. V nakladatelství Ricordi pak vyšla v roce 1872 edice, kterou – jak praví titulní list – podle autografu revidoval houslista Guido Papini. Tato edice však zjevně nebyla příliš respektována, nehledě na to, že revizní práce Papiniho postrádala pečlivost, pokud nechceme přímo říci, že byla velmi lajdácká. Rozpoznal jen některé chyby prvního vydání, zatímco většinu z nich ponechal bez opravy.

Pouze pro úplnost si připomeňme, že kromě Ricordiho a Breitkopfa uveřejnili za života skladatele *Capriccia* také Pacini v Paříži (1829), Lorenzo ve Florencii (1830) a nakonec Wessel v Londýně (1839). Ani v jednom případě nebyl předlohou pro vydání autograf. Nevyužil jej ani sám Ricordi, když v roce 1836 uveřejnil druhé vydání *Capriccii* jako novou edici (*Neustich*), toto vydání naopak přebírá všechny chyby edice první. Autograf zůstal v archivu nakladatelství Ricordi, které pak v roce 1974 vydalo příkladné faksimile.^{4A} Snad je ono faksimile příčinou toho, že potom vyšla řada nových vydání, založených na textu autografu, a snad tato vydání přinesou nové, lepší porozumění pro tyto grandiózní skladby a nechají upadnout v zapomenutí jisté interpretační návyky, které se vžily během oněch už téměř 180 let od prvního uveřejnění. Již v roce 1986 dokončil Klaus Hertel svoji revizi, kterou založil na autografu a první edici; vydání jako takové mohlo pak vyjít teprve v roce 1988 u Peterse (Lipsko). Krátce poté, tedy také po roce 1988, předložil nové vydání italsko-anglický muzikolog Edward Neill ve spolupráci se Salvatorem Accardem (Ricordi).

Máme-li před sebou autograf či faksimile, okamžitě nás napadne, že písmo i další označení jsou mimořádně zřetelná a jasně čitelná. Edward Neill uvádí ve své předmlu-

^{4A} NICCOLÒ PAGANINI, *24 Capricci op. 1 per violino. Facsimile dell'autografo*, Milano: Ricordi 1974 (úvod FEDERICO MOMPPELLIO – YEHUDI MENUHIN).

vě k nové edici nakladatelství Ricordi onu “*udivující jistotu*” rukopisu do souvislosti s “*nesmírnou rozhodností [Paganiniho] při komponování*”. Avšak jiná kritéria, jako je např. téměř úplná absence škrtnů a korektur a časté užívání abreviatur, které jsou velmi přesně diferencovány, jasně dokládají, že tento rukopis je už čistopisem, tedy opisem dříve pořízených předloh.

Nápadné je dále to, že v autografu je celý cyklus, známý jako opus 1, rozdělen na opus 1 a 2 po šesti částech a opus 3 o dvanácti částech. Každý díl má vlastní titulní list. Už první vydání ovšem celý cyklus spojilo dohromady jako opus 1. Nicméně soudím, že i pro interpreta by bylo důležité alespoň vědět o tomto původním rozdělení. Vždyť také sestavování programu je už součástí interpretace, a protože se Paganiniho *Capriccia* beztoho sotva kdy budou provádět nebo vysílat jako celek, stojí za to při jakémkoliv výběru respektovat původní rozdělení.

Edice, připravená Renatem De Barbieri a mnou pro nakladatelství Henle, má na rozdíl od jiných vydání dva díly. Jeden díl reprodukuje pouze originální text (*Urtext*), vypracovaný kriticko-filologickou metodou, ve druhém dílu jsou k tomuto textu připojeny prstoklady a smyky Renata De Barbieri. Nyní se však soustředíme na jednotlivá *Capriccia*:

Capricciem č. 1 začínáme poněkud “skromně”. Nenajdeme tu velké interpretační problémy, pokud odhlédneme od správné volby tempa, často se zde totiž hraje tempo příliš rychlé (udáno je *Andante*). Ovšem najít “správné” tempo patří k velkým interpretačním problémům, které právě studiem autografu vyřešit nelze. Takové problémy totiž také existují! Drobné obtíže v notovém textu najdeme v taktech 22 a 75.

V předposledním taktu skladby (t. 75) má sám Paganini pro hráče jednodušší řešení než první edice, které obě poslední noty druhé a čtvrté skupiny reprodukuje vždycky jako *h'-gis'* namísto *gis'-e'*. To je chyba, kterou opravily až obě nejnovější edice, ačkoliv toto místo bylo zbytečně zkomplikováno následně nutnou výměnou polohy (Příklad 1).

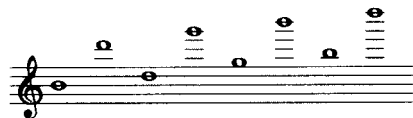


Příklad 1. N. Paganini, *Capriccio č. 1*.

Takové chyby jsou v prvních vydáních velmi časté a nemělo by smysl je v této souvislosti jednotlivě uvádět, navíc s nimi nejsou spojeny žádné speciální interpretační problémy. Jinak je tomu v taktu 22 (Příklad 2a).



Příklad 2a. N. Paganini, *Capriccio č. 1*.



Příklad 2b. N. Paganini, *Capriccio č. 1*.

Mnohé edice, včetně nejnovějšího vydání nakladatelství Peters, mění obě noty h^1 ve třetí a čtvrté dvaatřicetinové skupině na d^2 . Jakkoliv by byl takto vzniklý sled (Příklad 2b) možný a smysluplný, jako vydavatel bych se přesto obával takový zásah provést. Ze zkušenosti vím, že se podobné chyby v terciích, tedy zápis noty o tercii výš nebo níž, vyskytují v rukopisech mnohem méně než např. v tiscích, kde se s nimi setkáme poměrně často. Bez znalosti autografu bych právě na základě této zkušenosti usuzoval spíše na chybu v tištěném vydání a byl bych k zásahu tohoto typu připraven. Soudím, že i toto je důležité hledisko: na mnoha místech, kde pozdější vydavatelé provedli změny, souhlasí ještě i první tisky s autografem. Právě jim však zpravidla není přisouzena tak velká autorita, jaké se už předem těší originální rukopis. Autografy mají prostě jako texty větší autoritu než tisky. Na některých místech v *Capricciích* je dřívější tradice jednotná a odlišné interpretační návyky vznikly teprve později. Jsem přesvědčen o tom, že by tyto chybné interpretace nebyly vznikly, kdyby byl autograf *Capriccií* znám a přístupný už dříve, i přesto, že tištěný text byl tehdy ještě správný. My editoři potřebujeme autografy k tomu, abychom mohli s podporou jejich autority dát interpretům k dispozici správný text.

Druhé *Capriccio* nás konfrontuje s problémem, jak “číst” autograf, resp. jak zacházet s případnou edicí původního textu (*Urtextausgabe*). Problém je následující (viz Příklad 3).

Pouze první takt skladby má kompletně vyznačenou artikulaci. Ve druhém taktu, kde by mělo pokračovat staccato, příslušné tečky chybějí. Třetí takt potom přináší střídání staccato – legato, ale Paganini se v tomto případě spokojil s tím, že nezbytnými značkami opatřil pouze první polovinu taktu, v níž se střídání uskutečňuje. Totéž platí v taktu 5; od tohoto místa je tečka už pouze na první notě a následuje legatový oblouček. Myšleno je přirozeně průběžné staccato – když pomineme každou druhou notu výměny, která se hraje legato. Všeobecně rozšířenou interpretací je zde však průběžné legato či nanejvýš nějaké jednoduché detaché. Skladba tak dostává zcela odlišný charakter a především se skoro rozplyne ona tvářnost, která připomínala takřka barokní strukturu dvouhlasé invence.

Je tedy velmi důležité notový obraz také správně vyložit, interpretovat, znát a respektovat zvyklosti a způsob zápisu konkrétního skladatele i jeho doby – a to všechno přirozeně umožňuje pouze studium autografů. Na dalším místě tohoto *Capriccia*, v taktu 42, se znovu vynořuje otázka: je tento takt, tak jak byl zapsán, opravdu správně? – Problém staccatových značek však nebyl záležitostí správného či chybného zápisu, nýbrž otázkou, zda pochopíme způsob zápisu konkrétního skladatele. Také onen problém zmíněný v *Capricciu* č. 1, h^1 nebo d^2 , to byla podobně podřadná záležitost – zvukový výsledek se podstatně nezmění, jestliže interpret zahraje h^1 nebo d^2 . Avšak zde, v taktu 42 *Capriccia* č. 2, je změnou zasažen harmonický sled (viz Příklad 4).

Druhý úsek *Capriccia* začíná pasáží, která v subdominantním sledu moduluje z h moll do D dur, již je dosaženo v taktu 44, tedy: h moll, e moll, a moll – nebo A dur? Má být devátou notou v taktu 42 c^2 nebo cis^2 ? Téměř všechna vydání doplňují před c^2 křížek, který však v autografu není. Vzhledem k základnímu předznamenání by ovšem ani nebyl nutný. Stejně tak přebytečným se pak zdá být v taktu 44, ve figuraci střídavých tónů – a tam Paganini před c^1 křížek napsal. Proč? Nebo snad odrážku v taktu 42 napsat zapomněl?

Připomeňme si: autograf je pozdějším čistopisem. Bylo by tedy docela dobře možné, že v původním rukopise byla před devátou notou c^2 v taktu 42 odrážka, a proto, do jisté míry jako upozornění, byl pak v taktu 44 napsán křížek. Podobnou varovnou znač-

2.
pizzicato
6.

Příklad 3. N. Paganini, *Capriccio č. 2.*

35.
40.
44.

Příklad 4. N. Paganini, *Capriccio č. 2.*

ku vidíme v taktu 63, odrážku před pátou notou e^1 , která byla v prvním Breitkopfově vydání z roku 1823 dokonce vyložena jako křížek (viz Příklad 5).

Takováto místa jistě není možno rozhodnout zcela jednoznačně. Přijatelnějším se však zdá to vysvětlení, že se takty 35-38 (h moll – e moll) ještě jednou opakují v taktech 39-42 (e moll – a moll) a že tedy durová tónina nastupuje teprve v taktu 44. Cis^2 ovšem také není zcela vyloučeno. Nepovažuji však v žádném případě za dobré ono vydavatelské řešení, podle něhož se na tomto místě doplní křížek jednoduše bez komentáře, tak jak to vidíme ve všech novějších edicích. Závorka v tomto případě příliš nepomůže, neboť to, co už je jednou dáno, většinou zůstává na místě. Pochybnosti, které napadají interpreta při hraní a které autograf spíše potvrzuje než rozptyluje, by však v kritické edici měly být vysloveny zřetelně. Na základě zmíněného místa se ještě můžeme dozvědět něco o interpretačních vzorech: všichni houslisté hrají v taktu 42 cis^2 – vždyť to tak stojí v edicích. Protože však technická stránka provedení stojí u virtuózních skladeb na prvním místě, nehrají mnozí v taktu 38 g^1 , nýbrž gis^1 – jen tak totiž stejné skupinky mohou mít také stejný prstoklad. Z mollové pasáže se tedy rázem stane durová. Tento manuální technický aspekt by však v prvním případě skutečně hovořil spíše pro c^2 .

O tom, že chyby tištěného vydání bývají zpravidla stále znovu opakovány, dokud se nevrátíme zpět k autografu, svědčí příklad z *Capriccia* č. 3, takt 14. V prvním Breitkopfově vydání chybí křížek před oktávou f^2/f^3 a tuto chybu prvního Breitkopfova tisku z roku 1823 pak opakovaně nacházíme ve všech vydáních, která z této tradice vycházejí, dokonce ještě i v edici Klause Hertela (Peters Leipzig), která je jinak velmi pečlivě vydavatelsky připravena. Také Shlomo Mintz na tomto místě hraje chybný tón, i když jeho interpretace se na zmíněnou tradici jinak příliš neváže (viz Příklad 6).



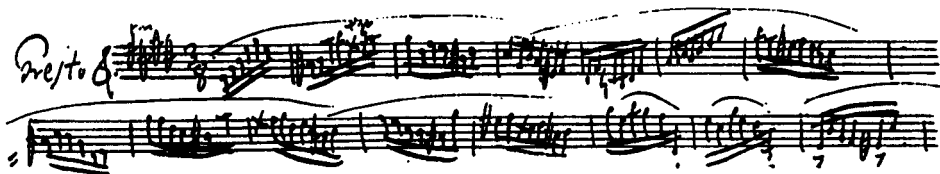
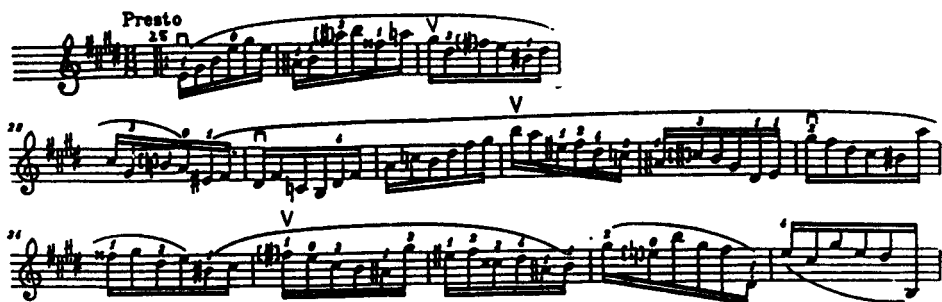
Příklad 5.
N. Paganini, *Capriccio* č. 2.



Příklad 6. N. Paganini, *Capriccio* č. 3.

U tohoto *Capriccia* je velmi zajímavá ještě jiná věc: Paganini značí své obloučky většinou velmi přesně, protože jsou pro něj jako houslistu zároveň označením smyků. Frázování je pro houslovou interpretaci mnohem důležitější než pro interpretaci klavírní. U tohoto *Capriccia* je ale v části označené *Presto* Paganiniho značení obloučků navedenou vysloveně neprecizní. Nová edice nakladatelství Ricordi se pokouší tento problém interpretovat, což je na tomto místě právě tak nemožné jako chybné (viz Příklad 7a-b).

Paganiniho zdánlivá nepřesnost má totiž svůj důvod: jeho obloučky zde nejsou označením smyků. Ve své nelogičnosti mohou znamenat pouze jedině: toto *Presto* má znít tak, jako by jeho perlivá melodie byla hrána pod jediným obloučkem, což je ovšem samozřejmě houslisticky nemožné. Výměny smyků musí být ale co nejméně znatelné a neměly by celku dodávat vůbec žádné rytmické impulsy; toto nebezpečí existuje i v případě, že onen úsek rozdělíme po čtyřech taktech, tak jak je tomu v mnohých edicích a běžných interpretacích.

Příklad 7a. N. Paganini, *Capriccio č. 3*.Příklad 7b. N. Paganini, *Capriccio č. 3* (edice Ricordi).

Capriccio č. 4 obsahuje jeden téměř neřešitelný interpretační problém: jde o to, zda se v případě tečkovaných osmin v taktách 11-15 (viz Příklad 8) a na mnoha dalších analogických místech jedná o zkrácený způsob zápisu – abreviaturu; zda tedy např. sexta *as/fis* ve druhé polovině taktu 11 zůstává ležet, nebo zda se má vždycky znovu zahrát společně se třemi šestnáctinami *es²-d²-c²*. Provedení by se tím ovšem ztížilo. Hra by však dosáhla větší intenzity a odstranilo by se stálé nebezpečí, že první úsek *Capriccia* bude zahrán příliš měkce. Vždyť skladba přece nese označení *Maestoso*.

Příklad 8. N. Paganini, *Capriccio č. 4*.

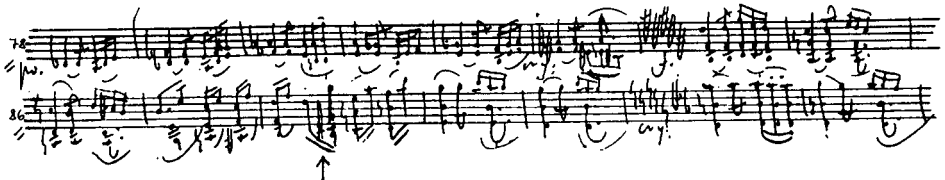
Capriccio č. 7 je jediné, v němž se trojhlasé akordy setkávají s vedoucím melodickým hlasem stejně tak často jako v *Capricciu č. 4*. Zkrácený zápis je tu použit pouze na jednom místě (jedná se o přesně opačný způsob než v č. 4, viz Příklad 9).

Příklad 9. N. Paganini, *Capriccio č. 7*.

Jako abreviatura je tento zápis v č. 7 také vyložen ve všech dostupných nahrávkách. Všichni interpreti hrají kvintu *as/es¹* třikrát po sobě znovu. Běžné interpretace však nic nedokazují. Naopak jde o to ukázat, jak může respektování směrodatného autografu narušit ustrnulou interpretační tradici. Zajímavé je však to, jak rozdílně se vykládá stejná podstata věci. Když se podíváme, jak si v *Capricciu* č. 4 počíná Flesch, bude celá záležitost ještě zamotanější: zápisu autografu se přidržuje v taktech 11-16 a na všech místech, kde je melodický hlas nahoře; v taktech 28-29 a na všech místech, kde melodický hlas leží dole, považuje zápis za abreviaturu a jako takovou ji dešifruje. Stejně postupuje i Klaus Hertel ve své nové edici vydané nakladatelstvím Peters a stejně zmíněná místa hrají také všichni houslisté. Renato De Barbieri nyní pro celé *Capriccio* navrhuje hrát vždy všechny tři akordické tóny znovu. V tomto případě ovšem rukopis neumožňuje žádný definitivní výklad. I když jasně dokládá, že diferencovaný způsob hry je chybný, ať už melodický hlas leží nahoře nebo dole, pouhý zápis interpretovi při řešení tohoto problému nepomůže. Podle mě je tento poznatek také velmi důležitý pro výměnu názorů mezi skladatelem, editorem a interpretem: zapsaný hudební text, tedy písmo, obraz, nemůže být vším!

Co má však vydavatel v takovém případě dělat? Pouhé odstranění Fleschových svévlných změn a navrácení originální podoby textu, to by zřejmě bylo příliš jednoduché řešení. Vydavatel bude muset na daný problém poukázat, neboť velmi důležitým úkolem editora, který bychom obecně neměli podceňovat, je probudit už konečně v uživatelských edicích alespoň povědomí o problémech. Edice nakladatelství Henle, realizovaná ve dvou dílech, skýtá možnost respektovat oba způsoby hry, tj. reprodukovat v originální verzi “nezkreslený” obraz autografu (*unbezeichnete Version*) a v doplněném znění (*bezeichnete Version*) pak prezentovat pojetí Renata De Barbieri.

Nejedná se ovšem vždycky o takové problémy, které by více méně zasahovaly interpretaci celého kusu. Interpretace se do jisté míry odehrává i v malém. Jeden velmi pěkný příklad obsahuje *Capriccio* č. 4. Jde o místo v H dur, od taktu 88. Rukopis je zde velmi precizní: v taktu 88 přerušuje Paganini sled šestnáctin vázaných po dvou ve sledu akord – jednotlivý tón a místo toho píše staccatové tečky pro sled jednotlivý tón – akord. První německé vydání tuto změnu v artikulaci ignoruje, stejně se zachovaly i mnohé další edice. Vznikl tedy sled šesti skupin po dvou šestnáctinách, směřující k vrcholu v taktu 89. Pokud bychom ovšem respektovali původní artikulaci, bude stoupající napětí tohoto úseku vyjádřeno rozčleněním sledu šestnáctin na tři a dvě skupiny s jedním mezičlankem, v němž je obráceno nejen pořadí akord – jednotlivý tón, nýbrž je změněna také artikulace z legata na staccato, a celek pak bude mnohem napínavější a dravější (viz Příklad 10).

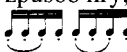
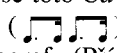


Příklad 10. N. Paganini, *Capriccio* č. 4.

Pro Shlomo Mintze nebylo obrácení sledu akord – jednotlivý tón na jednotlivý tón – akord beze změny artikulace přijatelné a po vlastní úpravě tedy na tomto místě hraje

souvislý sled vázaných skupin akord – jednotlivý tón; je to řešení muzikální, a pokud neznáme autograf, snad i pochopitelné, ale chybné!

Capriccio č. 5 nás staví před interpretační problémy, které však v tomto případě studium autografu může snadno vyřešit.

Sporné je provedení dílu *Agitato*. Už u *Capriccia* č. 2 jsme ukázali, jak se označení udané v autografu pouze v prvních taktech v mnohých interpretacích chybně nedodrhuje v celé skladbě a že dokonce často není respektováno vůbec. U tohoto *Capriccia* je způsob hry, vyžadovaný pro díl *Agitato*, v autografu velmi přesně vyznačen, a to takto: . Však už druhé vydání nakladatelství Ricordi z roku 1836 frázování mění a vede oblouček pokaždé až ke čtvrté šestnáctině. Ve Fleschově edici jsou první dvě skupiny šestnáctin vyznačeny korektně, potom však Flesch ignoruje *simile* autografu, mění označení a od třetí skupiny obloučkem spojuje všechny čtyři šestnáctiny. Tento způsob hry se obecně vžil. Když uvážíme, že interpreti většinou volí příliš rychlé tempo, nehledě na to, že *Agitato* autografu v žádném případě neznamená hrát nějaké „*prestissimo*“, ale označuje spíše to, „jak“ se má hrát, než „jak rychle“ – stává se toto *Capriccio* pouze virtuózním „*perpetuum mobile*“, ztrácí svůj rytmický obrys () a zřetelnost ve vedení hlasů. Přitom by stačilo jen se dobře podívat do autografu (Příklad 11).



Příklad 11. N. Paganini, *Capriccio* č. 5.

U *Capriccia* č. 7 bych chtěl upozornit na jednu pasáž, v níž pouze jediná nepřesnost rytce způsobila, že se obrovská artikulačně rytmická variabilita geniální kompozice sli-la v *cosi*, co bych skoro nazval jednolitou břečkou. Druhá část tohoto *Capriccia* začíná delší tříhlasou akordickou pasáží, která nakonec od taktu 50 po několika náběžích ústí do nepřetržitého sledu dvaatřicetinových skupin (viz Příklad 12). Skladba je psána v 6/8 taktu, takže normální, automatické přízvuchné rozdělení vychází vždy po třech skupinách, resp. v celém taktu šest skupin po čtyřech dvaatřicetinách. Za podpory melodické linie to tak také zprvu vychází. Posléze však Paganini mění rytmus smyků ze tří skupin po čtyřech na skupiny členěné na 5 + 6 v taktech 51-53 (1. polovina), 8 + 4 v taktu 53 (2. polovina), 1 + 11 a opět 8 + 4 v taktech 54-55. Edice Fleschova (a ještě také Klaus Hertel v novém vydání Peters) sjednocuje frázování na opakovaných 2 × 6 dvaatřicetin v taktech 51-53, a tím celá pasáž ztrácí svoji rytmickou různotvárnost, kterou jí Pagani-



Příklad 12. N. Paganini, *Capriccio* č. 7.

ni svým frázováním i přes nepřetržitý pohyb dvaatřicetin vtiskl. V podstatě úprava dokonce zavádí zcela odlišné metrum.

V *Capricciu* č. 11 nacházíme ediční problém, jehož vyřešení má význam také pro interpreta: Paganini psal obvykle posuvky uvnitř taktu pouze jednou, a to i tehdy, když se dotyčný tón objevil ještě jednou v jiné oktávové poloze. V novějších edicích jsou chybějící posuvky doplněny. Uzavřít je do závorek považuji za přebytečné a přehnané, neboť tak vzniká téměř groteskní notový obraz. – Kde se však bere ona samozřejmost, s níž jsou posuvky v jiných oktávových polohách automaticky doplňovány? V taktu 91 *Capriccia* č. 11 máme případ, o kterém by bylo možné přinejmenším polemizovat (viz Příklad 13).



Příklad 13. N. Paganini, *Capriccio* č. 11.

Většina houslistů hraje pátou šestnáctinu tohoto taktu jako hluboké *a*. Hrají tak, protože dřívější vydavatelé bez znalosti autografu, a tím také bez znalosti Paganiniho způsobu psaní, doplnili před tuto notu odrážku – spíše pro jistotu či jako upozornění kvůli předchozímu *as¹* ve vyšší poloze. Bylo by však možné hrát i *as* – jako klesající alterovanou kvintu dominantního akordu, rozvedenou v následujícím taktu do *g*, a odpovídalo by to Paganiniho způsobu zápisu i pravidlům harmonie.

V této souvislosti je třeba se zmínit o vztahu vydavatele a interpreta v praxi. Ve své stati *Interpret a autograf* píše Harald Ossberger, že bezprostřední užitečnost autografu pro interpreta spočívá v tom, že má možnost pomocí rukopisu najít či korigovat zjevné chyby, které obsahuje vydání původního textu (*Urtextausgabe*).^{5A} Pro zodpovědné vydavatele vědeckých kritických edic zní taková poznámka opravdu polemicky. To, že se v jakékoliv *Urtextausgabe* najdou chyby, je samozřejmé, ať už jde o chyby zaviněné rytcem či chybná rozhodnutí vydavatelů. Bylo by pošetilé, kdybychom si to nepřiznali. V praxi je však naprosto nemožné, aby každý interpret měl přístup ke všem autografům skladeb, na nichž právě pracuje, a proto má dobrá edice prostě zprostředkující funkci (*Transportfunktion*). Ať to však vezmeme z jakékoliv strany: vydání původního textu zprostředkovává interpretovi text autografu (pokud se dochoval) případ od případu lépe či hůře.

To je ovšem pouze jedna stránka věci. Edice na druhé straně interpretovi dává možnost rozpoznat chyby jeho “vlastní” interpretace. Stejně tak jako editor, který někdy pro samé stromy nevidí les a jednu stále znovu tradovanou chybu tisku předává dále, aniž by ji odhalil, až do chvíle, kdy na ni upozorní interpret, může také právě tento interpret vycházet z chybné tradice – až do chvíle, kdy jej na to upozorní pečlivě zpracovaná edice, založená konečně na spolehlivé pramenné základně. Podle všech zkušeností je pak pro interpreta mnohem obtížnější tuto chybnou tradici opustit. Vždyť tyto tradice byly přece rozvíjeny hudebními umělci, tedy nikoliv “amuzikálně”. Interpreti jsou kromě toho svou dlouholetou praxí, manuálními a poslechovými mechanismy také mno-

^{5A} HARALD OSSBERGER, *Interpret und Autograph*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLIV, 1989, č. 3-4, s. 142-146.

hem více než vydavatelé v tradici zakotvení či takřka “naprogramování”. Vydavatelům mnohdy postačí jen pouhý podnět – pak už chybu “vidí” a vše je jasné.

Vraťme se k onomu místu v taktu 91 *Capriccia* č. 11 a tím také k problému: *as* nebo *a*. Edice Peterse a Ricordiho předkládají rozdílná řešení. Klaus Hertel v edici Peters píše odrážku, Edward Neill v edici Ricordi \flat , v obou případech bez komentáře. Přitom právě tady by bylo třeba připojit takový komentář, který by porovnal jednak filologické zjištění, které na základě Paganiniho způsobu zápisu hovoří spíše pro *as*, a na druhé straně tradiční pojetí, které se rozhodlo pro *a*. Interpretům nelze jednoduše předhodit sousto, které nezvykle voní, s nadějí, že je už nějak stráví; tomu se však vydavatelé teprve musí učit. Na obou stranách tím už vzniklo mnoho nedorozumění. Pokud se tedy nová čtení příliš odlišují od tradice, více než stoleté a enormně silné ve svém působení, měla by být pokaždé zdůvodněna. Ale proč tolik rozruchu pro ten jediný tón? Interpretace se skládají z mnoha kaménků mozaiky a také tzv. “maličkosti” mají vliv na to, jaké bude celkové pojetí díla. Když si pak takové místo, jako je takt 91, prohlédneme a odhalíme onu rafinovanou drobnost, kterou by zde nepochybně představovalo ono *as* místo *a*, a když si uvědomíme, jak lineárně musel Paganini myslet, pokud skutečně mínil *as* jako tón směřující do následného *g*, naučíme se zase o něco lépe oceňovat skrytou strukturu vedení hlasů (*Stimmigkeit*) u tohoto i ostatních *Capriccií* a interpretace bude opět trochu jiná než dříve.

Capriccio č. 13 skýtá vzorový příklad toho, jak se může úplně změnit interpretace, pokud nerespektujeme označení, která obsahuje autograf. Tento kus je znám pod titulem *La Risata* (*Smích*), který sice samozřejmě nepochází od Paganiniho, ale poukazuje dobře na to, že dřívější interpretace byla ještě úplně jiná, než je dnes všude obvyklé. Většina houslistů hraje první díl příliš pomalu, velmi nasládle, vázaným legatem (např. Itzhak Perlman), často zpočátku pomalu a potom stále rychleji. V autografu sice na počátku stojí *dolce*, zároveň však také tempový údaj *Allegro*, a nikoliv *accelerando*. Především jsou však v taktu 1 s výjimkou obou prvních tercií všechny tóny označeny jako *staccato* a velký oblouček v taktu 1 začíná teprve na čtvrté, nikoliv již na třetí osminové notě. Ta stojí zcela osamoceně a je opatřena *staccato*ovou tečkou. Následné porovnání podoby autografu a Fleschova vydání jasně ukazuje rozdíly i opticky (viz Příklad 14a, 14b na následující straně).

Poté následuje pasáž s rafinovanými rytmickými posuny 6/8 metra, která pak znovu ústí do reprízy počátečních taktů. Tyto rytmické přesuny už vůbec nejsou slyšitelné kvůli stálému střídání úseků hraných *accelerando* a *rubato*, které je v dnešních interpretacích obvyklé. Mnoho houslistů také dlouho setrvává na sextě a^2/f^3 v taktu 12 – taková interpretace je vysloveně chybná: v autografu je tato sexta osminovým trámcem spojena s předtaktím začátku tématu, a ne, jako u Flesche, zapsána jako samostatná osmina – autografní zápis tedy zcela protičeří jakémukoliv zdržování na tomto místě.

Také s *Capricciem* č. 14 se často, vlastně pokaždé, setkáváme v podobě, která už nemá s podobou autografu nic společného. Poměrně krátká skladba, která celou svou formou a strukturou trochu vybočuje z rámce cyklu *24 Capricci*, zabírá v autografu plochu jedné strany. Noty jsou vypsány široce, ani k jediné z nich Paganini nenapsal *staccato*. Běžně však slyšíme tento kus hrát velmi ostrým *staccato*em. Pokud chce však *staccato* Paganini, napíše je tam – i kdyby to mělo být jen u několika prvních not, jak jsme viděli v *Capricciu* č. 2. Tak se chová ve všech *24 Capricciích*, včetně zmíněného č. 14, v němž však právě žádné *staccato* nevyžaduje! Vzhledem k velmi jasnému notovému obrazu by bylo právě u tohoto *Capriccia* také úplně scestné si myslet, že tu Paganini *staccato* zapomněl napsat. Sám notový obraz s jeho široce rozevřenými liniemi je do-

26. *all.* *sol.*

Příklad 14a. N. Paganini, *Capriccio č. 13*.

Allegro
dolce

5
9
13

f *p* *f* *Fine*

Příklad 14b. N. Paganini, *Capriccio č. 13* (edice Flesch-Peters).

kladem toho, že je třeba zde hrát “položeným” smyčcem, neboť ono obvyklé ostré staccato se k němu prostě nehodí (viz Příklad 15).

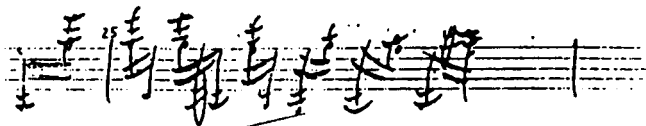
Modesto

Příklad 15. N. Paganini, *Capriccio č. 14*.

Obraz autografu jako indicie pro interpretaci – tento moment nemůže přirozeně nahradit žádné vydání a nepomůže ani nejlepší edice. – Ostatně zmíněný problém je přesně opačným případem, než bylo *Capriccio č. 13*, jehož autografní zápis obsahuje jednoznačný pokyn pro interpretaci, který prostě nebyl a není respektován. V *Capricciu č. 14* se naopak přidává označení, které rukopis nikdy neobsahoval. V první řadě by už

konečně text autografu měl být brán vážně: je třeba respektovat nejen to, co v něm stojí, nýbrž stejně tak – může to znít paradoxně, ale tím je to důležitější – i to, co v něm není.

Na závěr ještě několik poznámek k jednomu místu z *Capriccia* č. 15: v taktu 24 obsahuje první edice i všechna vydání až do dneška jednu chybu, která je sice zaviněna autografem, ale při bližším pohledu je možno ji prostřednictvím studia autografu opět odhalit (viz Příklad 16).



Příklad 16. N. Paganini, *Capriccio* č. 15.

Jde o poslední dvojhmat v tomto taktu. Všichni houslisté tu hrají kvintu a^2/e^3 . Pokud si skladbu zahrajeme na klavíru, na němž jsou jednotlivé tóny v akordech mnohem více “hmatatelné” (“*präsent*”) než na houslích, “klopýtne” při hraní hned přes tuto prázdnou kvintu v taktu 24. A když už člověk jednou zapochybuje, a pak se podívá do autografu, jako by se mu otevřely oči: tento dvojhmat přece vůbec není kvinta a^2/e^3 , nýbrž ve skutečnosti sexta g^2/e^3 . Paganini původně napsal a^2 , potom ale chybu korigoval tím, že hlavičku noty zvětšil směrem dolů, aby vyplnil prostor mezi první pomocnou linkou a horní linkou osnovy. Vždyť sled čtyř sext je též hudebně mnohem logičtější a opakuje se ostatně také ještě jednou na analogickém místě v taktu 32. Shlomo Mintz hraje tuto kvintu tak přehnaně přesně a ještě ji trochu protahuje, až si člověk může myslet, že ji považoval za určitou Paganiniho kompoziční finesu, a proto ji ve své interpretaci tak zdůraznil. Však také pokud by autograf už nebyl dochován či nebyl přístupný a za vydavatelem by přišel houslista a požadoval by na tomto místě sextu místo kvinty, většina vydavatelů by možná neměla dost odvahy přistoupit na tento požadavek a rozhodnout se tak proti všem pramenům, které jsou k dispozici.

Proto soudím, že právě pohled na toto místo Paganiniho kompozice se docela dobře hodí na závěr, neboť ještě jednou dokumentuje, jak jsou na sobě obě strany, interpret a vydavatel, závislé, a jak jsou zároveň obě závislé na textu originálního rukopisu – autografu díla.

Preludia z cyklu *Preludia a fugy op. 37* Felixe Mendelssohna Bartholdyho*

PIETRO ZAPPALÀ

Úvod

Felix Mendelssohn Bartholdy patří k těm slavným skladatelům, jejichž díla se s větší či menší intenzitou vždy těšila přízni publika a byla tudíž tištěna a mnohokrát přetiskována; v obrovském množství edic jeho skladeb tak registrujeme celé spektrum edičních technik, vědeckých formulací a komerčních tendencí, z nichž některé čas od času převládají.

Jako pro jiné (a ještě slavnější) hudebníky platí také pro Mendelssohna, že soubor historicky a esteticky nejdůležitějších děl by měl už být zpracován na počítači a vydán, aniž by tu bylo místo pro významné novinky, samozřejmě kromě menších děl, která ještě čekají na vzkříšení z neprohledaných koutů knihoven zásluhou nějakého trpělivého badatele. Skutečnost, že některá z řečených děl jsou neustále přítomna v koncertním repertoáru, zakládá představu, že tradovaný hudební text je jistě definitivní a nezměnitelný. Tento dojem je dodatečně posilován kritickými edicemi, které by svou povahou měly být posledním slovem v otázce hudebního textu. Stává se často, že se badatel vzdá bližšího zkoumání velkých děl určitého skladatele a pustí se horlivě do zvažování nejmenších detailů menších (nebo malých) skladeb ve snaze rekonstruovat z nich fyziognomii nějakého skladatele podobně jako archeolog, který z kousků střepů chce sestavit tvar celé nádoby.

Ale co se stane, když se badatel pustí do víceméně autografního rukopisu některé nikoliv menší skladby, která je právě jednou z těch široce rozšířených a těší se navíc z existence kritické edice? Uvidíme to na příkladu preludií z *Preludií a fugy op. 37*.

Preludia z op. 37: jejich geneze

Stopu zde sledujeme rychle na základě svědectví korespondence, vývoje kompozice a její první publikace se zvláštním ohledem na informace vztahující se k redakci autografů a opisů.

* PIETRO ZAPPALÀ, *I Preludi dei 'Präludien und Fugen' op. 37 di Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *La critica*, s. 287-318.

Ačkoliv dvojice preludia a fugy koresponduje s velmi obvyklým formálním typem a obě řečené části bývají spontánně považovány za jedinou entitu, rodily se preludia a fugy z op. 37 ve velmi odlišné době a jako rozdílné typy. Ve skutečnosti se zde spojují tři fugy komponované odděleně v dlouhém časovém rozpětí, nově rozmyšlené a přepracované, a tři preludia napsaná v průběhu několika dnů a se stejnou rychlostí revidovaná a připravená k tisku.

Na počátku ledna roku 1837 dozrála u Mendelssohna myšlenka publikovat dílo pro varhany, které mělo původně obsahovat pouze tři fugy: k té, jejíž kompozici dokončil před 1. prosincem, chtěl připojit další dvě, jednu napsanou v březnu 1833 a další v červenci 1834.¹ Ale už o dva měsíce později se Mendelssohnovi podařilo uskutečnit svůj záměr a mohl tedy napsat dne 11. března vydavatelství Breitkopf & Härtel dopis s nabídkou publikování tří *Fug*.² Tentýž den vydavatel pozitivně odpověděl a po dvou dnech

¹ Srov. dopis z 10. ledna 1837 Ferdinandu Hillerovi: *„Auch die Orgelfugen sollen nächsten Monat gedruckt werden, [...]“* – *„Také fugy pro varhany budou vytištěny příští měsíc, [...]“* FERDINAND HILLER, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Köln: Du-Mont-Schauberg 1874, s. 69 (cit. podle RUDOLF WERNER, *Felix Mendelssohn-Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main 1930, s. 115). Přesto však projekt nemohl být ještě definován do detailu, jestliže se 19. ledna obrací na přítele Klingemanna v Londýně s následující žádostí: *„Hier kommt noch plötzlich eine grosse und wichtige Geschäftsbitte. Novello der alte muß von meinem vorigen Aufenthalte her eine Orgelfuge von mir aus d-moll haben – laß mir selbige abschreiben, und schick sie mir schleunigst über Hannover durch Deinen Hattendorf her. Wenn sie Novello nicht hat, muß sie Attwood haben, aber ich bin überzeugt ersterer; sie fängt so an [následují první tři noty tématu Fugy op. 37, č. 3].“* – *„[...] Najednou přichází velká a důležitá objednávka. Starší Novello musí mít od mého posledního pobytu varhanní fugu d moll – dej jí pro mě opsat a pošli mi ji sem rychle přes Hannover prostřednictvím tvého Hattendorfa. Jestli ji nemá Novello, musí ji mít Attwood, ale já jsem přesvědčen o prvním; začíná takto [následují první tři noty tématu Fugy op. 37, č. 3].“* Srov. KARL KLINGEMANN, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann* (ed. KARL KLINGEMANN), Essen: Baedeker 1909, s. 210-211. Mendelssohn píše znovu Klingemannovi 18. února a urguje získání fugy: *„Meine Orgelfuge in d-moll ist nicht bei Novello, wie er mir schreibt, also muss ich sie an Attwood geben haben, und glaube mich dessen jetzt auch zu entsinnen. Bitte schreibe ihm eine Zeile deshalb und schicke sie mir in Abschrift hierher, so bald als möglich. Bitte frag ihn zugleich, ob er mir erlauben will, ihm 3 Kirchenmusiken für Chor und Orchester, die ich jetzt herausgeben will, zuzueignen? Oder ist in England solche Anfrage nicht notwendig?“* – *„Moje fuga pro varhany d moll není u Novella, jak mi píše; musel jsem ji tedy dát Attwoodovi a myslím, že si na to teď také vzpomínám. Napiš mu proto prosím pár řádek a pošli mi její opis sem co možná nejrychleji. Zeptej se ho prosím, zda mi dovolí, abych mu dedikoval 3 chrámové skladby pro sbor a orchester, které se teď chystám vydat. Nebo snad takový dotaz není v Anglii nutný?“* KLINGEMANN, tamtéž, s. 212. První redakce Fugy op. 37, č. 3, se objevuje 29. března 1833: Mendelssohn ji napsal pro Novella; autograf se dnes nalézá v Londýně, British Library, Ms. add. 14396, s. 33-34 – srov. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Kompositionen für Orgel* (ed. WILHELM A. LITTLE), Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1977, kde je na s. 35-38 publikována tato první verze. Narážka na dedikaci Attwoodovi se vztahuje k Mendelssohnovu záměru publikovat tři z *Chorálních kantát* z mládí; tato publikace se pak neuskutečnila a dílo věnoval Attwoodovi, nakonec však bylo přesunuto do op. 37 (srov. PIETRO ZAPPALÀ, *Le 'Choralkantaten' di Felix Mendelssohn Bartholdy*, Venezia: Fondazione Levi 1991, s. 89-91).

² *„[...] Ich wünsche jetzt mit den Clavierfugen [op. 35] zugleich oder doch bald nach ihnen drei größere für Orgel drucken zu lassen, [...]. Wenn Ihnen dies recht ist, da könnte ich Ihnen das Manuscript der Orgelfugen noch vor meiner Abreise zustellen, [...]. Von beiden Werken wünsche ich jedoch das Eigenthumsrecht für England mir vorzubehalten.“* – *„Nyní si přeji dát vy-*

přislíbil Mendelssohn okamžité zaslání rukopisu, což se však uskutečnilo až k polovině měsíce: “[...] *obdržel jsem Váš ctěný dopis a během několika dní Vám pošlu rukopis fug pro varhany.*”³

Když vydavatel prohlédl rukopisy, navrhl skladateli zkomponovat preludium ke každé ze tří *Fug*.⁴ Přesto však Mendelssohn, který byl v těchto dnech pod časovým tlakem mnoha povinností, mezi nimiž bylo právě provedení oratoria *Paulus* (17. března v *Paulinerkirche* v Lipsku) stejně jako jeho vlastní svatba (28. března ve Frankfurtu), nemohl okamžitě uspokojit vydavatele a přeložil kompozici tří preludií na svatební cestu. Skladby vznikly “tryskem” mezi 2. a 6. dubnem k velkému uspokojení skladatele samotného.⁵

Právě během líbánek obdržel Mendelssohn první obtahy *Fug*, které vrátil korigované vydavateli 17. dubna; zároveň také poslal rukopis tří právě dokončených *Preludií*. Velmi zajímavý je dopis napsaný s tímto datem z Freiburgu im Breisgau: “[...] *posílám dnes poštou rukopis preludií vyžádaných ke třem fugám pro varhany. Velmi mě těší, že jste si je přál mít, protože mně se líbí mnohem víc než fugy, které jsem původně zamýšlel vydat samostatně. Celý sešit se tím více než zdvojnásobí a tedy doufám, že vyhovím Vašemu přání, které jste vyjádřil v lístku, jež jsem obdržel ráno před svým odjezdem z Lipska. Protože tam jste mi psal, že tři fugy by po vyrytí byly málo objemné, dal jsem se tedy hned do práce na preludiích, která mi stejně byla předurčena, [...]. Budte tak laskav a napište mi do Frankfurtu na adresu pana J. Herze datum publikace, pošlete jeden exemplář J. Alfredu Novellovi do Londýna před vytištěním a označte také Vaši firmu v titulu (který bych si přál německy, jak jsem Vám to už naznačil). Na zadní straně toho-*

tisknout zároveň s klavírními fugami [op. 35] nebo krátce potom tři větší pro varhany, [...]. Pokud byste s tím souhlasil, mohl bych Vám rukopis varhanních fug dodat ještě před svou cestou, [...]. U obou děl bych si rád ponechal autorská práva pro Anglii.” Srov. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe an deutsche Verleger* (ed. RUDOLF ELVERS), Berlin: de Gruyter 1968 (dále citujeme jako BDV), dopis č. 53, s. 58.

³ “[...] *geehrte Zuschrift habe ich empfangen, und werde Ihnen in einigen Tagen das Manuscript der Orgelfugen überschicken.*” Dopis z 13. března 1837 (BDV, č. 54, s. 59).

⁴ To vyplývá z dopisu psaného Mendelssohnem z Freiburgu im Breisgau Breitkopfovi 17. dubna (cit. dále).

⁵ Data kompozic jsou převzata z autografu (viz níže). O dojmech Mendelssohna z nových kompozic srov. dopis z 9. dubna matce do Štrasburku: “*Und sag ihr [= Fanny], daß ich in Speyer unter andern 3 Orgelpraeludien componirt habe, von denen ich hoffe, daß eins oder vielleicht zwei absonderlich gefallen werden.*” – “*A řekni jí [= Fanny], že jsem ve Špýru kromě jiných věcí zkomponoval tři preludia pro varhany, z nichž doufám jedno nebo možná dvě se budou velmi líbit.*” Viz FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Briefe* (ed. RUDOLF ELVERS), Frankfurt: Fischer 1984, s. 198-200, a dopis z následujícího dne Fanny: “*Drei Orgelpräudien habe ich in Speyer gemacht, die werden Dir, hoffe ich, gefallen; [...].*” – “*Ve Špýru jsem udělal tři preludia pro varhany, která se ti doufám budou líbit.*” Viz SEBASTIAN HENSEL, *Die Familie Mendelssohn 1721-1847. Nach Briefen und Tagebüchern*, Berlin: Behr 1879; u citací zde odkazujeme na patnácté vydání ve dvou svazcích: Berlin: Reimer 1911, sv. II, s. 45. Srov. také dopis Breitkopfovi ze 17. dubna, cit. dále, a dopis Klingemannovi z 30. dubna: “*Ich habe hier ein paar Orgelpräudien zu Fugen, die ich in Leipzig gelassen hatte, fertig gemacht und fortgeschickt [...].*” – “*Dokončil jsem zde a odeslal několik varhanních preludií k fugám, které jsem nechal v Lipsku [...].*” Viz KLINGEMANN, *Briefwechsel*, s. 214. Jako líbánky se připomíná zejména druhé Mendelssohnovo tvůrčí období: v tomtéž období zkomponoval (nebo načrtl) také díla jako *Žalm 42 op. 42, Kvartet e moll op. 44, č. 2, Klavírní koncert d moll op. 40* a dokončil třetí díl *Ptsní beze slov op. 38*.

to listu jsem označil některé korektury, které prosím zaneste do rukopisu fug, což doufám proběhne s velkou pečlivostí, abych nemusel znovu vstoupit do války s rytcem. Pošlete mi prosím poslední obtahy do Frankfurtu [...].”⁶

Poznámka o korekturních obtazích k *Fugám* nám nabízí příležitost k některým – částečně protichůdným – závěrům: především rychlost, s jakou byly připraveny (méně než měsíc), poukazuje na to, že rytecké práce nebyly zvlášť obtížné; ale výskyt chyb, které rozčilovaly Mendelssohna, nám napovídá, že práce rytce, obvykle pozorná a přesná, by mohla být přece jen odpovědná za důležitá poškození hudebního textu; nicméně skutečnost, že Mendelssohnovým *Fugám* předcházela stránkový obtah už jako poslední, nás přesvědčuje o tom, že nehledě na vytýkané chyby nebyl v tak katastrofálním stavu.⁷ Poznamenejme však, že Mendelssohn udělal tuto revizi obtahu, aniž by měl k dispozici svůj původní rukopis (to vyplývá z textu dopisu), ani jinou jeho kopii (to plyne z dopisu Klingemannovi z 30. dubna, cit. v pozn. 5): korigoval tedy obtah spoléhaje se na svou paměť tak, že ji do určité míry podporoval vazbou na text rukopisu, omezenou některými parametry notace (pravděpodobně výškou a délkou not, a tudíž nikoliv s velkou přesností), s prostorem pro dosti zvýšenou variabilitu dalších aspektů hudebního zápisu. Nedá se ani předpokládat, že by měl Mendelssohn při dalším obtahu (zamýšleném jako poslední) k dispozici rukopis k definitivní revizi textu: toto konstatování vzbuzuje první pochybnost o Mendelssohnově akribii jako korektora obtahů svých vlastních děl, pochybnost, která nechce naprosto popřít existenci modu operandi skladatele, kterým je obecně a právem znám, ale jen pohlédnout na něj kritičtěji.

Ve výše citovaném dopise figuruje také Mendelssohnovo přání publikovat *Preludia a Fugy* také v Anglii: v tomto duchu vybízí Breitkopfa, aby poslal nakladateli Novellovi nějaký nepovedený výtisk (exemplář – který, jak z obsahu vyplývá – měl být asi exemplářem z prvního nákladu německé edice). Na počátku srpna však anglický vydavatel ještě žádný materiál pro rytce neobdržel. Tak byl Mendelssohn nucen pobídnout Breitkopfa, aby poslal jeden exemplář díla, buď přímo rukopis skladatele nebo kopii, což není důležité: “*Dále vás prosím, abyste panu Novellovi do Londýna poslal co nejdříve 3 preludia a fugy pro varhany, které mají vyjít také u něho. Znovu se mě na to ptá, ale nemohu mu je dát, protože nemám žádný přesný opis. Kdybyste mu chtěl poslat sa-*

⁶ “[...] übersende ich heut mit der Fahrpost das Manuscript der verlangten Praeludien zu den 3 Fugen für Orgel. Es ist mir sehr lieb, daß Sie dieselben zu haben wünschten, denn sie gefallen mir jetzt viel besser als die Fugen, die ich ursprünglich allein zur Herausgabe bestimmte. Das ganze Heft wird dadurch mehr als doppelt so stark und so hoffe ich also, daß es Ihrem Wunsche genügt, den Sie mir in dem Billet aussprachen, welches ich den Morgen vor meiner Abreise von Leipzig empfing. Da Sie mir darin sagten, daß die 3 Fugen so wenig voluminös im Stich werden würden, so habe ich mich gleich an die Praeludien gemacht, die ich mir ohnehin vorgenommen hatte, [...]. Über die Zeit des Erscheinens sind Sie wohl so gefällig mir nach Frankfurt a/M adr. M. J. Herz zu schreiben, so wie auch ein Exemplar vor dem Erscheinen an J. Alfred Novello in London zu schicken, und seine Firma auf dem Titel (den ich Deutsch, so wie ich ihn angegeben haben wünsche) mit zu bemerken. Einige Correcturen, die ich im Manuscript der Fugen nachzutragen bitte, bemerke ich hier auf der Rückseite, und hoffe, daß es recht genau geschieht, damit ich nicht wieder in einen Krieg mit dem Stecher ziehen muß. Die letzte Correctur bitte ich Sie mir nach Frankfurt zu schicken [...].” Srov. BDV, č. 55, s. 60.

⁷ V předchozím měsíci napsal Mendelssohn jeden závažný dopis, v němž si stěžuje zejména na vydavatele Breitkopfa v případě špatných služeb jednoho jeho rytce: poté co tentýž rytec poslal obtah bez jediné provedené opravy, uvítal rozhodnutí vydavatele neposílat už zmíněnému rytci žádnou jinou práci. Srov. dopis z 13. března 1837 (BDV, č. 54, s. 59).

motný rukopis, postarám se o to, aby Vám jeden exemplář také zaslal; kdyby ne, pošlete mu tedy nějaký přesný opis, každopádně si však přeji, aby měl rukopis v ruce do konce tohoto měsíce."⁸

Poznamenejme, že Mendelssohn žádá zaslání rukopisu a ne už nějakého exempláře: signalizuje to snad, že německé vydání se protahovalo a nebylo včas k dispozici jako vzor pro anglické? Ještě je třeba upozornit na to, že Mendelssohn vyžaduje zaslání autografu nebo nějaké přesné kopie. Žádost Mendelssohna, aby rukopis díla došel do Londýna do konce měsíce srpna, se přirozeně vysvětluje snahou, aby se Novello mohl připravit na řádné vyrytí not; ale nezapomínejme, že sám Mendelssohn se chystal odejet do Anglie právě ke konci tohoto měsíce (aby tam zůstal skoro do konce prosince), protože se chtěl aktivně účastnit festivalu v Birminghamu. Během svého anglického pobytu měl Mendelssohn možnost setkat se několikrát s Novellem, s nímž projednával vydání několika skladeb (mezi jinými také op. 37), jejichž prodej byl stvrzen smlouvou z 9. září.⁹ Do jaké míry mohl Mendelssohn během těchto povinností detailně diskutovat s Novellem edici op. 37, to je věc, kterou nemohu dokumentovat. Jistě se můžeme domnívat, že mohl mít k dispozici nejen rukopis zasláný německým vydavatelem (podle Mendelssohnovy žádosti z počátku srpna), možná také "poslední korekturu" *Fug*, kterou předpokládal nalézt ve Frankfurtu. Jeho vinou však bylo obtížné, aby Novello už připravil kompletní obsahy díla (během zbývajících času pobytu Mendelssohna v Anglii) a aby je předložil k první korektuře. Také v následujících dopisech Mendelssohna Novellovi zcela chybějí reference o korekturách obtahů anglické edice. Jistě nechyběly příležitosti ke kontaktům mezi hudebníkem a vydavatelem, také proto, že jeho sestra Clara Novellová dávala aplaudované koncerty v listopadu 1837 právě v Lipsku.

Leč zpět k osudům Breitkopfovy edice. Průběh tisku zahájený se značnou rychlostí v březnu a dubnu 1837 musel doznat určitého zpomalení od chvíle, kdy se o tom objevila první zmínka v dopise z prvních dnů srpna a opět na počátku listopadu. Ze čtvrtého dne tohoto měsíce pochází vskutku Mendelssohnova žádost, aby mohl upravit titul, a te-

⁸ "Ferner bitte ich Sie Herrn Novello in London baldmöglichst die 3 Praelud. und Fugen für Orgel, welche auch bei ihm erscheinen sollen, zukommen zu lassen. Er fragte mich neulich darum und ich konnte sie ihm nicht geben, da ich keine genaue Abschrift behalten hatte. Wollen Sie ihm das Manusc. selbst schicken, so will ich sorgen, daß er Ihnen ein Exemplar sogleich wieder schickt; wo nicht, so schicken Sie ihm wohl eine genaue Abschrift, jedenfalls aber wünsche ich, daß er das Manusc. bis gegen Ende dieses Monat in Händen habe." Dopis z 5. srpna 1837 z Koblence Breitkopfovi (BDV č. 56, s. 63).

⁹ Smlouva mezi hudebníkem a vydavatelem je v Novellově archivu a zní: "The Original Melodies Bks 1 and 3 for P. Forte, also three preludes and fugues for the organ and also three choral pieces for female voices composed by me being Op. 19, 38, 37, 39 of my works. Sold for £35." – "Sešity 1 a 3 původních Melodií pro klavír a také tři preludia a fugy pro varhany a ještě tři sborové skladby pro ženské hlasy mnou zkomponované, neboli moje op. 19, 38, 37, 39. Prodáno za 35 liber." Vděčím za tuto a další zprávy nevšední laskavosti Petera Warda Jonese, ředitele hudebního oddělení Bodleian Library v Oxfordu, který připravil edici Mendelssohnových deníků vedených v průběhu lfbánek, které jsou bohaté na informace vztahující se k tomuto období: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Cécile Mendelssohn Bartholdy. The Mendelssohns on Honeymoon. The 1837 Diary of Felix and Cécile Mendelssohn Bartholdy. Together with Letters to their Families* (ed. a překlad PETER WARD JONES), Oxford: Clarendon Press 1997; německy: *Felix Mendelssohn Bartholdy – Cécile Mendelssohn Bartholdy. Das Tagebuch der Hochzeitsreise, nebst Briefen an den Familien* (ed. PETER WARD JONES, překlady z angl. a franc. THOMAS SCHMIDT-BESTE), Zürich: Atlantis 1997.

dy i titulní stranu díla.¹⁰ Dva dny nato ještě předkládá označení chyb určitého druhu v obtazích: “Zároveň následují korekturní obtahy preludií a fug pro varhany; jsou zde ještě některé závažnější chyby; proto prosím o jejich opravu s maximální přesností. Titul si přeji takto: ‘Tři preludia a fugy pro varhany op. 37, zkomponované a věnované od F. M. B. panu Thomasu Attwoodovi, varhaníkovi královské kaple v Londýně.’”¹¹

Ještě jednou odhalujeme z nemnoha řádků cenné postřehy: na jedné straně vidíme, jak práce rytce vykonávaná v rozpětí téměř osmi měsíců ponechala ještě prostor pro závažné chyby (zatímco se Mendelssohn domníval, že v polovině dubna obdrží poslední obtahy *Fug!*); zároveň zjišťujeme, že Mendelssohn je nepřehlédli, kromě toho pověřuje vydavatele, aby bděl nad správným odstraněním chyb rytce. Nemáme už v korespondenci k dispozici další upřesnění týkající se oprav obtahů; uprostřed ledna 1838 se ovšem tisk uskutečnil a Mendelssohn mohl poděkovat vydavateli za zaslání jednoho výtisku následujícími slovy: “[...] mnohokrát děkuji za laskavé zaslání mých varhanních skladeb, k jejichž krásnému a vkusnému vybavení si nemohu nic lepšího přát.”¹² S touto zdvořilou děkovací frází se vyčerpává poslední jednání procesu publikování op. 37.

Není lehkým úkolem stanovit s větší přesností data edic obou nakladatelství, tj. zda se dílo objevilo už na konci roku 1837 nebo v prvních dnech roku 1838. *Intelligenz-Blatt* č. 10 z *Allgemeine musikalische Zeitung* č. 44 z 1. listopadu 1837 oznamuje už mezi hudebními novinkami od Breitkopfa pro *Michaelis-Messe* v Lipsku “Tři preludia a fugy”. Ale zde jsme evidentně vystaveni publicistickému triku, protože víme, že po tomto datu žádal Mendelssohn ještě korekturu titulní strany a některých zásadních chyb v obtazích. Kromě toho nesouhlasí publikovaná cena v *Intelligenz-Blatt* (1Thlr 12 Gr.), i když jen nepatrně, s cenou téhož vydaného exempláře (1 Rthl 8 Gr.). Dne 27. prosince se objevil krátký biografický profil Mendelssohna v č. 52 *Allgemeine musikalische Zeitung*. Připojen je seznam jeho skladeb, který obsahuje i op. 39; avšak ještě jednou – datum není zcela určující, protože seznam skladeb mohl obsahovat ty, které byly v tisku: opus 39 nemá na rozdíl od jiných žádné označení ceny a tentýž op. 37 zachovává cenu 1 tolaru a 12 grošů, velmi blízkou seznamu z listopadu pro *Michaelis-Messe*, ale nikoliv skutečnou cenu tisku. Velmi opožděné je z našeho pohledu oznámení o vydání op. 37, které se objevilo v *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien (Hudebně-literární zpravodaj o nových hudebninách)* od Hoffmeistera. Ten vychází až v březnovém čísle roku 1838, kdy už bylo dílo bezpečně vydáno nejméně dva měsíce.

¹⁰ Srov. BDV č. 58, s. 64: “Ist der T i t e l meiner 3 Praeludien und Fugen für Orgel schon so weit fertig, daß nichts mehr einzuschalten ist? Im Falle, er noch n i c h t fertig wäre, möchte ich eine Dedication darauf haben, aber n u r in dem Falle, daß es ohne weitere Umstände sein könnte.” – “Je titul mých tří preludií a fug pro varhany už v tak pokročilé fázi, že není už možné nic vložit? V případě, že by ještě nebyl připraven, chtěl bych tam mít jednu dedikaci, ale jen pokud by to nezpůsobilo potíže.” Dokončování titulní strany, závazné zásahy a oddělený průběh jejího rytí od obtahů hudebního textu však indikuje, že publikace byla blízko závěrečné fázi.

¹¹ “Die Correctur der Prael. und Fugen für Orgel erfolgt ebenfalls; es waren noch einige bedeutendere Fehler darin, daher ich sie recht genau verbessern zu lassen bitte. Den Titel wünsche ich so: ‘drei Praeludien und Fugen für die Orgel componirt und Herrn Thomas Attwood, Organisten der Königlichen Kapelle zu London, gewidmet von F. M. B. op 37.’” Srov. dopis z 6. listopadu 1837, BDV č. 59, s. 65.

¹² “[...] danke ich vielmal für freundliche Übersendung meiner Orgelstücke, deren schöne geschmackvolle Ausstattung mir nichts zu wünschen läßt.” Srov. dopis ze 17. 1. 1838, BDV č. 62, s. 67.

Prameny

Pro *Preludia* op. 37 jsou nejdůležitější čtyři prameny: dva autografy (viz dále **B** a **R**) a první vydání u Breitkopfa & Härtela (**BH**) a u Novella (**N**).¹³

Žádný význam nemají v tomto kontextu některé skici pro *Preludium a fugu* č. 1,¹⁴ zatímco určité zajímavé znaky reflexe obsahuje jedna rukopisná kopie *Preludia* č. 2 (**O**). Za připomenutí stojí také vydání op. 37 pořizované Juliem Rietzem (**JR**), Mendelssohnovým přítelem, který mu v letech 1874-1877 připravil souborné kritické vydání díla. Ačkoliv by mohlo být z metodologického hlediska nedůležité, může nás zajímat kvůli některým opravným zásahům Rietze, protože se jedná o otisk **BH** a **N**.

(B)

Berlín, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Mendelssohn 29, s. 127-134.

Rukopis na šestnáctilinkovém papíře. *Preludium* č. 1: od s. 127 (“*Praeludium*” a “*H. d. m.*”) na s. 129 (“*Speyer den 2.^{ten} April 1837*”); *Preludium* č. 2: od s. 130 (“*Praeludium*” a “*H. d. m.*”) do s. 131 (“*Speyer d. 4.^{ten} April 1837*”); *Preludium* č. 3: od s. 130 (“*Praeludium*” a “*H. d. m.*”) do s. 134 (“*Speyer d. 6.^{ten} Ap. 1837*”).

Jedná se o první znění *Preludií*, které můžeme s jistotou určit také proto, že Mendelssohn byl zvyklý označovat náčrty a první znění díla značkou, s níž se setkáváme v tomto rukopise, “*H. d. m.*” (= “*Hilf du mir*”). Ačkoliv byla *Preludia* zamýšlena pro varhany, jsou napsána na dvou pětlinkových systémech podle Mendelssohnova oblíbeného zvyku: pedálový part se pozná od levé ruky podle pozice nožek u not. Hudební zápis je místy velmi dobře čitelný, místy zvlášť nejasný v důsledku četných zásahů: ty se pohybují od opravy jediné noty až k úplnému přepsání celých pasáží (v prvním *Preludiu* byl zrušen celý oddíl o 22 taktech a nahrazen jiným třináctitaktovým, napsaným na okraji téhož *Preludia*; menší zásahy stejného typu jsou také v druhém a dokonce v třetím *Preludiu*, kde je 14 taktů nahrazeno kratším oddílem o 5 taktech, nově zapsaným na okraji *Preludia*). Přítomná rukopisná verze, která je první psanou redakcí *Preludií*, se zásadně neliší od tiskových edic, protože celkový rozsah a formální artikulace *Preludií* zůstávají ekvivalentní; jeho hudební zápis však s nimi přesně nesouhlasí: jsou zde četné rozdíly a ne vždy jen malého rozsahu.

¹³ Zpráva o dalším prvním anglickém vydání sazbu firmy Mori & Lavenu, kterou přináší FRIEDHOLD BÖTEL, *Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37*, München – Salzburg: Katzbichler 1984 (Beiträge zur Musikforschung, 14), s. 72, nemá v žádném ohledu opodstatnění. S největší pravděpodobností je výsledkem chybné interpretace jednoho úryvku z dopisu Mendelssohna Klingemannovi z 5. října 1837 (“*Sag mir, hast Du an Mori die Präludien und Fugen gegeben? Bitte tue es gleich, wenn Du es vergessen haben solltest.*” – “*Řekni mi, poslal jsi Morimu preludia a fugy? Udělej to prosím hned, jestli jsi na to zapomněl.*”), viz KLINGEMANN, *Briefwechsel*, s. 222, kde se však jedná o *Preludia a fugy pro klavír* op. 35, publikované skutečně anglickým vydavatelem.

¹⁴ Die MARGARET CRUM, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the ‘Bodleian Library’*, Oxford, II: *Music and Papers*, Tutzing: Schneider 1983, s. 101, jsou tyto zachovány na fol. 8^v a 15^v kapesního deníku (sign. Margarete Deneke Mendelssohn, g. 4) v rámci poznámek vztahujících se k roku 1833. V tomto období komponoval Mendelssohn první verzi toho, co se později stalo *Fugou* č. 3; je možné se domnívat, že zmíněné skici předcházely nápadům pro *Fugu* č. 1, ale jak jsme viděli výše, *Preludia* byla napsána tiskem v dubnu 1837.

(R)

Řím, Biblioteca del Conservatorio di Musica, ms. A 134.

Autografní rukopis o deseti notovaných stranách, číslovaných moderní rukou, zabaleny do původních desek; celý svazek je pak uložen uvnitř modernějšího obalu opatřeného ochranným listem. Notové listy bez filigránů mají šestnáct osnov, každý tři systémy po třech osnovách; poslední osnova je vždy volná, vyjma stránek, kde jedno preludium končí a začíná následující: v tomto případě je volná osnova uprostřed listu mezi dvěma *Preludii*.

Na původní obálce je Mendelssohnovou rukou napsáno *“Tre Preludj / per l’Organo / al Signor Abbate Fortunato Santini / in segno di sincera amicizia e di vera stima dal suo / divoto / Felix Mendelssohn Bartholdy / Lipsia li 8 Settembre / 1840”* a na okraji rukou abbé Santiniho: *“Fortunato Santini”*. Na s. 1: *“Praeludium I.”*; s. 4, na konci prvního *Preludia*: *“hier folgt die Fuge in C moll 12/8 Tact”* a na začátku druhého *Preludia*: *“Praeludium II.”*; s. 6, na konci druhého *Preludia*: *“(hierauf folgt die Fuge in g dur)”* a na počátku třetího *Preludia*: *“Praeludium III.”*; s. 10: *“hierauf folgt die Fuge in d moll”*. Kaligrafický rukopis, ale nikoliv oprostěný od oprav a doplňků.

Rukopis **R** byl až dosud neznámý, možná proto, že stál na periferii pozornosti příliš rozptýlených mendelssohnovských pramenů, nebo jednoduše proto, že byl přehlížen vzhledem ke své dataci (1840), podle níž ho považovali za pozdější Mendelssohnovu kopii jako dárek Santinimu.¹⁵ Naproti tomu je **R** velmi zajímavý tím, že se staví přesně

¹⁵ Během svého pobytu v Římě (na přelomu let 1830 a 1831) měl Mendelssohn příležitost poznat a potkávat abbého Fortunata Santiniho, u něhož poznal obrovské množství hudby a u něhož často objednával jejich opisování. Právě abbého bohatá sbírka byla základní příčinou následných, i když ne četných dopisů Santiniho Mendelssohnovi: jimi naléhal na skladatele, aby mu zaslal hudební rukopis pro sbírku; k tomu se váží dva nepublikované dopisy uložené v Oxfordu, Bodleian Library, Margarete Deneke Mendelssohn, d. 35, č. 105 z 3. listopadu 1838 (*“Monsieur, [...] Dans ma grande Collection de Musique je n’ai pas encore eu l’honneur de mettre quelques unes de vos compositions: ne pourriez vous pas faire quelque chose pour mon Exercise de Musique a quatre voix? On parle beaucoup de Votre grand Oratorio S. Paul: je suis peut être trop hardi de vous en prier pour une Copie en Partition Allemande qu’elle soit, ou Anglaise: je me donnerais tout le soin d’en faire la traduction pour mon Exercise et j’espere pouvoir le faire. [...]”*) a zejména dopis d. 43 č. 279 z 30. května 1843 (*“Stimatissimo Signore, [...] Ho gran fame di Musica: Ella solo mi può saziare: perché dunque non mandarmi alcuna delle sue quanto belle, tanto dotte composizioni? mi faccia contento: almeno qualche altro se bene piccolissimo suo Originale: [...]”* – *“Nejctihodnější pane, [...] Jsem velmi hladov po hudbě: jen ta mě může nasytit: proč mi tedy nepošlíte některou ze svých jak krásných, tak moudrých skladeb?, aby mě uspokojily: alespoň nějaký jiný, i kdyby to byl maličký originál: [...]”*). Důvod k uspokojení tohoto přání byl pro Santiniho tak důležitý, že žádal také skladatelovu sestru Fanny – když dlela v Římě v letech 1839-1840 během své cesty do Itálie –, až ji téměř obtěžoval: srov. dopis Fanny Felixovi z Říma z 1. ledna 1840 (*“[...] Der alte Santini läßt Dich sehr grüßen, u. bitten, Du möchtest ihm ein Stückchen Manuscript schicken. Der gute alte Mann besucht uns öfters, u. erzählt von seinem Steckenpferd, seiner Bibliothek [...]”* – *“[...] Starý Santini ti posílá mnoho pozdravů a prosí tě, abys mu poslal nějaký malý rukopis. Ten dobrý starík nás často navštěvuje a vypráví o svém koníčku, o knihovně [...]”*) a dopis z 10. května 1840 (*“[...] Der alte Santini quält mir die Seele aus, so oft er mich sieht, Du sollst ihm Musik schicken, ich werde ihm etwas hier lassen müssen, was ich von Dir mitgebracht habe, ich sehe er läßt mich sonst nicht fort. Er ist aber ein gut alt Männchen, bei Weitem der Leidlichste unter den Langweiligen hier [...]”* – *“[...] Starý Santini moří mou duši pokaždé, když mě vidí, musíš mu poslat noty, budu mu tady od tebe muset něco nechat z toho, co jsem s sebou přivezla, jinak mě nenechá odejet. Ale*

do pozice mezi první rukopisnou redakcí **B** a tisky. Ve skutečnosti předkládá verzi **B** očištěnou od všech obtíží interpretace pomíchaného zápisu. Ale k tomu s natolik přesnými paralelami v porovnání se svou předlohou, že vnučuje hypotézu, že **R** by mohl být jednoduše pozdější kopii, pořizenou na základě tiskových vydání. Zároveň **R** také představuje nesčíslné zásahy přepisováním a poslední varianty, které potvrzují vyrůstání **R** z **B**. Tyto poznatky vynášejí rukopis **R** z podružného opisu **B** na místo druhého originálního autografu. Z pokusu o srovnání mezi **B** a **R** tedy jasně vyplývá, že **R** je zajisté kopie podle **B**, ale skladatel udělal změny, ať už během opisování nebo po jeho skončení jako akt přehodnocení svého díla.

Kdy tedy byla redigována kopie **R**? Datum dedikace, jak už bylo řečeno, nás nesmí mýlit. Opis **R** nabízí extrémně výmluvné znaky: numerická sekvence jako násobky tří, která se objevuje s určitou pravidelností v průběhu hudebního textu, se zdá být stopou zanechanou rytcem, který takto ručně čísloval osnovy určené k tisku. Takty obsahující řečená čísla se shodují z velké části s takty z konečného uspořádání v edici **BH**. Tak by opis **R** nebyl nic jiného než kopie pro rytce, kterou Mendelssohn připravil podle rukopisu **B**, který byl sám o sobě často nečitelným (a na dvou osnovách!). Z toho vyplývá, že taková kopie byla pořizena mezi 6. dubnem (datem dokončení kompozice) a 17. dubnem (datem, kdy Mendelssohn poslal nakladateli kopii pro rytí).¹⁶

(O)

Oxford, Bodleian Library, Margarete Deneke Mendelssohn, c. 50, n° 5, cc. 16-20.¹⁷ Jedná se o neautografní kopii *Preludia* č. 2. Hudební text je jasně pořizen na základě **B** a neubrání se četným chybám. V některých místech byl opraven tužkou (možná samotným Mendelssohnem?) podle tiskového znění edice.

O původu tohoto rukopisu lze vyslovit pravděpodobnou hypotézu.¹⁸ Cestou do Heidelbergu během svatební cesty měl Mendelssohn příležitost hrát s varhaníkem Fritzem Schlemmerem. Z líbánkového deníku víme zcela jistě, že ten si opsal nebo dal opsat alespoň některé části z *Preludií a fug* op. 37. Co se týká *Preludií*, bylo to po 17. dubnu, což se mohlo stát pouze na základě **B**, zatímco **R** už bylo odesláno Breitkopfovi. Volné

dobrý starý mužík, nejsnesitelnější mezi těmi nudnými tady [...].) Srov. MARCIA J. CITRON, *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, Stuyvesant: Pendragon 1987, s. 563 a zvláště 570; dopisy jsou částečně uveřejněny také v práci FANNY MENDELSSOHN, *Italienisches Tagebuch* (ed. EVA WEISSWEILER), Frankfurt am Main: Societäts-Verlag 1982, s. 67-70 a zejm. 104-108. Mendelssohn, který zřídka někomu ponechal svůj autograf, poslal Santinimu velmi pravděpodobně rukopis s věnováním právě po těchto abbého opakovaných žádostech, stupňovaných prostřednictvím skladatelovy sestry.

¹⁶ Je zajímavé nyní znovu přečíst výše citovaný úryvek z Mendelssohnova dopisu Breitkopfovi ze srpna 1837: "*Ferner bitte ich Sie Herrn Novello in London baldmöglichst die 3 Praelud. und Fugen für Orgel, welche auch bei ihm erscheinen sollen, zukommen zu lassen. Er fragte mich neulich darum und ich konnte sie ihm nicht geben, da ich keine genaue A b s c h r i f t behalten hatte [...]*" (zdůraznil P. Z.). Nyní je evidentní, že Mendelssohn neposílal 17. dubna vydavateli Breitkopfovi autograf **B**, avšak kopii **R**, která z **B** reprodukovala hudební text velice změněný. Měl tudíž skladatel v srpnu po žádostech Novella v ruce pouze originál **B**, nedostatečný k rekonstrukci významných variant z **R**, a žádnou "přesnou", spolehlivou kopii.

¹⁷ Srov. CRUM, *Catalogue*, II (cit. v pozn. 14), s. 18.

¹⁸ Peter Ward Jonesovi vděčím za hypotézu o původu rukopisu stejně jako za informace, které dokumentují její vznik.

listy, z nichž se celý rukopis **O** skládá a které obsahují ještě jiná dvě varhanní díla od Bacha a Händela, se zdají být Schlemmerovým rukopisem. Nicméně rozsah tohoto rukopisu je příliš malý, než abychom měli jistotu, že se skutečně jedná o jeho ruku. Analogicky je možné, že opravy jsou Mendelssohnovy, aniž bychom to mohli prohlásit s jistotou. Jsou-li skutečně skladatelovy, byly učiněny z paměti (což by ospravedlňovalo jejich pouze přibližnou přesnost).

(BH)

Präludien / und / Fugen / für die Orgel / componirt und /Herrn Thomas Attwood / Organisten der Königlichen Kapelle / zu London / mit Verehrung und Dankbarkeit / gewidmet / von / Felix / Mendelssohn-Bartholdy. / Eigenthum der Verleger. / 37s Werk. – [Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.] / Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. / London bei Alfred Novello. / Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Na s. [1] je titulní list, s. [2] je prázdná, s. 3-29 mají notový zápis, s. [30] je prázdná. Č. plotny: 5823.

Byly zkoumány dva exempláře. První z nich je uchován v Lipsku, Stadtarchiv, se signaturou Gewandhaus Nr. 47. Tento má na titulní straně autografní dedikaci Mendelssohna příteli a kolegovi Schleinitzovi (“*An H. C. Schleinitz zum / Andenken und Durchsuchen / Leipzig 27 Jan. 1838 / F. Mendelssohn Bartholdy*”) a neobsahuje údaje o ceně. Datum věnování potvrzuje, že se jedná o jeden z prvních publikovaných exemplářů, zatímco neuvedení ceny upřesňuje, že byl předán Mendelssohnovi přímo nakladatelem.¹⁹ Druhý exemplář je uchován v Římě, Biblioteca del Conservatorio di Musica. Jediný rozdíl na titulní straně, totiž odlišný údaj o ceně (“*Pr. 1 Rthlr. 10 Ngr.*”), podporuje domněnku, že se jedná o reprint prvního vydání pořízený kolem roku 1869.²⁰

V hudebním textu *Preludií* obou edic se objevují pouze dvě varianty. V *Preludiu* č. 1 v 19. taktu je pátá osmina střední osnovy v lipském exempláři jako *f^l* zvláště vybledlá (zjevně vyškrabaná, snad kvůli opravě), zatímco v římském exempláři je *d^l*, jak je tomu ostatně ve veškeré zbývající rukopisné tradici a tisku. V *Preludiu* č. 3 jsou na horní osnově noty *a^l* v taktech 121-122 bez ligatury v lipském exempláři, mají ji však v exempláři římském (viz v Příloze variantu č. 115). Je-li správné datum vydání u římského exempláře, lze tedy trvat na tom, že v průběhu asi třiceti let zůstalo Breitkopfovo vydání prakticky nezměněno.

(N)

Three / Preludes & Fugues / Composed for / The Organ, / and Dedicated to Thomas Attwood Esq.^{re} / Composer To Her Majesty's Chapels Royal, / By Felix Mendelssohn Bartholdy. / Op. [37]. / N.^o 1[2, 3] – Ent. Sta. Hall – Pr. 3. each / London, / J. Alfred

¹⁹ Srov. PETER KRAUSE, *Autographen, Erstaussagen und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven*, Leipzig: Musikbibliothek der Stadt Leipzig 1972 (Bibliographische Veröffentlichungen der Musikbibliothek der Stadt Leipzig, 6), s. 83, č. 246, který přepisuje text dedikace s určitými chybami. Označení ceny obsažené v popisu titulní strany je převzato z této publikace. Další exemplář tohoto prvního vydání, rovněž bez udání označení ceny, je uložen v Oxfordu, Bodleian Library, se signaturou Deneke 92 (6): srov. PETER WARD JONES, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library, Oxford*, vol. III: *Printed Music and Books*, Tutzing: Schneider 1989, s. 154, č. 556.

²⁰ Datum je zjištěno analogicky podle exempláře uloženého v Lipsku, který uchovává zmíněné označení ceny: srov. KRAUSE, *Autographen* (cit. v pozn. 19), s. 83-84, č. 247.

Novello, / Music Seller (by special Appointment) to Her Majesty, / 69, Dean Street, Soho. / Leipsic, bei Breitkopf & Härtel. / This Work is Copyright.

Na s. [1] titulní strana, s. 2-24 noty. Číslo plotny: 505.

Zkoumaný exemplář je oxfordský, Bodleian Library, se signaturou Mus. Instr. I, 7 (1), a je součástí hudebního fondu náležejícího Mendelssohnovi osobně, uloženého nyní v anglické knihovně.²¹

Kritika pramenů

Jaké problémy předkládá objevení nového pramene **R**? Jak hodnotit jeho přínos k rekonstrukci tradování textu? Co může změnit ve formulaci hudebního textu?

Hlavně si uvědomíme, jak se až dosud hodnotily prameny neboli jak byla ignorována existence **R**. Od okamžiku, kdy se op. 37 objevil v tisku pod přímým dohledem Mendelssohna, byla verze **BH** vždy apriorně považována za definitivní verzi hudebního textu, jak jej chtěl autor: což dovolovalo, aby se nikdy neozvala potřeba zkoumat do hloubky jediný dosud známý autograf, rukopis **B**. Kdyby byl proveden tento nikoliv zvlášť obtížný výzkum hudebního textu, vedlo by to ke konstatování relevantních diskrepancí s tiskovou verzí, takových, u nichž by byla nemyslitelná přímá filiace s rukopisem. Objevený rozdíl mezi **B** a **BH** by musel vzbudit domněnku konzistentní dokumentační mezery (nebo existence dalšího Mendelssohnova rukopisu, či rozsáhlé a už nestopovatelné korekturní intervence na obtazích). Ale takový výzkum se neuskutečnil. Nebo, byli kdy podniknut, zlehčil váhu rozdílů mezi dvěma prameny a vyústil víceméně v potvrzení větší autority **BH** vzhledem k **B** a odkázal ho do oblasti bouřlivého kompozičního zápasu skladatele a zhodnotil jako pramen nevhodný ke stabilizaci přesného hudebního znění díla. Tak se neúprosně zamlčovaly nebo zlehčovaly sotva smířitelné rozdíly v textech dvou pramenů. Zároveň se ponechávala ve stínu také edice **N**, považovaná za příbuznou s německým vydáním, neboť u zrodu obou edic stál sám skladatel.

Znovuobjevení rukopisu **R** vyvolává celkové přehodnocení celé záležitosti. Především až nyní můžeme právem vyloučit **B** jako užitečné svědectví pro rekonstrukci textu, poněvadž **R** není pouze jeho kopie, ale také poslední kompoziční stadium *Preludií* op. 37. (Což však neubírá na důležitosti **B** pro možné a zajímavé genetické studium, významné pro objevování Mendelssohnova tvůrčího postupu.) Rukopis **R** představuje ze svého hlediska pramen hodný respektu. Vyazuje ve skutečnosti dvě velmi důležité charakteristiky: na jedné straně proto, že byl pořízen se záměrem předložit definitivní text (je to kopie, kterou Mendelssohn předložil rytci), a na druhé straně proto, že jeho text je nápadně podobný **BH** a **N**. Proto nemohou být rozdíly mezi **R** a vydáními odstraněny jednoduše jako poslední změny Mendelssohnova názoru v okamžiku obtahových korektur bez přesných dokumentárních důkazů nebo alespoň bez pečlivého zhodnocení jednotlivých prvků.

Poměrně neohroženo zůstává určení hodnoty **BH**. Ve prospěch výjimečné spolehlivosti tohoto prvního vydání, ne-li přímo absolutní priority, hraje konstatování, že Mendelssohn sledoval krok za krokem přípravu, jak je dokládá průběžná výměna dopisů

²¹ Srov. WARD JONES, *Catalogue* (cit. v pozn. 19), s. 154, č. 554. Nemnohé poznámky tužkou obsažené v tomto exempláři s opravnou nebo vysvětlující funkcí nejsou Mendelssohnovy, ale pocházejí jistě od anglického varhaníka (písemné sdělení Petera Warda Jonese).

skladatele s nakladatelem. Avšak existují také úvahy směřující k pochybnostem o této jistotě: proč nejsou ony korektury v obtazích (doložené právě v korespondenci) skutečně obsaženy v tisku? Kdyby byla edice **BH** tak exemplární, proč by Rietz intervenoval pro změny v hudebním textu začleněním údajných změn?²² Dokonce už dříve citovaný úryvek z dopisu ze 17. ledna 1838 (“[...] *danke ich vielmal für freundliche Übersendungen meiner Orgelstücke, deren s c h ö n e g e s c h m a c k v o l l e A u s s t a t t u n g* mir nichts zu wünschen läßt” [zdůraznil P. Z.]), kde hudebník prohlašuje, že je zcela spokojený s výsledkem tisku, není zcela úplným potvrzením. Obrat užitý Mendelssohnem patrně vyjadřuje ocenění grafického řešení edice více než pečlivost práce s ohledem na přesnost textu.²³ Domnívat se touto cestou, že **BH** je definitivní edicí, mimoto přehlíží možnost, že by editovaný text mohl ještě obsahovat nějaké tiskové chyby vzhledem k rukopisu: hypotéza není tak nepravděpodobná i přes Mendelssohnův dohled, důkazem toho jsou právě korektury výhradně požadované skladatelem a také jeho časté nářky kvůli nedbalostem jistých rytců.²⁴ Littleho hypotéza v jeho vydání *Preludií a Fugy*, že by Breitkopfova edice měla být definitivní, protože pochází přímo od Mendelssohna, se tudíž zdá být poněkud povrchní.²⁵

Jako poslední problém zbývá ještě zařazení edice N. Z korespondence nechápeme dostatečně, na základě kterého exempláře byla vyryta plotna; úryvek z dopisu z 5. srpna

²² V období, kdy Rietz zasahoval, nebyl rukopis **R** už k dispozici. Rietzovy korektury byly vykonány *ope ingenii* nebo pravděpodobně také působením **N.** Nelze tedy považovat Rietzovo vydání samo o sobě za poslední svědectví pro rekonstrukci textu.

²³ Stejně nebo podobné formulace se objevují v dalších dvanácti Mendelssohnových dopisech Breitkopfovi: srov. BDV, dopisy č. 13, 17, 18, 22, 23, 25, 31, 36, 38, 39, 69, 175. V některých případech může “*schöne Ausstattung*” explicitně vyjadřovat nějakou jinou kategorii než přesnost textu: srov. dopisy č. 13 (“*Die Ausstattung beider Werke ist so elegant und zierlich, daß es mir nichts zu wünschen übrig läßt, und da ich auch bei näherer Durchsicht fast in keiner Stimme einen Fehler entdeckt habe* [...]”). – “*Vybavení obou děl je tak elegantní a zdobné, že si nemohu nic více přát, a že jsem také při podrobnějším prohlédnutí neobjevil skoro v žádném hlase chybu* [...]”). č. 18 (“*Die Ausstattung läßt durchaus nichts zu wünschen übrig an Eleganz, Deutlichkeit und Richtigkeit* [...]”). – “*Nelze si přát lepší vybavení co do elegance, zřetelnosti a správnosti* [...]”). č. 36 (“[...] *besten Dank für die Übersendung der Exemplare* [...], *dessen Ausstattung und correcter Stich mir nichts zu wünschen übrig lassen.*” – “[...] *velký dík za zaslání exempláře* [...], *k jehož vybavení a správnosti rytí si nemohu nic více přát.*”).

²⁴ Případy chyb ponechaných v tiskových vydáních nejsou úplně neobvyklé. To je potvrzováno rovněž Mendelssohnovými dopisy Breitkopfovi, i když zřídka, a ve vztahu k jiným dílům skladatele: srov. BDV, dopisy, č. 13 (viz předchozí poznámka; Mendelssohn oceňuje vydání také proto, že v něm téměř nenašel chyby), č. 71 (v již distribuované edici je v titulu na první straně chybná formulace), č. 88 (korektury prováděné nejenom na plotnách partitury, ale také na tištěných exemplářích redukce pro zpěv a klavír a vokálních partů již v prodeji), č. 107 (Mendelssohn prosí vydavatele, aby udělal korektury v rukopise, ale aby neriskoval změny na plotnách a neodráždil rytce).

²⁵ Srov. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Three Preludes and Fugues, Opus 37, Duets, and Preludes and Fugues* (ed. WILHELM A. LITTLE), London – Sevenoaks: Novello 1989 (Complete Organ Works, 1). Jako příklad bedlivého zkoumání může posloužit vylíčení jednoho “normálního” vydavatelského procesu, který nepředstavoval zvláštní obtíže nebo procedurální anomálie. Srov. PETER WARD JONES, *Mendelssohn's Opus 1: Bibliographical Problems of the 'C minor Piano Quartet'*, in: *Sundry Sorts of Music Books: Essays on the British Library Collections: Presented to O. W. Neighbour on his 70th Birthday* (ed. CHRIS BANKS a kol.), London: British Library 1993, s. 262-273.

1837 uvedený výše nás žel nechává v pochybnostech, zda by Novellovo vydání mohlo mít za předlohu přímo Mendelssohnův autograf (“*Das Manuscr. selbst*”; ve skutečnosti dva autografy – jeden *Fug* a druhý oddělený *Preludii*), nebo jeden výtisk předložený Breitkopfem. Jistě se však **N** zdá být otiskem: buď podle **BH**, pak by se jeho hodnota drasticky redukovala, nebo přímo podle **R**, tj. případ, v němž by **N** mělo nepatrnou hodnotu, ale určitě mnohem větší, než jaká se mu dosud přisuzuje. Ale uniká nám jiný důležitý faktor, který by mohl definitivně snížit důležitost **N** jako pramene nebo jej naopak zhodnotit ve velkém měřítku: nevíme vskutku, zda a do jaké míry mohl obsah **N** Mendelssohn korigovat.

V této situaci, která není tak složitá, spíše nedostatečně vyjasněná, nezbyvá než s nadějí očekávat, že se objeví nové prameny nebo dokumentární prvky schopné uvedené pochybnosti objasnit, nezbyvá než konfrontovat čtení rukopisu **R** s edicemi **BH** a **N** s cílem hledat poslední rozpoznávací prvky, které by mohly pomoci určit s větší přesností hodnotu jednotlivých pramenů z pohledu rekonstrukce textu.

Analýza variant

Pozorná analýza variant edic a rukopisu (jak lze vidět z kompletního seznamu v příloze) vede k závažným zjištěním. Souhlasí s potvrzením hypotéz vznesených pouze na základě listinných svědectví, ale zároveň posilují – je-li to možné – pochybnosti o tom, která verze *Preludii* je poslední.

Jeden z prvních závěrů, které vyplývají ze srovnání variant, je potvrzením toho, že **N** bylo odvozeno z **R**, zprostředkovaně nebo bezprostředně, a následně jeho nezávislost na **BH**. Z výše citovaného dopisu ze 17. dubna 1837 se vskutku zdá, že Mendelssohn žádal zaslat Novellovi jeden (tištěný) exemplář rádného vydání, aby se podle něj provedlo vlastní rytí. Ale v dopise z následujícího 5. srpna uvažuje Mendelssohn o autografu (nebo o jeho kopii pořízené s maximální péčí) jako o předloze pro Novella. Seznam výše uvedených variant potvrzuje, že bylo zvoleno toto druhé řešení: zvláště zřetelné jsou mezi jinými varianty 1, 10, 19, 29, 31, 33, 42, 46, 50, 51, 61, 71, 73, 91, 92, 103, 104, 115 a 118. Z variant není možné s přílišnou přesností určit, zda měl Novello k dispozici vlastní autografní rukopis **R** nebo jeho kopii. Značný výskyt chyb v **N** by mohl vést k předpokladu, že vyplývají spíše z nějakého mezičlánku (*interpositus*), ale množství takových chyb nemůže být samo o sobě dostatečným důkazem pro tuto hypotézu, poněvadž také edice **BH** (jak uvidíme dále), bezpečně vzniklá přímo na základě **R**, obsahuje samostatně četné chyby podobného druhu. Výše uvedené varianty dokonce sugerují myšlenku bezprostředního spojení mezi **R** a **N**. Ať už je tomu jakkoliv, skutečnost, že **N** je odvozeno z **R** nezávisle na **BH**, souhlasí s jeho zařazením mezi významné svědectví tradování textu a s jeho umístěním vedle **BH**, přinejmenším teoreticky, pokud se týká úrovně věrohodnosti. Abychom mohli konečně postoupit k definování větší nebo menší hodnoty obou vydání, bylo by třeba u nich v tomto ohledu ověřit účinnost zásahu do korektur obsahů ze strany Mendelssohna. Nicméně, jak už bylo výše řečeno, je toto nemožné pro nedostatek příslušné detailní dokumentace: při absenci přesných údajů nezbyvá v tomto smyslu tedy nic jiného než přikročit konečně k analýze variant.

Mezi prvními celkovými úvahami o srovnávaných variantách vyžaduje první a nejnáléhavější pozornost právě jejich zvýšený počet. To je ukazatelem častých vynechávek (*scollatura*) textu v obou edicích, které vykazují odlišnosti sahající od malých detailů až k zásadním prvkům. Nejdůležitější ovšem je, že jen málokteré z těchto vyne-

chávek jsou ve vztahu k rukopisu **R** společné oběma edicím, zatímco téměř všechny jsou mezi nimi rovnoměrně rozšířené, takže vytvářejí dva tištěné hudební texty citelně odlišné jeden od druhého. Nehledě k okolnostem vzniku variant, přesnosti a speciálním případům v jednom či druhém tisku, objevuje se nikoliv marginální problém: je třeba začít postulovat Mendelssohnovy vlastní nehomogenní zásahy při korigování obtahů dvou různých vydavatelů proti běžné zkušenosti, která spatřuje ve skladateli osobnost obzvláště přesnou a pečlivou při vydávání svých vlastních notových textů. Nebo je třeba předpokládat, že přes svou pečlivost nebyl schopen získat od vydavatelů to, co žádal. (A tentýž Mendelssohn nás ve svých dopisech nakladateli přesvědčuje o opakovaných chybách, chybějících korekturách, dokonce i o zařazování nových variant do práce rytců na plotnách.) Tato zjištění stačí k definitivnímu oslabení obecně uznávaného postavení, které patří edici **BH**, jež má větší autoritu než **N** z toho prostého důvodu, že vznikala pod bezprostředním dohledem skladatele, a otevírá cestu k přehodnocení nejen edice **N**, ale také rukopisu **R**, a ke správné rekonstrukci textu.²⁶

Jednotlivé varianty je tedy potřeba pečlivě prozkoumat, aby mohla být definována jejich hodnota.

Je možné snadno izolovat první skupinu variant: jsou to ty, které lze snadno ospravedlnit jako záměr vydavatele realizovaný ve prospěch větší čitelnosti nebo větší přesnosti hudebního textu. Takovými se zdají být například varianty 3, 17, 22, 31, 41, 44, 57, 72, 85, 88, 93, 96 a 104 u **BH** a 2, 14, 39, 44, 65, 67, 78 a 79 u **N**. Lze vyslovit hypotézu, že podobné modifikace by mohly být zavedeny přímo rytcem nebo vydavatelem a mohly být později Mendelssohnem odsouhlaseny. Zároveň by však mohly představovat také následné zásahy samotného Mendelssohna, zásahy jinak nedokumentované. Všimněme si však, že pouze varianta 44 je společná oběma edicím, zatímco všechny ostatní jsou víceméně rozptýleny mezi oběma edicemi. V tomto případě se může také jednoduše jednat o modifikace, které Mendelssohn považoval za malé, tedy takové, které nevyžadovaly přesné korespondování mezi oběma edicemi.

Druhá kategorie variant (což je kategorie často uváděná) by mohla doložit značný rozsah chyb připisovaných nesoustředěnosti rytce při přenášení hudebního textu z rukopisu na plotny. Zdá se poněkud divné, že rytecká práce, která by svým založením a rytmem produkce měla být dostatečně volná, ponechala prostor pro nesoustředění, které vyvolalo obrovské chyby při čtení. Nesoustředění, které lze snad připustit v případě nějakého rychlého čtení, ale zajisté nikoliv při pečlivém rozpoznávání rukopisu připravovaného k tisku. Přesto nás zkušenost učí, že tento typ chyb je daleko častější, než se má za to, a je často sváděn na špatnou čitelnost originálního rukopisu nebo na rychlost, s níž bývá skutečně spojována rytecká práce, či na naléhavost obchodních důvodů nakladatelství nebo na stovky jiných obdobných příčin. Zajisté je třeba vyloučit, že by rytecké omyly mohly být pro filologa pohodlným unikem v příliš zamotaných případech. Podívejme se tedy podrobněji na některé z výše vyjmenovaných variant. Velmi pravděpodobně by bylo možné přisoudit rytci (avšak také korektorovi obtahů) jako jeho chyby varianty 7, 18, 29, 30, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 52, 54, 59, 61, 71, 73, 75, 81, 90, 98,

²⁶ V neprospěch absolutní věrohodnosti Breitkopfovy edice připomínáme jen to, co jsme viděli výše, totiž fakt, že Mendelssohn měl poslat korekturu Breitkopfova obtahu během své svatební cesty, aniž by měl v ruce svůj originál, vzpomínaje tedy text z paměti. Naproti tomu pro nedostatek dokumentace nevíme, jak by Mendelssohn mohl zasáhnout do Novellových obtahů nebo (což je zcela nemožné prokázat) zda je vůbec ošetřil.

103, 112, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 124, 126 pro **BH** a 6, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 23, 24, 26, 30, 32, 34, 35, 36, 38, 45, 48, 49, 55, 56, 58, 61, 63, 64, 66, 70, 74, 76, 80, 82, 86, 87, 94, 98, 105, 106, 109, 111, 112, 116, 123-127 u **N**. Část z nich je možné ospravedlnit jako rychlou četbu dvojnásobných míst (6, 7, 11, 13, 18, 20, 29, 36, 50, 59, 80, 98, 111) nebo jako malé opravné zákroky či jako objasňující interpretace (42, 48) nebo ještě jako mechanické opakování analogických úseků (16) nebo jako nedostatek přesnosti v detailech (26, 30, 43, 45, 46, 49, 52, 54, 61, 71, 75, 81, 82, 90, 103, 116) či jako narušení, jež nelze dále vysvětlit (např. všechny chybějící ligatury nebo posuvky u 9, 12, 15, 23, 24, 30, 32, 34, 35, 38, 58, 63, 64, 66, 70, 74, 76, 87, 94, 105, 106, 109, 112, 114, 120, 121, 122, 124). Ačkoliv je nelze všechny s jistotou připsat odpovědnosti rytce, zvýšený počet těchto variant nás přesvědčuje o tom, že věrohodnost **BH** a **N** není zcela absolutní. Naopak, skutečnost, že chyby jsou dosti rovnoměrně rozšířeny mezi dvěma edicemi (s mírnou nevýhodou pro **N**), potvrzuje to, že z mnoha důvodů odmítáme rozhodnutí o prioritě jedné před druhou.

Ale likvidace všech variant jako tiskových chyb by byla metodologickou chybou rovnající se apriornímu zavržení tisku s chybami jen proto, že vydání sledoval sám autor. A zároveň by nepomohlo správně interpretovat konfliktní kroky. Zbývá tedy alespoň hypoteticky uvažovat o přítomnosti autorských variant, totiž Mendelssohnových úprav, které následovaly po redakci **R** během dlouhé fáze korektur obtahů, ovšem bez dochované dokumentace.²⁷ Hypotéza je sama o sobě opodstatněná od okamžiku, kdy jsou ediční zásahy Mendelssohna dosvědčeny prakticky ve všech stadiích tisku některého jeho díla. Ve prospěch hudebníkovy pečlivosti při dokonalém přepracovávání obtahů tedy nesvědčí odlišný obraz textu dvou edic, a to ještě průkazněji než v prvním uvedeném případě. Jestliže vskutku považoval za vhodné zanést úpravy do jedné edice, proč nezanesl tytéž změny také do druhé? Je přípustná taková ediční akribie pro produkt jednoho nakladatelství a taková nedbalost u jiného? Čím více se projevuje Mendelssohnova preciznost u jedné edice, tím více by bylo třeba postulovat nedbalost u druhé, nebo přinejmenším snahu vyhovět nepředvídaným okolnostem, které mohou ze strany vydavatele nastat. Ale jak rozlišit případné vědomé Mendelssohnovy zásahy, jinak nedokumentované a nevyznačené pečlivě v obou edicích? Jak v některých případech rozeznat, jestli se jedná o chybu rytce nebo vědomý redakční zásah, či o jasnou vůli autora nebo dokonce o jeho zásadní nezáměr o aspekty, které se nám zdají rozhodující a pro něho mohly být pouze malými detaily? Toto je punctum dolens a znovu směřujeme k tomu, abychom upřednostnili edici **BH**...

Prozkoumejme jako příklad několik zvlášť důležitých variant, abychom mohli ukázat, jak se finální text objevoval z přesné kolace tří pramenů, které jsme měli k dispozici: jedná se o varianty 1, 10, 33 a 91-92.

Varianta 1 (Příklad 1a-d) se týká označení tempa u prvního *Preludia*. Přítomné označení v **R** a **N**, neboli ♩ , ve skutečnosti vystupuje už v prvním rukopise **B**, a zdá se tudíž jistou volbou už od počáteční koncepce *Preludia*, není tedy těžké přisoudit chybu rytci v **BH** (také pod vahou následků, které to vyvolává), ale je mnohem obtížnější předpokládat, že by si Mendelssohn představoval jiné tempo pro celé *Preludium* teprve od doby revize obtahů. V tomto případě se tedy zdá přijatelnější navrhnout čtení podle **R** a **N** oproti **BH**.

²⁷ Varianta 84 se zdá být jediným revizním zásahem do obtahů (redakčním nebo autorovým?), doložena se vši průkazností, a nikoliv jako dohad.



Příklad 1a. B

Příklad 1b. R

Příklad 1c. BH

Příklad 1d. N

Varianta 10 (Příklad 2a-c) chce zdánlivě obnovit v **BH** to, co bylo prvním řešením v **R**, ale tam byla zjevně ihned zamítnuta, ještě dříve, než se uplatnila ve skladbě. Hovořit zde o nepozornosti rytce u Breitkopfa by se mohlo zdát přehnané (poznámka uvedená v německém vydání je jasně zrušena v rukopisu). Ale těžko udržitelná je i alternativní

Příklad 2a. R

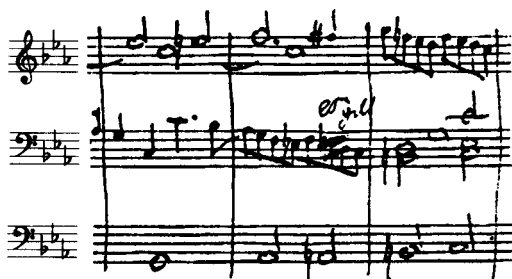
Příklad 2b. BH

hypotéza, totiž že by se při rytí **BH** měla uskutečnit Mendelssohnova korektura. Je třeba nejenom vzít v úvahu to, že Mendelssohn provedl tuto emendaci ve svém rukopisu v Londýně v září 1837 (rytí **BH** už bylo uskutečněno a připravoval odeslání původního rukopisu **R** Novellovi pro jeho vydání), ale rovněž to, že neměl v úmyslu učinit takové důležité změny také v německé edici. Které řešení vybrat? Pravděpodobně i zde bude vhodné zachovat čtení po-

Příklad 2c. N

dle **R** a **N**, jež souvisí s absencí rozhodnutí o septimě v dominantě, která v celém textu tendenčně respektuje obecné pozůstatky kontrapunktického textu.²⁸

Případ varianty 33 (Příklad 3a-c) je ještě problematičtější. Čtení vyplývající z **BH** normalizuje melodický návrh v souladu s typickou buňkou úvodního tématu (čtveřice nepostupující po půltónech) a je jasně přijatelnější, protože sjednocuje podle dvou předchozích třetí opakování segmentu vybraného pro vývoj oddílu. Čtení vyplývající z **N** naproti tomu předepisuje uspořádání čtveřice postupující po půltónech: také toto je v jistém způsobu věrohodné vzhledem k symetrii, která vzniká se čtveřicemi následujícího taktu v nejvyšším hlase horní osnovy. Paradoxně by toto čtení mohlo být ještě věrohodnější než ono z **BH** právě proto, že mění příliš mechanické opakování postupu a váže poslední její prvek s následujícími figuracemi. Kromě toho je třeba říci, že v první verzi *Preludia* (rukopis **B**) byla sekvence dvou sestupujících čtveřic daleko rozptýlenější než ve finální verzi, protichůdná k sekvenci jedné stoupající čtveřice a jedné nestoupající: ve skutečnosti tři prvky postupu jsou tvořeny právě čtveřicemi výhradně sestupující-

Příklad 3a. **R**Příklad 3b. **BH**Příklad 3c. **N**

²⁸ Určitá nedůslednost textu však unikla také samému Mendelssohnovi už ve fázi kompozice díla. Viz *Preludium* č. 3 v taktu 54, v pasáži mezi třetí a čtvrtou dobou, kde se objevují paralelní oktávy mezi notami pedálu a diminučním pohybem po osminách v pravé ruce. Tato chyba má svůj původ už v **B**, kde tento úsek vychází jako zvlášť nečitelný z důvodu mnoha korektur. Odtud přešel opisem do **R** a zůstal nezměněn v **BH** a v **N**. Je evidentní, že současný vydavatel nemá obecně právo zasahovat, pokud by nebylo jisté, že Mendelssohn uvažovaný úryvek opravil. Nezbývá než tuto epizodu ohlásit a zdůraznit ještě jednou, že Mendelssohnova spolehlivost a preciznost se mají vztahovat nikoliv k moderním, ale k dobovým parametřům, kromě náhodných omezení. Tam je další místo, které vyžaduje pozornost: v *Preludiu* č. 1 vzniká mezi takty 107-108, mezi party pedálu a levé ruky, oktávový paralelní pohyb, který ve stylistickém kontextu znění tohoto preludia nelze chápat jako pouhé oktávové zdvojení jednoho hlasu, ale jeví se jako přehlédnutí. Taková interpretace je posílena svědectvími: v **B** je tato epizoda strukturálně analogická k definitivní verzi, ale je tvořena tak upravenými akordy, že netvoří chyby při vedení hlasů. V pasáži **R** přistoupil Mendelssohn k částečnému přepracování úseku, zabývá se přerозdělením hlasů, jež způsobily zmíněné nedokonalosti, které se pak přenesly beze změny také do **BH** a **N**. Také v tomto případě nemůže zajisté moderní vydavatel modifikovat text a musí se omezit na upozornění na to, co se přihodilo.

cími. Tak se zdá snadné rekonstruovat tento krok následujícím způsobem: v **B** Mendelssohn zapsal postup s výhradním použitím sestupujících čtveřic, pak je opsal v **R** stejným způsobem kromě toho, že potom zasáhl (jak je vskutku vidno z rukopisu), aby upravil druhé čtveřice podle nestoupající figurace koherentněji s melodickým profilem tématu.

Z hlediska provedených korektur zůstává méně jasná druhá čtveřice posledního prvku vývoje (totiž právě pojednávaný úsek) – proto Mendelssohn připojuje písemně pro jistotu “*es gilt*”. I když se i toto zdá dvojznačné, protože může znamenat jak “*platí toto*” nebo “*platí béčko*”. Osobně jsem pro druhou interpretaci, protože první by mohla být ještě nepřesnější (která nota by měla platit, *c* nebo *e*?). A Mendelssohn píše v jiných analogických místech pouze “*gilt*” (pro obnovení jednoznačných korektur) nebo přesně jméno platných not (v případě násobných korektur a tudíž dvojznačných). Jinak pro označení jmen not používá Mendelssohn latinskou abecedu místo kurentu, který užívá obvykle: zde je “*es*” zapsáno právě latinskými písmeny, zatímco “*gilt*” kurentem. Je-li tato hypotéza správná, mělo by být správné čtení této poslední čtveřice jako stoupající sekvence čtyř osmin s možným stylistickým zdůvodněním naznačeným výše (redukce mechaničnosti vývoje a analogie s následnými čtveřicemi). Vše se stává věrohodným a pochopitelným kromě posledního malého mystéria: jak mohl anglický rytec lépe chápat než rytec německý písemné varování (v němčině) připojené zde Mendelssohnem?

Pokud se týká variant 91-92 (Příklad 4a-c), zdá se přehnané představovat si velkou chybu rytce v **BH**. Zde přenesené čtení zjednodušuje návrh přítomný v **R** a **N** a nabízí, zdá se, přijatelnější muzikální řešení (prostřednictvím zadržení tercie v akordu, bez níž by harmonická situace byla nejistá). V tomto případě se zdá být rozumnější uvažovat o vědomém zásahu, který by dal více za pravdu německé edici než římskému rukopisu a anglické edici, jež jsou stejné. Avšak znovu zůstává nevysvětlitelným, že podobná oprava nebyla přenesena také do anglické edice.

Ještě stručně k variantě 97. Z **R** jasně vyplývá, že Mendelssohn udělal dvě posuvky (křížek u prvního *h* a béčko při obnovení druhého) a potom je zrušil. Ale kdy došlo k této změně názoru? Podle inkoustu nelze poznat, zda se zrušení odehrálo ihned, během opisování (a přepracování) těchto taktů, nebo po určitém čase. Zároveň způsob oprav poskytuje tak redukovaný materiál k posouzení, že nelze rozhodnout, zda byly



Příklad 4a. R



Příklad 4b. BH



Příklad 4c. N

učiněny Mendelssohnovou rukou nebo jinou (připomeňme, že tentokrát skladatel žádal vydavatele, aby mu zanesl korektury do autografního rukopisu, který měl posledně jmenovaný v úschově). K posouzení čtení v **BH** a **N** ve vztahu k textu **R** a jeho opravám je třeba navrhnout následující postup, který se zdá být nejhodnověrnějším: Mendelssohn uvedl od počátku posuvky ke dvěma *h*. Text zůstal v této podobě až do Novellova rytí, potom skladatel rozhodl o eliminaci posuvek a v tomto smyslu opravil obtahy k **BH** (označil zrušení v rukopise nebo požádal o tyto úpravy Breitkopfa). Je-li tomu tak, stojíme tváří v tvář autorské variantě, která v tomto případě requalifikuje edici **BH**.

Jistě jsme nevyčerpali postřehy ke všem variantám seznamu uvedeného v příloze. Tyto již prozkoumané jsou pouze některými případy, které oscilují mezi zajímavými autorskými variantami a pouhými tiskovými chybami. Diskutovali jsme zevrubně některé zjevné případy, ty, pro které se soudobý vydavatel nadchne a hledá hodnověrné řešení. Ale mnohé z nich jsou nejasné a ponechávají filologa v pochybnostech o správném čtení. Stojí tedy za to zmínit poslední efekt “znovuodhalení” **R**: totiž možnost identifikovat chyby přenosu, které by při verifikaci zůstaly v obou prvních edicích zároveň i přes nejpečlivější recenzování. Jedná se zejména o varianty 4, 7, 18, 27, 49, 98. Případná moderní edice, která by vzala v úvahu pouze **BH** a **N**, považujíc je za stejně věrohodné, by nemusela dosáhnout původního diktátu, předvídaného Mendelssohnem pro tyto kroky. Pochopitelně lze souhlasit s tím, že také zde je třeba ověřovat autorské varianty, doložené pouhými edicemi a nepřenesené do rukopisu, pro který by ve skutečnosti **R** bylo předchozí verzí a tudíž méně věrohodnou. Taková námitka je nejen možná, ale také metodologicky nutná: v tomto případě je však přenos zmíněných variant takový, že nás nutí přijmout jako věrohodnější diktát **R**.

Přesné rozpoznání pramenů by nakonec mělo vést také k osvětlení chyb a přehmatů, které díky obdobné a nezměněné přítomnosti ve všech pramenech putují nepozorovaně až k tomu, kdo se je chystá prošetřit při hledání pouhých recipročních diskrepancí. Jedná se více méně o opomenutí ve vztahu k posuvkám předpokládaným, ale nikoliv explicitně uvedeným v pramenech, avšak vyplývajícím z hudebního kontextu, které však stejně moderní notační konvence vyžadují samy o sobě. Zde jsou tedy varianty ze seznamu pod čísly 27, 37, 47, 53, 95, 99, 100, 101, 107, 110, 113 a 119.

Závěry

Z výše předložených šetření vyplývá, že každá předchozí jistota může být znovu diskutována. Předpokládáme, že základem všech dosavadních edic op. 37 byla verze **BH**, která však nedává adekvátní odpověď na mnohé pochybnosti vyplývající ze srovnání s rukopisem **R** a z přesných kolací pramenů. Nepomáhá ani domněnka, že by verze **BH** mohla více odpovídat autorskému cíli, pokud by byla sledována krok za krokem autorem samým. Ve skutečnosti žádný z pramenů, které máme k dispozici, nenabízí, zdá se, zcela uspokojivý text. Početné objevené varianty vyplývají z komplexní řady faktorů, které byly pozorně zvažovány, a to vůbec poprvé v historii vydávání díla. Mezi nimi můžeme zdůraznit následující:

- velmi častý výskyt chyb při práci rytců;
- skutečný stupeň přesnosti vyžadovaný Mendelssohnem při přípravě k tisku vlastního rukopisu, přesnosti, kterou nelze srovnávat in toto s moderními nároky vázanými na kritickou edici;

- osobní podmínky, v nichž Mendelssohn pracoval na korekturách obtahů (svatební cesta, časté přesuny, velký počet komponovaných skladeb v tomto období, váha závazků a funkcí v Lipsku), a tudíž jeho “skutečná” pečlivost, přestože šlo o jeho vlastní skladby;
- úroveň Mendelssohnova zájmu o hudební text v různých edicích téhož díla;
- rytcem neopravené chyby v obtazích, přestože byly skladatelem odhaleny;
- závislost nebo nezávislost skladatele na (obchodních) rozhodnutích vydavatele.

Současnému editorovi nezbyvá nic jiného, než při nedostatku dalších pramenných informací vzít v úvahu všechny proměnné takové komplexní funkce, jakou edice je (jak ona historická Mendelssohnova, tak naše moderní, eventuálně kritická) a postupovat pak cum grano salis při volbě přijatelných variant. V případě *Preludií* z op. 37 se nebude moci uskutečnit rekonstrukce textu bez uvažovaného zhodnocení tří výše zmíněných pramenů do té doby, dokud se neobjeví nové rukopisy, dopisy nebo vydání s autografními korekturami.

PŘÍLOHA

Schéma variant*

Preludium č. 1

Č.	TAKT	POPIS VARIANT
1	1. ozn. tempa	R, N: ϕ, BH: c.
2	1	N: připojuje <i>full</i> (pro varhanní rejstříkování).
3	9. dx	R, N: chybí odrážka u f^2 , BH: odrážka u f^2 .
4	9-10	R: oblouček pod t. 9 vede až k první notě t. 10, BH a N: oblouček končí u t. 9.
5	13. dx	R: oblouček pod t. a výstražná odrážka u f' , BH: chybí výstražná odrážka, N: chybí oblouček. R vykazuje četné opravy, které však neohrožují správné čtení.
6	15. dx: předposlední osmina	R, BH f^2 , N: e^2 .
7	17-18. dx	R, N, BH: d^2 pod taktem jsou spojena ve všech prameňech. V R však je zřejmé, že d v t. 17 bylo původně napsáno v horním hlase a jako takové spojeno s d následujícího t., pak ale přepsáno spodnímu hlasu, aniž by byl zrušen oblouček, takto je chybný, JR to opravuje ve smyslu velké frázovací ligatury na t. 17 a poč. t. 18.
8	28-29. dx	R, BH: jediný oblouček přes dva t., N: oblouček na každém t.
9	35. dx: poslední g'	R, BH: nota je připojena k předchozímu unisonu, N: chybí oblouček.
10	49. dx: druhý souzvuk	R, N: $d'-g'-d^2$, BH: $f'-g'-d^2$. Původní čtení R je stejné jako BH s f spojeným s předcházejícím a následované e v následujícím t., ale oblouček a obě noty byly vymazány Mendelssohnem ihned, před pokračováním v kompozici.
11	50. sx	R, BH: c má hodnotu půlové, N: c má hodnotu celé. V R je pasáž předmětem opravy, aby se usnadnila čitelnost.
12	50-51. ped	R, BH: oblouček nad t., N: chybí oblouček.
13	53. dx: čtvrtá osmina	R, BH: odrážka, N: béčko. Čtení není nejjasnější, ale ani dvojznačné v R .
14	53. sx	R, BH: chybí celá pauza, N: zde je celá pauza.
15	54. dx: druhá doba	R, BH: odrážka u čtvrtové e' , N: chybí odrážka.
16	61. sx: první osmina	R, BH: e , N: f . Chyba v N je snad vysvětlitelná opakováním figurace předchozího taktu.
17	63. dx	BH: béčko pro jistotu u a' , R, N: chybí béčko.
18	66-67. dx	R: oblouček nad taktem mezi d^2 , BH, N: chybí oblouček. Čtení v R je ztíženo několika opravami, ale není dvojznačné.
19	67. dx: druhá doba	N: čtvrtová c^2 , BH: chybí nota, R: c^2 je vymazána (čtení není jasné). V R nabízí střední část t. komplexní čtení způsobené mnohými opravami vyškrabáváním a škrtáním.

* Horní osnovu označují *dx*, prostřední *sx* a spodní osnovu *ped*.

- 20 67 **N** uvádí oblouček pod celým t., který není v **BH**. Varianta se jednoduše vysvětluje (a podobně snadno odmítá): v **R** vložil Mendelssohn do druhé části taktu nový tematický nástup a napsal jej do střední osnovy. Pak ho však zavrhl, dal přednost pokračování čtveřici osmin (napsaných do první osnovy) s jinou čtveřicí osmin (napsaných do osnovy pedálu) a spojil dvě čtveřice rozsáhlým tahem pera, které **N** interpretovalo chybně jako frazeologický oblouček.
- 21 67-68. dx **BH**: oblouček nad taktem mezi h^1 a a^1 , **N**: chybí oblouček. V **R** původně oblouček nad taktem spojoval dvě h^1 , kdy druhé z nich způsobilo zpomalení, které pak rozvedl na a . Mendelssohn pak zavrhl druhé h , ale neodstranil oblouček. Čtení **N** se zdá věrohodnějším, protože nikde v celém kuse se neobjevují podobné obloučky.
- 22 77-78. sx **R**, **N**: není zde oblouček nad taktem mezi d^1 , **BH**: zde je oblouček.
N se zdá být odvozeno z **R**, zatímco **BH** zavádí emendaci, která by mohla být zachována.
- 23 78. dx **R**, **BH**: oblouček mezi dvěma e^2 , **N**: chybí oblouček.
- 24 84-85. dx **R**, **BH**: oblouček nad taktem mezi dvěma a^1 , **N**: chybí oblouček.
- 25 90. sx **BH**: frazeologický oblouček začíná u d , **N**: oblouček začíná u d^1 , **R**: čtení je dvojznačné.
- 26 94-95. sx **R**, **BH**: oblouček začíná na poslední osmině t. 94, **N**: oblouček začíná na čtvrtové s tečkou před osminou.
- 27 111-112. sx **R**, **BH**, **N**: v žádném z pramenů není oblouček nad taktem mezi dvěma g^2 , ale v **R** předchozí čtení předpokládá v t. 111 notu a , později zavrženou ve prospěch g . Byl snad oblouček spojen z důvodu symetrie se čtyřmi předchozími t. (tak jako v **JR**)?
- 28 112. sx: druhý souzvuk **R**: souzvuk a (odrážka) – c^1 , ale s vypuštěným a , **BH**: a (odrážka) – c^1 , **N**: zde je c^1 , ale ne a na místě, kde je prodloužení předchozího g . Ani **BH** ani **N** nerespektují čtení **R**, které není dvojznačné. Obě hledají improvizující řešení při chybějícím hlase, ale **R** nepředstavuje žádné řešení problému.
- 29 112-113. sx **N**: oblouček nad t. mezi dvěma c^1 , **BH**: chybí oblouček, **R**: změna taktu se odehrává zároveň se změnou systému: c^1 z t. 112 je bez obloučku při opuštění, totéž z t. 113 je opatřeno obloučkem při vstupu.
- 30 114-115. dx **R**: oblouček nad t. mezi dvěma c^2 , **BH**: oblouček dvojznačný, zjevně mezi tečkovanou čtvrtovou h^1 t. 114 a c^2 t. 115, **N**: žádné obloučky.
- 31 115. sx **BH**: navrhuje odrážku před e^1 , **R**, **N**: chybí odrážka.
- 32 116-117. dx **R**, **BH**: oblouček nad t. mezi dvěma c^2 , **N**: chybí oblouček.
- 33 119. sx: šestá osmina **BH**: c , **N**: e s béčkem, **R**: předkládá buď c , nebo e s béčkem, obě zavržené, potvrzené písemně "es gilt". V **R** je inkoust tahů, které ruší c , zvláště vybledlý, z čehož vyplývá, že škrť byl zrušen.
- 34 119. ped: druhá nota **R**, **BH**: odrážka, **N**: chybí odrážka.
- 35 130. dx: první osmina **R**, **BH**: výstražné béčko, **N**: chybí béčko.
- 36 130. dx: pátá osmina **R**, **BH**: c^2 , **N**: d^2 .

- Čtení v **R** je dvojnásobné, ale jednoduše rekonstruovatelné podle kontextu.
- 37 132-133. sx **BH**: oblouček nad t. mezi *d'* a *h*, **R**, **N**: žádný oblouček. Lepší korektura je v **JR**, která spojuje oblouček mezi dvěma *h* (tak také v **B**).
- 38 134-135. ped **R**, **BH**: oblouček nad t., **N**: chybí oblouček.

Preludium č. 2

- | Č. | TAKT | POPIS VARIANT |
|----|-------------------------------|--|
| 39 | 1 | N : připojuje "(Diapasons.)". |
| 40 | 4. sx: druhá doba | R , BH : pouze <i>e'</i> , N : dvojjzvuk <i>c'-e'</i> . |
| 41 | 9. dx: první doba | BH : zavádí osminovou pomlku po <i>h</i> , R , N : pauza chybí. |
| 42 | 9. ped: první nota | R , N : čtvrtová s osminovou pauzou, BH : čtvrtová s tečkou. |
| 43 | 9-10. dx | R , N : oblouček nad t. mezi dvěma <i>h'</i> , BH : oblouček nad t. mezi <i>g'</i> a <i>h'</i> . |
| 44 | 11. dx: první doba | BH , N : osminová pauza po <i>d'</i> , R : chybí pomlka. |
| 45 | 11-12. dx | R : oblouček nad t. mezi dvěma <i>g'</i> , BH : oblouček mezi <i>e'</i> a <i>g'</i> , N : dvojitý oblouček mezi <i>e'-g'</i> a <i>g'</i> .
Čtení R není dvojnásobné. |
| 46 | 14. dx: první doba | R , N : osminové <i>h-d'</i> , BH : čtvrtové <i>h-d'</i> .
Čtení R není dvojnásobné. |
| 47 | 18. dx | R , BH , N : chybí frázovací oblouček nad t.
JR obnovuje oblouček analogicky. |
| 48 | 19. dx: první nota | R : trojzvuk osmina <i>g'</i> (spojená s předchozím t.) – <i>g'</i> čtvrtová – <i>a'</i> tečkovaná čtvrtová (spojená s následující dobou), BH : dvojjzvuk <i>g'</i> (spojený s předchozím) – <i>a'</i> čtvrtová tečkovaná (spojená s následující dobou), N : unisono <i>g'</i> osmina (spojená s předchozím t.) – <i>g'</i> čtvrtová s tečkou (nespojená).
Čtení R je jasné při čtení, méně už při chápání: emendace v BH je věrohodnější. |
| 49 | 21. dx: <i>g'</i> a <i>a'</i> | R : obě čtvrtové mají tečku, BH , N : jediná tečka pro obě noty [s dvojakým výsledkem]. |
| 50 | 23. sx | R , N : dvě <i>a</i> tečkované čtvrtky jsou navzájem spojené [také v JR], BH : chybí oblouček.
V R může být oblouček chápán jako fráze nad celým t. |
| 51 | 23. dx: druhá doba | R : <i>d'</i> je dvojitě, osmina a čtvrtová, původně tečkovaná a spojená s další čtvrtkou s tečkou v následujícím t. (pak zrušena tečka a druhá nota, ale nikoliv oblouček), BH : pouze <i>d'</i> osmina, N : <i>d'</i> dvojitě, osmina a čtvrtová tečkovaná spojená s následujícím t. (v novém systému), kde však nemá pokračování (oblouček končí do prázdna). |
| 52 | 25. sx | R , N : oblouček mezi dvěma <i>a</i> [také JR], BH : oblouček mezi <i>a</i> a <i>h</i> . |
| 53 | 25. sx: poslední nota | R , BH , N , [JR]: u všech pramenů schází výstražná odrážka u <i>g</i> . |
| 54 | 27 | R , N : oblouček fráze začíná na druhé notě t., BH : oblouček začíná na první notě t. |
| 55 | 29-30. ped | N : oblouček nad t. mezi <i>d</i> a <i>c</i> , R , BH : schází oblouček. Záměna t. souvisí se změnou stránky. |

- 56 33. sx: poslední nota **R, BH:** *es*, **N:** *des* spojené s *d* z následujícího taktu, které se tak stává sníženým.
- 57 38. dx **BH:** druhé *e²* je opatřené béčkem, **R, N:** chybí béčko.
- 58 42. dx **R, BH:** *f²* je opatřeno odrážkou, **N:** odrážka schází.
- 59 45. dx: zač. druhého běhu **BH:** dvojzvuk osmin *h-f¹*, **N:** akord *h-a¹-f¹*, **R:** inkoust u *d¹* je rozmazaný, ale nota není zrušená.
- 60 58. sx **N:** *d¹* je zdvojené v tečkované čtvrtce s nožkou dolů a tečkovaná čtvrtová s nožkou nahoru, **BH:** zde je pouze tečkovaná půlová, **R:** čtení je dvojnásobné, *d¹* je dvojité, ale s hlavičkami vedle sebe: půlová by měla být opravena o předcházející čtvrtovou.
- 61 58-59. sx **BH:** dvě *d¹* nejsou nad t. spojené, **R, N:** *d¹* z t. 58 nezačíná oblouček, *d¹* z t. 59 končí oblouček (mezi dvěma t. se mění systém v **R**, stránka v **N**).
- 62 60. ped **R, BH:** na čtvrtové *d* navazuje osminová pomlka, **N:** *d* je čtvrtová s tečkou, chybí pomlka.
- 63 60-61. dx **R, BH:** oblouček nad t. mezi dvěma *a¹*, **N:** chybí oblouček.
- 64 62. dx: druhý běh **R, BH:** trojzvuk *g¹-a¹-c²* se čtvrtovou *a¹* spojenou s předchozí *a¹*, **N:** pouze dvojzvuk, chybí *a¹*. V **R** je *a¹* napsáno malé, ale je jasně čitelné.
- 65 66. dx **N:** po *d²* vsunuje osminovou pomlku [též **JR**], **R, BH:** žádná pomlka.
- 66 66-67. dx **R, BH:** oblouček nad t. *e¹-g¹*, **N:** chybí oblouček *e¹-g¹* [též **JR**].
- 67 68. dx **N:** po *h¹* vsunuje osminovou pomlku [též **JR**], **R, BH:** nemá žádnou.
- 68 70-71. dx **BH:** oblouček od *d²* do *g¹* v t. 70, **N:** oblouček od *d²* v t. 70 vede až k *e¹* z t. 71, **R:** dvojnásobné čtení obloučku.
- 69 72. sx **R, BH:** po čtvrtové *g* osminová pomlka, **N:** chybí pomlka.
- 70 75-76. sx **R, BH:** oblouček nad t. mezi dvěma *a¹*, **N:** chybí oblouček.
- 71 76. sx: první akord **R, N:** dvojzvuk *a-d¹*, **BH:** trojzvuk *a-d¹-f¹*.
R má také *f*, později škrtnuté.
- 72 76. sx **BH:** výstražná posuvka u *h*, **R, N:** chybí odrážka.
- 73 76. dx **R, N:** druhý akord *g¹-h¹-g²*, **BH:** druhý akord *h¹-g²*.
Varianta **BH** je snad oprávněná snahou vyhnout se paralelním oktávám s sx.
- 74 78. dx **R, BH:** frázovací oblouček začíná od druhé noty t., **N:** oblouček začíná na počátku t.
Povšimněme si, že zde je inverze varianty 54: pouze **R** zůstává koherentní.
- 75 78. sx **BH:** *g¹* je dvojité, osmina a čtvrtová, **R, N:** *g¹* je pouze osminové.
- 76 80. dx **R, BH:** oblouček mezi dvěma *g¹*, **N:** chybí oblouček.
- 77 80-81. sx **R, N:** oblouček nad t. mezi dvěma *h* [též **JR**], **BH:** chybí oblouček (ale možná je míněn implicitně, když už váže jiné dvě noty akordu).

- 78 81-82. sx **N:** oblouček nad t. mezi notami c^1 , **R, BH:** chybí oblouček.
- 79 82. dx: první nota **R, BH:** čtvrtková s jednou nožkou, **N:** čtvrtková s dvojitou nožkou.
- 80 83. dx: druhý běh **R, BH:** oblouček mezi dvěma c^2 , **N:** oblouček mezi f^2 a e^2 . Čtení v **R** je dvojnásobné, ale jednoduše převoditelné na přesné z **BH**.
- 81 84-85. sx **R, N:** jediný oblouček nad oběma t., **BH:** dva obloučky: první od počátku t. 84 k první notě t. 85, druhý od začátku t. 85 na jeho konec.
Mezi dvěma t. v **R** se mění systém.
- 82 85. sx **R, BH:** d^1 má trojí hodnotu (horní s hodnotou osminy je připojené k označení pravé ruky, další horní jako čtvrtková s tečkou, která se váže k následujícímu t., jedno spodní jako čtvrtková), **N:** chybí osminové d^1 (chybí totiž spojení s figurací pravé ruky).
Čtení v **R**, i když je zřetelné, není bezprostředně přijatelné.

Preludium č. 3

Č. TAKT

- 83 5. dx: pátá osmina **N:** mordent, **R, BH:** chybí mordent.
- 84 17. dx: šestá osmina **R, N:** chybí odrážka u g^1 (druhé g^1 v t. mezi dvěma gis^1), **BH:** odrážka zde je.
Odrážka v **BH** je zřetelně připojena podruhé, protože prostor mezi notami, kde leží, je velmi těsný, na rozdíl od jiných posuvek, které jsou umístěné s větším pohodlím.
- 85 20. sx: druhý dvojjzvuk **R, BH:** výstražná odrážka u e , **R, N:** chybí odrážka.
- 86 21. sx: druhý dvojjzvuk **R, BH:** trojjzvuk $d-g-h$, **N:** sekundakord $d-e-g-h$.
- 87 25. dx **R, BH:** oblouček mezi dvěma d^1 , **N:** chybí oblouček.
- 88 28. dx: první nota **BH:** výstražná posuvka u d^1 , **R, N:** chybí odrážka.
- 89 38. ped **R, N:** zde je celá pomlka, **BH:** pomlka schází.
- 90 47-48 **R, N:** oblouček nad t. mezi dvěma c^2 [také v **JR**], **BH:** oblouček začíná u h^1 ve 47. t, ale není dokončen (uprostřed se mění stránka).
- 91 49. sx: čtvrtá doba **BH:** c^1 čtvrtková, **R, N:** chybí v tomto místě jakákoliv nota (taktéž v **B**).
- 92 49. ped: druhá půlová **R, N:** e čtvrtková, f a g osminy, **BH:** e půlová.
- 93 51. dx **BH:** výstražná posuvka u e^2 , **R, N:** chybí odrážka.
- 94 53. dx **R, BH:** frázovací oblouček nad t., **N:** chybí oblouček.
- 95 54. dx **R, BH, N:** u všech pramenů chybí výstražná posuvka u d^2 [je v **JR**].
- 96 57. dx **R, N:** chybí výstražná posuvka u e^1 , **BH:** odrážka zde je.
- 97 58. dx: první osmina **N:** odrážka (a tudíž $bé$ u následujícího h v sx), **BH:** žádná posuvka, **R:** posuvka zrušená (tak jako na následujícím h v sx).

- Barva inkoustu nedovoluje rozeznat, zda vyškrtnutí bylo následné nebo současné s redakcí rukopisu.
- 98 69. sx: druhý dvojjzvuk **BH, N:** trojjzvuk $h-d^1-f^1$, **R:** f^1 je zrušeno.
- 99 74. dx **R, BH, N:** u všech pramenů chybí odrážka pro jistotu u c^2 [je v **JR**].
- 100 77. dx: třetí doba **R, BH, N:** u všech pramenů chybí výstražná odrážka u c^2 [je v **JR**].
- 101 78. dx: druhá doba **R, BH, N:** u všech pramenů chybí výstražná odrážka u f^2 [je v **JR**].
- 102 82. sx **BH:** změna klíče (pro návrat k basovému klíči) je v t. 81, **N:** změna klíče je v t. 82, **R:** zcela chybí změna klíče [!], na konci t. 81 je velká razura, ale zdá se, že je způsobena zrušením značek tužkou od rytce.
- 103 82-83. sx **N:** oblouček nad t. mezi dvěma e^1 , **BH:** oblouček schází, **R:** mezi dvěma t. se mění systém, e^1 z t. 82 je bez začátečního obloučku, e^1 v t. 83 je označeno končícím obloučkem.
- 104 84. sx **R, N:** odrážka před prvním c^1 , **BH:** odrážka za prvním h .
- 105 86-87. dx **R, BH:** oblouček nad dvěma t., **N:** oblouček vede až k první notě t. 88.
- 106 86-87. ped **R, BH:** oblouček nad t., **N:** chybí oblouček nad t.
- 107 95. dx: třetí doba **R, BH, N:** u všech pramenů chybí výstražná odrážka u f^2 [je v **JR**].
- 108 96. sx **N:** oblouček fráze nad t., **R, BH:** chybí oblouček.
- 109 102. ped **R, BH:** výstražná posuvka, **N:** chybí odrážka.
- 110 110. dx: první doba **R, BH, N:** u všech pramenů chybí výstražná odrážka u f^1 [je v **JR**].
- 111 111. sx: první akord **R, BH:** *cis-e-h*, **N:** *cis-e-a*.
Čtení v **R** není dvojjznačné, třebaže je v takovém stavu, jako by zde byla nějaká oprava.
- 112 112. sx **R, N:** oblouček nad t., **BH:** chybí oblouček.
- 113 114. dx: druhá doba **R, BH, N:** u všech pramenů schází výstražná posuvka u f^1 [je v **JR**].
- 114 121-122 **R, N:** oblouček fráze od čtvrté doby t. 121 přes celý t. 122, **BH:** chybí oblouček.
- 115 122. dx **R, N:** a^1 je tvořeno jedinou celou notou, spojenou s a^1 předchozího a následujícího t., **BH:** a^1 přítomné dvěma notami navzájem nespojenými: na začátku celou, na čtvrté době čtvrtkou spojenou s a^1 následujícího t.
- 116 126. dx **R:** v dvojjzvucích g^1-d^2 a e^1-c^2 má pouze horní nota čtvrtovou nožku, zatímco obě noty dole jsou spojeny jako osminy, **N:** obě noty mají horní nožky čtvrtové, pouze spodní má osminovou, **BH:** u každého dvojjzvuku má horní nota pouze horní nožku čtvrtovou a dolní pouze osminovou.
- 117 128. dx: první doba **R:** čtvrtky $c^2-e^2-d^2-e^2$ s půlovou a čtvrtovou pomlkou přesahují rozsah, **BH:** jako **R**, ale bez půlové pomlky,

- N:** pouze čtvrtová c^2 a nic více, ani noty, ani pomlky [**JR** jako **BH**, ale bez pomlk].
- 118 129. dx: první doba **R, N:** při úhozu čtvrtových a' a f^2 s osminou c^2 , **BH:** chybí a' .
- 119 132. dx: druhá doba **JR** klade také u e^2 horní čtvrtovou nožku pro pokračování fráze.
- 120 134-135. dx **R, N:** frázovací oblouček od čtvrté doby v t. 134 přes celý t. 135, **BH:** chybí oblouček.
- 121 136-137. dx **R, N:** oblouček fráze od čtvrté doby t. 136 přes celý t. 137, **BH:** chybí oblouček.
- 122 138. dx: dvě první doby **R, N:** oblouček fráze nad dvěma akordy, **BH:** chybí oblouček.
- 123 140. ped **N:** chybí půlová f , **R, BH:** nota neschází.
- 124 141-142. dx **R:** oblouček nad celým t. mezi dvěma a' , **BH:** oblouček mezi g' a f' , **N:** chybí oblouček.
- 125 142. dx: první akord **R, BH:** akord $a-f'-a'$, **N:** $a-d'-f'$.
- 126 144-145. dx **R:** oblouček nad t. mezi dvěma g^2 , **BH:** oblouček mezi dvěma e^2 a unisono g^2 , **N:** oblouček mezi dvěma e^2 .
- 127 150. sx: druhá půlová **R, BH:** půlová d , **N:** chybí nota.

Text *Mše za Rossiniho**

PIERLUIGI PETROBELLI

Messa per Rossini (Mše za Rossiniho) byla napsána, ale nikdy nedošlo k jejímu provedení. Některé její části se staly součástí jiných podobných větších útvarů nebo dostaly novou funkci. Například Verdi vytvořil ze závěrečného *Libera me* celé svoje *Requiem*. Také Antonio Cagnoni začlenil své *Quid sum miser* do vlastní *Messa per i defunti (Mše za zemřelé)* a totéž učinil i Pietro Platania se *Sanctus*, které bylo včleněno do *Messa funebre (Smuteční mše)* za Viktora Emanuela II. *Lux aeterna* Teodula Mabeliniho se stalo *Inno a Palestrina (Hymnus na Palestrinu)*, aniž by byl původní text kromě několika detailů podstatně změněn, zatímco *Requiem* a *Kyrie* Antonia Buzzolly by byly zařazeny do smuteční mše, která byla provedena v divadle La Fenice v Benátkách k uctění autorovy památky několik dní po jeho smrti. Můžeme tedy tvrdit, že výše jmenované části *Mše za Rossiniho* provedeny byly, i když v upravené či pozměněné formě. Avšak větší část hudby třinácti italských skladatelů, která byla napsána k uctění památ-

* PIERLUIGI PETROBELLI, *Il testo della 'Messa per Rossini'*, in: *'Messa per Rossini'*. *La storia, il testo, la musica* (ed. MICHELE GIRARDI – PIERLUIGI PETROBELLI), Parma: Istituto di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1988, s. 91-99 (Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 5); také in: *La critica*, s. 319-324. — Verdiovský projekt, k němuž se Tito Ricordi připojil hned v roce 1868, připravoval provedení *Messa da requiem (Mše za zemřelé)*, která vznikla ve spolupráci nejvýznamnějších italských hudebníků té doby k prvnímu výročí smrti Rossiniho. Na kompozici mše, která byla dokončena po nejrůznějších událostech (viz články v monografii Istituto di Studi Verdiani, z níž pochází zde otištěná studie Pierluigiho Petrobelliho), se podílelo třináct skladatelů: Antonio Bazzini (1818-1897) – *Dies irae*, Raimondo Boucheron (1800-1876) – *Confutatis maledictis*, Antonio Buzzola (1815-1871) – *Requiem* a *Kyrie*, Antonio Cagnoni (1818-1896) – *Quid sum, miser*, Carlo Coccia (1782-1873) – *Lacrimosa* a *Amen*, Gaetano Gaspari (1808-1881) – *Offertorio*, Teodulo Mabelini (1817-1897) – *Lux aeterna*, Alessandro Nini (1805-1880) – *Ingemisco*, Carlo Pedrotti (1817-1893) – *Tuba mirum*, Pietro Platania (1828-1907) – *Sanctus*, Federico Ricci (1809-1877) – *Recordare, Jesu pie*, Lauro Rossi (1812-1885) – *Agnus Dei* – a sám Verdi – *Libera me*. Připravené provedení se však nakonec neuskutečnilo díky odporu boloňského anti-rossiniovského hudebního prostředí, jež představoval v první řadě impresáριο Teatro Comunale Luigi Scalaberni. Text *Mše* byl nově předložen v moderním vydání (*Messa per Rossini, per soli, coro e orchestra*, Milano: Ricordi 1988) skupinou vědců, kterou tvořili: David Rosen, Pierluigi Petrobelli, Michele Girardi, Carlo Matteo Mossa, Ulrich Prinz, Daniela Tortorová, Manlio Benzi, Markus Engelhardt, Federico Agostinelli, Luca Tutino, Giordano Montecchi, Antonella Balsanová a Marina Marinová.

ky jejich velkého kolegy, setrvala v mlčení až do okamžiku novodobého provedení. Dokonce i samotná existence této hudby upadla v zapomnění. Až David Rosen, jenž se zabýval studiem Verdiho *Requiem*, objevil v roce 1970 v historickém archivu nakladatelství Ricordi svazky, jež obsahovaly opis celé skladby (jedná se dokonce o dva opisy téměř všech částí) a kromě toho i dochovaných osm autografů z původních třinácti. Tento významný objev však zaznamenal ohlas pouze ve vědecké veřejnosti: Verdiho *Libera me* se stalo předmětem velmi kvalitního obsáhlého článku zmíněného amerického badatele, který však vyšel jen ve velmi úzce specializovaném časopise *Rivista Italiana di Musicologia* a následně byl znovu publikován v knize *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica*.¹

Mše za Rossiniho pro nás tedy představuje velmi ojedinělý text. Skutečnost, že je dílem třinácti různých hudebníků nejrůznějšího věku a kulturních vlivů, působících v rozdílných geografických prostorech a vycházejících z různého repertoáru (někteří byli aktivní výhradně na poli chrámové hudby, jiní naopak převážně v oblasti opery),² může být kompenzována nebo alespoň zmírněna tím, že ve skutečnosti všichni skladatelé patřili k téže hudební a kulturní tradici: jakkoliv je široký okruh interpretačních zkušeností a zvyklostí a jim odpovídajících grafických konvencí, jejich původ vychází ze společného základu. Důsledek této skutečnosti je důležitý: množství problémů, které bylo třeba identifikovat a řešit v průběhu práce na edici díla, bylo v podstatě rovnoměrné a problémy samotné se ukázaly stejně závažné pro všechny jeho části.

Důležitější – a současně i závažnější – se mi zdá být ta skutečnost, že žádný z těchto kusů nedospěl k finální fázi tvůrčího procesu neboli k momentu, kdy po rozepsání partů z autografu a zahájení zkoušek zpěváků a sboru s klavírem a orchestrálních zkoušek vystupuje autor, aby lépe definoval, upřesnil a do nejmenších detailů specifikoval svůj záměr představovaný textem kompozice. K tomuto závěrečnému momentu tvůrčí zkušenosti se ve *Mši za Rossiniho* nedospělo nikdy. O to výraznější a významnější se mi jeví tato okolnost dnes, s odstupem více než jednoho století od doby, kdy byla tato hudba napsána, a při úplně jiné citlivosti sluchu, interpretační tradici, jiném hudebním vkusu a tomu odpovídajícím změnám ve využití a v čtení grafických konvencí notace.

K tomu je třeba připočítat překrývání a křížení hudebních tradic při formování zkušeností v praxi dnešního interpreta. Tyto tradice pocházejí z různých kultur, které jsou často v rozporu s tradicí, v níž má tato hudba původ, často jsou k ní lhostejné, ale mohou se stát dokonce i zavádějícími.

Jak tedy bylo rozhodnuto o postupu rekonstrukce textu *Mše za Rossiniho*, napsaného v roce 1869, pro jeho provedení v roce 1988?

Aby bylo možno respektovat zásadu držet se co možná nejpřísněji autorského záměru, bylo nutno především dospět k přesné a kritické identifikaci těchto záměrů a následně zvážit jejich realizaci v takové grafické podobě, která by je vystihovala a sdělovala dnešnímu interpretovi.

Naštěstí tu již existovala bohatá paralelní zkušenost a nebylo by bývalo logické se k ní neuchýlit – ediční principy, jež byly prodiskutovány a přijaty pro kritické vydání

¹ DAVID ROSEN, *La 'Messa' per Rossini e il 'Requiem' per Manzoni*, in: *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica* (ed. MICHELE GIRARDI – PIERLUIGI PETROBELLI), Parma: Istituto di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1988, s. 119-149 (Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 5); dříve publikováno in: *Rivista Italiana di Musicologia* IV, 1969, s. 127-137; V, 1970, s. 216-233.

² Viz přehledný diagram, jež vypracoval MICHELE GIRARDI in: *Messa per Rossini. La storia, il testo, la musica* (cit. v pozn. 1), s. 153.

oper Verdiho, které společnými silami realizují University of Chicago Press a G. Ricordi & C. pod vedením Philipa Gossetta. Přestože bylo třeba brát v úvahu odlišné určení posledně jmenovaného útvaru (tedy pro divadlo se scénickou akcí oproti chrámu bez divadelní akce) a pamatovat i na rozdílné kulturní utváření jednotlivých autorů, staly se tyto ediční normy pro naši práci nenahraditelným východiskem.

Přesto nejvýznamnější rozdíl *Mše* komponované na Rossiniho památku a Verdiho scénické tvorby spočívá v interpretační tradici, která byla pro celé obrovské bohatství italské duchovní hudby 19. století definitivně přerušena. Mám zde na mysli onen celý systém nepsaných konvencí, které jsou naprosto samozřejmé a vždy doprovázejí hudební notaci a umožňují její přesnější čtení. Víme, že se tato tradice v interpretaci oper nezatelně proměňovala s postupem desetiletí, střídáním různých interpretací a za spolupůsobení vývoje hudebního vkusu. A právě varianty, s nimiž se setkáváme ve vydáních not (v označení dynamiky, ligatur, akcentů atd.), jsou svědectvím těchto proměn. Proto je i nezvratitelnou pravdou, že tato tradice představuje skutečný fakt, který musí být na prvním místě poznán a poté pečlivě zvážen a zhodnocen, místo toho, aby byl a priori a sumárně zavržen. Při práci na edici *Mše* z tohoto pohledu téměř zcela chyběl onen nezbytný nástroj šíření opery 19. století, jímž je právě úprava pro zpěv a klavír, publikovaná téměř vždy vydavatelem bez přímého zásahu skladatele, která však představuje primární a nezbytný návod k interpretaci.

Právě s ohledem na tento nedostatek se větší a náročnější rozhodnutí týkala vokálních partů (sborů a především sólových partů), a to konkrétně údajů o zvukové intenzitě. Zatímco v instrumentálních partech jsou znaménka týkající se dynamiky dosti častá a přesná, ve vokálních partech téměř zcela chybějí, a to jak v autografech, tak v opisech z nich pořízených. Tato skutečnost je o to příznačnější, že se ve vokálních partech často objevují údaje o výrazu, a to v celé šíři partitury a u různých skladatelů.³ Nedovedu vysvětlit tuto zřejmou absenci jinak než přetrváváním zbytků staleté tradice, která odvozovala hodnoty zvukové intenzity od významu a výrazové hodnoty zpívaného textu, a to v některých případech dokonce nezávisle na sémantické hodnotě samotného textu při jeho začlenění do autonomního vývoje hudebních myšlenek.⁴

Proto bylo nutné navrhnout do partů sólistů a sboru všechny údaje o zvukové intenzitě a jejích změnách, které jsou určovány komplexním smyslem hudebního projevu: s absolutní jistotou ve chvílích, kdy se hlasy pohybují v unisonu s orchestrálními party, v nichž jsou dynamická znaménka přítomna, s menší přesvědčivostí dokumentárních důkazů na jiných místech.

Další problém, který nemálo popletl hlavu editorům jednotlivých částí *Mše* a byl neméně náročným i pro odpovědné činitele edice, byla interpretace znaménka >. V každém jednotlivém případě bylo třeba rozhodnout, zda má toto znaménko označovat silný akcent na notě, diminuendo či oba významy současně, a to zvláště v těch velmi častých případech, kde znaménko doprovází poměrně dlouhou notu (půlová nota, půlová s tečkou, celá nota atd.) Z tohoto hlediska se jeví realizace tohoto znaménka v běžném hudebním tisku jako naprosto nedostatečná, neboť neumožní rozlišit jeho nuance, kte-

³ Uvádím jako příklad citace z *Ingemisco* od Alessandra Niniho: *straziante* (takty 52-53), *declamato a portando la voce* (takty 82-83) a z *Confutatis* Raimonda Boucheroni: *grandioso a piacere* (takty 5 a 16), *con passione* (takt 72).

⁴ Mám na mysli například hudební nápad, na němž je postaveno jak *Recordare* od Federica Ricciho, tak *Offertorio* Gaetana Gaspariho.

rými toto znaménko dokáže v rukopisu vystihnout ty nejmenší a nejjemnější odstíny, rozlišitelné právě díky své formě, rozměrům a umístění ve vztahu k notám. Příznačné jsou v tomto smyslu proměny, kterými znaménko prochází v autografu verdiovského *Libera me*, když doprovází subjekt závěrečné fugy. V expozici fugy notace subjektu nedává důvod k jakýmkoliv pochybnostem či nejistotám: tam, kde se znaménko objevuje, označuje rozhodně důraznou interpretaci všech čtvrtvých not vzhledem k tomu, že se vyskytuje nad každou z nich. Vidlice jsou jasné, velké a nezaměnitelné. Ale v průběhu fugy se tato znaménka stávají menšími a střídají se bez rozlišení se znaménkem \wedge , a to právě ve chvíli, kdy je subjekt svěřen hlasům v méně důrazné dynamické rovině a kdy je doprovázen samostatnými nástrojovými témbry: noty subjektu musí být akcentovány, ale lehce a jemně, téměř jakoby “staccato”. Ve skutečnosti Verdi dokonce střídá vidlice a znaménko \wedge s tečkami “staccato” nad notami. Zvolil jsem tento příklad úmyslně právě proto, že se jedná o část ze *Mše za Rossiniho*, která je všem dobře známá, a abych podtrhl, jak běžná tisková edice dokáže smazat nuance hudebního textu, jenž v autografu vykazuje zřetelné jemnosti v určení dynamiky a interpretace. Jedná se o situaci, pro niž lze jen velmi těžko nalézt alternativní uspokojivou grafickou realizaci, tedy takovou, která by nebyla přísně napodobující reprodukcí autografu. Ta by totiž vyvolala u současného interpreta, neznalého situace v originálu a zvyklého na konvence dnešní notace, více porozumění při četbě a interpretaci.

I v užití ligatur se konvence ukázaly jako jednotné a vzdálené těm, na něž jsme zvyklí: ve smyčcích ligatura obvykle souvisí ještě se smykem (spojitost s praxí osmnáctého století!), zatímco ve vokálních partech ligatura nejčastěji slouží pouze ke spojení dvou nebo více not, které se mají zpívat na stejnou slabiku.

Obecně se mi zdá být evidentní, jak tato složená partitura vykazuje globálně jednotnou zvukovou koncepci: přestože nástrojové obsazení je úmyslně velkolepé, jak tomu chtěly okolnosti, typ požadované zvukovosti není symfonicko-sborový pozdně romantický komplex, v němž bývá zvuková konstrukce vystavěna z širokých gest a dlouhého trvání nebo (či současně) s použitím bohatého nástrojového pletiva. Ve *Mši za Rossiniho* převažují naopak izolované nástrojové barvy, v dialogu, kontrapozici nebo v unisonu s vokálními hlasy tak, že typ zvukovosti požadovaný na nástrojích se blíží a podobá tomu, který si lze představit pro hlasy samotné. Chci říci, že notace, která vyjadřuje tuto koncepci, slouží více k třfbení zvuku, k určování jeho flexibility: zvuku, který je schopen rozčlenění spíše ve svém izolovaném vyřčení než v proudění svého širokého časového vypracování. Dědictví osmnáctého století a vokální podstaty se mi jeví z tohoto pohledu nepochybné. Samotná ambivalentnost vidlice (akcent nebo *diminuendo*, nebo obě věci současně) je tímto způsobem velmi dobře vysvětlitelná, stejně tak jako i časté využití *messa di voce* (*crescendo* a *diminuendo* po sobě na stejné notě dlouhé hodnoty), který je používán jak ve vokálních, tak i v instrumentálních partech v sólistické funkci. Stále z této perspektivy zvukové koncepce 18. století je možno ospravedlnit téměř totální absenci znamének extrémní dynamiky, jako je například *fortissimo*. Jednoduché *f* stojí klidně vedle slovního údaje “*tutta forza*” a stejně tak i přechody z jedné dynamické hladiny do druhé jsou téměř vždy postupné. Jen zřídka se najdou příkré nebo výrazné zvukové kontrapozice. V situaci, v níž instrumentální kolorit, vycházející z propracování, asimilace a spojení různých instrumentálních témbřů, prakticky chybí, byli jsme s velkou dávkou jistoty vedeni k sjednocení dynamických znamének vycházejících z pasáží, kde se nástroje pohybují v unisonu nebo v oktávách, a to i tehdy, když se v autografu liší o jeden stupeň (nebo i více stupňů) intenzity mezi jednotlivými nástroji. V tomto ohledu se jako jediný skutečně pozorný a pečlivý autor ukázal Teodulo Mabel-

lini, jehož *Lux aeterna* ne náhodou vykazuje lehce odlišnou, “modernější” koncepci nástrojové zvukovosti. U všech ostatních však – s Verdim v čele – byla nutnost rekonstruovat a interpretovat záměry zdlouhavá a velmi pracná.

Mše za Rossiniho je významným dokumentem stylové situace v italské hudbě doby po sjednocení Itálie. Nic nemůže lépe přispět k zachycení této historické pozice než pip-lavá a trpělivá práce při definování jejího textu. Právě proto, že se jedná o složené dílo a současně dokument společné vůle, bylo rozhodnuto svěřit ediční práci na jeho třinácti částech stejnému počtu muzikologů, pokud možno pocházejících z měst či žijících tam, kde působili jednotliví skladatelé. Bylo zvláště důležité nepromarnit tuto příležitost a umožnit některým mladým silám italské muzikologie podílet se na této kulturní a hu-dební zkušenosti, neopakovatelné právě díky týmovému charakteru práce a jednotnosti typu problémů, které bylo nutno řešit. Aby byl podtržen kulturně “otevřený” charakter této společné iniciativy Istituto di Studi Verdiani, vydavatelství Ricordi a stuttgartské Bach-Akademie, podíleli se na edici vedle italských badatelů i muzikologové němečtí a američtí. Díky jejich individuálním výzkumům a též díky katalogizaci, provedené Ufficio Ricerca Fondi Musicali Italiani při Biblioteca del Conservatorio di Milano, bylo možné objevit dva z pěti chybějících autografů v Archivio Ricordi (autografy Verdiho a Gaspariho) a byl též nalezen rukopis s verzí *Lux aeterna* Mabelliniho ve formě *Hymnu na Palestrinu*.

Po kritickém vypracování partitury byla práce každého spolupracovníka podrobena individuální a kolegiální kontrole ediční komise, kterou tvořili Julian Budden, Marcello Conati a Pierluigi Petrobelli. Dále pak Daniela Tortorová sjednotila úpravy klavírního výtahu, které z větší části vypracovali samotní editoři jednotlivých kusů, podle kriticky stanoveného čtení partitury. Během této a všech následujících fází práce byla jak pro jednotlivé spolupracovníky, tak pro ediční výbor pevným opěrným bodem profesionální kompetence maestra Fausta Broussarda z nakladatelství Ricordi.

Budiž mi dovoleno zakončit tyto stránky jednou poznámkou osobní povahy. Chtěl bych na tomto místě vyjádřit svou vděčnost všem lidem – kolegům, žákům a přátelům –, kteří se zúčastnili tohoto podniku. Stálá konfrontace textových hypotéz, jež byly potvrzovány, ale též často diskutovány prostřednictvím stále otevřeně a opravdově výměny názorů a hledisek, se stala jednou z nejbohatších a nejvíce stimulujících zkušeností mé vědecké a pedagogické kariéry. Bylo tomu tak i proto, že všichni lidé, kteří se podíleli na této iniciativě, pracovali na svém úkolu s nasazením, jež mohu definovat jako obrovské nadšení. Ideje, které jsou předloženy na těchto stranách, jsou rovněž výsledkem, konečným bodem této týmové práce. Zrodily se z úvahy nad tím, co bylo vykonáno společně, ale především z nutnosti pochopit a zdůvodnit, proč bylo třeba přistoupit k jistým rozhodnutím.

Bylo by žádoucí, aby takováto bohatá a plodná kulturní zkušenost nezůstala ojedi-nělou a sporadickou epizodou, ale aby se mohla prosadit jako výchozí bod k novému způsobu práce v oblasti kultury.

Textové varianty

Trio op. 114 Johanna Brahmse*

(Výsledky studia rukopisných a tištěných pramenů)

ANDREA MASSIMO GRASSI

Tato práce se zásadně týká rekonstrukce textu *Trio a moll pro klarinet, violoncello a klavír* op. 114 (1891) Johanna Brahmse a komparativního výzkumu základních pramenů. Kolace vynesla na světlo četná chybná místa, tradovaná už od první edice, publikované v roce 1892, a dosud neemendovaná.

Porovnávanými rukopisnými prameny jsou originální autograf a kopie Williama Kupfera, která byla připravena tak, aby mohla sloužit jako předloha pro rytí ploten, a do níž Brahms zanesl korektury a úpravy. Tištěnými prameny jsou: samostatné party původní edice Simrocka z roku 1892; partitura této edice opravená osobně autorem (osobní příruční exemplář – *Handexemplar*); edice partitury zařazená do souborného vydání a publikovaná v roce 1926 v nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku a *Urtext* vydaný nakladatelstvím Henle v Mnichově v roce 1979. Z kolace byly eliminovány četné kopie pramenů (*descripti*) pořízené podle dvou základních tištěných pramenů.

Důvody, které podporují snahu podrobit *Trio* pozornému kritickému zkoumání, vycházejí především z bádání o tradování textu ve formě tištěných pramenů, sekundárně pak z identifikace a popění jedné dvojznačnosti, která po léta zkreslovala rozpoznání definitivní vůle Brahmse vzhledem k textu jeho děl, a konečně z konsekvencí, k nimž tato dvojznačnost vedla v poloze edice – rozlišení mezi textovými elementy zásadního charakteru a prvků charakteru nepodstatného.

Tradování brahmsovských děl je v zásadě spojeno, jak známo, se souborným vydáním, které vycházelo v letech 1926 – 1928 v nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku pod titulem *Johannes Brahms Sämtliche Werke*. Tržní konvencí diktovaná potřeba publikovat dílo ve vztahu k vypršení autorských práv podpořila vydavatele v tom, že editoři Eusebius Mandyczewski a Hans Gál poprvé podrobili dílo revizi. Výsledky jsou však vzhledem k neuspokojivé kritice pramenů takové, že pouze každý osmý z brahmsovských rukopisů byl schválen jako základ edice,¹ přičemž některé z nich byly zničeny v první světové válce a jiné byly nepřístupné u soukromých sběratelů.

* ANDREA MASSIMO GRASSI, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione nel 'Trio' op. 114 di Johannes Brahms. Osservazioni sui testimoni manoscritti e a stampa*, in: *La critica*, s. 325-357.

¹ Toto hodnocení uvádí MARGIT L. McCORKLE, *Einleitung/Introduction*, in: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: Henle 1984, s. XXXIII a s. LIV-LV.

Po edici souborného vydání se vyhrnulo velké množství kopií, které enormně rozšířily tuto podobu předávaného textu. Nutno dodat, že při autoritativnosti a prestiži nakladatelství a editorů nebylo možné předvídat takovou nevěrohodnost a že z ekonomických důvodů bylo dílo tištěno bez nezbytných stadií korektury obtahů. Ani reprint z roku 1964 s titulem *Kritische Gesamtausgabe* nevylepší osud souborného vydání, v některých skladbách dokonce zvýšil počet chyb, přiřazuje je nakonec k tradici společně s těmi, které byly přítomné už v předchozí edici z let 1926-28.² I když uznáme zásluhy a důležitost práce provedené Gálem a Mandyczewskim, je přesto věrohodnost dvou lipských edic pouze částečná.

Druhým motivem, který mluví pro nové zkoumání Brahmsova díla, je dvojznačné chápání pramene, který zaznamenává poslední autografní zásahy jako unikátní projevy poslední a definitivní vůle autora. Brahmsovým zvykem bylo bdít nad předlohou pro rytí a zasahovat do ní, když ji kopista připravoval jako zřetelný a srozumitelný exemplář (*Stichvorlage*) pro přípravu litografických ploten. Kopie byla často idiografní a obsahovala korektury, ne-li přímo zásadní varianty. Jakmile byl jednou proveden první otisk, Brahms opravil pouze definitivní exemplář první edice ve svém vlastnictví (*Handexemplar*). Pozdější autografní intervence do redakce rukopisu, doložené předlohami k tisku nebo osobními exempláři z prvního vytištění, autorizují identifikaci dvou typů pramenů jako uložené poslední vůle, aniž by braly v úvahu, že pozdější zásahy byly vždy myšleny pro přesně lokalizované čtení, a ne pro celý text. Dvojznačnost spočívá v zásadě v chápání označených změn jako globální ratifikace textu. Tento text je *a priori* legalizován a považován za pozdější autentickou redakci. Z těchto důvodů byl v některých případech rukopis "arbitrárně" vyloučen z kolace s prameny určenými jako základ edice, což mařilo korektní textovou kritiku.

Třetí důvod, který nabádá k novému studiu textu *Tria*, spočívá ve vlivu, který mělo na souborné vydání rozlišení základních prvků – jako jsou notové výšky, hodnoty a forma – a prvků nepodstatných – jako údaje o dynamice, výrazu nebo frázování. Jak uvedl Donald M. McCorkle, byl to tentýž Hans Gál, který rozlišil prvky výslovně strukturální a detaily proměnlivých vlastností.³ Ale taková perspektiva – kromě toho, že je v kontrastu k Brahmsově přesnosti při uvádění a revizích označení dynamiky, výrazu a frází – musela být předpokladem k nedostatečnému přenosu textu.⁴

² DONALD M. MCCORKLE, *Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research*, in: *Acta Musicologica* XLVIII, 1976, č. 1, s. 253-72, referuje, že z kolace *Haydn-Variationen* mezi dvěma edicemi vyplývá, že verze z roku 1964 měla menší počet emendovaných čtení vzhledem k počtu nově způsobených chyb (srov. pozn. 31, s. 261).

³ Tamtéž, s. 264; GEORGE S. BOZARTH, *A New Collected Edition for Brahms*, in: *The American Brahms Society Newsletter* VI, 1988, č. 1, s. 5. Viz také Beethovenův dopis citovaný OTTO JAHNEM, *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: TÝŽ, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1867, s. 328 (český překlad v této edici na s. 205).

⁴ Je třeba namítnout, že přehlédnutí nebo změna části "irevelantního" textu (jako je oblouček nebo označení výrazu či dynamiky) nekompromituje – během provedení – globální smysl díla. Ale záležitost se stala obětí neadekvátního zmatení rozdílných logických plánů, na nichž stojí text a provedení textu. Interpret se přece pohybuje v prostoru objektivně interpretačního charakteru, zatímco filolog je žádán, aby byl co nejobjektivnější a aby překročil pomíjivý aspekt provedení. Viz MARIA CARACI VELA, *Le specificità dei testi musicali e la filologia: alcuni problemi di metodo*, in: *Filologia Mediolatina* II, 1995, s. 43-56.

Je tedy jasné, že pouze výsledek systematické kolace hlavních pramenů – neomezený pouze na “dubiózní” nebo “manifestačně chybná” čtení⁵ – může znamenat únik před nejistotou, jejíž obětí jsou nyní brahmsovské texty, mezi nimi i *Trio* op. 114.⁶

Trio a moll op. 114 bylo zkomponováno Brahmsem v Ischlu v létě roku 1891, po setkání s klarinetistou z Meiningenu Richardem von Mühlfeldem, po poslechu fascinujícího provedení koncertů C. M. von Webera a Mozartova *Kvintetu* KV 581.⁷ V létě Brahms zkomponoval také *Kvintet pro klarinet a smyčce* op. 115, zřkáje se definitivně před rokem vyhlášeného plánu, že s tvorbou skončí.⁸ Dokončený rukopis poslal Brahms příteli Mandyczewskému – tehdy archiváři Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni –, který měl obdržet instrukce o předání díla Williamu Kupferovi, aby z něj připravil kopie, jak dokládá dopis doprovázející autograf odeslaný z Ischlu 14. července 1891:⁹ “*Posílám Vám tedy Trio [...] s prosbou předat jej Kupferovi; nejprve by mohl napsat*

⁵ Kritériem k povolání dalších pramenů tváří v tvář dubiózním nebo zjevně chybným čtením s sebou nese dva druhy dvojznačnosti: prvním je to, že vedle koncepce dubiózního čtení patří rozsáhlý prostor rozhodování, druhý je ten, že nějaké čtení se jeví jako dubiózní nebo manifestačně chybné právě až v okamžiku, kdy se při kolaci projeví rozdíly ve srovnání s dalšími prameny.

⁶ O současném stadiu brahmsovského studia ve vztahu k muzikologickému a filologickému výzkumu vypovídá cenný příspěvek M. L. McCORKLE, *Einleitung* (cit. v pozn. 1), s. XXIII-LXV. Viz též kapitolu věnovanou pramenům a jejich tradování ve studii CHRISTIANA MARTINA SCHMIDTA, *Johannes Brahms und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag 1983 (it.: *Brahms*. Torino: EDT 1990, s. 126-135) a následující články: D. M. McCORKLE (cit. v pozn. 2), s. 253-272; MARGIT L. McCORKLE, *Filling the Gaps in Brahms Research*, in: *The Musical Times* CXXIV, 1983, č. 1683, s. 284-286.

⁷ Během pobytu v Meiningenu na počátku roku 1891 strávil Brahms značný čas také s Mühlfeldem, od něhož si nechal provést celý klarinetový repertoár a vysvětlit technické a výrazové možnosti nástroje. Analogické události proběhly, jak známo, u Mozarta nebo C. M. von Webera (srov. MAX KALBECK, *Johannes Brahms*, Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft 1904-1914 (reprint Tutzing: Schneider 1976), sv. IV, s. 239. O vztahu Brahms – Mühlfeld s mnoha odkazy na *Trio* viz PAMELA WESTON, *Clarinet Virtuosi of the Past*, London: Weston 1971, kap. XII, s. 209-235; CHRISTIAN MÜHLFELD, *Die Herzogliche Hofkapelle in Meiningen*, Meiningen: Brückner 1910; HANS NOLTE, *Die Meiningener Hof- und Landeskapelle in den Jahren 1880 bis 1945*, dis., Universität Halle 1974; IMOGEN FELLINGER, *Mühlfeld, Richard*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IX (ed. FRIEDRICH BLUME – PAMELA WESTON), Kassel – Basel: Bärenreiter 1961, sl. 846-847; heslo *Mühlfeld Richard*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XII (ed. STANLEY SADIE), London: Macmillan 1980, s. 765; IMOGEN FELLINGER, *Johannes Brahms und Richard Mühlfeld*, in: *Brahms-Studien* IV, 1981, s. 77-93; HERTA MÜLLER, *Brahms Briefwechsel mit Meiningen*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* XX, 1978, č. 2, s. 85-131.

⁸ “[...] und beschloß energisch nichts mehr zu schreiben.” – “[...] a energicky se rozhodl, že už nebudu psát.” Srov. KALBECK, *Johannes Brahms* (cit. v pozn. 7), sv. IV, s. 247.

⁹ Violoncellista William Kupfer byl prvním Brahmsovým kopistou až do poloviny roku 1880. Byl to on, kdo připravoval mezi jiným předlohu pro tisk *Sonáty pro violoncello a klavír* op. 99, *Dvojkonzertu* op. 102 a *Kvintetu* op. 111. Po *Triu* se zabýval také opisováním *Kvintetu* op. 115 a *Kusů pro klavír* op. 118 a op. 119, dvou *Sonát pro klarinet a klavír* op. 120 a *Jedenácti chorálních předeher* op. 122, posledního Brahmsova díla. Vzácněji se stávalo – jako například v *Triu* op. 87 a ve *Čtvrté symfonii* –, že byl jako předloha pro tisk použit rukopis skladatele. Pokud se týká autografů, kopií, obtahů s korekturami, rytčova exempláře atd., viz: MARGIT L. McCORKLE, *Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe. Abschriften. Korrekturabzüge*, in: *Musik, Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE), München: Henle 1980, s. 338-354.

partituru, pak hlasy a nakonec ještě part klarinetu pro violu (převážně v houslovém klíči daném vysokým rejstříkem)."¹⁰

Z těchto kopií – jejichž samostatné party sloužily ke zkouškám a provedením před tiskem – se nám zachoval jenom part violoncella, který obsahuje podstatné Brahmsovy autografní zásahy. Zpráva o kompozici nových skladeb rychle dostihla také vydavatele Fritze Simrocka v Berlíně, který byl dopisem z Ischlu ze dne 20. srpna 1891 informován Brahmssem s obvyklou dobromyslnou ironií: "*Jestliže tam v horách uslyšíte tolik klarinetu, myslíte na to, jestli by to neznělo lépe jako trio s klavírem nebo kvinteto se smyčcovým kvartetem.*"¹¹ První veřejné provedení *Tria* se uskutečnilo ještě z rukopisných partů 12. prosince 1891 v Berlíně v rámci koncertů Joachimova kvarteta, když porušilo ustálenou tradici provozovat pouze hudbu pro smyčce. Brahms oznamoval zprávu Simrockovi s odvážnou metaforou: "[...] oznamuji, že Joachimovo smyčcové kvarteto ztratí bohužel své panenství mou vinou! Dne 12. prosince proniknu s klarinetem a klavírem do cudného sanktuária. Zbytečně se ho pokouším odradit. Joachim chce hrát celé Trio a Kvintet [...]."¹²

Trio bylo provedeno klarinetistou-dedikantem, violoncellistou Robertem Hausmannem a Brahmssem osobně u klavíru. Joachimovo kvarteto ještě s Mühlfeldem provedlo *Kvintet*. Rukopis byl použit při četných dalších příležitostech před tiskem a následně byl zaslán Simrockovi, netrpělivému publikovat nové dílo, jak to potvrzuje právě jemu adresovaný dopis z 24. prosince 1891: "*Doufám, že s vydáním Tria také nespícháte, takže mohu provedení s Joachimem (v lednu) ještě použít ke korekturám.*"¹³ Touha nechat Joachima provést klarinetový part *Tria* (nebo *Kvintetu*) na violu byla vyjádřena v dopise z 26. září 1891 a není vyloučeno, že náhrada klarinetu violou – třebaže by mohla mít historický původ – se mohla zrodit u Brahmsa, počítajíc ho s mistrovstvím a disponibilitou Joachima jako violisty.¹⁴

Záměr sdělený příteli Fritzovi Steinbachovi o sestavení hypotetické *Páté symfonie*¹⁵ z témat *Tria* a zvýšený počet koncertů a soukromých provedení, která Brahms očeká-

¹⁰ "*Ich schicke also richtig [...] das Trio, mit der kleinen Bitte es Kupfer zu geben; zunächst möchte er die Partitur schreiben, dann die Stimmen u. schließlich noch die Clarinetstimme für Bratsche (größtentheils im Violinschlüssel der hohen Lage wegen).*" KARL GEIRINGER, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XV, 1932-33, s. 349.

¹¹ "*Wenn Sie aber dort in den Bergen soviel Klarinette hören, so achten Sie darauf, ob's besser als Trio mit Klavier oder als Quintett mit Streichquartette kling!*" *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (ed. MAX KALBECK), Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft 1919 (reprint Tutzing: Schneider 1974), sv. XII, s. 50.

¹² "[...] melde, daß das Joachimsche Streichquartett leider durch mich seine Jungfernschaft verliert! Am 12ten Dezember dringe ich mit Klarinett und Klavier in das keusche Heiligtum. Ich rate vergebens ab. Joachim will durchaus Trio und Quintett machen [...]."¹³ Dopis z Meiningenu z 25. listopadu 1891. Tamtéž, s. 53-54.

¹³ "*Mit der Herausgabe des Trios eilen Sie hoffentlich auch nicht, so daß ich die Aufführung mit Joachim (im Januar) noch zur Korrektur benutzen kann.*" Tamtéž, s. 55.

¹⁴ Srov. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (ed. ANDREAS MOSER), Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft 1908-1912 (reprint Tutzing: Schneider 1974), sv. VI, s. 268. Je třeba citovat jednu analogickou situaci: v dopise ze 14. října 1894 Brahms předpovídá možnost provedení dvou *Sonát* op. 120 Clarou Schumannovou s Joachimem na violu místo Mühlfelda na klarinet (tamtéž, s. 293).

¹⁵ Potvrzuje to M. KALBECK (cit. v pozn. 7), s. 241: "[...] daß aus dem Trio einmal eine Sym-

val, mezi nimi též provedení dedikované C. Schumannové v jejím domě ve Frankfurtu, dosvědčující připravenost autora k takové kompozici.

První vydání díla se objevilo právě v březnu 1892 s titulem *TRIO / (A-moll) / für / Pianoforte, / Clarinette (oder Bratsche) und Violoncell / von / Johannes Brahms. / OP. 114*,¹⁶ tedy s nástroji označenými v opačném pořadí vzhledem k tomu, jak byly předešány samým autorem.¹⁷ V Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni je uchován osobní Brahmsův exemplář původního vydání, podle kterého doplnil dvě autografní korektury. Před vypršením autorských práv se *Trio* objevilo v devátém svazku souborného vydání, připraveném Hansem Gálem v nakladatelství Breitkopf & Härtel v Lipsku v roce 1926. V roce 1964 publikovalo totéž nakladatelství znovu celé dílo, vydání je definováno jako *Kritische Gesamtausgabe* bez citování Gála a Mandyczewského jako autorů kritického aparátu.¹⁸ Po souborném vydání následovaly v letech 1926-28 různé edice *Tria*, v podstatě odvozené z předchozích, mezi něž patří Breitkopf & Härtel (Leipzig, s. d.), Peters (Frankfurt, s. d.), Eulenburg (London, s. d.), Edwards (Ann Arbor, Michigan 1949), International Music Company (New York, s. d.), Henle (München 1979) a Dover (New York 1988). Kromě toho vyšlo dílo jako faksimile autografu, vydáno Alfonsem Ottem v nakladatelství Schneider (Tutzing 1958).¹⁹

phonie hätte werden sollen, wie Brahms seinem Meinungener Generalissimus Steinbach mitteilte.” – “[...] že by se jednou z *Tria* měla stát nějaká symfonie, jak Brahms sdělil svému meiningskému generalissimovi Steinbachovi.” Tato skutečnost však není žel podporována dokumentárními svědectvími. O rysech a věrohodnosti Kalbeckovy biografie viz: MICHAEL GRAHAM MUSGRAVE, *Brahms und Kalbeck: Eine mißverstandene Beziehung?*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983* (ed. SUSANNE ANTONICEK – OTTO BIBA), Tutzing: Schneider 1988, s. 397-404; D. M. McCORKLE (cit. v pozn. 6), s. 258-260. Povšimněme si, že WESTON, *Clarinet Virtuosi of the Past* (cit. v pozn. 7), s. 216, SERGIO MARTINOTT, *Brahms*, Milano: Fabbri 1980, s. 219, a FRANCESCO BUSSI, *La musica strumentale di Johannes Brahms*, Torino: Nuova ERI 1989, s. 395, potvrzují naopak, že to je *Trio*, které ze zrodilo z náčrtků *Páté symfonie*.

¹⁶ O prvním vydání Brahmsova díla viz KURT HOFMANN, *Die Erstdrucke der Werke von Johannes Brahms. Bibliographie mit Wiedergabe von 209 Titelblättern* (ed. RUDOLF ELVERS), Tutzing: Schneider 1975 (Musikbibliographische Arbeiten, 2); OTTO ERICH DEUTSCH, *The First Edition of Brahms*, in: *The Music Review* I, 1940, č. 2-3, s. 123-143 a 255-278; také v *Eighteenth- and Nineteenth-Century Source Studies*, New York – London: Garland 1985, s. 1-21 (ed. ELLEN ROSAND); DONALD McCORKLE, *Thematic Catalog of Collected Works of Brahms*, New York: Da Capo 1973 (rozšířená edice původní publikace *Catalogo of Collected Works* [ed. NICOLAUS SIMROCK], 1897); M. L. McCORKLE, *The Publication History of Brahms' Works*, in: *Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research* (cit. v pozn. 2), s. IL-LV.

¹⁷ Srov. dopis z Vídně 23. ledna 1892 v *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (cit. v pozn. 11), s. 58. Zmíněný list obsahuje také znění titulu pro *Kvintet* op. 115.

¹⁸ O charakteristikách těchto souborných vydání viz: D. M. McCORKLE, *Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research* (cit. v pozn. 2), s. 260-265; M. L. McCORKLE, *The Publication History of Brahms' Works*, in: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (cit. v pozn. 1), zejména s. LIV-LV; BOZARTH, *A New Collected Edition for Brahms* (cit. v pozn. 3), s. 4-8 (zvláště s. 4 a 5).

¹⁹ *Johannes Brahms, Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell opus 114. Facsimile des Autographs und Werkbericht von Alfons Ott*, Tutzing – München: Schneider 1958 (Formát 4° podélný, vydavatelská zpráva na s. 5-14). Edice přináší zprávy o původu díla, prvních provedeníh, ohlasu kritiky, prvních edicích a rukopise. O rukopisech ve faksimile viz: PETER DEDEL, *Johannes Brahms. A Guide to his Autograph in Facsimile*, Ann Arbor (Michigan): Musical Library Association 1978 (MLA Index and Bibliography Series, 18).

Rukopis Brahms daroval příteli Fritzovi Steinbachovi, řediteli dvorního orchestru v Meiningenu a vynikajícímu brahmsovskému interpretovi. Po jeho smrti se v roce 1916 stal majetkem tenoristy a skladatele Adolfa Wallnöfera. V roce 1942 jej získala Städtische Musikbibliothek v Mnichově a od roku 1985 je uložen v mnichovské Stadtbibliothek.²⁰

Popis rukopisných a tištěných pramenů

Brahmsův autograf

Podepsaná a datovaná partitura je tvořena 13 listy o 14 řádcích, 263 × 342 mm. Nemá filigrán, ale listy nesou značku firmy Josef Eberle z Vídně: *J. E. & C^o. / Protokollirte Schutzmarke*, a mají dole číslo 17. Inkoustem je popsáno 26 stran, postupně číslovaných (pouze lichými čísly na *recto*). Obsahují zásahy inkoustem, tužkou nebo vyškrabáním jako opravy nebo modifikace not, posuvek a dynamických znamének. Chybí titulní list, první list na *recto* přináší označení *Trio* a po straně příslušné osnovy je označení nástrojů: *Clarinetten in A / Violoncello / Piano/forte*. Na konci podpis a datum: *J. Brahms / Ischl. Somer 91*. Autograf je uložen v mnichovské Stadtbibliothek, Musikbibliothek M 19.²¹ Skici k dílu se nedochovaly.²²

Kopie Williama Kupfera

Partitura, party klarinetu a violy jsou ztraceny. Dochoval se part violoncella, není však podepsán ani datován a skládá se ze 7 listů o 12 řádcích, rozměr 343 × 267 mm. Nemá filigrán, ale listy nesou značku *J. E. & C^o. / Protokollirte Schutzmarke* s číslem 2 dole. Inkoustem je napsáno 13 stran not, bez číslování a s autografními zásahy Brahmsa u not, posuvek a dynamických znamének, mezi nimiž je i důležitá vložená varianta ve finále 1. věty. Chybí titulní list, první strana je na *recto*, přináší označení *Trio* a nahoře uprostřed *Violoncello*. Poslední strana je prázdná. Listy jsou vytrženy horizontálně: hlasy ve skutečnosti zachránili z koše na papír a sestavila paní Celestine Truxová, majitelka domu, který si Brahms pronajal.²³ Kupferova kopie je v současné době uložena v hudební sbírce Stadt- und Landesbibliothek ve Vídni, M H 12099.²⁴

²⁰ Důležité informace týkající se *Tria* jsou obsaženy v základní práci M. L. McCORKLE, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (cit. v pozn. 1), zvláště na s. 459-462, a obecnější na s. LV-LX pod titulem *The History of Brahms's Music Manuscripts*. Viz také OTT, vydavatelská zpráva u faksimile autografu (cit. v pozn. 19), s. 5-14; KURT HOFMANN, *Zu den Klarinettenkompositionen von Johannes Brahms*, in: *Winterthurer Kammermusikwochen* (23. September – 15. Oktober 1994), s. 38-43; o vlastních a místech uložení Brahmsových děl: GEORG S. BOZARTH, *The First Generation of Brahms Manuscript Collections*, in: *Notes* XL, 1983, č. 2, s. 239-262; M. L. McCORKLE, *Fundortverzeichnis*, in: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (cit. v pozn. 1), s. 814-818; IMOGEN FELLINGER, *Autographe, Drucke, und Ausgaben*, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk* (ed. CHRISTIANE JACOBSEN), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983, s. 75-86.

²¹ Viz Obr. 1, 2, 4 a 5 na s. 299 a 301.

²² Je pravděpodobné, že ke zničení některých vlastních rukopisů a vlastních skic, o nichž informoval Brahms Simrocka zprávou v dopise z 12. října 1890 (srov. *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock*, cit. v pozn. 11, s. 30), došlo v posledních letech jeho života.

²³ Viz např.: INGE SANTNER, *Brahms-Schätze in Abfalleimern. Unbekannter Nachlaß entstieg der Vergangenheit – Das Erbe der Frau Celestine*, in: *Der Musiker* V, 1966, s. 5-6.

²⁴ Viz Obr. 3 a 6 na s. 300 a 302.

První vydání

je od Nicolause Simrocka, Berlín, 1. března 1892. Plotna a edice č. 9709. Partitura a hlasy *in folio* s litografií na titulní straně, bez označení ceny; tisk je proveden litografickou cestou jako *transfer*. Titul: *TRIO / (A-moll) / für / Pianoforte, / Clarinette (oder Bratsche) und Violoncell / von / Johannes Brahms. / OP. 114 / Verlag und Eigenthum für alle Länder / von / N. Simrock in Berlin / 1892. / Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig*. Partitura o 35 stranách a samostatné hlasy na 8 stranách. Ve Vídni v Gesellschaft der Musikfreunde (Nachlaß Brahms) je uložen osobní exemplář obsahující dvě autografní korektury, obě v 1. větě. V dubnu roku 1892 publikoval Simrock pod číslem plotny 9724 aranžmá Paula Klengela pro klavír na čtyři ruce, jímž se Brahms nechtěl zabývat.²⁵

Souborné vydání

Johannes Brahms Sämtliche Werke. Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 26 svazků, ed. Hans Gál (svazky 1-10) a Eusebius Mandyczewski (svazky 11-26), Leipzig: Breitkopf & Härtel 1926-28. *Trio* je zařazeno do devátého svazku, *Klavier-Trios*. Číslo plotny je J. B. 34. Ve vydavatelské zprávě od Hanse Gála (Wien, im Sommer 1926) jsou na straně IV citovány prameny použité jako předlohy pro edici, jsou zde zmíněna kritéria, podle nichž je provedena revize, a ospravedlňují se pouhé dva editorem učiněné emendační zásahy. Reprint *Tria* se objevil v *Kritische Gesamtausgabe der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien* v roce 1964, (Wiesbaden, u téhož vydavatele). Ze souborného vydání odvodil vydavatel v letech 1926-28 praktické edice č. 6056 (číslo plotny J. B. 34) z února 1928 a č. 6913 (bez čísla plotny) z roku 1982. Obě jsou jak bez kritického aparátu, tak bez jména vydavatele, a skládají se z partitury a oddělených hlasů pro klarinet a violoncello. V textu nejsou označeny zásahy editora. V roce 1949 reprodukoval J. W. Edwards z Ann Arbor (Michigan) vydání z let 1926-1928 a v roce 1988 vytiskl jako reprint uvedené souborné vydání také Dover v New Yorku (pouze jako partituru), kde je obsaženo *Trio* ve svazku *Complete Piano Trios*.

Urtext

Brahms / Klarinetten-Trio / a-moll / Opus 114. Urtext. Nach dem Autograph und dem Handexemplar des Komponisten Herausgegeben von Monica Steegmann. Fingersatz der Klavierstimme von Hans-Martin Theopold, Günter Henle Verlag, München 1979. Trojjazyčná předmluva (německy, anglicky, francouzsky) a hutný kritický aparát Moniky Steegmannové (Stuttgart, Frühjahr 1979). Nejsou vyložena kritéria pro volbu jednotlivých čtení, u nichž se nicméně cituje provenience. Editorovy zásahy jsou uvedeny v závorkách. Edice sestává z partitury, oddělených hlasů pro klarinet a violoncello a z partu pro violu jako alternativy klarinetu.²⁶

²⁵ "Das Trio-Arrangement bitte ich aber mir zu erlassen." – "Prosím, abyste mě od aranžování *Tria* osvobodil." Dopis Simrockovi z 6. února 1892, in: *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (cit. v pozn. 11), s. 60.

²⁶ Kromě toho je třeba citovat edici Peters vydanou Georgem Schumannem v roce 1928 (č. 3898, plotna č. 10442) a kapesní edici Eulenburg s úvodem WILHELMA ALTMANNA (č. 250, plotna E. E. 4584); tato edice je podle Alfonse Otta z roku 1926 a vychází z malé studijní partitury vtištěné u Simrocka, rozlišitelná podle č. plotny 11377. Kromě toho WILHELM ALTMANN (*Kammermusik-Katalog*, Hofheim am Taunus: Hofmeister 1945, s. 184) informuje o dalších edicích *Tria*: kapesní partitury uveřejněné Horstem Sanderem, Leipzig 1901 a 1929, a partitury se samostatnými hlasy, publikované Augenerem, London 1929.

Je třeba zaznamenat i úvodní práce edice *Neue Brahms-Ausgabe* u Günter Henle Verlag v Mnichově.²⁷

Zpráva o výsledcích kolace²⁸

Varianty tradování textu:

1. věta: *Allegro*²⁹

- 1 *vlc*: v **MS**, *p* je zrušeno a nahrazeno *mf*, ověřeno také v **K**. Není výjimkou, že Brahms modifikoval některá výrazová označení poté, co slyšel mínění jiných; ale v **PE** a v následujících edicích je ověřeno *poco f*, jako analogické *un poco f* u *pf* v taktu 4; je tedy možné, že v tomto případě způsobil vzniklé chyby nebo sjednocení rytec plotny; žádná edice však nezachovává čtení **MS**.³⁰
- 4 *cl*: jako v partu *vlc* je v **MS** označeno *mf*, ale v **PE** a v následujících edicích je *un poco f*.
- 15 *vlc* a *pf*: v **MS** a v **K** je “*dim*”, ale je opomenuto všemi tištěnými prameny.
- 23 *cl*: *ps PE*, v narážce *pf* je uvedeno *a³* místo *c⁴*: chyba byla upozorována Brahmssem, který se dopisem z 15. ledna 1892 obrátil na Simrocka, aby ji opravil,³¹ ale editor bez ohledu na upozornění publikoval *ps PE* bez emendace chyby, čímž vyprovokoval Brahmsovo rozhořčení, vyjádřené v následujícím dopise z 6. února téhož roku: “*Přece jsem vám detailně vypsals nutnou změnu not pro klarinet! Proto přirozeně chybí v rytí!!!*”³²

²⁷ První svazek edice je věnován první symfonii: JOHANNES BRAHMS, *Symphonie Nr. 1, C-moll, Opus 68* (ed. ROBERT PASCAL), München: Henle Verlag 1996 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Ser. I: Orchesterwerke, Bd. 3; k vydání je dále připraven *Kvintet f moll pro klavír a smyčce* op. 34 (ed. CARMEN DEBRYN – MICHAEL STRUCK) a *Dvojkonzert pro housle, violoncello a orchestr* op. 102.

²⁸ Jak už bylo řečeno dříve, jsou společně s autografem, Kupferovým exemplářem a tištěnými prameny předmětem kolace první vydání, osobní exemplář, souborné vydání a Henleho *Urtext*, přičemž byly záměrně vyloučeny četné otisky pramene, které budou citovány pouze v případech potřeby. Používají se následující zkratky: **MS** – rukopisný autograf Brahmsův, **K** – opis samostatného hlasu pro *vlc* od Williama Kupfera, **PE** – první vydání čili původní edice, Simrock 1892; **SW** – *Sämtliche Werke*, Breitkopf & Härtel 1926; **H** – *Urtext* Henle; *cl* – clarinetto; *vlc* – violoncello; *pf* – pianoforte; *sup* a *inf* – horní a dolní systém *pf*; *ps* (parti staccati) – oddělené hlasy. Čísla taktů jsou uváděna arabskými číslicemi.

²⁹ Viz Obr. 1, 2 a 4 s faksimile **MS** (takty 1-26, takty 53-78, takty 202-223) na s. 299 a 301 a Obr. 3 a 6 s faksimile exempláře Kupfera (takty 1-42, takty 220-224) na s. 300 a 302.

³⁰ V tématu *vlc* (takty 3-4 a další analogická místa) půlová není spojena se čtvrtovou prodlužujícím obloučkem, ale prodlužující tečkou podle renesančního zvyku. Také v autografu *Kvintetu* op. 115 použil Brahms tečku místo obloučku. Jeho zájem o hudbu minulosti a vliv na jeho práci připomínají práce VIRGINIE LEE HANCOCK, zejm. *The Growth of Brahms' Interest in Early Music, and his Effects on his Own Choral Compositions*, in: *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (ed. ROBERT PASCALL), Cambridge: Cambridge University Press 1983, s. 27-40. Zdá se, že Brahms chtěl použitím prodlužující tečky neutralizovat akcent na těžké době s jasnými důsledky pro frázování; o řešení interpretačních problémů a frázování a také o vztahu k obtížím způsobeným editory viz ANTONY PAY, *Phrasing in Contention*, in: *Early Music* XXIV, 1996, č. 2, s. 291-321, jemuž mimo jiné vděčím za nejnovější postřehy.

³¹ Srov. *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (cit. v pozn. 11), s. 57.

³² “*Eine nötige Stichnotenstelle für die Klarinette hatte ich Ihnen ausführlich aufgeschrieben! Dafür fehlt sie natürlich im Stich!!!*” Srov. *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (cit.

- 24 *cl*: *p* v *ps* **PE** je chybně; v **MS**, **PE**, **SW** a **H** je *f*.
- 25 *cl*: oblouček portamenta uvedený v **PE**, **SW** a **H** je sporný, protože chybí v **MS** a *ps* **PE**; spornost konjektury v **PE**, **SW** a **H** potvrzují četná místa, kde se vyskytuje analogická figurace: takty 28, 29 a 30 *cl*; takty 26-30 *vlc*; takty 24, 25, 29 a 30 *pf*; také v provedení je jedno místo analogické k taktu 92 a 93.
- 27 *cl*: v **MS** chybí oblouček, ale v podstatě emenduje na analogickém místě v taktu 24.
- 33 *vlc*: oblouček fráze v **PE** a **SW** chybí v **MS** a tatáž je oddělena v **K** a *ps* **PE** jako v taktu 32; absence obloučku by byla přijatelná, kdyby nebyla popřena analogickým místem v taktu 95 *vlc* v tomtéž **MS**.
- 47, 48, 49 a 50 *pf*: v **MS** jsou šipky *crescenda* a *diminuenda* jasně zrušeny; v **PE** a **SW** však je jedna šipka pro *diminuendo*; vzhledem k tomu, že je ztracen Kupferův exemplář partitury, není zde možné říci, zda **PE** potvrzuje Brahmovu variantu nebo konjekturu Kupferovu na základě analogického místa ve *vlc* v tomtéž taktu a kromě toho v taktu 156 *pf*; poznamenejme však, že šipka *diminuenda* v **PE** je anticipovaná středním taktém vzhledem k **MS** a **K**; **H** je jako **MS**.
- 58 *pf* a *vlc*: v **MS** (a **H**) je *f* pouze v *cl*; přítomnost *f* v *cl* autorizuje rozhodně **PE** a **SW** při rozšíření také na *vlc* a *pf*; pro potvrzení rozhodnutí, které je analogické k taktu 61 *vlc*, kde je jediný part mající označení *f*;³³ také **K** nepotvrzuje *f*.
- 65 *pf sup*: v **SW** chybí u prvního akordu *staccatová* tečka.
- 67 *pf inf*: *p* v arpeggiích v levé ruce na začátku taktu uvedené v **MS** je opomenuto v **PE** a **SW**, bylo vytlačeno patrně označením *f* v tématu pravé ruky.³⁴
- 71 *cl*: *f* v **PE** a **SW**, chybí v **MS**; je možné, že to bylo přehlédnutí Brahmsa, protože známe analogická místa, která potvrzují *f*: takt 67 *pf*, takt 173 *vlc* a takt 177 *cl*.
- 74 a 75 *vlc*: v **MS** a **K** jsou tyto dva takty stejné jako dva předchozí takty 72 a 73, neboli: čtvrtová pomlka, půlová a čtvrtová nota s následným označením *repetice*; **PE**,

v pozn. 11), s. 60. Nehledě na výsledek, ne vždy uspokojivý, věnoval Brahms velkou péči publikování svých děl: majitele edice Peters žádá o maximální pozornost při korekturách obtahů (dopis Maxi Abrahamovi z 23. září 1881, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartholf Senff, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsich und Robert Lienau* (ed. WILHELM ALTMANN), Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft 1920 (reprint Tutzing: Schneider 1974), sv. XIV, s. 329. Brahms vykazoval analogickou přesnost v roli vydavatele edic jiných skladatelů: editorovi Ernstu Wilhelmu Fritzschovi doporučuje, aby v jedné edici byla použita originální čtení bez interpretace kohokoliv jiného (srov. dopis ze října 1875, tamtéž, s. 255). Mezi četnými studii o významné muzikologické aktivitě Brahmsa viz: IMOGEN FELLINGER, *Brahms zur Edition Chopinscher Klavierwerke*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972. Überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden* (ed. HEINRICH HÜSCHEN), Köln: Volk 1973, s. 110-116 (*Musicae Scientiae Collectanea*); KARL GEIRINGER, *Johannes Brahms als Musicologist*, in: *The Musical Quarterly* LXIX, 1983, č. 4, s. 463-470; MAURICE HINSON, *Brahms as Editor*, in: *American Liszt Society Journal* XIV, 1983, s. 30-42; THOMAS LEIBNITZ, *Johannes Brahms als Musikphilologe*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983* (ed. SUSANNE ANTONICEK – OTTO BIBA), Tutzing: Schneider 1988, s. 351-359; LINDA CORRELL ROESNER, *Brahms' Edition of Schumann*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORGE S. BOZARTH), Oxford: Clarendon Press 1990, s. 251-282.

³³ Viz Obr. 2 na s. 299.

³⁴ V tomto případě je dynamika hlasů příkladem, jak Brahms koncipoval *Trio* ve čtyřech reálných hlasech. Ve 2. větě se mimoto objevuje jasná písarská zvyklost (*usus scribendi*), převažující nad dynamickými protiklady: v taktu 18 provádí *vlc* melodickou myšlenku ve *f* současně s *pf* v *p*; analogicky *cl* v taktu 38.

SW a **H** vynechávají *vlc* v taktech 74 a 75 úplně; **MS** a **K** přinášejí značku “*dim.*” v taktu 74 *vlc* a pokyn pro diminuendo v taktech 74 a 75 *pf*; **PE** a **SW** opomíjejíce opakované noty v taktech 74 a 75 přiřazují chybně *cl dim.* podle *vlc*, kterému souhlasně předepisují pomlky (**H** je pomíjí); mimoto **PE** (ale ne *ps PE*, které vychází přímo z **K**) a **SW** neuvádějí značku diminuenda na taktu 74 a 75 *pf*; toto je evidentní haplografie rytcet ploten. Chybné místo je přenášeno všemi tištěnými prameny a nikdy nebylo emendováno (Příklad 1).

The image displays two systems of musical notation for measures 71 through 75. The first system shows the MS (Clarinet) and vlc (Violoncello) parts. The MS part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic at the start and a diminuendo (*dim.*) marking in measure 74. The vlc part consists of a simple harmonic accompaniment. The second system shows the cl (Clarinet) and vlc (Violoncello) parts. The cl part has a similar melodic line to the MS part, with a forte (*f*) dynamic and a diminuendo (*dim.*) marking. The vlc part is identical to the one in the first system. The measures are labeled 'takt 71', '72', '73', '74', and '75' at the top.

Příklad 1.

- 76 *pf sup*: v **MS** je označen jak oblouček fráze tak oblouček portamenta; **H** přináší pouze oblouček fráze; **PE** a **SW** uvádějí pouze oblouček portamenta. Tato čtení jsou nekompletní následkem tlaku čtení v **MS** a brahmsovského *usu scribendi* na to, aby zavedly nadřazené obloučky.³⁵
- 91 *vlc* v **MS**, **K** a *ps PE* oblouček chybí, ale je v **PE**, **SW** a **H**; chybějící oblouček by mohl být vědomým čtením, a nikoliv opomenutím Brahmsovým; skutečně je v této pasáži společně s klarinetem arpeggio violoncella ostřejší, je-li provedeno spíše volně než vázaně. Je také možné, že toto čtení mohlo být změněno podle mínění violoncellisty Roberta Hausmanna³⁶ a respektováno svědomitě Kupferem v opise jeho partu do té míry, že jako violoncellista věděl o problematice vyvážení sonority, která patří k této pasáži.³⁷ Všechny tištěné prameny přenášely oblouček libovolně.
- 95 *vlc*: v **MS**, **K** a *ps PE* je oblouček fráze rozdělen jako v analogickém místě v taktu 33; v **PE**, **SW** a **H** oblouček rozdělen není na základě důležitějšího analogického místa v *cl*.
- 120 *pf*: v **MS** (a **H**) je na posledním akordu taktu *sf* jako v předchozím taktu; ale v **PE** a **SW** je opomenuto.

³⁵ Srov. *Sonátu h moll pro klarinet a klavír* op. 120, č. 2, 2. věta, takty 48-57 a analogická místa.

³⁶ O vztazích mezi Brahmsem a Hausmannem pojednává příspěvek FRIEDRICH A BERNHARDA HAUSMANN A, *Brahms und Hausmann*, in: *Brahms-Studien* VII, 1987, s. 21-39.

³⁷ Brahmsova analogická řešení jsou v taktech 25 a 27 u *vlc* 1. věty a v posledních taktech 4. věty.

- 121 *cl*: **H** navrhuje na základě předchozích taktů konjekturu staccatové tečky na první osmině, která však chybí v **MS**, **PE** a **SW**; ale přijatelné je i čtení bez staccatové tečky, a to na základě taktů následujících.
- 123 *cl* a *vlc*: **PE** (následováno **SW**) navrhuje staccatovou tečku na první osmině na základě analogického místa v *pf*, jež není obsažené v **MS**; **H** vychází ze čtení **MS**.
- 125 *pf sup*: v **PE** chybějí odrážky na c^3 a d^3 ; v **SW** je u c^3 a chybí u d^3 ; také v **MS** chybějí odrážky, ale posuvka v **SW** byla vyžádána Brahmssem, jak dosvědčuje osobní exemplář obsahující autografní korekturu. Správné čtení s oběma odrážkami je v **H** a v edici Peters.
- 136: v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** je *pp*, ale označení bylo přehlédnuto v **PE** a **SW**; pravděpodobně byla chyba způsobena v **PE**.
- 165 *pf sup*: v **MS** je oblouček na druhé triole upraven tak, že poslední čtvrtová je oddělena jako v paralelním čtení levé ruky; žádná z edic nerespektuje autografní čtení.
- 169: v **MS** je dvojčára zřetelně zrušena; avšak bezdůvodně figuruje v **PE**, **SW** a **H**, přestože nekoresponduje s žádnou modulací nebo koncem oblasti provedení; mimoto analogické místo v taktu 63 potvrzuje jednoduchou taktovou čáru.
- 169, 170, 171 a 172 *cl* a *vlc*: v **MS** a v tištěných pramenech chybějí značky diminuenda, které však provázejí analogické místo taktů 63, 64, 65 a 66; je také možné, že sám Brahms nepovažoval za nutné je označit, předpokládaje jejich provedení za samozřejmost.
- 170 *pf inf*: všechny tištěné prameny přenášejí čtvrtou triolu jako *f-H-F* místo autografního čtení *F-c-f*; kontext, v němž se objeví rozpor, a analogické místo taktu 195 podporují chybu Kupfera (nebo s větší pravděpodobností chybu rytce), který při zapamatování *f-c-f* přepsal triolu v sestupném směru (a nahradil *c* notou *H*) místo vzestupného, patrně ovlivněn figurací, která předchází (Příklad 2).³⁸

MS:
takt 170

edice:
takt 170

Příklad 2.

- 171 *cl* a *vlc*: *f* na první půlové, chybí v **MS** a **K** (a v *ps* **PE** a **H**), je však uvedeno v **PE** a **SW**, možná z důvodu paralelního místa ve *pf*.
- 171 a 172 *pf inf*: v **PE** a **SW** chybí oblouček fráze uvedený v **MS**.
- 180 *cl*: kromě "*dim.*" potvrzují **PE**, **SW** a **H** navíc šipku diminuenda, která se nevyskytuje v **MS**, kde je označeno pouze "*dim.*"; patrně způsobeno přeskočením při čtení, což vzniklo díky identitě s následujícím taktem a obracení stránky **MS**.

³⁸ Toto čtení zůstává nicméně dubiózní, neboť je dáno nemožností verifikovat jeho autenticitu podle ztracené kopie originálu (apografu).

- 194: druhé *f*, potvrzené v **PE**, **SW** a **H** (tlakem analogických míst v taktech 65 a 171), není v **MS**, **K** a *ps* **PE**; analogicky v taktu 196.
- 200 *pf*: **MS** indikuje značku diminuenda následovanou označením “*espress.*”; v **PE**, **SW** a **H** je před “*espress.*” vsunuto *f*; kromě toho **PE** a **SW** značku diminuenda opomíjejí; vzhledem k tomu, že *f* není potvrzeno ani v **K**, je čtení tištěných pramenů arbitrární.
- 201 *cl* a *vlc*: *f* v **PE**, **SW** a **H** není označeno v **MS** ani v **K**; tak jako v předchozím taktu nerespektoval žádný tištěný pramen autografní čtení.
- 219 *pf inf*: **PE** předkládá chybné čtení s křížkem před *a* místo před *c'*; **SW** emenduje chybu na základě horního akordu; čtení už bylo opraveno Brahmssem v jeho exempláři **PE**. Je to druhý ze dvou rukopisných zásahů autora v osobním exempláři.
- 221 *pf inf*: v **MS** je akord G_1-G ; v **PE**, **SW** a **H** je však akord G_1-H_1-D-G ; toto čtení, dané tím, že akord nerozvádí na tonice všechny své hlasy jako v horním systému, dovoluje přemýšlet o nějaké přijatelné interpolaci. Zmizení partitury popisované Kupferem nedovoluje verifikovat, zda se jedná o málo pravděpodobnou variantu učiněnou Brahmssem nebo samotným Kupferem; žádná z edic nicméně nezachovává autografní čtení.³⁹

2. věta: Adagio⁴⁰

- 1: **MS**, **K** (a **H**) indikují pro téma v *cl p* a pro *vlc* a *pf p dolce*; **PE** a **SW** přiřazují chybně *dolce* ke *cl* a opomíjejí u *vlc p dolce*; Peters jako **SW**, ale připojuje *dolce* k *vlc*.
- 4 *pf*: *p* v **MS** je chybně opomenuto u všech tištěných pramenů; genezi chyby vysvětluje podobnost *p* a basového klíče v Brahmsově rukopise.
- 5 *vlc*: *p* v **MS**, **K** a **H** je respektováno v *ps* **PE**, ale pominuto v **PE** a **SW**.
- 8 *cl* a *vlc*: “*dim.*” v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** je svévolně nahrazeno šipkou diminuenda v **PE** a **SW**.⁴¹
- 11 a 12 *pf*: šipky *crescenda* a *diminuenda* potvrzené v **MS** chybějí v **PE** a **SW**; **H** obnovuje čtení **MS**.
- 11 *vlc*: Kupfer, zmylen partem *cl*, označuje chybně šipku *crescenda*, která byla přejata *ps* **PE** a do praktické edice Breitkopf & Härtel č. 6056; není to poprvé, co Kupfer chybně přiřadil *vlc* dynamická nebo výrazová znaménka patřící partům *cl* nebo *pf*. Geneze tohoto druhu chyb opisovače spočívá ve skutečnosti, že Brahms umísťoval označení výrazu nad nebo pod linku příslušného nástroje podle místa, které měl k dispozici na notovém papíře.⁴² Naproti tomu opravené čtení nacházíme v **PE**, **SW**, **H** a u Breitkopf & Härtel č. 6913 (které však kupodivu neeliminuje chybu *ps*).
- 13 a 14 *vlc*: proti značkám *crescenda* a *diminuenda* v **MS**, *ps* **PE** a **H** stojí umělé čtení **PE** a **SW**, které uvádějí dvě šipky *crescenda* a jednu *diminuenda*; toto poslední čtení je naivní a způsobené skutečností, že Kupfer v nutnosti přejít při opisování na novou stránku musel šipku rozdělit na dvě.

³⁹ Viz Obr. 4 na s. 301.

⁴⁰ Viz Obr. 6 na s. 302.

⁴¹ V **MS** zrušil Brahms v taktu 155 1. věty šipky *crescenda*, aby je nahradil zkratkou “*cresc.*”: je zřejmé, že autor připisoval zkratce “*cresc.*” význam intenzivnějšího “*espressiva*” a šipkám význam spíše v oblasti dynamiky. Je tedy též sporné stanovit identitu mezi “*dim.*” a šipkou.

⁴² Kromě toho nechybějí případy, kdy si Brahms – v homofonních pasážích *cl* s *vlc* – pomáhal jediným značením pro oba nástroje. Uváděl tak bezděky v pochybnosti kopistu nebo vydavatele.

- 15 *vlc*: *p* v **MS** (ale také **Peters** a **H**), není označeno v **PE**, *ps* **PE** a **SW**, možná vlivem **K**, kde je pominuto.
- 16 *pf sup*: v **MS** čtvrtá kvartola dvaatřicetin je *e-cis^l-e^l-h*; v **PE**, **SW** a **H** je však čtvrtá kvartola jako třetí, až na poslední notu: *e^l-cis^l-e-h*. Čtení **MS** ve vztahu k celému taktu, existence četných analogických nápadů, zejména takt 15 *cl* a takty 42, 43 a 44 *pf*, usvědčují Kupferův (nebo rytcův) zásah, který ve snaze zapamatovat si pořadí *e-cis-e-h* opsal noty s chybnou výškou, čtvrtou kvartolu stejnou v prvním hlase jako ve třetím; žádný tištěný pramen nikdy nepřenesl autografní čtení (Příklad 3).⁴³

MS:
takt 16

edice:
takt 16

Příklad 3.

- 17 *pf inf*: křížek na *G* ve třetí čtvrtině taktu potvrzený **MS** (také **Peters** a **H**) je chybně vypuštěn v **PE** a **SW**.
- 19 *pf*: *p legato* ověřené (dvakrát) v **MS** (a **H**) je svévolně opomenuto v **PE** a **SW**.
- 19 *vlc*: v *ps* **PE** chybějí šipky *crescenda* a *diminuenda* ve druhé polovině taktu, ale jsou ve všech zbývajících pramenech.
- 22 *vlc* a *pf*: *p* ověřené v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** je chybně opominuto v **PE** a **SW**.
- 23 *pf inf*: **MS** označuje šipku *diminuenda* na druhé dvojici osmin; **PE** a **SW** ji opomíjejí.
- 24 *vlc*: šipky *crescenda* a *diminuenda* potvrzené v **MS**, *ps* **PE**, **Peters** a **H** jsou vynechány v **PE** a **SW**, pravděpodobně vlivem **K**.
- 24 *pf*: označení *legato* v **MS** (a **H**) je pominuto v **PE** a **SW**.
- 26 *vlc*: *p* v **MS**, **K**, *ps* **PE**, **Peters** a **H** je pominuto v **PE** a **SW**.

⁴³ Srov. takt 170 *pf inf*, 1. věta.

- 27 *vlc.*: v **PE**, **SW** a **H** je potvrzeno “*dim.*”, které v **MS**, **K** a *ps* **PE** chybí, ale objevuje se dvakrát – v *pf sup* a v *pf inf*. Není neobvyklé, že autor psal označení pro každý z hlasů *pf*, a tudíž není jisté, zda to je chyba Brahmsa, že umístil dvě “*dim.*” pro *pf* a žádné pro *vlc.* Je spíše pravděpodobné, že to bylo autografní čtení, které zmátlo **PE**. Mimoto je věrohodné, že v této pasáži nemá *vlc* ubírat.
- 32 *vlc.*: **K** indikuje poslední čtveřici šestnáctin jako dvaatřicetiny; tatáž chyba v *ps* **H**.
- 33 *cl.*: *p* označeno v **PE** a **SW** a chybějící označení v **MS** (a **H**) je přijatelná konjektura daná tím, že v **MS** je *p* mezi osnovou *cl* a *vlc.*
- 33 *pf.*: *p* označené v **MS** (a **H**) chybí v **PE** a **SW**.
- 33 *vlc.*: označení “*espress.*” v **PE**, *ps* **PE** a **SW** není potvrzeno ani v **MS** ani v **K** a nemá obdobu v analogických místech.
- 35 *cl.*: ve všech edicích je šipka *crescenda* posunutá o čtvrtku vzhledem k **MS**.
- 36 *pf inf.*: **PE** a **SW** opomíjejí oblouček mezi třetí od konce a předposlední osminou.
- 40 *cl.*: šipka *diminuenda* v **MS** (a **H**) je opomenuta v **PE** a **SW**.
- 40 *vlc.*: odrážka na první šestnáctině v **K** je autografní korektura Brahmsova, přenesená do *ps* **PE** a **SW**, ale nikoliv do **PE**.
- 41 *vlc.*: šipky *crescenda* a *diminuenda* chybějící v **MS** jsou uvedené v **K**, možná na základě analogického místa v taktu 19; pravděpodobné opomenutí Brahmsa je přeneseno do **PE**, *ps* **PE** a **SW**, ale také do **H**, které možná v přílišné věrnosti **MS** nepřebírá přijatelnou konjekturu navrženou **K**.⁴⁴
- 46 *cl.*: šipky *crescenda* a *diminuenda* označené v **MS** (a **H**) jsou pominuty a nahrazeny v **PE** a **SW** označením “*cresc.*” na základě analogického místa *vlc.*; “*cresc.*” se objevuje v *ps* **PE** a pravděpodobně vyplývá ze ztraceného partu apografu *cl.* Náhrada však svědčí o špatném zvyku při uplatnění kritéria analogie; i když je v **MS** dynamické označení *cl* přece jen odlišné od označení ve *vlc.*, hodí se k vývoji melodického nápadu.⁴⁵
- 47 *cl* a *vlc.*: *f.* zdůrazněné v druhé polovině taktu v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** není arbitrárně v **PE** a **SW**.

3. věta: *Andantino grazioso*

- **SW** chybně označuje *Andante* místo *Andantino* a přenáší tento omyl na *Kritische Gesamtausgabe* z roku 1964, na praktické edice vydavatelství Breitkopf & Härtel č. 6056 a 6913, na edice International Music Company a Dovera,⁴⁶ stejně jako na katalog Alfreda von Ehrmanna a vydání Alfonse Otta.⁴⁷ Toto čtení muselo vyvolávat vážné pochybnosti vzhledem k tomu, že *Adagio* je přijatelné, když následuje po *Scherzu* – i když je v pomalé podobě jako *Ländler*, který charakterizuje *Trio* z “*An-*

⁴⁴ Na téže straně **MS** přechází Brahms nahoru používá *custos*, tak jak se to dělávalo a jak to bylo zvykem až do konce 19. století.

⁴⁵ Všimněme si, že ve stejném taktu 45 *cl* je nahrazení jednoho čtení druhým jen trochu odlišné, způsobené zrušením obloučku fráze, což je znamením péče, s níž Brahms předepisoval dynamická a frazeologická znaménka.

⁴⁶ Chybné čtení *Andante*, přenesené na velké množství edic, způsobilo časté provádění a rytí *Tria* obsahujícího chybu.

⁴⁷ ALFRED VON EHREMANN, *Thematisches Verzeichnis seiner Werke. Ergänzung zu Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1933, s. 114; OTT, vydavatelská zpráva k faksimile *Tria* (cit. v pozn. 19), s. 12.

- dantino grazioso” –, spíše než jiná pomalá věta, jako je *Andante*.⁴⁸ Čtení u Peters a **H** jsou správná.
- 5 *vlc*: v **PE** a **SW** je akord *E-H-d*, ale v **MS** a **K** je akord také s *h*. Je možné vznést dvě hypotézy: že se totiž chyba vloudila přehlédnutím rytce ploten nebo že o nepodložené variantě bylo rozhodnuto Brahmssem přímo při rytí po vyslechnutí názoru Hausmanna nebo Kupfera o nepřírozeném provedení akordu s *h*. Hypotéza, možná přehodnocená nerozhodností, která se objevuje v **MS** s pozdějším připojením *d'* ke druhému akordu *vlc* (takt 2). Obnovení v **H** jako *lectio difficilior*, i když je čtení potvrzeno v **MS** a **K**, je zahaleno pochybnostmi.
 - 36 *cl* a *pf*: v **MS** a *ps* **PE** jsou označeny šipky *crescenda*, které jsou v **PE** a **SW** i **H** anticipovány dvěma takty; zde jasně došlo k čtení v rychlosti při opisování, které způsobilo anticipační chybu, plynoucí z podobnosti melodického průběhu v taktech 34 a 35, kam byly chybně umístěny šipky. Nemajíce pomůcku hlasu *cl* nebo Kupferovy partitury nemůžeme určit, zda chybu způsobil kopista, nebo rytec ploten; všechny tištěné prameny přenesly vadné místo.
 - 49 *vlc* a *pf*: označení *p* u *vlc* v **MS** a **K** a “*dol*” u *pf* v **MS** nejsou respektována v tištěných pramenech.
 - 54 *pf*: v **MS** je označeno *sf* pro obě ruce; v edicích je uvedeno pouze *sf* pro levou ruku.
 - 65 *cl*: v *ps* **PE** je jedna doba pomlky navíc; je to pravděpodobně omyl Kupfera nebo rytce plotny.
 - 104 *vlc*: *p* v **MS**, **K**, *ps* **PE**, Peters a **H** není označeno v **PE** a **SW**.
 - 104 a 105 *pf inf*: v **MS** je jedna následná korektura s připojením poslední osminy *h* a je přidán jeden prodlužující oblouček; v **PE** a **SW** chybějí dva obloučky ligatury *a h* v taktu 105; v **H** je přijaté čtení **MS** s opravou, která mohla být provedena až po tisku první edice.
 - 108 a 109 *pf inf*: oblouček ligatury chybějící v **MS**, **PE** a **SW** je přijatelnou konjekturou v **H**.
 - 121 *cl*: žádnému z tištěných pramenů se nepodařilo přenést věrně malou zvláštnost, která se objevuje v **MS**: *pp* u *cl* je Brahmssem označeno přesně na konci trojice osmin. To znamená, že *cl* by měl provádět tuto trojici – která tvoří incipit hlavního tématu – ještě sonorně před nasazením tématu u *pf* v taktu 122, a tudíž se ztrácet v *pp*. Tištěné prameny anticipují *pp* asi v polovině taktu.
 - 125 *vlc*: *p* z **MS**, **K** a *ps* **PE** není označené v **PE**, **SW** a **H**.
 - 126 *cl*: v **MS** (a **H**) začíná šipka *crescenda* správně na posledních dvou osminách taktu, v **PE** a **SW** je *crescendo* chybně označeno s taktovým zpožděním.
 - 133 *vlc*: značky *crescenda* a *diminuenda* v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** jsou opomenuty v **PE** a **SW**.
 - 136, 137, 138 a 139 *pf*: šipky *crescenda* a *diminuenda* v **MS** (nejprve zrušené a potom umístěné o dvě doby dopředu) jsou přítomny v **H**, ale chybějí v **PE** a **SW**.
 - 163 *pf sup*: v **MS** je první osmina pouze *h*, ale v **PE**, **SW** (a **H**) je akord *dis-f-h*. Je to přijatelná konjektura zavedená Kupferem na základě analogického místa v předchozím taktu a v taktech 158 a 160 nebo to je následný dodatek Brahmsův, založený na ztracené apografní partituře.

⁴⁸ Pověšimněte si (bez ohledu na emendaci chybného čtení *Andante*), že také v 3. větě zmíněného *Kvintetu* op. 115 je *Andantino*.

- 194: označení *Un poco sostenuto* potvrzená v **PE**, **SW** a **H** chybí v **MS** a v **K**. Považujeme-li za nepravděpodobné, že by varianta takového významu byla uskutečněna bez souhlasu autora, mohl by také v tomto případě intervenovat Brahms ve ztracené apografní partitūře. Čtení není ověřeno v **K**, pravděpodobně z toho důvodu, že Brahms psal některá běžná označení pouze v partech *pf* a *cl*, předpokládáje mlčky jejich platnost také pro *vlc*.⁴⁹
- 198 *pf sup*: čtvrtá osmina v **PE**, **SW** a **H** je *h*, ale v **MS** je *h* překryté korekturou s dodatečným zásahem na *d'*.

4. věta: *Allegro*⁵⁰

- 5 *pf*: v **MS**, **K** a *ps* **PE** jako v analogických místech *vlc* není označeno *f*, přičemž je přenáší **PE**, **SW** a **H**.⁵¹
- 29 *cl* a *vlc*: první šestnáctina v **MS** (a **K**) není označena jako staccato a takto je přenesena do **PE** a **SW**, ale lze navrhnout konjekturu zařazením tečky staccata na základě analogického místa v taktu 32, ale zejména v taktu 128, v němž **MS** předepisuje staccato.
- 32 *cl* a *vlc*: v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** je první šestnáctina staccato, ale není staccato v **PE** a **SW**.
- 35 *pf*: v **MS** (a **H**) na posledním akordu šestnáctiny je *f*, a nikoliv *sf* jako v **PE** a **SW**.
- 36 *pf*: v **PE** a **SW** je jedno *sf*, neexistující ovšem v **MS**. Čtení vyplývá pravděpodobně z konjektury kopisty nebo z diktátu, způsobeného předchozími *sf*. **H** je jako **MS**.
- 43 *vlc*: značka *diminuenda* ověřená v **MS**, **K**, *ps* **PE** a **H** není v **PE** a **SW**.⁵²
- 50 *vlc*: “*cresc.*” v **PE** a v **SW**, chybějící v **MS** (a **H**), je pravděpodobně způsobeno rychlým čtením v **K**, které přejalo “*cresc.*” z partu *cl*.
- 59 *pf sup*: v **MS** je první šestnáctina *dis'*, ale chybně je nezvýšené *d'* v **PE** a **H**. **SW** emenduje chybu podle **MS** na základě nejvyšší noty akordu a analogických míst v taktech 63 a 65 *cl* a *vlc*, a v taktu 61 *pf*.⁵³
- 138 *pf sup*: prodlužovací tečka u půlové noty v **H** na základě analogie s následujícím taktem. Tečka chybí v **MS**, **PE** a **SW**.
- 178, 179, 180, 181, 184, 185 a 186 *vlc*: v **MS** a **K** chybí obloučky frází na čtveřici šestnáctin,⁵⁴ zatímco jsou naproti tomu v **PE**, **SW** a **H** na základě paralelního místa výše v *cl*. Je ale přijatelné, že čtení bez obloučků (jako v první větě v taktech 25, 27 a 91 *vlc*) mohlo být vyžádáno Brahmssem jako v taktech 168, 169, 170, 182 a 183 *vlc* ke zvýšení plastičnosti této pasáže ve finále.⁵⁵ Hypotézu potvrzuje absence obloučků

⁴⁹ Označení *Un poco sostenuto* vstupuje do autorova *usu scribendi*. Relativně častěji se setkáváme v dílech pro klarinet nebo v analogických případech s přednesovým označením, např. v 1. větě *Kvintetu* op. 115 a v *Sonátě* op. 120, č. 1 a v 2. větě *Sonáty* op. 120, č. 2.

⁵⁰ Viz Obr. 5 na s. 301.

⁵¹ Na téže stránce v **MS**, v taktu 21 *pf*, je označen prstoklad 5 na *e'* (uvedený v **PE**, **SW** a **H**). Je to jediné označení prstokladu, které se vyskytuje v **MS**.

⁵² Důležitost a význam tohoto zvláštního typu šípky zdůrazňuje PAUL MIES, *Über ein besonderes Akzentzeichen bei Joh. Brahms*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß (Kassel 1962)* (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST). Kassel: Bärenreiter 1963, s. 215–217.

⁵³ Toto je třetí a poslední emendace v **SW**, o níž se nezmiňuje kritický aparát.

⁵⁴ Viz Obr. 5 na s. 301.

⁵⁵ Celý **MS** nese známky pečlivé revize a je nepravděpodobné, že by autor svévolně opomněl obloučky v jedenácti případech. Zejména viz takt 127 *vlc*, 4. věta v **MS**. Je také možné, že auto-

v **K**, která je (*sic*) idiografickou kopií. Žádný tištěný pramen nepřenáší autografní čtení.

- 184 *pf*: *sf* ověřené v **PE**, **SW** a **H** je arbitrárně přijatelné, protože v **MS** chybí. Po zmi- zení apografní partitury zůstává čtení dubiózní.
- 189: v **MS** je *f* umístěno mezi řádky *cl* a *vlc*, aby označení platilo pro oba nástroje. Ale v **PE** a **SW** je *f* připsáno pouze *cl*. **K**, *ps* **PE** a **H** zachovávají správně čtení po- dle **MS**.

Stanoviska k rukopisu a k předloze pro rytí

MS a **K** vykazují revizi a opravu celých pasáží, v taktech 139-149 přilepil Brahms výstřížek notového papíru, který pokrývá značnou část šesté strany **MS**:⁵⁶ původní noty levé ruky *pf* objevené pod výstřížkem ukazují část zavrženého čtení. Mimoto mezi tak- ty 222 a 223 v **MS** chybějí arpeggia *cl* a *vlc* a akordy *pf*, které následují od poslední čtvrt- ky taktu 222 až k poslední čtvrtce taktu 223, potvrzené také tištěnými prameny. Varianta byla zařazena autorem při zásahu do opisů Kupfera, jak dosvědčuje Brahmsova ko- rekce v hlase zachovaného *vlc*.⁵⁷ Skutečnost, že **MS** nedokládá všechny varianty vysky- tující se v *Triu*, dovoluje přemýšlet o tom, že se první provedení před tiskem **PE** ne- uskutečnila z autografní partitury, ale ze ztracené kopie Kupfera, do níž Brahms (analo- gicky se zásahy do odděleného hlasu *vlc*) zanesl své úpravy.⁵⁸ Četné jsou také v **MS** a **K** korektury nebo malé varianty týkající se posuvek, dynamických a výrazových zna- mének. Kromě jiného: v 1. větě si povšimněte, že v taktu 32 *cl* je v **MS** odrážka na *a'* připojena dodatečně. V taktech 47, 48 a 50 *vlc* v **MS** je šipka *crescenda* zřetelně zruše- na, v taktu 70 *cl* v **MS** je odrážka u *a'* připojena podle Kupfera, který označil v **MS** na okraji křížkem místo k emendaci,⁵⁹ v t. 11 *cl* je béčko u *g* opraveno na odrážku, v taktech 115 a 116 v **MS** jsou šipky *crescenda* zrušeny, nahrazeny "*cresc.*" a umístěny do taktů 117-118, v t. 119 *vlc* je v **K** odrážka na první šestnáctině připojena Brahmssem, v t. 120 *pf* v **MS** chybějí obloučky, pravděpodobně uvedené v exempláři pro rytí, dnes ztrace- ným, v t. 146 a 159 *vlc* v **MS** jsou obloučky portamenta připojeny dodatečně, v t. 167 *cl* v **MS** vyazuje pochybnosti nebo omyl Brahmsse, protože druhé půlové předchází zru-

grafní čtení bez obloučků by mohlo být zvoleno (jako v 1. větě v taktech 25, 27 a 91 *vlc*) po vy- slechnutí názoru violoncellistů Kupfera a Hausmanna.

⁵⁶ Brahms se choval analogicky, když navrhl Joachimovi alternativní variantu pro *Kvintet* op. 111: "*Jetzt habe ich für die Wiederholung (wie Du siehst) zwei Versuche vor. Ein fp – cresc. – f oder die Änderung der Figur, wie sie auch Deinen Stimmen angeklebt ist.*" – "*Nyní, jak vidíš, mám pro opakování dva návrhy. Buď fp – cresc. – f, nebo změnu figurace, jak je připojena k Tvým hlasům.*" Dopis z 27. listopadu 1890 in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (cit. v pozn. 14), s. 256. Také v případě *Kvintetu* op. 115 (1. věta) zařadil Brahms no- vou verzi hlasu *cl* doplněním do rytcova exempláře.

⁵⁷ Viz Obr. 3 a 6 na s. 300 a 302.

⁵⁸ Je možné uvažovat mimo jiné o tom, že čtení kopií by bylo nejen snadnější než **MS**, ale dovoluje nám i uchovat před rizikem jediný autografní exemplář. Pochopitelná žárlivost Brahmsse na své rukopisy je zdůrazněna dopisem z 26. července 1887, v němž prosí Joachima, aby ho ujistil, třeba jen nějakou pohlednicí, že poštou obdržel jeho autograf. Srov. *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (cit. v pozn. 14), s. 232.

⁵⁹ Viz Obr. 2 na s. 299.

šení a objevuje se ve zdvojeném čtení: g^3 společně s es^3 . Je možné, že *es* bylo první verzí pasáže nebo také chybou transpozice, způsobenou nejasnostmi mezi znějícím tónem a notou psanou (*cl* je in A), v t. 177 *vlc* v **MS** je oblouček portamenta dodatečně připojen jako v taktu 159. V druhé větě, t. 24 *vlc* v **MS** je označení arco s úctou připojeno dodatečně, s největší pravděpodobností Kupferem v době, kdy byl **MS** v jeho ruce při redakci kopie. Nakonec ve 4. větě: v t. 13 *vlc* v **K** bylo *f* připojeno Brahmssem, v t. 113 v **MS** je *pp* zrušeno, v t. 127 *vlc* v **MS** jsou obloučky doplněny později, v t. 154 *vlc* v **K** je *f* doplněno Brahmssem.

Kupferův opis potvrzuje kromě jiných autografních Brahmsových korektur některá opomenutí a chyby čtení, které se neprojevily v tradování textu, pokud byly opraveny v tištěných pramenech. V 1. větě, v t. 21 a 22 *vlc* v **K** byly zapomenuty šipky *crescenda* a *f*, v t. 67, 68, 69 a 70 **K** chybně označuje pro *vlc* šipky *crescenda* a *diminuenda*, které se naopak objevují v *pf*, v t. 212 *vlc* u **K** chybí *pp*. Ve 3. větě: t. 66, 67, 68, 70, a 82-87 *cl* a *vlc* v **MS** – co se týká homofonní pasáže – byla dynamická znaménka *f* a šipky *crescenda* a *diminuenda* vloženy mezi řádky *cl* a *vlc*, aby označovaly, že znaménka mlčky platí pro oba hlasy: ale **K**, možná z důvodu obecných znamének, pomíjí *f*, které náleží k taktu 66 *vlc*. Analogicky přehlíží **K** v t. 83 a 84 *vlc* šipky *crescenda* a *diminuenda*,⁶⁰ v t. 148 a 149 *vlc* v **K** jsou obloučky frází chybné. Ve 4. větě v t. 56 *vlc* pomíjí **K** šipku *crescenda* a *f* potvrzené v **MS**, a v t. 150 *vlc* šipku *diminuenda*. Také Brahms udělal malou chybu, bez vlivu na tradování textu: v **MS** je v 2. větě v t. 38 *pf inf* poslední dvojice šestnáctinová, a nikoliv osminová.

Vznik a tradování variant

Rekonstrukce vzniku variant přítomných v rukopisných pramenech *Triá* je nutně založena na znalosti obvyklé Brahmsovy pracovní metody a na způsobu, jak koncipoval a komponoval vlastní díla.⁶¹

⁶⁰ Ke genezi chyby viz takt 11 *vlc*, 2. věta.

⁶¹ Vznik Brahmsových děl osvětluje v důležité studii PAUL MIES, *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden bei Brahms*, in: *Simrock-Jahrbuch* I, 1928, s. 43-63. Viz také: ROBERT PASCALL, *Brahms and the Definite Text*, in: *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (ed. ROBERT PASCALL), Cambridge: Cambridge University Press 1983, s. 59-75. Mezi četné příspěvky většího a specifičtějšího významu patří tyto: OSWALD JONAS, *Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkennntnis*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß (Kassel 1962)* (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST), Kassel: Bärenreiter 1963, s. 212-215; IMOGEN FELLINGER, *Zur Entstehung der Regenerlieder von Brahms*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag* (ed. GEORG VON DADELSEN – ANDREAS HOLSCHNEIDER), Wolfenbüttel – Zürich: Mösseler 1964, s. 55-58; TÝŽ, *Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78. Ein Beitrag zum Schaffensprozeß des Meisters*, in: *Die Musikforschung* XVIII, 1965, č. 1, s. 11-24; TÝŽ, *Unbekannte Korrekturen in Brahms' Motette 'Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?' (op. 74, I)*, in: *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm* (ed. RÜDIGER GÖRNER), Wiesbaden: Steiner 1982, s. 83-89; GÜNTER WEIß-AIGNER, *Komponist und Geiger. Joseph Joachims Mitarbeit am Violinkonzert von Johannes Brahms*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXXV, 1974, č. 4 s. 232-236; BORIS SCHWARZ, *Joseph Joachim and the Genesis of Brahms' Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly* XLVIII, 1976, č. 1, s. 503-526; GEORGE S. BOZARTH, *Brahms' Posthumous Compositions and Arrangements: Editorial Problems and Questions of Authenticity*, in: *Brahms, II: Biographical, Documentary and Analytical Stu-*

Jeho kritická přísná povaha mu nedovolovala publikovat své kompozice okamžitě, nechával je usadit, zformovat a uzrát v hlavě. Jako návrh k *Houslovému koncertu* píše Brahms Josephu Joachimovi, že dává přednost tomu „*nechat jej odpočinout*“.⁶² Mimo to – ještě před zveřejněním – se jim bránil naslouchat nebo je provádět a pro eventuální provedení změn neváhal předat rukopis k posouzení přátelům, *in primis* takovým jako Clara Schumannová nebo Joseph Joachim.⁶³ Je příznačné teď poznamenat, že Brahms zničil dvacítku kvartetů dříve, než přistoupil k publikaci dvou *Kvartetů* op. 51.⁶⁴ Některé úseky vybrané z korespondence s přítelem houslistou vysvětlují (kromě toho, jakou pozornost věnuje Brahms vlastním dílům) existenci některých variant v rukopisech: např. v sólovém partu *Houslového koncertu*: „*Chtěl jsem Tě přirozeně poprosit, abys jej opravil [...]*“;⁶⁵ nebo např. v *Dvojkonzertu*: „*Pišu ihned dva sólové party; měl bys chuť to pro mne udělat a dohlédnout s Hausmannem na to, zda jsou hratelne?*“;⁶⁶ a ještě jeden příklad z *Dvojkonzertu*, kdy připojil „*[...] nejkrásnější a nejbrilantnější dodatky a změny v koncertu [...]*“;⁶⁷ např. v *Kvintetu pro smyčce* op. 111: „*Zde se nám nepodařilo usadit prvních sedm taktů skladby. [...] Pak mi napiš, zda *fp* – *cresc.* – *f* je dostatečné nebo zda to lze udělat lépe*“;⁶⁸ a jednou vyslechněme názor Joachima: „*Kdybys viděl, s jakou láskou jsem dnes ráno doplňoval do partitury a do partů Tvá nemnohá znaménka, byl bys jistě pozornější.*“⁶⁹ Na základě zkoumání rukopisných a tištěných pramenů, při znalosti Brahmsovy metody práce a po studiu dokumentárních svědectví zprostředkovaných z korespondence můžeme tedy načrtnout hypotézu chronologie, která rekonstruuje jak vznik *Tria*, tak formování a tradování variant jeho textu:

dies (ed. MICHAEL GRAHAM MUSGRAVE), Cambridge: Cambridge University Press 1987, s. 59-94; MICHAEL STRUCK, *Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, in: *Die Musikforschung* XLI, 1988, č. 3, s. 235-241; CAMILA CAI, *Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119*, in: *Acta Musicologica* LXI, 1989, č. 1, s. 83-101; MARGIT L. MCCORKLE, *The Role of Trial Performances for Brahms' Orchestral and Large Choral Works: Sources and Circumstances*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORG S. BOZARTH), Oxford: Clarendon Press 1990, s. 295-330.

⁶² „*liegen lassen*“, dopis z listopadu 1878, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (cit. v pozn. 14), s. 147.

⁶³ Viz např. příspěvky: MARGIT L. MCCORKLE, *The Role of Trial Performances* (cit. v pozn. 61), a DAVID EPSTEIN, *Brahms and the Mechanism of Motion: The Composition of Performance*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORG S. BOZARTH), Oxford: Clarendon Press 1990, s. 191-228.

⁶⁴ SVOV. KALBECK, *Johannes Brahms*, II, s. 440, citováno in: GEORGE S. BOZARTH, *Paths not Taken: The "Lost" Works of Johannes Brahms*, in: *The Music Review* L, 1989, č. 3-4, s. 186.

⁶⁵ „*Ich wollte Dich natürlich bitten zu korrigieren [...]*“, dopis z 22. srpna 1878, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim* (cit. v pozn. 14), s. 140.

⁶⁶ „*Ich schreibe jetzt gleich die Solostimmen zusammen; magst Du Dir mit Hausmann die Mühe geben, sie auf ihre Spielbarkeit anzusehen?*“, dopis z 24. července 1887, in: tamtéž, s. 231.

⁶⁷ „*[...] schönste, brillianteste Zusätze und Änderungen in dem Konzert [...]*“, dopis z počátku října 1887, in: tamtéž, s. 241.

⁶⁸ „*Wir sind hier mit den ersten sieben Takten des Stückes nicht in Ordnung gekommen. [...] Dann schreibe mir, ob da *fp* – *cresc.* – *f* genügt oder ob man es sonst besser machen kann*“, dopis z 27. listopadu 1890, in: tamtéž, s. 255-256.

⁶⁹ „*Wenn Du gesehen hättest, mit welcher Liebe ich heute früh Dein Weniges in Partitur und Stimmen eingetragen habe, Du hättest sicher mehr angemerkt*“, dopis z 13. prosince 1890, in: tamtéž, s. 260.

- koncipování díla na úrovni úvah (pravděpodobně od setkání s Mühlfeldem v březnu 1891) a možná redakce skic poté, co již byly nápady a základní témata v paměti;⁷⁰
- reflexe a očekávání za účelem usazení, formování a zrání díla v “v hlavě”: máme důležitá svědectví zprostředkovaná Paulem Miesem, která se vztahují ke skladateli, jenž se prochází, aby “nechal rozvíjet” melodie;⁷¹
- získávání informací o technických a výrazových možnostech klarinetu, stále během setkání s Mühlfeldem v prvních měsících roku 1891;⁷²
- redakce rukopisu do podoby partitury, skončená k 14. červenci 1891, datum, kdy Brahms poslal Mandyczewskému autograf *Tria*;
- předpokládané zničení skic;
- Kupferova redakce opisů, které sloužily (jak bylo zvykem) jako předloha pro rytí (a budou používány kromě toho při provedeníh); na okraji **MS** označuje Kupfer pečlivě během popisu zakřížkováním místa, kde bude Brahms muset odstranit malé chyby nebo opomenutí ve vztahu k posuvkám, obloučkům a označením frází nebo i arco;
- provedení *Tria* v soukromí a na veřejnosti (od 24. července 1891, což je první známé datum zkoušky a studia *Tria*) při použití **MS** a Kupferových opisů; žádost o mínění přátel, mj. Josepha Joachima, Clary Schumannové, Eusebia Mandyczewského, Richarda Mühlfelda atd. Mezitím byly Brahmsovou a Kupferovou rukou opraveny a pozměněny v **MS** některé noty, posuvky a dynamická znaménka; Brahms sám zasahuje do Kupferových opisů, opravuje je a zavádí základní variantu ve finále 1. věty;
- zničení Kupferových kopií, z nichž se zachoval pouze violoncellový hlas;
- Brahmsovy korektury na tiskových obtazích a žádost Simrockovi dopisem z 15. ledna 1892, aby emendoval chybu v narážce (takt 23); Brahmsovo upozornění však bylo nakladatelem ignorováno;⁷³
- březen 1892, tisk první edice;
- kontrola osobního exempláře: ze všech chyb obsažených v prvním vydání byly pouze dvě způsobeny Brahmssem, jak dosvědčují unikátní autografní korektury v taktech 125 a 219 v 1. větě.⁷⁴

⁷⁰ Co se týká skic a náčrtků, viz studie následujících autorů: MIES, *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden bei Brahms* (cit. v pozn. 61); BOZARTH, *Paths not Taken: The 'Lost' Works* (cit. v pozn. 64), s. 185-205; M. L. McCORKLE, *Filling the Gaps in Brahms Research* (cit. v pozn. 6). Na jednotlivá díla jsou zaměřeny práce ALFREDA ORELA, *Skizzen zu Johannes Brahms' Haydn-Variationen*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V, 1922-23, s. 296-315; GEORGE S. BOZARTH, *Brahms's Duets for Soprano and Alto, op. 61: A Study on Chronology and Compositional Process*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXV, 1983, č. 1-4, s. 191-210. Srovnej také M. L. McCORKLE, *Varia, Fragmente und Skizzen, Appendix III*, in: *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (cit. v pozn. 1), s. 680-681.

⁷¹ “wachsen lasse”, srov. MIES, *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden bei Brahms* (cit. v pozn. 61), s. 50-51.

⁷² Viz pozn. 7.

⁷³ Srov. *Johannes Brahms Briefe an Fritz Simrock* (cit. v pozn. 11), s. 57 a 60.

⁷⁴ Pečlivost, s níž Brahms opravoval a přehléžel své rukopisy, určitě nebyla taková, s jakou se věnoval korekturám obtahů nebo prvních nátisků; BOZARTH (*A New Collected Edition for Brahms*, s. 7) usuzuje, že korektura obtahů k *Magelone Romanzen* op. 33 byla méně systematická.

Závěry

Tištěné prameny

Na základě konjunktivních chyb a zpráv o reprintech různých edic lze usuzovat, že obě praktické edice Breitkopf & Härtel a *Kritische Gesamtausgabe* z roku 1964 jsou přetisky podle **SW** a že edice International Music Company a Dover jsou fotolitografickými reprodukcemi **SW**. Konečně Peters je otisk podle **PE**, z něhož přenáší i dědicství chyb, ačkoliv v něm některé omyly opravuje. Nehledě na to, že **SW** bylo emendováno kolací, ať už se jednalo o posuvky (křížek na *d*¹, takt 59 *pf sup*, 4. věta, přítomný v **MS**, ale chybějící v **PE**), nebo o dvě chyby označené Brahmssem v osobním exempláři. Souborné vydání uvedlo čtení “Andante grazioso” místo “Andantino grazioso” (3. věta). Je důležité si povšimnout toho, že **SW** rozšířilo počet otisků, které přispěly k rozšíření a autoritativnosti, jež byla tomuto vydání po dlouhou dobu přičítána, a že druh kontaminací (identifikovatelné více méně jako vzniklé varianty) přenesl text *Tria* s chybami obsaženými již v **PE**, učiniv je nakonec závažnějšími a radikálnějšími ve vydavatelské tradici. Práce na **SW** trpí nedostatkem srovnání vyplývajícím z nechuti vycházet z **MS**. V kritickém aparátu **SW** jsme však ujišťováni, že konfrontace s **MS** je nevýznamná pro konečnou revizi textu: “*Der Vergleich mit der Originalhandschrift [...] ergab nichts von Belang für die Revision.*”⁷⁵ Je jisté, že existence autografních korektur na Kupferově idiografu a v osobním exempláři sesazují **MS** z pozice nejhodnotnějšího pramene. Ale je přece pravda, že korektura a vyhlášené varianty ze strany Brahmsse byly ohraničeny výhradně na “některá místa” textu, a proto tedy nesnižují *per intero* autoritativnost autografu. Kromě toho je třeba zdůraznit, že autoritativnost textu v osobním exempláři je hrubě podřívána významnými okolnostmi, které se ho snaží odsunout mezi svědectví malé věrohodnosti: skutečnost, že pouze dvě (jistě mezi více zjevnými) z četných chyb v něm obsažených byly způsobeny Brahmssem, poukazuje na malou pozornost, s níž se autor věnoval korektuře prvního vydání. Simrockova nedbalost k Brahmsovým pokynům týkající se titulu *Tria* a opravy jedné noty ve vedoucím hlase klarinetu naznačuje, že tento pramen neodráží ani částečně vůli autora. Absence dvou emendovaných čtení podle osobního exempláře v první edici podporuje názor, že korektura osobního exempláře byla dokončena po publikování díla, a že tedy tento exemplář nemohl sehrát žádnou roli (týkající se tiskových obtahů) při korektuře a opravě textu. Svědectví obsahující poslední autografní intervence nebyly tedy kriticky identifikovány jako (jediné a globální) místo výrazu autorovy definitivní vůle. Právě konfrontace s **MS** by byla ušetřila text *Tria* četných chyb uvedených sem z **SW**. Skromnost vydavatelské zprávy a absence označení zásahů editora se jeví pochopitelná vzhledem k nedostatečným editorským zásahům.⁷⁶ Naproti tomu, *Urtext* Henleho (bez ohledu na to, že se zřiká řešení četných nejasností textu) založil svou revizní práci jak na **MS** tak na **PE**, když obnovil autografní čtení, chybějící v předchozích edicích, způsobem zdůrazňujícím dynamická a výrazová znaménka ve 2. větě.

⁷⁵ Srov. GÁL, *Revisionsbericht*, in: *Johannes Brahms Sämtliche Werke*, IX, s. IV.

⁷⁶ Nejen omezení nebo přímo absence kritického aparátu v některých edicích (mohla by to být i volba editora) svědčí buď o nepohodlných podmínkách v opisu pramene nebo se vzdává popedeření textu pozornou kritickou prací.

Kupferova kopie

Přenos autorských variant, které jsou v **K**, do prvního vydání dovoluje stanovit (v souhlase s příbuznými chybami), že Kupferova kopie byla použita jako exemplář pro rytí. Mimo to má existence zachovaného partu violoncella (střední svědectví mezi **MS** a **PE**) zvláštní význam pro rekonstrukci originálu z několika autorských variant, nedoložených v **MS**. Kupferova kopie (nejbližší svědectví o vůli autora, ať už kvůli autografní variantě zařazené do finále první věty, nebo kvůli celkové věrnosti textu **MS**) dovoluje potvrdit možné jako autentické (a tudíž rehabilitovat) některá čtení, přítomná v **MS**, ale nepotvrzená v **PE**. Tím definitivně padá na **PE** odpovědnost za chyby. Je třeba si povšimnout toho, jak samostatný part *vlc* v **PE** je (na rozdíl od partitury v **PE**) zásadně příbuzný motivu přímé proveniencí z **K**, jakož i vznést hypotézu, že *ps* **PE** jsou idiografní. Ztráta partu klarinetu (který nicméně obsahuje menší textové problémy vzhledem k ostatním dvěma hlasům) a apografní partitury nedovolují definitivně potvrdit některé hypotézy autenticity nebo objasnit genezi některých variant, zejména těch, které se týkají partu *pf* nebo společných znamének pro všechny hlasy. Např. triola v *pf* v taktu 170 1. věty nebo čtení *Un poco sostenuto* v kodě 3. věty, které se neobjevuje ani v **MS** ani v **K**, a bylo patrně zavedeno Brahmssem právě ve ztracené apografní partituře. Nebo akord v taktu 221 *pf inf*, 1. věta, přenesený z **PE** jako čtení odlišné od **MS**, což bylo pravděpodobně zkesleno při rozhodování v tištěné edici.

Brahmsův autograf

Posuzování **MS** musí probíhat bez ohledu na závěry rekonstrukce textu, a i když to je autograf (primární pramen), byl jeho význam snížen ve prospěch exempláře pro rytí a osobního exempláře. Ale kopie Kupfera, a zejména **PE**, nehledě na to, že byly revidovány Brahmssem, obsahují stále četné chybné úseky, způsobené při opisování a při rytí ploten. Autografní korektura v **K** a v **PE**, omezená výhradně na některá místa *Tria*, nemůže být tedy brána v úvahu jako celková ratifikace textu předloženého autorovi k revizi. Proto je nakonec možné, že některá sporná čtení, ne-li dokonce čtení jasně chybná (způsobená nejméně dvěma fázemi opisování), mohla uniknout Brahmsově kontrole. Zdá se tedy evidentní, že **MS** ve srovnání s Kupferovou kopií a s prvním vydáním obsahuje významnější počet variant než jaký mají další verze. Vědomí přítomnosti chyb v **K** a **PE**, jako variant mlčky schválených v podobě autorské revize, je (jak bylo už dříve řečeno) možné označit za dvojnásobnost, která vedla některé edice k tomu, aby byly založeny výhradně na pramenech redigovaných a opravených následně podle znění **MS**. *Seriere* tedy není totéž co *migliore* a kromě vědomých výjimek je rekonstrukce textu *Tria* výsledkem variantních čtení a oprav prokázaných rytcovým nebo osobním exemplářem, shrnutých podle zbývajících částí textu ověřených v autografu.⁷⁷ Kromě toho je díky kolaci s **MS** možné demaskovat nesmírné množství trpěných variant, které zůstaly nepozorovány po více než sto let, protože byly ekvivalentní nebo alespoň uspokojivé.⁷⁸

⁷⁷ Srov. GEORG VON DADELSEN, *Die 'Fassung letzter Hand' in der Musik*, in: *Acta Musicologica* XXXIII, 1961, č. 1, s. 6-7 (český překlad v tomto svazku na s. 42-43).

⁷⁸ V žádném případě nelze přijmout kritérium, podle kterého se použije nepůvodní čtení, jen proto, že se zdá být nebo je ekvivalentní originálu. Rozdíl mezi dvěma čteními nehledě na vzhled je nesporně zásadní: vskutku je jedno falešné a druhé autentické.

Text *Tria* tedy propaguje obnovení důležitých čtení z **MS**, která až dosud nebyla nikdy přenesena do tištěných pramenů: takty 74 a 75 *vlc*, 1. věta, přehlédnuté jako haplografie (zánik sousedních znaků, pozn. S. B.); takt 16 *pf sup* v 2. větě, porušený jako dittografie (připodobnění sousedních znaků, pozn. S. B.), a nakonec jedenáct obloučků fráze ve finále 4. věty (takty 178-186) jako zjednodušení odpovídající *per analogiam* paralelnímu čtení *cl*. Také jiná čtení **MS** (pouze méně nápadná, protože se týkají dynamických a výrazových znamének) je třeba opravit vzhledem k důkazům v tištěných pramenech: např. 1. věta, v taktu 200 *pf* a 201 *cl* a *vlc*, kde bylo vypuštěno přebývající **f**; v taktu 34 *cl* a *pf* v 3. větě, kde byly šipky *crescenda* umístěny přesně o dva takty dříve, tedy opravit anticipační chybu; v 2. větě, kde byla dynamická a výrazová znaménka přenesena zmateně vlivem zběžného čtení čtyř hlasů.⁷⁹

Závěrem: je jasné, že Brahmově autografu náleží autorita a pozice pramene primární důležitosti při závěrech o rekonstrukci originálního textu *Tria* (dělí se o ně pouze s exemplářem pro rytí a s příručním exemplářem skladatele).

Děkuji všem těm, kteří mi pomohli v práci radou a časem stráveným nad revizí textu a překladů, budu vděčen všem, kteří mi sdělí své eventuální postřehy a upřesnění (prostřednictvím vydavatele nebo přímo autorovi) k uvedenému tématu. Děkuji také ředitelům knihoven, kde jsou uloženy prameny (Stadtbibliothek, Mnichov – Brahmsův autograf; Stadt- und Landesbibliothek, Vídeň – exemplář pro rytí; Gesellschaft der Musikfreunde, Vídeň – osobní exemplář skladatele), za pomoc při jejich zpřístupnění a Dr. Hansi Schneiderovi za to, že mi laskavě dovolil reprodukovat stránky z faksimile.

⁷⁹ Další obětí nevěrohodnosti editora původního vydání a souborného vydání je text *Kvintetu pro klarinet a smyčce* op. 115, v němž četné důležité omyly zůstaly skryty, a tím utvrzeny na více než století vydavatelské tradice. Srov. JOHANNES BRAHMS, *Klarinettenquintett h-moll op. 115. Urtext* (ed. ANDREA MASSIMO GRASSI), München: Henle Verlag 2000 (studijní vydání: HN 9651; provozovací materiál: HN 651).

Allegro. Trio

Violino I
Violino II
Piano

Obr. 1. Johannes Brahms, první strana autografu *Trio* op. 114,
1. věta, takty 1-26 (Mnichov, Stadtbibliothek, Musikbibliothek M 19).

3

x

M 117

Obr. 2. Johannes Brahms, třetí strana z autografu *Trio* op. 114,
1. věta, takty 53-78 (Mnichov, Stadtbibliothek, Musikbibliothek M 19).

Trio
Violoncello

Allegro.

MN - Inv. 12099



Obr. 3. William Kupfer, první strana kopie *Trio* op. 114 Johanna Brahmsa,
part violoncella, 1. věta, takty 1-42
(Viedeň, Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung M H 12099).

Obr. 4. Johannes Brahms, devátá strana autografu *Tria* op. 114,
1. věta, takty 202-223 (Mnichov, Stadtbibliothek, Musikbibliothek M 19).

Obr. 5. Johannes Brahms, poslední strana autografu *Tria* op. 114,
4. věta, takty 163-193 (Mnichov, Stadtbibliothek, Musikbibliothek M 19).

The image displays a handwritten musical score for a cello part, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *dolce*, *pp*, *dim.*, *capricoso*, *arco*, and *ppp*. The score shows a complex melodic line with many accidentals and a dense texture in some sections. At the bottom center, there is a circular stamp from the Vienna State Library (MUSIKSAMMLUNG M H 12099) and the handwritten number MH-Zw. 12099.

Obr. 6. William Kupfer, pátá strana kopie *Tria* op. 114 Johanna Brahmsa, part violoncella, 1. věta, takty 220-224, a 2. věta, takty 1-28 (Víděň, Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung M H 12099). Zde je patrný Brahmsův autografní zásah při zavedení varianty ve finále 1. věty.

Co nám vyprávějí prameny...

Kapitola z hudební filologie*

REINHOLD BRINKMANN

Již mnohokrát se poukazovalo na to, jak úžasně rychle zkomponoval Arnold Schönberg 21 čísel cyklu *Pierrot lunaire* (Náměsíčný Pierrot) mezi březnem a červencem roku 1912. A obdivné komentáře platily jistotě, s níž skladatel od samého počátku sledoval představu jednotného celku. Tón a charakter cyklu, tak nezaměnitelné a jedinečné v hudební krajině našeho století, byly přítomny hned od první části, i když cyklické uspořádání, řazení jednotlivých čísel a vazby mezi nimi zjevně nebyly ještě definitivně stanoveny. Zastupuje-li v obrazném světě symbolistických textů měsíc uměleckou fantazii, pak byl vskutku “měsíční paprsek” oním “veslem”, s nímž Pierrot, smutný šprýmař, připlul do Schönbergova světa “s větrem v zádech”.^{1A}

Prameny, které se nám dochovaly (listiny, poznámky, dopisy, hudební rukopisy, tisky...), vyprávějí příběh této cesty v mnoha podrobnostech. Potvrzují obecný dojem neobyčejně produktivního pracovního procesu, ale zpravují také o problémech, které nebylo možno vyřešit ihned a napoprvé. Je to fascinující příběh, a pro toho, kdo jej umí číst, se stává filologie, často vykřičená jako suchá věda, napínavou a poučnou záležitostí. Neboť prameny nevyprávějí jenom o formátu papíru a různých inkoustech, neposkytují jenom data a různočtení. Hovoří o autorových idejích, o jeho tvůrčím nadšení, soustředěné práci, námaze a suverenitě. A pojednávají o díle samotném. Často nechávají hovořit samu hudbu, potvrzují, korigují a vedou naše chápající zacházení s ní.

Na začátek: verbální příklad

Jeden z čistě verbálních pramenů k *Pierrot lunaire* to může demonstrovat hned na začátku tohoto malého eseje. Schönbergův fragmentární berlínský deník z roku 1912 nám podává obraz entuziasmu, s nímž byl *Pierrot* započat – nadšení od prvního oka-

* BRINKMANN, REINHOLD, *Was uns die Quellen erzählen... Ein Kapitel Werk-Philologie*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (ed. HERMANN DANUSER – HELGA DE LA MOTTE-HABER – SILKE LEOPOLD – NORBERT MILLER), Laaber: Laaber Verlag 1988, s. 679-693.

^{1A} “Měsíční paprsek”, “veslo”, “s větrem v zádech”, v originále “Mondstrahl”, “Ruder”, “mit gutem Reisewind”, jsou převzaty z části *Heimfahrt* (č. 20) z *Pierrot lunaire*.

mžiku kontaktu s textem. (Bohužel byl tento deník již 12. března opět přerušen, přesně v den kompozice prvního melodramu – chtělo by se věřit, že pro Schönberga nyní hudební zápis nahrazoval zápis slovní.) O rozhovoru z 25. ledna s koncertním agentem Emilem Gutmannem, který zprostředkoval kompoziční objednávku paní Albertiny Zehmeové, Schönberg poznamenává: *“Návrh komponovat cyklus ‘Pierrot lunaire’ pro recitační záměry paní dr. Zehmeové. Dává vyhlídku na vysoký honorář (1000 marek). Četl jsem předmluvu, díval se na básně, jsem nadšen. Skvělý nápad, zcela v mém duchu. Dělal bych to i bez honoráře [...] jestliže melodramy dokončím, musí je provést [...]”*^{2A}

Především nám tento deníkový záznam zcela prozaicky říká, že Schönberg poznal básně z knihy, která obsahovala předmluvu. (Zjevně mu ji na nějakou dobu půjčil Gutmann. Při kompozici ji už neměl k dispozici, jak o tom svědčí několik dopisů paní Zehmeové.) Touto knihou bylo pravděpodobně nejnovější vydání zmíněných básní z roku 1911. Obsahuje předmluvu od Franze Bleie a v dodatku čtyři písně o *Pierrotovi* od Otto Vrieslandera, který je komponoval jako doplněk ke svému pierrotovskému písňovému večeru z roku 1905. Proto také si zřejmě Schönberg zapsal do deníku 4. února: *“Ale dám jí [Zehmeové] jiné úkoly než hudba Vrieslanderova (špatná!)”*^{3A}

Slova “recitační záměry” a “melodramy” dále ukazují, že zde Schönberg od samého počátku uvažoval o specifickém deklamatorním žánru mezi zpěvem a mluvou, jaký použil ve 3. dílu právě dokončených *Gurrelieder* (*Písní z Gurre*). Dosvědčuje to rovněž dopis Webernův, citovaný níže.

Avšak deníkový záznam odhaluje ještě něco dalšího: *“díval jsem se na básně – jsem nadšen...”* – tato slova naznačují podobnou zkušenost, jakou Schönberg jenom několik dnů (nebo týdnů) předtím konstatoval obecně pro svou písňovou tvorbu v článku *Das Verhältnis zum Text* (*Vztah k textu*) pro sborník *Der blaue Reiter* (*Modrý jezdec*): *“Opojen úvodním zvukem prvních slov textu [...]”*^{4A} Z dopisu Antona Weberna Albanu Bergovi z 11. ledna víme, že Schönbergovo nadšení trvalo: *“[Schönberg] komponuje pro jednu – jak říká – mimořádně talentovanou paní, samozřejmě Vídeňačku (všechno, co je dobré, pochází odtamtud), melodramatickou hudbu k básním, které přednáší. Sch. řekl, že již dávno myslel na něco takového. Celá věc je pro něho tedy dvojnásob příznivá. Básně jsou francouzské, do němčiny je přeložil Hartleben: Pierrot a měsíc, nepatují si přesně titul. Několik jich znám. Jsou velice něžné a krásné [...]”*^{5A}

^{2A} *“Vorschlag für Frau Dr. Zehmes Vortragsabsichten einen Zyklus ‘Pierrot lunaire’ zu komponieren. Stellt hohes Honorar (1000 Mark) in Aussicht. Habe Vorwort gelesen, Gedichte angeschaut, bin begeistert. Glänzende Idee, ganz in meinem Sinn. Würde das auch ohne Honorar machen wollen [...] bringe ich die Melodramen fertig, dann soll sie sie aufführen [...]”* Cit. dle BRINKMANN, s. 680.

^{3A} *“Aber ich werde ihr andere Aufgaben stellen als die Musik Vrieslanders (schlecht!).”* Cit. dle BRINKMANN, s. 680.

^{4A} *“Berauscht vom Anfangsklang der ersten Textworte [...]”* Cit. dle BRINKMANN, s. 680. – Almanach moderního umění *Der blaue Reiter* vydali malíři Vasilij Kandinskij a Franz Marc v Mnichově roku 1912. Anglická verze Schönbergovy stati vyšla ve sborníku *Style and Idea*, New York 1950. Novodobé kritické vydání původního textu in: ARNOLD SCHÖNBERG, *Gesammelte Schriften*, I: *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik* (ed. I. VOJTĚCH), Frankfurt a. M. 1976, s. 3-6.

^{5A} *“Er [Schönberg] komponiert für eine – wie er sagt – äußerst talentierte Frau, eine Wienerin natürlich (was gut ist, kommt von dort), melodramatische Musik zu Gedichten, die sie vorträgt. Sch. sagte, er habe schon lange an so etwas gedacht. Die Sache kommt ihm also doppelt*

(Představa o mimořádném vídeňském talentu se samozřejmě později ukázala být, pokud šlo o hudební schopnosti, zcela po vídeňsku v rozporu se skutečností.) A když se pak konečně vyjasní s objednavatelkou i finanční otázky a smlouva z 9. března je perfektní, razí si nashromážděná tvůrčí fantazie dráhu: “12. března. Dopoledne jsem měl náhle velkou chuť komponovat. Po dlouhé době! Myslel jsem už na možnost, že nebudu vůbec nikdy komponovat. Bylo k tomu zdánlivě mnoho důvodů [...]. Včera (12.) jsem napsal první melodram z ‘Pierrot lunaire’. Myslím, že je velice dobrý. To mi dává hodně podnětů. A cítím, že kráčíím nevyhnutelně vstříc novému výrazu. Zvuky jsou zde téměř zvířecky bezprostředním výrazem smyslových a duševních hnutí. Téměř jako kdyby všechno bylo přímo přeneseno. Jsem žádostivý, jak to půjde dál. Ale vím ostatně, odkud to pochází: Jaro!! Pokaždé moje nejlepší doba. Už zase cítím v sobě pohyb. Jsem skoro jako rostlina. Každý rok totéž. Skoro vždy jsem na jaře něco zkomponoval.”^{6A}

Fascinace “novým” (stále novým), která Schönberga vždy motivovala a hnala kupředu (vzpomeňme jen na často citovaná slova o novém “výrazovém a formovém ideálu” písní na texty Stephana George), představuje tedy i zde rozhodující impuls. To náleží k velké tradici několika staletí starého evropského konceptu umění a umělce od konce středověku, od “ars nova” 14. století přes “Nuove musiche” kolem roku 1600, “gantz neue Manier” (“zcela nový způsob”) a “neuen Weg” (“novou cestu”) vídeňských klasiků až k “Nové hudbě” na počátku našeho století: “Nový zvuk je mimoděk nalezený symbol, ohlašující nového člověka, jenž se v něm vyjadřuje.”^{7A} Pro Schönberga z roku 1912 je typické spojení tohoto “nového” s principem “bezprostředního výrazu”. Ve stejné době obhajoval Schönberg v korespondenci s Busonim expresivní logiku jakožto svou centrální estetickou kategorii. A zde v deníku je to “smyslová”, animální přímočarost “zvuků”, o níž jde u *Pierrota* především: souborná představa v jednotě tónů a barev. Je to doba dialogu s Kandinským. 5. července pak píše Schönberg možná poněkud přehnaně řediteli vídeňské Universal Edition Hertzкови, že z těchto nových děl v zásadě nelze pořídit klavírní výtah, protože zde “barva znamená vše a noty vůbec nic.”^{8A} “Tón” celku značí individualitu díla, rýsuje jeho fyziognomii.

günstig entgegen. Die Gedichte sind von Hartleben ins Deutsche übertragene französische: Pierrot und Mond, ich weiß nicht genau, wie der Titel heißt. Ich kenne ein paar. Sie sind sehr zart und schön [...].” Cit. dle BRINKMANN, s. 680.

^{6A} “12. März. Hatte vormittags plötzlich große Lust zu komponieren. Seit sehr langer Zeit! Ich hatte schon an die Möglichkeit gedacht, daß ich überhaupt nie wieder komponiere. Es schien viele Gründe dafür zu geben [...]. Gestern (12.) schrieb ich das erste von den Pierrot lunaire-Melodramen. Ich glaube, es ist sehr gut geworden. Das gibt viele Anregungen. Und ich gehe unbedingt, das spüre ich, einem neuen Ausdruck entgegen. Die Klänge werden hier geradezu tierisch unmittelbar Ausdruck sinnlicher und seelischer Bewegungen. Fast als ob alles direkt übertragen wäre. Ich bin begierig, wie das weiter geht. Aber übrigens, ich weiß woher das kommt: Frühling!! Immer meine beste Zeit. Ich fühle bereits wieder die Bewegung in mir. Ich bin darin fast wie eine Pflanze. Jedes Jahr das Gleiche. Im Frühjahr habe ich fast immer etwas komponiert.” Cit. dle BRINKMANN, s. 680.

^{7A} “Der neue Klang ist ein unwillkürlich gefundenes Symbol, das den neuen Menschen ankündigt, der sich da ausspricht.” – SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien 1911. Cit. dle BRINKMANN, s. 681.

^{8A} “[...] die Farbe alles, die Noten gar nichts bedeuten.” Cit. dle BRINKMANN, s. 681.

Prameny

Nejdůležitější prameny k *Pierrot lunaire* jsou tyto: (Sigly jsou zde udány *ad hoc*. Údaje o uložení znamenají: ASI = Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles; LC = Library of Congress, Washington, D. C.; PML = Pierpont Morgan Library, New York.)

- a** Schönbergova kopie Giraudových/Hartlebenových básní (rukopis neznámého kopisty), kterou mu snad poslala 5. 2. 1912 Albertine Zehmeová; obsahuje všech 50 básní z tištěných vydání, plus 6 dalších pierrotovských básní od Hartlebena. U některých básní, zejména u jednotlivých veršů, si Schönberg zaznamenal první hudební nápady [ASI].
- b** Jednotlivé notové listy se skicami [ASI].
- c** Koncertní kalendář 1911-1912 (koncertní agentura Emila Gutmanna), s 2 skicami [ASI].
- A** Autografní rukopis úplného prvního zápisu; pořadí 21 čísel je zcela odlišné od definitivní verze [LC].
- B** Autografní rukopis, kompletní čistopis, převzatý z **A**; definitivní verze, předloha pro **C**. Ačkoliv někteří schönbergovští znalci (Rufer, Maegaard) předpokládají u některých čísel ruku kopisty, považují celý rukopis za Schönbergův autograf [PML].
- C** Prvé vydání 2°, 1914, partitura, UE č. 5334 (50 výtisků na ručním papíře jako UE 5334a); dvě vydání za Schönbergova života (1914: 200 výtisků; 1924: 96).
- Cp1** Schönbergův první příruční výtisk vydání **C** z roku 1914, s korekturami [ASI].
- Cp2** Schönbergův druhý příruční výtisk vydání **C** z roku 1914, s korekturami [ASI].
- D** Kapesní partitura 16°, 1914, UE č. 5336: zmenšenina **C**; pět vydání za Schönbergova života (1914: 500 výtisků; 1921: 500; 1922: 500; 1924: 500; 1926: 503).
- E** Tištěné hlasy k vydání **C** z roku 1914 (flétna/pikola, housle/viola, klarinet/basklariet, violoncello), UE č. 5335 [ASI].
- F** Studijní partitura 16° nebo 8°, 1949, UE/AMP, zmenšenina **C** nebo reprint **D**; s korekturami z **Cp**, UE č. 5334.5336; jedno vydání za Schönbergova života (1949: 1000 výtisků). Tento záznam se zakládá na informacích z Universal Edition ve Vídni; já sám jsem zatím nevypátral žádný exemplář tohoto vydání.
- G** Klavírní výtah Erwina Steina, 1923, UE 7144.
- Gp** Schönbergův příruční výtisk vydání **G**, s korekturami [ASI].

Další důležité (sekundární) prameny jsou:

- Schönbergův berlínský deník z roku 1912 [ASI], vydaný J. Ruferem (Berlin 1974);
- Schönbergova korespondence s Albertine Zehmeovou [LC, jen několik málo Schönbergových dopisů], Erwinem Steinem, Universal Edition [UE Wien, LC] a jinými;
- Webernovy dopisy Bergovi z roku 1912;
- Schönbergův pozdější text ke gramofonové nahrávce a jeho – rovněž pozdější – soupis dat ke kompozici;
- vzpomínky Eduarda Steuermanna (*Journal of the ASI* II, č. 1, říjen 1977);
- Steuermannova provozovací partitura [ASI].

Je to imponující soupis a každý vydavatel by musel být velice spokojen s takovýmto množstvím dokumentů. (A také je!) Ale přece jen jsou tu některé mezery, které by rád viděl vyplněné. Nejdůležitější desideratum je pozůstalost Albertiny Zehmeové. Nepochybně existují (nebo existovaly) nesmírně zajímavé Schönbergovy dopisy paní Zeh-

meové, které se týkaly přímo kompozičního procesu. Paní Zehmeová píše například 13. července Schönbergovi: *“Velmi prosím o definitivní pořadí [...]. Náčrt mám, ale vy jste se vyjádřil, že není závazný.”*^{9A} V polovině července (poslední melodram byl dokončen 9. července) nebylo tedy ještě rozhodnuto o cyklickém uspořádání, nebo přinejmenším nebylo toto uspořádání sděleno. Avšak existoval zřejmě nějaký dřívější návrh, který skladatel zaslal interpretece. Tento návrh neznáme. Byl snad identický s pořadím v rukopisu **A**? Z následujícího dopisu Albertiny Zehmeové (16. července) se dozvídáme pouze to, že *Die Kreuze (Kříže)* měly být “závěrečným číslem”, nebo snad, tak jako je tomu v definitivní verzi, závěrem jednoho oddílu. Více prozatím nevíme. Proslychalo se, že po smrti paní Zehmeové snad byly k dispozici nějaké schönbergovské materiály, avšak dnes jsou zřejmě nezvěstné.

Další mezera v dokumentech se toho času týká kopií partitury a hlasů, které pořizovali různí kopisté na jaře a v létě roku 1912 pro interprety prvních provedení. Víme o nich rovněž z dopisů paní Zehmeové. Tento materiál, který by mohl vydavateli pomoci při řešení problematičtějších míst, je pravděpodobně ztracen.

Ale to nejdůležitější je zde. A především máme překrásný autograf **A**, úplný první zápis *Pierrota*, jeden z nejzajímavějších Schönbergových rukopisů vůbec.

Rukopis A, ústřední pramen

Ne každý by řekl, že je tento rukopis “krásný”. Není to totiž žádný kaligrafický čistopis. Vykazuje naopak všechny stopy první koncepce. Proto zde jsou korektury, škrty, přelepení, pozdější doplňky, vložené stránky – tvůrčí proces se zrcadlí ve vnější formě. A právě proto má tento rukopis charakter a individualitu, které nemohou být obsaženy v žádném čistopisu. Vidíme zde skladatele doslova v akci, od vnějšího přihotovení notového papíru až k definitivnímu formování cyklického celku. Rozeznáváme pečlivě a promyšleně plánování, ale na podobě někdy natěsnaného zápisu pozorujeme také intenzitu chvíle naplnění, onen tvůrčí zápal, o němž hovoří deník. (*Heart and Brain in Music*, “srdce a mozek v hudbě” – tato Schönbergova formulace se zde stále znovu ozřejmuje, s důrazem na spojce.) A pokud rukopis pozorně zkoumáme, můžeme v něm velice přesně sledovat jednotlivé fáze vzniku díla.

Poněkud zjednodušeně je možno rozlišit tyto kroky:

1. Výběr a předběžné uspořádání básní z **a**, pravděpodobně spolu se skicováním prvních hudebních myšlenek.
2. Příprava rukopisu **A**.
3. Kompozice 21 čísel v rukopisu **A** mezi 12. březnem a 9. červencem 1912 (spolu se skicami **a**, **b**, **c**?).
4. Bezprostředně po kompozici jednotlivých čísel vyhotovuje Schönberg jejich čistopisy (které jsou později spojeny do rukopisu **B**). Tyto opisy byly určeny pro interprety Steuermanna a Zehmeovou za účelem nastudování (a určitě také jako provozovací partitura pro Schönberga samotného). Z nich potom pořizovalo několik různých kopistů další opisy.

^{9A} *“Ich bitte sehr um die endgültige Reihenfolge [...]. Den Entwurf habe ich, Sie meinen aber, er sei nicht bindend [...].”* Cit. dle BRINKMANN, s. 682.

5. Po dokončení posledního melodramu (*Die Kreuze*, 9. 7.) je stanoveno definitivní cyklické uspořádání. Přilepený plánek na foliu 1^v rukopisu **A** reprezentuje tyto úvahy. Poté jsou komponovány mezihry mezi čísly 3/4, 10/11, 13/14, 15/16 a 17/18, jako poslední pak mezihra před č. 14 (*Die Kreuze*).
6. Opisy (viz 4.) bez části *Die Kreuze* jsou v definitivním pořadí sestaveny do rukopisu **B** (konec července, po 13. 7.). Opisy mezihier jsou do rukopisu **B** zařazeny dodatečně (konec července, po 24. 7.).
7. Samostatný rukopis části *Die Kreuze* je vložen do rukopisu **B** dodatečně (konec srpna).

K těmto stupňům geneze díla je zapotřebí několika detailnějších komentářů. Především je nápadné, že si Schönberg ještě před kompozicí předem připravil rukopis jako celek. Musel mít tedy již předem hotovou představu o tomto celku. Připravil si dvě složky notového papíru pokaždé z pěti do sebe vložených čtyřstránkových archů (dvoulisťů). Bylo by sice možné (je to ale nepravděpodobné), že složka II byla založena teprve při započítí čísla 19, to je 25. dubna. V každém případě je však stránkování těchto složek průběžné, a je možno se domnívat, že přinejmenším rozsah cyklu (počet čísel) byl stanoven již před přípravou rukopisu.

Do obou těchto složek pak Schönberg zapsal vždy z poloviny jednotlivé melodramy v pořadí, které se ještě silně odlišovalo od definitivní verze. A počínaje 25. dubnem pracoval současně na obou částech rukopisu. Složka I obsahuje pozdější čísla 9, 5, 3, 2, 1, 11, 17, 7, 4, 13 a 8. Pro číslo 8 (*Nacht*) byl úplně na konci složky přišit další šestý arch. Na samém začátku je pak připojen jeden notový list, který tuto složku obemyká jako hřbet. Zde je uveden obsah celého rukopisu, rozdělený podle složek I a II do dvou sloupců. (Byl sestaven později anebo tam stál od počátku?)

Rozvrstvení složek a obsah dílu I rukopisu lze popsat takto (viz Tabulka 1).

Z této tabulky je zřejmé, že list připevněný na začátku a dodatečně přidaný šestý arch nejsou stránkovány. Stojí mimo čísla stránek a představují proto zřejmě (zcela jistě u folia 12/13) doplňky k původnímu rukopisu. Folio 1 může být také pozůstatkem původního vnějšího archu.

Složka II obsahuje zbývajících 10 čísel: 19, 20, 16, 14, 21, 18, 9, 10, 15 a 12. Zde je připevněn jeden list mezi fol. 15 a 17, patrně proto, že Schönberg potřeboval pro č. 20 (*Heimfahrt*) více místa, než původně očekával.

Rozvrstvení složek a obsah dílu II rukopisu lze popsat takto (viz Tabulka 2).

Oba díly rukopisu, které si takto Schönberg připravil, byly tedy od počátku určeny pro dvě přibližně stejné poloviny cyklu, které dohromady odpovídají dnešnímu rozsahu díla. A vskutku neexistuje žádný náznak toho, že by Schönberg kdy měl na mysli více (anebo snad méně) než oněch definitivních 21 čísel z padesáti básní. V textové kopii (**a**) si také zatrhl (označil křížkem) dvacet básní. Jsou to vesměs čísla, která také komponoval. Pouze *O alter Duft* (*Ó dávná vůně*) není označena, báseň, kterou začal zhudebňovat jako poslední. V jednom z raných dopisů z 5. února se paní Zehmeová vyjádřila v tom smyslu, že pro celovečerní program bude potřeba asi 22-24 čísel. (Podcenila pochopitelně tempo Schönbergovy hudby, jeho schopnost zkratky!) Schönberg se vcelku řídil tímto doporučením, z uměleckých důvodů však zvolil zcela určité a významuplné číslo: 21 = 3 × 7. Nehledě na interpretaci George Perleho se domnívám, že zde důležitou roli hrál cyklus básní Stefana Georga *Der Siebente Ring* (*Sedmý kruh*), z něhož Schönberg převzal texty *Litanei* (*Litanie*) a *Entrückung* (*Vytržení*) pro svůj op. 10. Georgův cyklus sestává ze sedmi takzvaných "knih", jejichž obsah je členěn po jednodu-

Paginace	Folio	Obsah [s čísly definitivní verze]
—		Obsah
—	1	tabulka definitivního pořadí (přilepena)
1		<i>Gebet an Pierrot</i> [9], tužka
2	2	<i>Valse de Chopin</i> [5], inkoust
3		+ mezihra k č. 6, tužka
4	3	prázdná
5		<i>Der Dandy</i> [3], inkoust
6	4	
7		
8	5	<i>Colombine</i> [2], tužka
9		
10	6	<i>Mondestrunken</i> [1], tužka
11		
12	7	<i>Rote Messe</i> [11], tužka
13		
14	8	<i>Parodie</i> [17], inkoust
15		+ mezihra k č. 18, tužka, inkoust
—	9	<i>Der kranke Mond</i> [7], inkoust
17		<i>Eine blasse Wäscherin</i> [4], inkoust
18	10	<i>Enthauptung</i> [13], inkoust
19		+ mezihra k č. 14, inkoust
20	11	prázdná
—		<i>Nacht</i> [8], inkoust, t. 1-10 přelepeny
—	12	
—		prázdná
—	13	prázdná

Tabulka 1.

chých násobcích sedmi básní: 14 + 14 + 21 + 21 + 14 + 28 + 63. Schönbergův *Pierrot* se jeví jako koncentrát této hry s magickými a posvátnými čísly.

Nápadné je dále to, že toto rozvržení rukopisu již předjímá pozdější rozdělení na jednotlivé oddíly. Ve složce I je obsaženo 9 z 11 prvních čísel definitivního znění; s výjimkou č. 6 je celý první díl *Pierrota* shrnut ve složce I. Také některé vnitřní posloupnosti

Paginace	Folio	Obsah [s čísly definitivní verze]
23		<i>Serenade</i> [19], inkoust
24	14	+ <i>Heimfahrt</i> [20], inkoust, začátek, škrtnuto
25		
26	15	<i>Heimfahrt</i> [20], inkoust nový začátek
—	16	prázdná
27		<i>Gemeinheit</i> [16], inkoust
28	17	
29		<i>Die Kreuze</i> [14], inkoust
30	18	
31		<i>O alter Duft</i> [21], inkoust
32	19	
33		<i>Der Mondfleck</i> [18], inkoust
34	20	
35		<i>Madonna</i> [6], inkoust
	21	<i>Raub</i> [10] + mezihra k č. 11, přilepeno, inkoust
36		<i>Heimweh</i> [15], inkoust, začátek
37		<i>Galgenlied</i> [12] + <i>Heimweh</i> [15], pokračování, přelepení t. 17-19
38	22	
39		<i>Heimweh</i> , konec + mezihra k č. 16, inkoust
	23	prázdná
40		prázdná
41		prázdná
	24	
42		prázdná

Tabulka 2.

byly dány již od počátku – což lze vyčíst z obou tabulek. Ve složce II je možno například rozeznat, že *Heimfahrt* (*Návrat domů*) byla již při zápisu zamýšlena jako přímý důsledek *Serenády*. Mezihra je součástí první koncepce (ne dodatečně připojena!) a první znění části *Heimweh* (*Stesk po domově*) začíná ještě na téže stránce, kde končí *Serenáda*. *Serenáda* plus mezihra byly tedy dokončeny před 5. květnem, kdy byl započat *Heimweh*. Vyplývá to z dat vzniku, která Schönberg uvedl u většiny čísel (na začátku nebo na konci, nebo také obojí). Tato data jsou shrnuta v následujícím přehledu – viz Tabulka 3 (v uspořádání zde sleduji Jana Maegaarda, ovšem s obsahovými korekturami).

Shrneme-li informace našich tří tabulek, můžeme vyvodit další závěry.

	Číslo 1912 v rkp. A	Číslo v cyklu	Začátek	Data kompozice	Konec
březen					
12	1	9	<i>Gebet an Pierrot</i>	—————	<i>Gebet an Pierrot</i>
duben					
1	3	3	<i>Der Dandy</i>	—————	<i>Der Dandy</i>
2	3	3		—————	<i>Der Dandy</i>
17	5	1	<i>Mondestrunken</i>	—————	<i>Mondestrunken</i>
18	8	7	<i>Der kranke Mond</i>	—————	<i>Der kranke Mond</i>
	9	4	<i>Eine blasse Wäscherin</i>	—————	<i>Eine blasse Wäscherin</i>
20	4	2		—————	<i>Colombine</i>
22	6	11	<i>Rote Messe</i>	—————	<i>Rote Messe</i>
24	6	11		—————	<i>Rote Messe</i>
25	12	19	<i>Serenade</i>	—————	<i>Serenade</i>
26	14	16	<i>Gemeinheit</i>	—————	<i>Gemeinheit</i>
27	15	14	<i>Die Kreuze</i>	—————	<i>Die Kreuze</i>
29	5	1		—————	<i>Mondestrunken</i>
květen					
4	7	17		—————	<i>Parodie</i>
5	20	15	<i>Heimweh</i>	—————	<i>Heimweh</i>
7	2	5		—————	<i>Valse de Chopin</i>
9	18	6		—————	<i>Madonna</i>
	19	10		—————	<i>Raub</i>
	13	20		—————	<i>Heimfahrt</i>
	11	8	<i>Nacht</i>	—————	<i>Nacht</i>
12	21	12		—————	<i>Galgenlied</i>
21	11	8		—————	<i>Nacht</i>
22	20	15		—————	<i>Heimweh</i>
23	10	13		—————	<i>Enthauptung</i>
28	17	18		—————	<i>Der Mondfleck</i>
30	16	21	<i>O alter Duft</i>	—————	<i>O alter Duft</i>
červen					
6	14	16		—————	<i>Gemeinheit</i>
červenec					
9	15	14		—————	<i>Die Kreuze</i>

Tabulka 3.

Pořadí čísel v autografu A neodpovídá – jak již bylo řečeno – pořadí konečnému. Ale neodpovídá ani datu započetí jednotlivých kusů. Například *Der kranke Mond* (*Chorý měsíc*, č. 8 v autografu A) byl započat dříve než *Rote Messe* (*Rudá mše*, č. 6 v autografu A), a přesto se v rukopisu nachází později. Totéž platí pro části *Heimweh*, *Madonna* a *Raub* (*Stesk po domově*, *Madonna*, *Kořist*, č. 20, 18, 19 v autografu A) v poměru k později komponované části *O alter Duft* (č. 16 v autografu A). *Galgenlied* (*Šibeniční píseň*), umístěná zcela na konci složky II, byla pak započata ještě předtím, než byla ukončena část *Heimweh*, která v autografu A bezprostředně předchází. Uspořádání čísel v autografu A bylo tedy zjevně předem naplánováno. Možná, že sledovalo skutečně onen výše zmíněný “náčrt”, který Schönberg zaslal paní Zehmeové.

Také o pozdějších mezihrách podává rukopis informaci. Z rozdílů písma, umístění a dodatečného přelepení u strany 35 zřetelně vidíme, že části, které spojují cyklus, náležejí skutečně pozdější fázi práce. V definitivním plánu díla, jak byl nalepen na foliu 1^v autografu A, jsou tyto dodatečné kompozice vyznačeny zarámováním. Všechno nasvědčuje tomu, že tento plán díla konečně fixoval definitivní cyklické uspořádání. Zarámování označuje části, které měly být ještě zkomponovány. A vzápětí poté Schönberg vyznačil po každé části a před každou částí následující odkazy s definitivními čísly a stránkami v autografu A, čímž vytvořil jeho cyklický rozvrh.

To, že velký přechod mezi č. 13 a 14, mezi *Enthauptung* (Poprava) a *Die Kreuze*, byl napsán jako vůbec poslední úsek *Pierrota*, tradoval Eduard Steuermann. Jeho zprávu potvrzují data vzniku č. 14 a dopisy paní Zehmeové, která poznala *Die Kreuze* jako poslední část celého cyklu. Schönberg dostal zpět separátní čístopis této části teprve v polovině srpna prostřednictvím Steuermanna poté, co již sestavil souborný rukopis B. *Die Kreuze* byly k němu přiloženy a zůstaly bez průběžného stránkování.

Myšlenku spojit ústřední čísla cyklu v instrumentálním přechodu, tak jak se to velice poeticky děje mezi čísly 13 a 14, se Schönberg pokusil extenzivním způsobem realizovat ve skice, kterou označuji jako **b2**. Protože je tolik zajímavá, chceme ji zde ještě jednou otisknout s úplnějšími odkazy na místa, k nimž se vztahuje (viz Příklad 1):

Písmena odkazují k následujícím místům:

- a č. 15 (*Heimweh*), t. 27/28, klarinet;
- b č. 15 (*Heimweh*), začátek, klavír;
- c č. 16 (*Gemeinheit*), začátek, violoncello;
- d č. 7 (*Der kranke Mond*), začátek, flétna; srov. začátek přechodu mezi č. 13 (*Enthauptung*) a č. 14 (*Die Kreuze*);
- e č. 14 (*Die Kreuze*), začátek a závěr, klavír;
- f rytmická figura, která v různých variantách prochází celým cyklem; srov. č. 1 (*Mondestrunken*), t. 1 ad., č. 14 (*Die Kreuze*), t. 5, 9; atd.;
- g č. 1 (*Mondestrunken*), t. 10, klavír; srov. též č. 14 (*Die Kreuze*), t. 10, klavír;
- h č. 8 (*Nacht*), hlavní motiv, srov. t. 5, violoncello;
- i č. 4 (*Eine blasse Wäscherin*), třífalový začátek;
- j č. 14 (*Die Kreuze*), t. 16/17, všechny nástroje; pro basovou linku v klavíru srov. též č. 13 (*Enthauptung*), t. 3/4 a 20/21;
- k č. 14 (*Die Kreuze*), t. 20/21, flétna (*e-g-e-g-es*), a hlavní motiv z č. 8 (*Nacht*), srov. h;
- l č. 14 (*Die Kreuze*), t. 21, flétna.

Ani jedna nota této montáže, této motivické skládačky, není volná. A záměr byl patrně ten, uvést na co možná nejmenším prostoru co možná nejvíce vztažných bodů k č. 14 (*Die Kreuze*). Poukazuje to k části *Die Kreuze* jakožto k “závěrečnému číslu” (“*ein Schlußstück*”, jak napsal Schönberg A. Zehmeové)? Z hlediska asociativní volnosti cyklického formování v *Pierrotovi* jakožto celku se jeví tento pokus o důrazné nastolení jednoty a o její soustředění do jediného bodu jakožto velmi vnějškový, téměř eklektický. A nechal jej snad právě proto Schönberg opět padnout?

Tabulka dat, která známe z rukopisů, ukazuje, že hlavní soustředěná fáze práce spadá do období mezi 17. dubnem a 30. květnem. V této době bylo dokončeno sedmnáct z jednadvaceti melodramů. Dva z nich byly vytvořeny již 12. 3., respektive 2. 4. Oba zbývající byly započaty v oné hlavní fázi a byly ukončeny 6. 6., respektive 9. 7. Některá čísla byla zkomponována během jediného dne (č. 1, 21, 7, 4). Pro jiná potřeboval Schönberg dva nebo tři dny (č. 3, 11). 18. 4. napsal číslo 7 a číslo 4. A také 9. 5. byl

Nicht langsam

Fl. Cl. (La) Vl. Vlc. Pf.



ff, pp, sf, tr., Pianoforte m. d. (?), Pianoforte m. s., [Violoncello], [Flauto], [Clarineto], [Pianoforte m. s.]

Příklad 1.

neobyčejně plodný: dokončena byla tři čísla (6, 10, 20) a jedno další (8) bylo započato nebo v něm autor pokračoval. A pochopitelně ještě více: všechny hotové části byly ihned přepsány načisto a odeslány Steuermannovi.

Větší pauzy před onou fází koncentrace a po ní, které je možno vyčíst z tabulky, byly zčásti podmíněny biograficky. Po započetí kompozice pozdějšího č. 9 musel Schönberg pracovat na přednášce o Mahlerovi, kterou měl 25. 3. v Praze.^{10A} A počátkem června byl, jak zřejmo, vyrušen dvojnásob dlouho očekávaným povoláním k profesuře na vídeňské akademii (které však nakonec 29. 6. odmítl) a úmrtím tchyně 12. 6. během návštěvy v Berlíně.

Celkem vzato potvrzuje tento náleznost a jistotu komponování, o nichž byla řeč na začátku. Avšak s některými částmi měl Schönberg přece jen viditelné problémy. Menší škrty se nacházejí v částech *Gemeinheit* (*Podlost*), *Parodie* a *Heimweh*. *Heimfahrt* potřebovala dva začátky (srov. fol. 14/15 autografu A) a k tomu obsahuje tlustý škrť kolem t. 17/18. Avšak především část *Nacht* (*Noc*) potřebovala několik pokusů, než byla nalezena adekvátní struktura. Nejprve zde máme (zjevně poměrně ranou) skicu (**b1**) pro zpěv a klavír. Další krok představuje kratičká skica (**c2**) v Schönbergově kalendáři na sezónu 1911/12; zde byla patrně poprvé písemně fixována základní myšlenka “passacaglia”.^{11A} V rukopisu A jsou dále přelepeny takty 1-12; je zřejmé, že zde byly problémy s pokračováním. A také v úplném zápisu konečné verze v rukopisu A je několik větších škrťů.

Na samostatné skice **b1** k části *Nacht* lze pozorovat dvě další věci. Za prvé má deklamace textu, která sahá až ke slovu *Riesenfalter* (“obrovské záhyby”), sice rytmicky velice blízko k definitivní verzi, avšak zároveň je (ještě?) jednoznačně určena ke zpěvu. Není to žádný nedostatek notace, protože Schönberg znal obvyklou notaci mluveného hlasu. Sám tuto notaci použil v *Písních z Gurre*. Je proto možné, že tato skica vznikla ještě před 12. 3. a že tedy představuje několik taktů dlouhé nejranější svědectví o *Pierrotovi*. Neboť v části *Gebet an Pierrot* (*Modlitba k Pierrotovi*, 12. 3.) již Schönberg požaduje mluvený hlas. Ovšem z domnělého určení pro zpěv nelze jednoznačně usuzovat na rané datum vzniku skici. Verbální svědectví, zmíněná výše, hovoří od počátku o melodramu jakožto o žánru. Možná, že tedy skladatel pomýšlel na vystřídání způsobu zhudebnění v nějakém delším úseku, možná dokonce v celé části. Zvláště vzhledem k onomu velice hlubokému začátku části *Nacht* se to zdá být naprosto smysluplné i z hlediska interpreta. V této poloze je Schönbergova mluvená deklamace velice obtížně realizovatelná. Ani rukopis A ani rukopis B neznají ostatně ještě dnešní notaci recitace v *Pierrotovi*. Schönberg píše stále ještě v humperdinckovské tradici  a teprve tištěné vydání C uplatňuje pro nás obvyklou formu . A také umístění hlasu v partituře (nad partem klavíru) je provedeno teprve v tisku C. V rukopisech A a B je part recitátora notován zcela nahoře, nad všemi nástroji.

^{10A} Schönbergova přednáška se konala u příležitosti prvního pražského provedení Mahlerovy 8. symfonie (28. 3. 1912, účinkovali orchestr a sólisté Nového německého divadla a filharmonický sbor z Vídně, dirigoval Alexander Zemlinsky). Anglická verze textu vyšla ve sborníku *Style and Idea* (cit. v pozn. 4A), německé znění z prosince 1912 ve sborníku *Über Gustav Mahler*, Tübingen 1966, s. 11-58 (předtím zkráceně v jubilejním sborníku *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*, Wien 1934). Český překlad: ARNOLD SCHÖNBERG, *Pražská řeč o Gustavu Mahlerovi*, in: *Hudební rozhledy* XXIII, 1970, s. 348-357. Kritické vydání in: ARNOLD SCHÖNBERG, *Gesammelte Schriften*, I (cit. v pozn. 4A), s. 7-24.

^{11A} Srov. přetisk v *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II, č. 1, říjen 1977, s. 44.

Za druhé by rovněž určení skici pro klavír jakožto jediný nástroj mohlo poukazovat na rané datum vzniku. Eduard Steuermann vzpomíná s humorem na to, jak Schönberg v prvním stadiu kompozice postupně zvětšoval instrumentální obsazení a požadoval na sponzorce Zehmeové, zodpovědné rovněž finančně za provedení, stále větší náklady. Cyklus byl objednan a dohodnut pro hlas a klavír. (Skica k části *Nacht* to možná ještě dosvědčuje.) Pro melodram *Gebet an Pierrot*, který zkomponoval jako první (započít 12. 3.), si Schönberg přál a také komponoval ještě klarinet. V části *Der Dandy* (*Dandy*, 1. 4.) připojuje ke klarinetu flétnistu. Číslo *Mondestrunken*, *Eine blasse Wäscherin* (*Opi-lý měsícem*, *Bledá pradlena*, 18. 4.) a *Colombine* (dokončena 20. 4.) požadují housle. A v části *Mondestrunken* (dokončena 29. 4.) se ve třetí strofě posléze objevuje violoncello. Violoncello přibral Schönberg zcela zjevně teprve v průběhu kompozice této části. I to je zřejmé z rukopisu A. Na začátku zápisu (s. 10-11, první akoláda) jsou vyznačeny notové řádky pro recitaci, flétnu, housle a klavír; jako obvykle zůstává mezi houslemi a klavírem průběžně prázdná osnova (kvůli lepší čitelnosti celku). V horní polovině strany 11, u slov "*Der Dichter*" ("básník"), kterými začíná třetí strofa, se objevuje zřejmě poprvé myšlenka uvést dodatečně také violoncello. Skladatel musí proto nejprve použít od prostředka horní akolády prázdnou osnovu pod houslemi a vyznačuje na jejím začátku vlevo *Vcll*. Teprve od další, druhé akolády obdrží violoncello svou vlastní osnovu a nyní zůstává volná osnova mezi ním a klavírem. Nakonec je úplně na začátku této části na straně 10 u názvů nástrojů zanesena poznámka *Vcll tacet*. Steuermannovo vyprávění tak může být rekonstruováno a konkretizováno podle rukopisu.

Navíc ale otevírá filologický náhled do geneze této části přístup k pochopení intence a obsahu celku. Text melodramu, který Schönberg výslovně postavil do čela cyklu, okamžitě navozuje v obrazech tvůrčí intoxikace (měsíc, opojení vínem, vpíjející se oči) a v postavě básníka ústřední téma díla: uměleckou problematiku *fin-de-siècle*. Jestliže na počátku stojí toto tvůrčí opojení, objeví se přesně uprostřed, v jedenáctém melodramu, blasfemické sebeobětování v duchu černé romantiky, a na konci pak sní umělec, který se navrátil "domů", v obraze jako vystřiženém z pozdní novely E. T. A. Hoffmanna, klamavý sen o vnitřním míru, ironicky komentovaný slovy i zhudebněním. Koncentrace na postavu umělce se v č. 1 uskutečňuje především prostřednictvím dispozice instrumentální faktury. Tato dispozice směřuje k emfatickému momentu začátku třetí strofy se slovem *Dichter*: V 1. strofě setrvávají housle a klavír u ostinátních figurací, a jedi-ně vedoucí vysoká flétna (která je v celém prvním dílu přiřazena k obrazu měsíce) vykazuje gesticko-melodickou samostatnost; v 2. strofě (t. 15 ad.) vystupují do popředí v espresivním oživení housle ve střední poloze a věta se kvalitativně zhušťuje; v 3. strofě se pak vedoucí melodická linka přestěhuje do vyšší basové linie klavíru, kterou připojené violoncello prostě jen zdvojuje způsobem, který je v celém tomto díle ojedinělý, a tím jí propůjčuje specifickou barvu a bezprostřední espresivitu. Violoncello se zde objevuje jakoby znakově. Vidím to jako skladatelův komentář. Schönbergovým hlavním nástrojem bylo jak známo violoncello. Zde tedy vstupuje sám do hry. Na tomto pozadí a v rámci programatiky Schönbergova cyklického uspořádání je tedy třeba chápat "básníka" jakožto "skladatele", jako reprezentativní umělecké Já s velmi silnými autobiografickými implikacemi. Jak je tomu u Schönberga často, je i jeho *Pierrot* hudbou o vlastní zkušenosti.

V závorce: Uvedená interpretace filologického nálezu v t. 29 v části *Mondestrunken* v prameni A, která tento nález dává do souvislosti s kompoziční zvláštností (se zvukově velice nápadným a ojedinělým zdvojením basové linky) a se "znakem" představujícícm skrytý identifikační odkaz (s violoncellem jakožto osobním nástrojem skladatele),

tato interpretace chápe *Pierrota* jakožto uměleckou alegorii v průsečíku *fin-de-siècle* a moderny a hudbu k *Pierrotovi* (která je ve své hře se starými modely tak jako tak “hudbou o hudbě”) vposledku jako hudbu o historii. To, že část *Mondestrunken* také z tohoto pohledu smysluplně otevírá celý cyklus a že se nepochybně právě proto dostala na místo části *Gebet an Pierrot*, zamýšlené patrně původně jako počáteční číslo, je nasnadě. Uvedenou interpretaci je navíc možno podepřít důležitou poznámkou samotného skladatele. (Ten, kdo nedůvěřuje pouhým filologicko-analytickým zdůvodněním, se na tomto místě snad uklidní.) V prosinci 1916 věnoval Schönberg svému příteli a švagru Alexandru Zemlinskému výtisk partitury *Pierrota* s těmito slovy vyznání: “*Nejmilejší příteli, nejsrdečnější přání k vánocům 1916. Je banální říkat, že my všichni jsme takoví náměsíční šašci; to říká přece básník, že se snažíme buď odstraňovat z našich šatů neexistující měsíční skvrny anebo se modlit k našim křtžům. Budme rádi, že máme rány: Máme tak něco, co nám pomáhá nelpět příliš na hmotě. Z opovržením vůči našim ranám pochází opovržení vůči našim nepřátelům, vůle obětovat naše životy měsíčnímu paprsku. Člověk se snadno stává patetickým, když pomyslí na Pierrota. Ale copak už sakra neexistuje nic jiného než ceny obilí? Mnoho pozdravů Tvůj Arnold Schönberg.*”^{12A}

Bylo by možno uvést ještě mnoho dalšího. Snad – abychom nebyli příliš rozvláční – ještě jen pár maličkostí.

Zatímco se nápad s violoncellem v části *Mondestrunken* dostavil teprve v průběhu kompoziční práce, bylo u *Colombine* o dodatečném připojení flétny a klarinetu (v t. 33 ke slovu “*entblättern*”, “otřhat lístky”, po houslové kadenci a v drasticky změněné faktuře; s. 9 v autografu **A**) rozhodnuto již před započatím zápisu. Na začátku této části (s. 8 v autografu **A**) jsou připraveny dvě notové osnovy pro *Fl* a *Clar*, které ovšem zůstávají nejprve prázdné. Schönberg měl tedy jasnou zvukově-instrumentální představu ústředního bodu v t. 33, a tím celého melodramu ještě předtím, než jej začal zapisovat. Tento druh konceptuální imaginace, “ideje”, po schönbergovsku řečeno “myšlenky” díla, vždy vyzvedal a považoval u sebe za primární. Roku 1937 řekl v rozhovoru s José Rodriguezem: “*Nejprve vidím dílo jako celek. Potom komponuji detaily. Během práce vždy něco ztrácím. Tomu se nelze vyhnout. Když uskutečňujeme ideu, jsou zde vždycky ztráty. Ale je zde zase kompenzující výhoda vitality. Všichni máme technické problémy, které nevyrůstají z neschopnosti zacházet s materiálem, ale ze základní kvality ideje. A tato idea, tato první myšlenka, musí diktovat strukturu a fakturu celého díla.*”^{13A}

To je instrospekce a zároveň program. A platí – samozřejmě *cum grano salis* – v zásadě i pro *Pierrot lunaire*, pro koncepci celku a jeho 3 × 7 částí.

^{12A} “*Liebster Freund, meine herzlichsten Wünsche für Weihnachten 1916. Es ist banal zu sagen, daß wir alle solche mondsüchtige Wursteln sind; das meint ja der Dichter, daß wir eingebildete Mondflecke von unseren Kleidern abzuwischen uns bemühen und aber unsere Kreuze anbeten. Seien wir froh, daß wir Wunden haben: Wir haben damit etwas, was uns hilft, die Materie gering zu schätzen. Von der Verachtung für unsere Wunden stammt die Verachtung für unsere Feinde, stammt unsere Kraft, unsere Leben einem Mondstrahl zu opfern. Man wird leicht pathetisch, wenn man an die Pierrot-Dichtung denkt. Aber zum Kuckuck, gibt es denn nur mehr Getreidepreise? Viele Grüße Dein Arnold Schönberg.*” Cit. dle BRINKMANN, s. 692.

^{13A} “*I see the work as a whole first. Then I compose the details. In working out, I always lose something. This cannot be avoided. There is always some loss when we materialize. But there is a compensating gain in vitality. We all have technical difficulties which arise, not from inability to handle the material, but from the inherent quality in the idea. And it is this idea, this first thought, that must dictate the structure and the texture of the work.*” Cit. dle BRINKMANN, s. 692.

Další maličkost. Onu často popisovanou ironickou umělost a zrcadlovou strukturu v části *Mondfleck* (*Měsíční skvrna*) realizoval Schönberg se zjevným potěšením. V partitūře připojil, jak známo, u několika gest vypůjčených z tonální řeči se spikleneckým mrkáním vysvětlující poznámku “*quasi kadenzierend*” (“jako kadence”, t. 3, pikola; t. 4, klarinet). Račí zrcadlové postupy obou těchto “kadencí” v t. 16/17 jsou v tištěné partitūře bez komentáře. Avšak v autografu **A** je i nad figurou klarinetu v t. 16 (první polovina) nadepsáno “*quasi kadenzierend*” – ovšem zrcadlově obráceným písmem (což znamená hudebně do jisté míry račí obrat). Již v rukopisu **B** Schönberg tuto humornou poznámku vypustil. Jakožto vydavatel je člověk v pokušení ji navzdory všem edičním zásadám znovu zahrnout. Ovšem filologické řemeslo je neúprosně vážné, a což teprve recenzenti... (*Il resto non dico.*)

Der Mondfleck je vůbec “kamenolom” pro filologa. Kontrapunktická struktura této části byla stále znovu popisována jako “*Doppelkanon zwischen Pikkolo und Klarinette einerseits, Geige und Cello andererseits*” (neboli “*dvojitý kánon mezi pikolou a klarinetem na jedné a houslemi a violoncellem na druhé straně*”) s přidanou klavírní fugou na téma kánonu dechů. Tak to učinil Egon Wellesz v malé schönbergovské biografii z roku 1921. Avšak skladatel ho opravil. Ve svém výtisku Welleszovy knihy [ASI] Schönberg škrtl výraz “*Doppelkanon*” a nahradil jej slovem “*Fuge*” a před slovo “*Geige*” vsunul slovo “*Kanon*”. Autorizovaný výklad tedy zní: “*Fuge zwischen Pikkolo und Klarinette einerseits, Kanon zwischen Geige und Cello andererseits*” (“*fuga mezi pikolou a klarinetem na jedné, kánon mezi houslemi a violoncellem na druhé straně*”). Není pochyb o tom, že přísný analytik Schönberg má pravdu.

A úplně na konci snad může stát hluboký povzdech filologa (ani v račím postupu ani v zrcadlovém písmu). V *Pierrotovi* existuje veliké, převeliké množství obtížně rozhodnutelných různocnění. Zčásti za to může náš “krásný” autograf **A**. Jakožto prvý entuziastický zápis je Schönbergův rukopis často velmi obtížně rozluštitelný, zvláště tam, kde jde o opravované noty. Již skladatel sám měl problémy, když pořizoval opis **B**. Zcela zřejmě zde nadělal chyby, vzniklé nesprávným čtením. *Mondfleck* je přitom obzvláště obtížný případ. Nesouhlasnosti se zde totiž neobjevují pouze punktuálně mezi prameny **A**, **B** a **C**, ale jsou komplikovány zmíněným kánonicko/fugovým a zrcadlovým uspořádáním. Je zde zejména račí struktura striktně závazná? Anebo si Schönberg dovolil občas ze zvukových nebo jiných důvodů odchylky? A k tomu přistupuje změna klarinetu. *Mondfleck* vyžaduje jako jediný z melodramů *B* klarinet. A protože Schönberg zapisoval rovnou v transpozici, nepochybně se občas zmylil v ladění. To je naprosto pochopitelné, ovšem kdo se odváží rozhodnout, kde jde o omyl a kde o záměr. Filologové věří z dobrých důvodů více skladateli než teoretickému systému anebo dokonce systémům teoretiků...

Avšak i toto patří k fascinujícím rysům filologického zacházení s tímto dílem. A slova, která jsem vykl na začátku, nevezmu zpět: Filologie *Pierrota* je v každém momentu napínavá a zároveň poučná.*

* Pramenná studia byla umožněna díky cestovnímu stipendiu Deutsche Forschungsgemeinschaft. – Laskavou podporu poskytli autorovi † Clara Steuermannová, Leonard Stein (Arnold Schoenberg Institute), Wayne D. Shirley (Library of Congress) a Rigbie Turner (Pierpont Morgan Library), za což jim patří poděkování.

Bibliografické odkazy

- EGON WELLESZ, *Arnold Schönberg*, Leipzig – Wien: Tal & Co. 1921.
- Schoenberg* (ed. MERLE ARMITAGE), New York: Schirmer 1936, reprint Freeport (N. Y.): Books for Libraries Press 1971; Westport (Conn.): Greenwood Press 1977.
- JOHN C. CRAWFORD, *The Relationship of Text and Music in the Vocal Works of Schoenberg, 1908-1924*, Ph.D. dis., Harvard University 1963.
- GEORGE PERLE, *Pierrot lunaire*, in: *The Commonwealth of Music* (ed. GUSTAV REESE – ROSE BRANDEL) [k poctě Curta Sachse], New York: The Free Press – London: Collier-Macmillan 1965, s. 307-312.
- JAN MAEGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, København: Hansen 1972.
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Berliner Tagebuch* (ed. JOSEPH RUFER), Frankfurt am Main – Berlin – Wien: Propyläen 1974.
- HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich: Atlantis 1974.
- EDUARD STEUERMANN, 'Pierrot lunaire' in Retrospect, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II, 1977, č. 1, s. 49-51.
- REINHOLD BRINKMANN, *On Pierrot's Trail*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* II, 1977, č. 1, s. 42-48.

III. INSTRUMENTA

Glosář*

MARIA CARACI VELA –
ANDREA MASSIMO GRASSI

acefalický → pramen

adiaforní → varianta

akcidentální → čtení

aktivní → tradice textová

alternativní → varianta

aluze (lat. *alludere*, “pohrávat si, připojovat, narážet na něco”) – text hudebního díla je nositelem aluze, pokud obsahuje citaci nebo fragmentární citace z děl jiných autorů (nebo i téhož autora), tedy nepřímý odkaz ke kontextu, začleněný do stavby díla, který je možno pochopit jako narážku na kulturní povědomí, společné pro autora i příjemce díla.

analogie → kritérium analogie

* [Překlad glosáře pokládáme za pracovní a diskusní materiál. Obsahuje výklad pojmů, které jsou užívány současnou italskou hudební filologií, a byl převzat bez podstatných obsahových změn. Cílem překladu je umožnit nahlédnutí do problematiky, kterou se disciplína zabývá, a usnadnit orientaci v jejím pojmoslovném systému. Neaspiruje na tvůrčí formulování hudebně filologické terminologie v českém jazyce, které by vyžadovalo náročnější komparaci širšího okruhu pojmů, jejich komentář a profilování jednotlivých termínů s přihlédnutím k dosavadní tradici ediční práce v rámci české muzikologie a literární vědy. Glosář tedy nepředkládá hotová řešení terminologických problémů, doufáme však, že poukáže na jejich existenci. Podrobnější výklad terminologie a metod hudební filologie obsahuje *Úvod* této publikace. – Pokud jsme v některých případech považovali za potřebné původní heslo glosáře doplnit nebo komentovat, čerpali jsme z těchto publikací: FRANTIŠEK MUŽÍK, *Úvod do kritiky hudebního zápisu*, Praha: Univerzita Karlova 1961 (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, 3); PAVEL VAŠÁK a kol., *Textologie. Teorie a ediční praxe*, Praha: Karolinum 1993; *Slovník literární teorie* (ed. ŠTĚPÁN VLAŠÍN), Praha: Československý spisovatel 1977; *Akademický slovník cizích slov*, I-II (ed. VĚRA PETRÁČKOVÁ – JIŘÍ KRAUS), Praha: Academia 1995; *Slovník české hudební kultury* (ed. JIŘÍ FUKAČ – JIŘÍ VYSLOUŽIL), Praha: Editio Supraphon 1997. – Upozorňujeme dále na to, že termíny, jež jsou uvedeny u jednotlivých pojmů v italštině, němčině, angličtině, francouzštině a španělštině a které přebíráme z původního vydání publikace, je při hlubším studiu textologické problematiky v jednotlivých jazycích nutno pochopit v rámci jejich vlastního terminologického systému, vázaného na tradici a specifika ediční práce, v níž se význam jednotlivých pojmů vytvářel a přefinoval. Pozn. A. J.]

anepigraf (it. *anepigrafo*, něm. *unbetitelt*, angl. *untitled*, fr. *anépigraphe*, šp. *anepigráfico*) – textový pramen bez titulu.

anonymní → pramen

anticipační → chyba

antigraf, předloha (it. *antigrafo*, něm. *Antigraph*, angl. *antigraph*, fr. *antigraphe*, šp. *antigrafo*) – textový pramen, z něhož čte ten, kdo opisuje a reprodukuje text (→ **kopista, opisovač, reproduktor**).

aparát kritický (it. *apparato critico*, něm. *kritischer Bericht*, *kritischer Apparat*, angl. *critical notes*, *commentary*, fr. *appareil critique*, šp. *aparato crítico*) – pomocné údaje k vědecké práci ve formě poznámek, komentářů, rejstříků ad. V kritické edici tento aparát registruje různocnění, která se objevila při kolaci, a obsahuje též zdůvodnění zásahů editora. V případě textu, v němž byly zaregistrovány autorské korekce, je kritický aparát rozdělen na dvě oblasti: aparát diachronní (dynamický, vnitřní), který zaznamenává autorské varianty, a synchronní (statický, vnější), jež zaznamenává varianty vzniklé v průběhu tradování textu.

apograf → kopie

apokryfní → pramen

archetyp (it. *archetipo*, něm. *Archetypus*, angl. *archetype*, fr. *archétype*, šp. *arquetipo*) – výraz pro pravzor, hypotetický původní text díla, nejstarší předlohu, z níž byly různými cestami odvozeny známé textové prameny a která stojí na počátku textové produkce. Nemusí být dochován jako konkrétní artefakt, je však rekonstruovatelný na základě studia dochovaných textových pramenů a přítomnosti alespoň jedné společné chyby [textové změny, textové varianty, odlišného čtení], jež se objevila v textové tradici. Archetyp je v pohybu, pokud je prokazatelné, že po prvním opsání prošel opravami a úpravami a následně byl znovu opsán, čímž došlo k vytvoření různých větví tradice textu (nezaměňovat s pojmem → **originál**).

atestace, ověření (it. *attestazione*, něm. *Bezeugung*, angl. *testimony*, fr. *témoignage*, šp. *atestación*) – termín používaný v → **textual bibliography** pro doložení určitého textového znění (textového místa) v jednom (atestace jedinečná) nebo více pramenech (atestace mnohonásobná).

atribuce (it. *attribuzionismo*, *critica dell'autenticità*, něm. *Zuschreibung*, angl. *attribution*, fr. *attribution*, šp. *atribución*) – autorská: přisouzení autorství, tj. nalezení jména původce textového pramene. [Je zvláštním případem obecné (neautorské) atribuce, tj. chronologického, historického, geografického ad. zařazení pramene, tedy ověření jeho autentičnosti v širším smyslu, srov. *Textologie*, s. 53-67, tam další literatura.] Atribuce se provádí pomocí stylové a obsahové analýzy textového pramene a pomocí dalších (vnějších) dokumentačních prvků, srov. *Úvod*, část 11.

autograf (it. *autografo*, něm. *Autograph*, angl. *autograph*, fr. *autographe*, šp. *autégrafo*) – textový pramen psaný rukou autora. Pokud byl autograf, z něhož už byly pořízeny opisy, následně znovu opraven autorem (jednorázově či postupně) a tato nová verze byla poté znovu opsána, došlo k vytvoření různých větví textové tradice, tedy k pohybu autografu [k pojetí textového pohybu viz též *Textologie*, s. 30-49].

autorizovaný → pramen

avant-texte – ve francouzské genetické kritice označuje tento termín autorskou redakci, jež předchází redakci definitivní. V některých případech pojem chápeme jako označení pokročilého projektu díla, nikoliv však ještě definitivní redakci textu.

banalizace, trivializace (it. *banalizzazione*, *trivializzazione*, něm. *Trivialisierung*, angl. *banalization*, fr. *banalisation*, šp. *banalización*) – zjednodušená interpretace určité-

ho textového místa, k níž dochází v případě, že ho kopista nepochopí a nereprodukuje správně → *lectio difficilior*.

constitutio textus → **kritika textová**

crux [lat. “kříž”, v lit. vědě *crux interpretum*, tj. obtížně interpretovatelné místo] – znaménko, které označuje neopravitelné místo v textu. [“Crux” je krajním případem pokusu o rekonstrukci neporušeného textového znění, kdy textolog dospěl k poznání, že porušení textu nelze odstranit, Mužík, s. 8.]

číslo plotny (it. *numero di lastra*, něm. *Plattenummer*, angl. *plate number*, fr. *cotage*, šp. *numero de la plancha*) – identifikační číslo ploten používaných k tisku. Studium těchto čísel může přinést užitečné informace k řešení problémů týkajících se textové tradice (datace textového pramene, chronologie pramenů, uskutečněné revize textu, zdroje chyb a textových změn ad.).

čistopis (it. *bella copia*, něm. *Reinschrift*, angl. *fair copy*, fr. *copie au propre*, *copie au net*, šp. *bella copia*) – textový pramen, který formou opisu čistě fixuje autorův text.

čtení, lectio (it. *lezione*, něm. *Lesart*, angl. *reading*, fr. *leçon*, šp. *lección*) – znění určitého textového místa v konkrétním textovém pramenu.

lectio faciliior – zjednodušené čtení, které v celé textové tradici nebo v některé její linii nahradilo čtení původní, jež bylo pro opisovače příliš obtížné.

lectio difficilior – čtení obtížné pro toho, kdo opisuje, neboť se nachází mimo dosah jeho kultury, a proto tíhne k tomu, aby bylo považováno za chybné a nahrazeno čtením zjednodušeným (→ **banalizace**). Pokud bylo *lectio difficilior* zachováno, musí být uznáno a přijato jako čtení správné, i když se vyskytuje v menšině textových pramenů.

lectio singularis – singulární (jedinečné) čtení, které se vyskytuje pouze v jediném textovém pramenu. Nepotvrzuje existenci autonomní větve textové tradice, ale je pouhou individuální odchylkou, kterou není třeba brát v úvahu při rekonstrukci textu.

textual bibliography rozlišuje dále: čtení **substanční**, které je součástí obsahové koncepce textu, a čtení **akcidentální**, které patří do oblasti grafické podoby textového pramene.

descriptus [mechanická kopie, rozmnoženina, opis, *Textologie*, s. 120] – textový pramen prokazatelně opsaný (přetištěný, převzatý) z jiného pramene, který se rovněž dochoval [*descriptus* tedy realizuje stejnou textovou verzi].

destitutivní → **varianta**

diachronní → **aparát kritický**

diasystém [duální systém] (it. *Diasistema*, něm. *Diasystem*, angl. *diasystem*, fr. *diasystème*, šp. *diasistema*) – kompromis mezi systémem textu původního (existující či rekonstruovatelné předlohy) a systémem kopisty (reproduktora), jenž se vytváří v rámci přenosu textu z pramene do pramene a je zdrojem úprav (reinterpretací), které v průběhu textové tradice vytváří ten, kdo jej reprodukuje a zároveň přizpůsobuje vlastní kultuře, srov. *Úvod*, část 3.

difficilior, lectio → **čtení**

difrakce (it. *diffrazione*, něm. *Strahlenbrechung*, angl. *diffraction*, fr. *diffraction*, šp. *difracción*) – obecná diskordance pramenů s rozšířením → **adiaforních variant**, způsobená → *lectio difficilior*. (Termín “difrakce” je převzat z optiky, kde označuje rozklad světelného paprsku po setkání s matným tělesem. Srov. *Úvod*, část 6.)

dipломatická → **edice**

dittografie (it. *dittografia*, něm. *Dittographie*, angl. *dittography*, fr. *dittographie*, šp. *ditografía*) – polygenetická chyba, která vznikla při reprodukci jako chybné opakování stejného textového místa.

[**divinace** (lat. *divinatio*, “vnuknutí, předvídání, odhad”) – pokus o rekonstrukci neporušeného textového znění, které však neodpovídá stylovým normám doby svého vzniku. Divinace se používá i k doplnění mechanicky porušeného zápisu a je vždy zapotřebí mít při tomto postupu oporu v odpovídajícím textovém místě jiného textového pramene. Divinace vede buď k evidentní emendaci, nebo k několika rovnocenným konjekturám, Mužík, s. 13.]

edice, vydání (it. *edizione*, něm. *Ausgabe*, *Edition*, angl. *edition*, fr. *édition*, šp. *edición*) – [uveřejnění textu díla tiskem včetně předchozí přípravy a způsobu jejího provedení. Srov. heslo “edice” ve *Slovníku české hudební kultury* (autoři hesla JARMIL BURGHAEUSER – VLASTA CHMELÁŘOVÁ), tam další literatura.]

anastatická edice (faksimile) (it. *edizione anastatica*, *fototipica*, *facsimile*, něm. *Faksimileausgabe*, angl. *anastatic edition*, fr. *édition anastatique*, šp. *edición fototípica*) reprodukuje jednotlivý textový pramen s naprostou přesností, a to prostřednictvím fotografických procesů. [Srov. jiný výklad pojmu v *Akademičtém slovníku cizích slov: anastatický tisk* – způsob reprodukce starších tisků bez fotoreprodukčních zásahů tak, aby se po přenesení na litografický kámen nebo tiskovou desku daly znovu vytisknout.]

kritická edice (it. *edizione critica*, něm. *kritische Ausgabe*, angl. *critical edition*, fr. *édition critique*, šp. *edición crítica*) přináší rekonstrukci textu, provedenou na základě textové → **kritiky**, a **kritický** → **aparát** (synchronní a diachronní, pokud jsou prokázány autorské varianty), který kompletně zaznamenává různočtení (textové změny, varianty) a zdůvodňuje postup editora.

diplomatická edice (it. *edizione diplomatica*, něm. *diplomatistische Ausgabe*, angl. *diplomatical edition*, fr. *édition diplomatique*, šp. *edición diplomática*) reprodukuje textový pramen přesně bez editorských zásahů.

interpretující edice (it. *edizione interpretativa*, něm. *Interpretationsausgabe*, angl. *interpretative edition*, fr. *édition interprétative*, šp. *edición interpretativa*) – je pořízena obvykle na základě jediného textového pramene, ale vyžaduje editorské zásahy proto, aby se text stal srozumitelnějším a aby byly opraveny evidentní chyby.

praktická edice (it. *edizione pratica*, něm. *praktische Ausgabe, für Praxis*, angl. *practical* nebo *performing edition*, fr. *édition pratique*, šp. *edición práctica*) – edice hudebního textu vypracovaná editorem, který nezdůvodňuje své zásahy (nebo alespoň ne systematicky). Edice neuplatňuje vědecká kritéria, nemá kritický aparát a je určena hudebním interpretům a studentům.

první vydání (originální, původní edice) (it. *edizione originale*, něm. *Originalausgabe*, *Erstausgabe*, *Erstdruck*, angl. *original edition*, fr. *édition originale*, šp. *edición original*) – první vydání textu díla, zpravidla kontrolované jeho autorem. [Pro další terminologické upřesnění srov. např. HUBERT UNVERRICHT, *Die Eigenschriften und Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für moderne Textkritik*, Kassel: Bärenreiter 1960.]

edice původního textu (Urtextu) (něm. *Urtextausgabe*) – je vypracována na základě jednoho (pokud možno autorizovaného) textového pramene (nebo pramene, jenž je za takový považován) a zpravidla je doplněna pokyny a poznámkami k interpretaci. [Srov. studii G. FEDERA a H. UNVERRICHTA v tomto svazku.]

[Současná ediční praxe většinou opouští dříve obvyklý způsob vydávání textů dochovaných ve více rukopisných zápisech (tj. buď vydání podle určitého rukopisu se zachycením rozdílných míst z jiných rukopisů formou zaznamenávaných různocnění, nebo rekonstrukce pomyslného archetypu díla na základě všech existujících rukopisů). V dnešní praxi, uplatňující nejčastěji zásadu vydávat památku podle jednoho rukopisu, se zřetel k ostatním textovým zněním uplatní ve vydavatelské zprávě, obsahující informace o dochování textu díla (a to i v případě, že se vzájemné vztahy různých znění stanou předmětem speciálního odborného pojednání). Registrace různocnění zůstává užitečným postupem v případech, kdy poslouží k orientaci v textovém pohybu, jehož původcem je sám autor v různých verzích vlastního textu, *Textologie*, s. 198.]

Textual bibliography definuje v kontextu svého oboru pojem “edice, vydání” (it. *emissione*, něm. *Titelauflage*, angl. *issue*, fr. *tirage*, šp. *emisión*) jako “*souhrn všech tiskových exemplářů, které byly vytištěny shodnou typografickou sestavou*”, tedy jako soubor “*všech exemplářů jedné edice nebo jednoho vytištění, který se jeví jako specifický a odlišný celek*”, STOPPELLI, srov. *Úvod*, část 7.

editio variorum → **svod textový**

editor, vydavatel (it. *curatore, editore, filologo*, něm. *Herausgeber*, angl. *editor*, fr. *éditeur*, šp. *editor*) – ten, kdo pracuje na kritické rekonstrukci textu (→ **proces textový**).

ekdotika → **kritika textová**

eliminatio codicum descriptorum – Lachmannova metoda nebere v úvahu textové prameny reprodukcující prokazatelně a beze změn jiné dochované prameny, neboť nejsou jako → **descripti** považovány za užitečné pro rekonstrukci textu.

eliminatio lectionum singularium – Lachmannova metoda nebere v úvahu singulární čtení odvozených textů, jakmile je dosaženo rekonstrukce čtení základních textových pramenů.

emendace (lat. *emendatio*, “oprava, napravení”, it. *emendamento*, něm. *Emendation*, angl. *emendation*, fr. *correction*, šp. *enmienda*) – [oprava porušeného nebo nečitelného místa v textu díla (→ **chyba**). V *Úvodu* této publikace (část 6) se používání termínu řídí následujícím výkladem:] emendace může být provedena buď *ope ingenii* čili prostřednictvím konjektury editora, nebo *ope codicum*, na základě výsledků kolace pramenů. [V Mužíkově pojednání *Kritika hudebního zápisu*, které dodnes zůstává základem pro terminologii české hudební textologie (srov. heslo “kritika hudebního zápisu” ve *Slovníku české hudební kultury*, autor hesla STANISLAV TESAŘ), takovou charakteristiku konjektury (zásah editora provedený bez přihlídnutí k pramenům) nenacházíme. Mužík poukazuje na to, že neporušené textové varianty jsou vždy základní oporou emendace a konjektury porušených textových míst. Konjekturální kritiku je možno provádět až po kolaci příslušných textových pramenů. Výsledek kolace pramenů umožní odlišit písařské chyby, jež je nutno odstranit, a varianty, které je třeba v edici respektovat. Prakticky pak dokládá metody, jejichž pomocí je možno na základě formálního a stylového rozboru zápisu dospět k určení porušeného místa a emendovat je, a to včetně případu zápisů dochovaných singulárně, kde doporučuje provádět konjektury pouze na evidentních místech, popř. v zájmu identifikace chyb prozkoumat ještě jiné zápisy pořizené stejným písařem. Pro restituování textu “dohadem” používá Mužík termín → **divinace**, tento postup je však už součástí finálního stadia textové kritiky, tedy pokusu o rekonstrukci zápisu v podobě pokud možno nejbližší jeho původnímu znění. Divinaci předchází tzv.

examinace (lat. *examinatio*), tj. komplexní hudebně-historické, stylové ad. zkoumání původnosti dosaženého znění textového pramene, který je výchozím textem pro edici, Mužik, s. 85-86; *Textologie*, s. 138-146. – V literární textologii se termín → **konjektura** užívá v případě, kdy je pro textovou kritiku k dispozici pouze jediný pramen. Při opravě takového textu tedy nelze využít znění jiných textových pramenů, a proto se jeho emendace zakládá na konjektuře (návrhu “věrohodnějšího” znění), která vyplynula z analýzy kontextu i studia ostatního autorova díla, jeho stylu ad., srov. *Slovník literární teorie*, s. 89; podobně *Textologie*, s. 77-78.]

emulace (lat. *aemulatio*, “horlivost, napodobování, závodění”) – ve středověké a renesanční hudbě se setkáme s emulací ve vlastním slova smyslu tehdy, když skladatel vypracuje skladbu tak, že vezme za model dílo jiného autora, nebo pokud se na ně jasně odvolává (použije incipit v jednom nebo více hlasech, využije charakteristických motivů citovaných v emfatické pozici, přidá nový hlas k základnímu modelu či nahradí starý hlas novým). Technika emulace se vyskytuje jako projev vzájemné úcty hudebníků, jako pocta uznávané autoritě nebo též jako pouhé soutěžení. Má zásadní význam v dějinách hudby 15. a 16. století (souvisí s technikou parodie) a v hudební didaktice (při výuce kompozice se obvykle prováděla cvičení, používající jako základ již existující dobře známé polyfonní skladby).

exegeze (it. *esegesi*, něm. *Exegese*, angl. *exege-sis*, fr. *exégèse*, šp. *exégesis*) – jako jedna z filologických metod je návodem k textověkritické, popř. významové interpretaci textu díla. Přináší historické poučení o díle a může přispět k hlubšímu porozumění jeho textu [srov. *Slovník literární teorie*, s. 102].

exemplář (it. *esemplare*, něm. *Exemplar*, *Kopie*, angl. *copy*, fr. *exemplaire*, šp. *ejemplar*) – jeden textový pramen, který reprezentuje skupinu stejnorodých pramenů, nebo též unikátní pramen jedinečných vlastností.

exemplář pro kolaci (it. *esemplare di collazione*) → **pramen referenční**

exemplář pro tisk, pro rytí → **předloha tisková.**

příruční (osobní) exemplář, příruční výtisk (it. *esemplare personale*, něm. *Handexemplar*, angl. *composer's copy*, fr. *exemplaire personnel*, šp. *ejemplar personal*) – výtisk prvního vydání textu díla ve vlastnictví autora, do něhož autor může zanášet následné korektury.

ideální exemplář (it. *esemplare ideale*) nebo **standardní exemplář** (it. *esemplare standard*, angl. *ideal copy*) – pojem užívaný v *textual bibliography* ve smyslu “rekonstrukce podoby určitého vydání textu díla tak, jak byla publikována výrobcem. Rekonstrukce tohoto typu zahrnuje tedy všechna stadia tisku a jeho ediční přípravy, ať už úmyslná, či nahodilá, a vylučuje změny, které se objevily v jednotlivých výtiscích tehdy, když nebyly pod kontrolou typografa nebo editora” (GEORGE THOMAS TANSALLE, *The Concept of Ideal Copy*, in: *Studies in Bibliography* XXXIII, 1980, s. 18-53).

facilior, lectio → **čtení**

[filiace (it. *filiazione*, něm. *Filiation*, angl. *filiation*, fr. *filiation*, šp. *filiación*) – závislost, příbuznost, odvozenost textových pramenů, srov. → **tradice textová**, → **recenze.**]

filigrán, vodoznak, průsvitka (it. *filigrana*, něm. *Wasserzeichen*, angl. *watermark*, fr. *filigrane*, šp. *filigrana*) – kresba (znak) vtlačena do struktury listu papíru při jeho výrobě a viditelná proti světlu. Pomůcka při určování původu a datace papíru, resp. atribuci a datování vzniku textového pramene. V rámci muzikologie se touto problematikou zabývali např. Jan LaRue a Alan Tyson.

filologie struktur (it. *filologia delle strutture*, něm. *Strukturphilologie*, angl. *philology of structures*, fr. *philologie des structures*, šp. *filología de las estructuras*) – systematické studium inovací (autorských či vznikajících v procesu textové tradice), které neovlivnily podobu textu pouze na úrovni jednotlivých čtení, ale v rovině jeho struktury; srov. *Úvod*, část 8.

fragmentární → **pramen**

genetická → **kritika**

glosa, poznámka (it. *glossa, chiosa*, něm. *Glosse*, angl. *gloss*, fr. *glose*, šp. *glosa*) – poznámka (přípisek), obsažená v textovém pramenu, jež má vysvětlit, parafrázovat či doplnit text.

Handexemplar → **exemplář příruční**

haplografie (it. *aplografia*, něm. *Haplografie*, angl. *haplography*, fr. *haplographie*, šp. *haplografía*) – písařská chyba polygenetického typu. Spočívá ve vynechání části textu, která je totožná s úsekem, jenž bezprostředně předchází nebo následuje.

hermeneutika (it. *ermeneutica*, něm. *Hermeneutik*, angl. *hermeneutics*, fr. *herméneutique*, šp. *hermenéutica*) – teorie interpretace textu; soubor pravidel a prostředků k jeho výkladu.

holografní → **pramen**

homoiarkie (řec.) – polygenetická chyba, jež se objevuje tehdy, když dvě přilehlé části textu mají stejný incipit. Opisovač v tomto případě tíhne k vynechání textového úseku obsaženého mezi shodnými pasážemi [srov. *Slovník literární teorie*, s. 137].

homoioteleuton (řec.) (it. *omeoteleuto*, něm. *Homöoteleuton*, angl. *homoeoteleuton*, fr. *homéotéleute, saut du-même-au-même*, šp. *homoioteleuton*) – polygenetická chyba, která se objevuje tehdy, když dvě přilehlé části textu končí stejně. Opisovač tíhne k vynechání textového úseku obsaženého mezi dvěma stejnými pasážemi.

horizontální → **tradice textová**

chyba, koruptela (it. *errore*, něm. *Fehler, Korruptel*, angl. *error*, fr. *erreur, faute, coquille*, šp. *error, falta*) – odchylka od původního čtení, která má na rozdíl od varianty charakter čtení evidentně chybného. [Koruptela vnesená v určitém stadiu do hudebního zápisu může být zdrojem dalších změn, *MUŽIK*, s. 26. Autoři publikace *Textologie* pracují s neutrálním pojmem “textová změna”, srov. s. 81; → **metoda**, → **proces textový**.] Chyba může být:

monogenetická neboli **signifikantní** (it. *errore-guida*, něm. *Leitfehler*) – její výskyt v různých textových pramenech je znakem jejich příbuznosti (**společná, konjunktivní chyba**, it. *errore congiuntivo*, něm. *Bindefehler*, angl. *conjunctive*, fr. *conjonctif*, šp. *conjuntivo*). Absence společné chyby řadí pramen do odlišných linií textové tradice.

polygenetická – vytvořená několika nezávislými kopisty, nemůže tedy doložit filiaci textových pramenů (**separativní chyba**, it. *errore separativo*, něm. *Trennfehler*, angl. *separative*, fr. *séparatif*, šp. *separativo*).

písařská (it. *errore di lettura*, něm. *Verlesen*, angl. *misreading*, fr. *mélecture*, šp. *falta de lectura*) → **haplografie**, → **dittografie**, → **homoiarkie**, → **homoioteleuton**.

anticipační (it. *d'antico errore*, něm. *Vorwegnahme*, angl. *anticipation*, fr. *avance*, šp. *antico*) – písařská chyba, která vznikla předjmkou určitého textového úseku na nesprávném místě.

idiograf (it. *idiografo*, něm. *Idiographie*, angl. *idiograph*, fr. *idiographe*, šp. *idiografo*) – kopie vytvořená pod dohledem autora.

inovace (it. *innovazione*, něm. *Neuerung*, angl. *innovation*, fr. *innovation*, šp. *innovaci3n*) – odlišné znění textového místa (→ **různočtení**, → **varianta**, → **chyba**).

instaurativní → **varianta**

integrace ediční (it. *integrazione editoriale*, něm. *Integration*, angl. *integration*, fr. *intégration*, šp. *integraci3n*) – úprava provedená editorem a zřetelně odlišená např. menším písmem nebo speciálními značkami. Vkládá do textu rekonstruovatelnou část, jež zapadla v průběhu textové tradice, nebo přináší nezbytné informace pro správné pochopení textu (vztahující se např. k agogice nebo k posuvkám), které nejsou obsaženy v pramenech.

mezičlánek → **interpositus, codex**

interpolace (it. *interpolazione*, něm. *Interpolation*, *Einschaltung*, angl. *interpolation*, fr. *interpolation*, šp. *interpolaci3n*) – vsuvka do textu díla; změna původního textového znění, splyvající s textem graficky i obsahově, jejím původcem je reproduktor (opisovač, redaktor). Často glosa, obsažená v předloze a začleněná do přepisu.

interpositus, codex (mezičlánek) – ztracený pramen, který lze rekonstruovat na základě → **kritéria společných chyb**. Funguje jako pojítka mezi dvěma či více prvky → **stemmatu**. Rekonstrukce tohoto pramene je pracovní hypotézou, pramen nemusí existovat jako reálný artefakt.

interpretace – kritické hodnocení textových variant za účelem rekonstrukce textu.

intertextualita (it. *intertestualità*, něm. *Intertextualität*, angl. *intertextuality*, fr. *intertextualité*, šp. *intertestualidad*) – komplex vztahů, které váží určitá textová místa jednoho pramene: – k jiným textovým místům téhož textového pramene, – k jiným textovým místům v textech děl téhož autora, – ke kulturnímu zázemí autora.

invariant (it. *invariante*, něm. *Invariant*, angl. *invariant*, fr. *invariant*, šp. *invariante*) – textové místo, které zůstává po autorské revizi nezměněno a které umožní rekonstrukci “vztahu, který nová textová stratifikace udržuje s řešeními předchozími” (FURIO BRUGNOLO, *Filologia d'autore ed ecdotica*, in: *Filologia e critica* XVII, 1992, č. 1, s. 101). [Proces hledání invariantů je základní otázkou např. při stylové atribuci. Nalezený invariant může být jak charakteristickým prvkem osobního autorského stylu, tak dobovou zvyklostí nebo normou, srov. *Textologie*, s. 50-67.]

judicium (lat. *iudicium*, “úspěch, soud”) – rozhodnutí editora v otázce volby mezi textovými variantami.

codex (lat. *codex*, it. *codice*, něm. *Kodex*, angl. *codex*, fr. *code*, šp. *c3dice*) – rukopisný pramen.

codikologie (it. *codicologia*, něm. *Handschriftenkunde*, angl. *codicology*, fr. *codicologie*, šp. *codicología*) – pomocná věda historická, která studuje rukopisy neúřední povahy ve všech jejich souvislostech.

kolace (it. *collatio*, *collazione*, něm. *Kollation*, angl. *collation*, fr. *collation*, šp. *colaci3n*) – systematické porovnání čtení všech textových pramenů jednoho díla.

kolofon (řec.) – poznámka v závěru textu díla, jež může obsahovat údaje o autorovi, opisovači (typografovi), datu, místu opisu či tisku, popř. další informace. [V případě rukopisů a prvotisků se používá též termín **explicit**.]

kompensační → **varianta**

koncept, skica (it. *brutta copia*, něm. *erste Niederschrift*, angl. *rough copy*, *continuity*, *draft*, fr. *brouillon*, *paperasse*, šp. *borrador*) – náčrt či přípravné zápisky, související s určitým textem. Termín **brouillon** znamená ve francouzské genetické kritice souhrn poznámek a skic, který předchází celistvému projektu díla.

- konjektura** (lat. *coniectura*, “domněnka, výklad, dohad”, it. *congettura*, něm. *Konjektur*, angl. *conjecture*, fr. *conjecture*, šp. *conjetura*) – návrh (hypotéza) jiného, “věrohodnějšího” znění určitého textového místa, kde byla na základě **konjekturální** → **kritiky** rozpoznána a doložena → **chyba**, tedy chybné, porušené znění [srov. *Textologie*, s. 77-78]; → **divinace**.
- konkordance** (it. *concordanza*, něm. *Konkordanz*, angl. *concordance*, fr. *concordance*, šp. *concordancia*) – ve vlastním slova smyslu souhrn částí určitého textu (nebo více textů) jednoho autora. V běžném muzikologickém použití výskyt stejných skladeb v různých sbírkách textů.
- kontaminace** (it. *contaminazione*, *contaminatio*, něm. *Kontamination*, angl. *contamination*, fr. *contamination*, šp. *contaminación*) – jev, k němuž dochází v případech, kdy se tradice určitého textu neuskutečňuje výhradně ve vertikálním směru (od antigrafu ke kopii ad.), ale též postupem horizontálním (v průběhu reprodukce jsou do textu začleňovány inovace, vznikající srovnáváním s dalšími prameny, které má reproduktor k dispozici kromě své předlohy). [K variantám kontaminace (autorská, neautorská, časová) srov. *Textologie*, s. 74-75.]
- konvolut** (it. *codice composito*, něm. *Konvolut*, angl. *codex composite*, fr. *composite*, šp. *códice compósito*) – rukopis sestavený ze svazků různé provenience, které obsahují heterogenní texty.
- kopie, opis** (it. *copia*, *apografo*, něm. *Kopie*, *Abschrift*, angl. *copy*, *apograph*, fr. *copie*, *apographe*, šp. *copia*, *apógrafo*) – reprodukce zápisu textu z originálu nebo jiné předlohy (předloh).
- kopista, opisovač, reproduktor** (it. *copista*, něm. *Kopist*, *Abschreiber*, angl. *copyist*, fr. *copiste*, šp. *copista*) – ten, kdo reprodukuje textový pramen a zhotovuje jeho kopii [srov. *Textologie*, s. 81-82].
- korektor** (it. *correttore di bozze*, *proto*, něm. *Korrektor*, angl. *proof reader*, fr. *correcteur d'épreuves*, šp. *corrector de preubas*) – ten, kdo provádí korekturu (opravu) zápisu (výtisku) textu.
- korektura** (it. *correzione*, něm. *Korrektur*, angl. *correction*, fr. *correction*, šp. *corrección*) – opravná činnost reproduktora nebo redaktora textu, který může podle vlastního odhadu nebo na pokyn autora opravit evidentní chyby zápisu. Autorská korektura je soubor textových variant zanesených do textu v rámci autorské revize.
- korekturní** → **obtahy**
- koruptela** → **chyba**
- kritéria volby mezi variantami** – v post-lachmannovské praxi se rozlišují kritéria **externí** (získaná analýzou genealogických vztahů mezi prameny) a **interní** (vycházející z → *lectio difficilior*, → *usu scribendi* nebo vnitřní kritiky pramene).
- kritérium analogie (kritérium analogických a paralelních míst)** (it. *criterio dell' analogia*, *dei luoghi analoghi/paralleli*, něm. *Analogstellen/Parallelstellen*, angl. *analogous/parallel passages*, fr. *lieux analogues/parallèles*, šp. *lugares análogos/paralelos*) – spočívá v porovnání čtení určitého textového místa s odpovídajícím místem v textu, kde se čtení opakuje nebo se objevuje čtení analogické, za účelem potvrzení nebo opravy čtení. Např. v sonátové formě se čtení textového místa v expozici porovnává s analogií vyskytující se v repríze (**analogické místo**), v homofonní pasáži se porovnává frázování, dynamika a tempová a výrazová označení jednoho hlasu s hlasem sousedním (**paralelní místo**).
- kritérium periferních oblastí** – souvislost čtení, která pocházejí z odlehlejších sfér textové tradice a jsou ve srovnání s hlavním proudem konzervativnější a na sobě nezá-

vislá, je zárukou správnosti těchto čtení. Kritérium platí pro textové tradice dlouhého trvání a značného rozšíření. Opačným případem je **kritérium příbuznosti**, podle něhož je textový pramen věrohodný do té míry, jak je časově a prostorově blízký autorovi.

kritérium společných chyb – spočívá na analýze genealogických vztahů mezi prameny, které jsou identifikovány podle výskytu (či absence) společných signifikantních chyb v různých textových pramenech; → **metoda** [srov. *Textologie*, s. 77-78].

kritérium většiny – kritérium používané v lachmannovské praxi, podle něhož by se měla jako správná volit ta čtení, která byla potvrzena v největším počtu “rodin”, tj. nezávislých linií textové tradice.

kritika genetická (it. *critica genetica*, něm. *Genetik*, angl. *genetics*, fr. *génétique*, šp. *genética*) – odvětví filologie, které studuje a rekonstruuje proces vzniku a vývoje textu díla s rozlišením posloupnosti jednotlivých fází tohoto vývoje. [**Genetická edice** pak předpokládá zveřejnění fází textového procesu, srov. *Textologie*, s. 117-118.]

[**kritika konjekturální** – rozpoznání a doložení chybného, porušeného místa textu (→ **chyba**) za pomoci kontextu, stylových vlastností, teoretických pravidel a zjištění o stavbě díla, věcných souvislostí ad.; *Textologie*, s. 78; → **emendace**.]

kritika pramenů → **recenze**

kritika textová, ekdotika, *constitutio textus* (it. *critica del testo, ecdotica*, něm. *Textkritik*, angl. *textual criticism*, fr. *critique textuelle, ecdotique*, šp. *crítica textual*) – usiluje o zjištění takového textového znění, jež je nejbližší původnímu znění hudební památky (zápisu hudebního díla). Používá postupy, které umožňují odstranit a opravit chyby, interpolace a varianty textové tradice tak, aby bylo dosaženo rekonstrukce textu v podobě nejbližší tvůrčímu záměru autora. [V české hudební vědě se prosadil pojem “**kritika hudebního zápisu**”, který zavedl František Mužík v souvislosti se svým výzkumem českých hudebních památek 14.-15. století.]

kritika autorských variant (it. *critica delle varianti*, něm. *Variantenkritik*, angl. *variants criticism*, fr. *critique des variantes*, šp. *crítica de las variantes*) – analýza autorských korekcí a nejružnějších redakčních vrstev díla (skici, náčrty, alternativní či provizorní zápisy, projekty částečných či celkových revizí), kompozičního procesu, autorových oprav a vztahů intertextuality, které vážou text ke kulturnímu kontextu a k ostatní produkci samotného autora.

lakuna (it. *lacuna*, něm. *Lücke*, angl. *lacuna*, fr. *lacune*, šp. *laguna*) – část textu, rekonstruovatelná, či nikoliv, kterou nelze doložit v textovém procesu jako celku ani v žádné jeho linii.

lectio → **čtení**

loci critici – textová místa vhodně vybraná k tomu, aby se jejich prostřednictvím selektivně zhodnotil průběh textového procesu.

metoda:

Lachmannova (stemmatická, mechanická) předpokládá, že rekonstrukce textu lze dosáhnout vyloučením jakékoliv individuální volby prostřednictvím přísného postupu, který se člení na pět základních bodů: 1) odmítnutí běžného textu, → **textus receptus**, 2) recenze, 3) kolace, 4) vytvoření stemmatu, 5) rekonstrukce archetypu. [Lachmannova metoda společných chyb předpokládala, že chyby společné určují větve stemmatu, tj. jeho základní linii, samostatné chyby větve stemmatu rozlišují; *Textologie*, s. 77-78.]

Bédierova se nazývá též metodou nejlepšího pramene. Ve snaze o rekonstrukci textu dává přednost diplomaticko-interpretující reprodukci jediného pramene, kte-

rý se zachoval a jenž je historicky považován za významný a méně nepřesný než jiné. Na základě takového pramene se pokouší o rekonstrukci textu.

Dom Quentinova je metodou komplexní, opírající se o všechna čtení, proměnlivá či shodně osvědčená v textové tradici. Řadí textové prameny do skupin po třech s cílem nalézt jejich propojení a následnou orientaci.

[**metoda rozkladu množiny, metoda taxonomická** → **pramen referenční**]

monogenetická → **chyba**

náčrt (it. *abbozzo*, něm. *Entwurf*, angl. *draft*, fr. *brouillon*, šp. *esbozo*) – celistvý zápis části díla nebo též návrh, jenž zaznamenává některé úseky textu díla.

nepřímá tradice → **tradice textová**

normalizace (it. *normalizzazione*, něm. *Normalisierung*, angl. *normalization*, fr. *normalisation*, šp. *normalización*) – tendence reproduktora přepsat text podle vlastních zásad, → **usus scribendi**.

obtahy korekturní (it. *bozze di stampa*, něm. *Druckfahnen, Korrekturabzüge*, angl. *proofs*, fr. *épreuves*, šp. *pruebas*) – zkušební výtisk, na němž se provádějí opravy textu.

opis → **kopie**

opisovač → **kopista**

optimus, codex → **metoda Bédierova**

originál (it. *originale*, něm. *Original, Urschrift*, angl. *original*, fr. *originale*, šp. *original*) – pramen dochovaný v prvotním vyhotovení, např. autograf, který zachytil redakci autora a z něhož vychází textová tradice.

otevřená → **recenze**

paleografie (it. *paleografia*, něm. *Paleographie*, angl. *paleography*, fr. *paléographie*, šp. *paleografia*) – komplex disciplín, které zkoumají stará písmena, jejich vývoj a správnou interpretaci.

pamětní tradice → **tradice textová**

parodie (it. *parodia*, něm. *Parodie*, angl. *parody*, fr. *parodie*, šp. *parodia*) – od druhé poloviny 15. století až do konce 16. století kompoziční technika zásadního významu (sporadicky doložena už na konci 14. století). Spočívá ve vytvoření nové vícehlasé kompozice ze strukturálních prvků jiné, již existující kompozice (využívá melodického vedení jednoho nebo více hlasů, kadence, modálních postupů).

pecia – pozdně středověký systém opisu, při němž se dočasně kodex rozdělil na dvě části (*peciae*), jež byly dány dvěma písařům, kteří si je po opsání vyměnili. Tím dokázali vytvořit dvě kopie téhož textu za dobu nutnou k jednomu opsání celého textu.

perikopa (it. *pericope*, něm. *Pericophe*, angl. *pericoph*, fr. *pericope*, šp. *pericope*) – úsek textu, který si kopista při opisování zapamatuje.

perturbace tradice (it. *perturbazione della tradizione*, něm. *Störung*, angl. *perturbation*, fr. *perturbation*, šp. *perturbación*) – komplex fenoménů, které narušují vertikální textovou tradici (jde převážně o sporadické kolace a autonomní konjektury opisovačů) a vedou k chybě při její rekonstrukci.

[**pohyb textu, text v pohybu** – textolog pracuje při rekonstrukci textového procesu s pojmem “text díla”, aniž by jej přesně znal. Text díla je v neustálém pohybu, jehož zdrojem je rozpor mezi (různými) textovými realizacemi díla a představou tvůrce o celku díla, srov. *Textologie*, s. 31, → **archetyp**, → **autograf**].

polygenetická → **chyba**

poznámka → **glosa**

pramen:

textový (it. *testimone*, něm. *Quelle*, angl. *source*, fr. *source*, šp. *fuentes*) – konkrétní artefakt, rukopis, tisk či smíšená forma, který je nositelem zápisu textu. Jeho prostřednictvím může být tradován jeden nebo více textů téhož autora nebo texty různých autorů (sborníky, soubory skladeb). [Textový pramen je dokladem relativně konečné fáze tvorby a představuje určité stadium geneze textu i jeho historie. Jako synonyma jsou v tomto smyslu chápány termíny **textová** → **verze**, **textové** → **znění**, **textová** → **varianta**, neboť shodně označují fázi textového procesu; → **proces textový**, srov. *Textologie*, s. 30-38.]

acefalický (it. *acefalo*, něm. *azephalisch*, angl. *acephalous*, fr. *acéphale*, šp. *acéfalo*) – text, jemuž chybí jeho úvodní část, nebo též pramen bez titulního listu či bez prvních stran.

anonymní (it. *adespoto*, něm. *anonym*, *namenlos*, angl. *anonymous*, *nameless*, fr. *anonyme*, šp. *anónimo*) – zápis textu, v němž není uvedeno jméno autora.

apokryfní (it. *testimone apocrifo*, něm. *apokryph*, angl. *apocryphal*, fr. *apocryphe*, šp. *apócrifo*) – pramen, u něhož byla chybně provedena atribuce.

autorizovaný (it. *testimone autorizzato*, něm. *autorisiert*, angl. *authorized*, fr. *autorisé*, šp. *autorizado*) – autograf, opis nebo tisk, který prošel kontrolou nebo schválením autora.

fragmentární, neúplný, částečný (it. *testimone frammentario*, něm. *fragmentarisch*, angl. *fragmentary*, fr. *fragmentaire*, šp. *fragmentario*) – textový pramen, který přináší pouze část(i) textu.

holografní (it. *testimone olografo*, něm. *holographisch*, angl. *holograph*, fr. *olographe*, šp. *ológrafo*) – termín přejatý z diplomatiky, kde označuje listinu psanou od počátku do konce rukou, speciálně pak závěť sepsanou zůstavitelem.

[**referenční** (srov. *Textologie*: pasáž *Metody sestavování stemmatu*, *Metoda rozkladu množiny*, s. 85-86) – pramen vybraný ze shromážděných textových pramenů díla, vůči němuž ostatní prameny porovnáváme se zaznamenáním textových změn. Je užitečné volit za referenční pramen takový, který je textově nejúplnějším, vůči němuž se snadněji zaznamenávají textové změny, popř. textové mezery ostatních pramenů. Srov. tamtéž, *Metoda taxonomická*, s. 90-96, která vychází z postupného porovnávání každého pramene s každým.]

výchozí → **text základní**

[**proces textový** – proces, který zahrnuje vznik textu díla a kompletní textovou tradici. Rekonstrukcí textového procesu rozumíme analýzu historie autorského záměru, tedy tvůrčí představy původce textu. Textolog rekonstruuje textový proces, aby rozpoznal a zachoval autorský cíl. Srov. *Textologie*, s. 30-111.]

protograf → **subarchetyp**

průsvítka → **filigrán**

předloha → **antigraf**

předloha tisková, exemplář pro tisk, pro rytí (it. *modello*, *esemplare per la stampa*, něm. *Stichvorlage*, *Druckvorlage*, *Vorlage*, angl. *engraver's copy*, *printer's copy*, *engraver's manuscript*, fr. *modèle de gravure*, šp. *modelo para la estampa*) – exemplář (autograf nebo jeho kopie), podle něhož rytec připravuje tiskové plotny a typograf sazbu. Často obsahuje zásahy autora (varianty, opravy, instrukce pro rytce ad.), editora či rytce (číslování a dělení stran, značení taktů písmeny nebo čísly ad.). Textové vybavení tiskové předlohy má rozhodující význam pro správný přenos textu.

razura (it. *abrasione, esarazione, rasura*, něm. *Ausradierung, Rasur*, angl. *abrasion*, fr. *abrasion*, šp. *abrasión*) – odstranění předchozího znění textového místa pomocí vyškrábání (vymazání).

recenze (lat. *recensio*, “přehlédnutí, uvážení”), **kritika pramenů** (it. *recensio, recensio-ne*, něm. *Quellenkritik*, angl. *source criticism*, fr. *recension*, šp. *recensión*) – zjišťuje vzájemný poměr dochovaných textových pramenů (variant textu díla). Zpravidla je realizována na základě kompletního soupisu pramenů jejich porovnáním a následnou analýzou jejich genealogických vztahů (závislost, příbuznost, rozlišení → *descripti* a pramenů, které jsou pro rekonstrukci textu nezbytné). [Srov. MUŽÍK, s. 13 a 78: konečným cílem recenze je zachycení hloubky a šířky variačního procesu, na jehož počátku stojí dochovaný nebo rekonstruovatelný archetyp jakožto předloha, u níž začíná štěpení variant a k jejímuž zjištění recenze může dospět. Autoři *Textologie* pracují s pojmem rekonstrukce textového procesu; → **proces textový**.]

otevřená – je-li zřejmé, že je tradice narušena jevy horizontální → **kontaminace**, takže ji nelze uspořádat do stemmatu a zkoumat podle lachmannovských kritérií.

uzavřená – pokud dochované prameny mají mezi sebou prokazatelné vztahy vertikální derivace, a je tedy možné použít lachmannovská kritéria a sestavit stemma.

redakce (it. *redazione*, něm. *Fassung*, angl. *redaction*, fr. *rédaction*, šp. *redacción*) – vyhotovení zápisu textu (ať už definitivní, nebo provizorní). Text může být ponechán v jediné redakci, ve více redakcích (které dokládají průběh autorských korekcí), nebo v alternativních redakcích (mezi nimiž autor ne zvolil definitivní verzi); → **verze textová**, → **znění textové**, → **varianta textová**.

rekonstrukce textu → **kritika textová**

restitutio textus → **emendace**

reproduktor → **kopista**

rodina pramenů – komplex vzájemně spřízněných pramenů, identifikovaný díky přítomnosti společných signifikantních chyb.

různočtení → **varianta**

separativní → **chyba**

sepsání, vyhotovení textu (it. *stesura*, něm. *Niederschrift*) → **verze textová**, → **redakce**

signifikantní → **chyba**

singularis, lectio → **čtení**

skica (it. *schizzo*, něm. *Skizze*, angl. *sketch*, fr. *esquisse, brouillon*, šp. *esquicio*) – zachycení určitých základních informací o projektu díla, tj. tvůrčím záměru. Termín je užíván k vyjádření různých významů, od náčrtku (it. *minuta*) či zápisů (it. *scartafaccio*, fr. *paperasse*) až k zaznamenání klíčových bodů projektu. Pro užití francouzského termínu *brouillon* → **koncept**.

společná → **chyba**

stemma – grafické znázornění filiace textových pramenů, vyjadřující strukturu jejich textové příbuznosti [srov. *Textologie*, s. 71, 91]. Stemma slouží jako znázornění rekonstrukce **textového** → **procesu**.

stemmatika (it. *stemmatica*, něm. *Stemmatik*, angl. *stemmatic*, fr. *stemmatique*, šp. *stemmatica*) – představuje v hudební filologii směr věrný čisté lachmannovské metodě, dosti rozšířený v anglofonní oblasti.

Stichvorlage → **předloha tisková**

subarchetyp (it. *subarchetipo*, něm. *Subarchetypus*, angl. *subarchetype*, fr. *subarchétype*, šp. *subarquetipo*) – ztracený pramen rekonstruovatelný na základě kritéria spo-

lečných chyb, který představuje **protograf** (srov. *Textologie*, s. 81; it. *capostipite*, “zakladatel rodu”) jedné větve tradice, jehož místo je pod archetypem. Není tedy chápán jako konkrétní artefakt, ale jako rekonstrukce.

substanční → **čtení**

substitutivní → **varianta**

svod textový, svod opisů, editio variorum – pramen, který obsahuje varianty vzniklé v průběhu textové tradice.

text (it. *testo*, něm. *Text*, angl. *text*, fr. *texte*, šp. *texto*) – základní pojem textologie, který označuje zápis díla. V obecnějším smyslu je možno pojem chápat jako každý zápis díla jako takový, nezávisle na míře jeho dokončenosti.

[Ve starší textologické literatuře je pojem “text” chápán ve dvou aspektech: a) jako konečný tvar, výsledek tvůrčí činnosti autora na díle za daných okolností a podmínek; b) jako grafický (ev. i negrafický) záznam výsledku tohoto tvůrčího úsilí, se schopností předávat dílo a umožnit jeho další reprodukci. – Srov. pojetí pojmu “text díla”, které zdůrazňuje neurčitost textu v rámci textového procesu, představujícího historii tvůrčího záměru, jehož cílem je vytvoření textu díla. Textolog (editor) konfrontuje historii tohoto záměru se společenským fungováním vzniklých textových projevů. Problematika textu díla tak zahrnuje celkovou historii textu, její genetický i komunikační aspekt. Srov. *Textologie*, s. 103-111.]

[**text základní** – výchozí textový pramen, vybraný na základě rekonstrukce textového procesu jako základ pro edici textu, srov. *Textologie*, s. 138 nn.] – Také v → **textual bibliography** znamená pojem “základní, výchozí text” (*testo-base* nebo *copy-text*) pramen, který slouží editorovi jako základ dalšího vydání textu. Podle Gregovy teorie základní text – který je většinou totožný s prvním vydáním nebo s autografem – potvrzuje akcidentální čtení (předpokládá se, že podléhají změnám v průběhu tisku daleko méně než substanční čtení), zatímco volba substančních čtení je prováděna na základě textové kritiky, srov. *Úvod*, část 7.

testo nel tempo (“text v čase”) – výraz, který označuje a zdůrazňuje pozitivní platnost variant textové tradice, neboť jsou přirozeným důsledkem přizpůsobování textu kultuře, která text při čtení, reprodukci a přijímání postupně pozměňuje podle sebe. [Srov. pojetí textového pohybu, jehož zdrojem je rozpor mezi vnitřním (dosud nerealizovaným tvůrčím záměrem) a vnějším (postupnou textovou realizací této představy) časem textu, *Textologie*, s. 31, 46; → **pohyb textový**, → **proces textový**.]

texte – ve francouzské genetice označuje tento pojem textové znění, které autor považoval za definitivní.

textual bibliography (tzv. “textová bibliografie”) (it. *bibliografia testuale*, něm. *analytische Druckforschung*, angl. *textual bibliography*, fr. *bibliographie textuelle*, šp. *bibliografia textual*) – disciplína, která studuje textové změny přenášené do textu v průběhu tisku a jeho přípravy.

textus receptus (vulgata) – je označení nejrozšířenější, běžné podoby zápisu díla, jež je stále znovu předkládána, aniž by prošla textovou kritikou.

tradice textová, tradování textu díla, přenos (přenášení, předávání) textu z pramene do pramene (it. *tradizione*, něm. *Überlieferung*, *Tradition*, angl. *tradition*, fr. *tradition*, šp. *tradición*) – cesta tradování (reprodukce, rozšíření) textu díla a souhrn textových pramenů, které ji dokumentují.

vertikální – mezi textovými prameny existuje vztah přímé filiace (genealogické závislosti).

horizontální – mezi prameny existovaly nejen vztahy přímé filiace, které znázorňují vertikální směr stemmatu, ale společná čtení mohla do textových zápisů vstoupit též → **kontaminací** (v horizontálním smyslu).

přímá – daná souhrnem pramenů, které uchovávají text.

nepřímá – k dispozici jsou pouze části textů, zachovávané prostřednictvím citací, částečných nebo kompletních transliterací či přepracování.

pasivní – reproduktor nemá schopnost inovovat.

aktivní – bohatá na inovace.

písemná – rukopisná, tištěná nebo smíšená (v tradici se vyskytují prameny rukopisné a tištěné).

ústní – [obecná znalost hudebního textu nevyžadovala zápis, nejstarší zápisy byly pořízeny zpravidla z paměti, tedy zřejmě zkušeným hudebníkem, proto bývají hudebně neporušeny, MUŽIK, s. 25-26].

smíšená pamětní – čtení textových pramenů bylo obohacováno variantami, které si reproduktor dříve zapamatoval.

transkripce (it. *trascrizione*, něm. *Transcription, Bearbeitung*, angl. *transcription, arrangement*, fr. *transcription, arrangement*, šp. *transcripción, arreglo*) – v muzikologii má tento pojem dva základní významy:

– přepis textu zapsaného ve staré notaci do notace moderní. Transkripce nepředstavuje pouze transliteraci, ale je už zároveň interpretací textového znění

– nové čtení a nové tvůrčí přepracování, které dá moderní skladatel vlastnímu nebo cizímu dílu.

trivializace → **banalizace**

Urtext → **edice původního textu**

usus scribendi – zvyklosti psaní a stylové předpoklady, které přísluší určité epoše a geografickému prostoru. Spoluvytvářejí schopnost opisovače nebo tiskaře reprodukovat a interpretovat text. Termín označuje též kompoziční a stylistické charakteristiky konkrétního autora.

uzavřená → **recenze**

varianta, různočtení, textová změna (it. *variante, lezione*, něm. *Variante*, angl. *variant*, fr. *variante*, šp. *variante*) – odchýlné textové místo, které nemá charakter evidentní chyby. Rozlišujeme dvě základní kategorie variant:

autorské – do textu je může autor vnášet v různých fázích textového procesu. Tyto varianty ilustrují genezi díla, povahu kompozičního procesu, vztah autora a kulturněhistorického kontextu. Autorské zásahy vypovídají o neustálém zpřesňování nebo modifikování tvůrčího záměru a jsou zpravidla významné a četné. V systému textu se vyskytují na více místech, která jsou ve vzájemném souladu. Autorské varianty mohou být **substanční** (ovlivňují rozhodující aspekty díla, jakými jsou v hudbě např. celková výstavba, harmonický průběh, tematická a motivická práce, povaha a orientace melodických obrysů, imitace ad.), nebo **formální** (ovlivňují podružné prvky díla, popř. grafickou stránku zápisu). Varianty **instaurativní** vkládají do textu nové prvky, varianty **substitutivní** nahrazují určitý textový úsek částí nově vytvořenou. **Varianty písma** se vytvářejí v průběhu zápisu textu, pro **vnější varianty čtení** se autor rozhoduje, když se stává čtenářem sebe samého, **kompenzační** varianty autor zavádí k vyrovnání ostatních zásahů, **alternativní** varianty vznikají, když autor zachová dvě nebo více čtení pro stejné textové místo, aniž sám některé zvolí, **destitutivní** varianty jsou škrty, které eliminují úsek textu, aniž by byl nahrazen jiným.

varianty textové tradice – inovace, které vstupují do textu buď jako vědomé interpretace, nebo jako bezděčné chyby reproduktora. Varianty **adiaforní** (skryté chyby) se jeví jako věrohodná čtení. Jejich geneze (banalizace *lectio difficilior*) může být odhalena pouze systematickou kolací pramenů a často unikají pozornosti těch, kteří se podílejí na reprodukci textu díla, včetně jeho autora.

varianty struktury → **filologie struktur**

varianta textová (→ **pramen textový**) – z hlediska práce na edici zvoleného výchozího znění určité památky je varianta (rukopis, tisk) dalším textovým pramenem, který představuje konkretizaci textu díla v historickém a společenském kontextu. V některých případech lze varianty identifikovat jako články opisové řady, které na sebe navazují a dokumentují souvislou životnost díla v daném časovém rozmezí, popř. teritoriálním rozšíření. Varianty jsou cenným kontrolním materiálem pro nejistá čtení a pro → **emendaci** porušených míst [srov. *Textologie*, s. 198].

vertikální → **tradice textová**

verze textová (it. *versione*, něm. *Fassung*, angl. *version*, fr. *version*, šp. *versión*)

→ **pramen textový**

vodoznak → **filigrán**

vulgata → **textus receptus**

vydání souborné (it. *opera omnia*, něm. *Gesamtausgabe*, *sämtliche Werke*, angl. *complete works*, fr. *œuvres complètes*, šp. *obras completas*) – kompletní vydání děl jednoho autora.

vydavatel → **editor**

vyškrtnutí (it. *espunzione*, něm. *Ausstreichung*, angl. *expunction*, fr. *suppression*, šp. *supresión*) – eliminace čtení, která byla do textu začleněna chybně.

výtisk, event. **otisk**, **obtah** (it. *impressione*, něm. *Abzug*, angl. *impression*, fr. *tirage*, šp. *impresión*) – *textual bibliography* označuje tímto termínem exempláře jednoho vydavatelského nákladu.

znění textové → **pramen textový**

Bibliografie

ANDREA MASSIMO GRASSI

Úvod

Při zpracování bibliografie hudebně filologické povahy narážíme především na jeden základní problém: organicky spojit příspěvky, které se dotýkají mnohostranné a bohatě vybroušené koncepce filologie. K práci filologické povahy – přestože vycházíme z hudebního textu – můžeme přistupovat z nejrůznějších perspektiv, přičemž některé z nich nelze často ani pevně vymezit. Stačí připomenout textovou kritiku, kde se dotýkají a kříží problematika recenze a kolace, transkripce a komparace notací, atribuce autorství a ověření autenticity, rekonstrukce procesu filiace, studium autorských variant, volba typu edice, jež by byla nejbližší povaze textu a vytčenému vědeckému cíli, rekonstrukce geneze díla na základě studia skic, datace prostřednictvím zkoumání filigránů a čísel ploten atd. Z tohoto smíšeného scénáře je zřejmé, že filologická práce může podle pohledu, jemuž je problém vystaven, obsáhnout široké pole celé muzikologie. Druhý problém, který může znesnadnit výzkum či bibliografickou práci, představuje terminologická nepřesnost či nejednoznačnost: koncepci filologie býval nezřídka dáván nevhodný význam, když byl tvůrčí princip redukován na jedinou jeho aplikaci. Kromě toho jednotlivá hesla základních prací slovníkové povahy, prozrazující kulturní ráz a teoretická východiska země původu svého autora, jsou si často právě tak podobná názvem jako rozdílná obsahem. A stává se, že hesla nejen že nemají jednotný význam, ale v jednom slovníku např. zabírají velký prostor, zatímco v jiném naopak mohou i úplně chybět. Stačí pomyslet na osud hesla “filologie”, které se neobjevuje v největších slovníkových pracích a má jediný zhuštěný ekvivalent v hesle *Textual Criticism* ve slovníku *Grove*.¹ Nebo můžeme připomenout hesla *Editing* a *Editionstechnik*, významná pro anglosaskou kulturu (tato hesla jsou přítomna ve slovnících *Grove* a v *MGG*),² tam, kde

¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I-XX (ed. STANLEY SADIE), London: Macmillan 1980.

² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I-XVII (ed. FRIEDRICH BLUME), Kassel – Basel: Bärenreiter 1949-1986. [Srov. též heslo CHRISTIAN MARTIN SCHMID, *Editionstechnik*, in: *MGG*, II (ed. LUDWIG FINSCHER), 2. přeprac. vydání, Kassel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter; Stuttgart – Weimar: Metzler 1995, sl. 1656-1680. K jednotlivým tématům této kapitoly průběžně viz i příslušná další hesla tohoto nového vydání *MGG*. — Pro kontext české hudební vědy srov. publikaci *Hudební věda. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj* (ed. VLADIMÍR LÉBL – IVAN POLEDŇÁK), Praha: SPN 1988, zejména sv. III, oddíl D – *Hudebněvědecká dokumentace*, zvláště s. 945-988, kde jsou uvedeny publikované soupisy pramenů, realizované edi-

se jedná o filologii, aplikovanou na ediční problémy, které se týkají hudebního textu. Zbytečně bychom hledali analogický termín ve slovníku *DEUMM*³: tato práce patří k jinému kulturnímu zázemí a pojednává o edičních problémech v hesle *Stampa musicale*, a to ze zcela jiného pohledu.

Z těchto důvodů a snad i vzhledem k relativnímu mládí této disciplíny či nedosta-
tečnému studiu řady starších kvalitních filologických studií, neexistovala dosud publi-
kace, která by pod komplexní pojem “filologie” v bibliografii organicky zahrnovala mu-
zikologické příspěvky společného filologického charakteru.⁴

Tyto bibliografické odkazy se tedy snaží nabídnout rozsáhlé panorama zdrojů, z nichž lze čerpat bibliografické a muzikologické bohatství z pohledu filologické práce v nejširším smyslu. Základní téma každého odstavce (ačkoliv se často kříží s jinými a je tedy pochopitelně omezeno na účel čistě metodologický) je pro usnadnění studia označeno stručným titulem, který má funkci klíčového slova. Vlastní bibliografie, která má více než tisíc titulů, jež jsou vybrány z velkého množství příspěvků, má rovněž před-
stavovat stručný, ale přesto pohotový a účinný pracovní nástroj do té doby, než bude realizován nedávno zahájený ambiciózní projekt vypracování bibliografie širších roz-
měrů.

Filologie a kritika literárního textu

Nutným základem filologické práce s hudebním textem jsou práce z filologie kla-
sické a románské, filologie středověké latiny a humanistické. Zde přinášíme základní
bibliografii a odkazujeme dále na literaturu, která je obsažena v citovaných textech.

ALBERTI, GIOVANNI BATTISTA, *Problemi di critica testuale*. Firenze: La Nuova Italia 1979.

AVALLE, D'ARCO SILVIO, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*. Milano – Napoli: Ricciardi 1970.

—, *Principi di critica testuale*, Padova: Antenore 1978 (Vulgares Eloquentes, 7).

—, *Varianti, varianti d'autore, rimaneggiamenti*, in: *La critica del testo* (ed. ALFREDO STUSSI). Bologna: Il Mulino 1985, s. 101-118.

Avant-texte, texte, après-texte. Paris: CNRS 1982.

BALDUINO, ARMANDO, *Manuale di filologia italiana*. Firenze: Sansoni 1983.

BARBI, MICHELE, *La nuova filologia*. Firenze: Sansoni 1977.

BELLEMIN-NOËL, JEAN, *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larousse 1972.

BESSI, ROSSELLA – MARTELLI, MARIO, *Guida alla filologia italiana*. Firenze: Sansoni 1984.

ce a rozsáhlá bibliografie k tématu. Srov. též *Slovník české hudební kultury* (ed. JIŘÍ FUKAČ – JIŘÍ VYSLOUŽIL), Praha: Editio Supraphon 1997.]

³ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, I-IV (ed. ALBERTO BASSO), Torino: UTET 1983-1984.

⁴ Cenná práce GEORGA FEDERA, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, představuje první organické pojednání z hudební filologie, ale neobsahuje, jak je řečeno v úvodu, speciální literaturu na toto téma. V soupise literatury jsou ve skutečnosti vyjmenovány pouze prameny heterogenních citací, obsažených v knize, a to jakékoliv povahy.

- BOWERS, FREDSON, *Greg's 'Rationale of Copy-Text' Revisited*, in: *Studies in Bibliography* XXXI, 1978, s. 90-161.
- , *Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text*, in: *Essays in Bibliography, Text and Editing*. Charlottesville: University Press of Virginia 1973, s. 447-487. [Italsky: *L'autorità multipla. Nuovi problemi e concetti del testo-base*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 107-145.]
- , *Textual and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press 1972.
- BRAMBILLA AGENO, FRANCA, *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Antenore 1984 (Medioevo e Umanesimo, 22).
- CERQUIGLINI, BERNARD, *Éloge de la variante. Historie critique de la Philologie*. Paris: Seuil 1989.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Breviario di ecdotica*. Torino: Einaudi 1990.
- DAIN, ALPHONSE, *Les manuscrits*. Paris: Les Belle-Lettres 1975. [Italský překlad stran 20-50: *Il problema della copia*, in: *La critica del testo* (ed. ALFREDO STUSSI). Bologna: Il Mulino 1985, s. 129-150.]
- De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique*. Tusson: Du Lérot 1988.
- Diccionario de términos filológicos* (ed. FERNANDO LÁZARO CARRETER). Madrid: Gredos 1968.
- Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica* (ed. GIAN LUIGI BECCARIA). Torino: Einaudi 1994.
- Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion 1979.
- FAHY, CONOR, *Saggi di bibliografia testuale*. Padova: Antenore 1988.
- Filologia e critica* (ed. GIANFRANCO CONTINI) XV, 1990, č. 2-3.
- FRÄNKEL, HERMANN, *Testo critico e critica del testo*. Firenze: Le Monnier 1983.
- GASKELL, PHILIP, *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press 1983.
- , *La trasmissione del testo*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 53-71.
- Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*. Zürich: Atlantis 1961-1964.
- GREG, WALTER W., *The Rationale of Copy-Text*, in: *Studies in Bibliography* III, 1950-1951, s. 19-36. [Italsky: *Il criterio del testo-base*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 33-51.]
- HENTSCHE, ADA – MUHLACK, ULRICH, *Einführung in die Geschichte der klassischen Philologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.
- ISELLA, DANTE, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*. Padova: Liviana 1987.
- KIRCHNER, JOACHIM, *Germanistische Handschriftenpraxis*. München: Beck 1967.
- KRAFT, HERBERT, *Die Geschichtlichkeit literarischer Texte. Eine Theorie der Edition*. Bebenhausen: Rotsch 1973.
- L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1995.
- La critica dei testi latini medioevali e umanistici* (ed. ALFONSO D'AGOSTINO). Roma: Jouvence 1984.
- La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del convegno, Lecce 1984). Roma: Salerno 1985.

- La filologia testuale e le scienze umane* (Atti del convegno internazionale, Roma 19-22 aprile 1993). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1994 (Atti dei Convegni Lincei, 111).
- La genèse du texte. Les modèles linguistiques*. Paris: CNRS 1987.
- Leçon d'écriture. Ce que disent les manuscrits*. Paris: Minard 1985.
- Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*. Paris: CNRS 1986.
- Lexicon linguisticae et philologiae* (ed. EMILIO SPRINGHETTI). Roma: Università Gregoriana 1962 (Latinitas Perennis, VI).
- MAAS, PAUL, *Textkritik*. Leipzig: Teubner 1927. [Italsky: *Critica del testo*, Firenze: Le Monnier 1952.]
- PASQUALI, GIORGIO, *Storia della tradizione e della critica del testo*. Firenze: Le Monnier 1952.
- REYNOLDS, LEIGHTON D. – WILSON, NIGEL G., *Scribes and Scholars*. Oxford: Oxford University Press 1968. [Italsky: *Copisti e filologi*. Padova: Antenore 1987.]
- RIZZO, SILVIA, *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 1984.
- ROMANO, MONICA, *Critica delle varianti e analisi genetica: itinerari metodologici in Italia e in Francia*. Dipl. práce, Università degli Studi di Milano 1989-1990, ved. prof. Maria Giaveri.
- SALVATORE, ARMANDO, *Edizione critica e critica del testo*. Roma: Jouvence 1983.
- SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo*. Torino: Einaudi 1985.
- , *Riflessioni sulla critica testuale*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992 (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1995.
- STOPPELLI, PASQUALE, *Introduzione*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 7-31.
- STUSSI, ALFREDO, *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*. Bologna: Il Mulino 1988.
- , *Introduzione*, in: *La critica del testo* (ed. ALFREDO STUSSI). Bologna: Il Mulino 1985, s. 7-31.
- TANSELLE, GEORGE THOMAS, *The Concept of Ideal Copy*, in: *Studies in Bibliography* XXXIII, 1980, s. 18-53. [Italsky: *Il concetto di esemplare ideale*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 73-105.]
- , *The Editorial Problem of Final Authorial Intention*, in: *Studies in Bibliography* XXIX, 1976, s. 167-211. [Italsky: *Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore*, in: *Filologia dei testi a stampa* (ed. PASQUALE STOPPELLI). Bologna: Il Mulino 1987, s. 147-189.]
- Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation* (ed. GÜNTER MARTENS – HANS ZELLER). München: Beck 1971.
- TIMPANARO, SEBASTIANO, *Le genesi del metodo di Lachmann*. Padova: Liviana 1981.
- WEST, MARTIN L., *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin Texts*. Stuttgart: Teubner 1973. [Italsky: *Critica del testo e tecnica dell'edizione*. Palermo: L'Epos 1991 (Subsidia Philologica, 1).]
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ULRICH VON, *Geschichte der Philologie*. Leipzig – Berlin: Teubner 1921. [Italsky: *Storia della filologia classica*. Torino: Einaudi 1967.]

Textová kritika

Obecných témat, vztahujících se k textové kritice, se dotýká heslo *Textual Criticism* slovníku *Grove*, v rámci obsáhlého hesla *Musicology* (VINCENT DUCKLES a spolupracovníci). Krátké zmínky najdeme též v hesle *Musikwissenschaft* (WALTER WIORA – HANS ALBRECHT – HANS HAASE) v *MGG* a dále ve slovníku *Grove* pod heslem *Historiography* (HANS HEINRICH EGGBRECHT), jakož i ve slovníku *DEUMM* v heslech *Musicologia* (ALBERTO BASSO) a *Storiografia musicale* (HANS ENGEL). Při studiu těchto hesel je třeba mít na paměti, že základy filologického uvažování lze najít ve velmi zajímavých – z hlediska historického i teoretického – příspěvcích muzikologů jako Guido Adler, Friedrich Chrysander, Robert Eitner, Max Friedlaender, Otto Jahn, Arnold Schering, Hermann Wetzell ad., jejichž díla jsou vyjmenována *ad vocem* v bibliografiích základních slovníků.

První vědeckou prací hudebně filologickou představuje základní pojednání GEORGA FEDERA, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt: Buchgesellschaft 1987. Speciální stati z oblasti textové kritiky lze dále hledat od roku 1972 v soupisu *RILM*⁵ (*Author-Subject Index*) pod heslem *Textual Criticism*, kde se odkazuje na *Analysis, Attribution and Authenticity, Editing, Sources Studies* a konečně *Philology*. Toto poslední heslo může být nicméně zavádějící, neboť obsahuje cenné příspěvky, v nichž se objevuje termín filologie v titulu, ale označuje práce převážně lingvistické povahy. O problematice edičního typu pojednávají hesla *Editionstechnik* (HANS ALBRECHT) v *MGG* (srov. pozn. 2) a *Editing* (HOWARD MAYER BROWN) ve slovníku *Grove*. Obě jsou doplněna základní bibliografií. Slovník *DEUMM* neobsahuje podobné heslo. Dále lze hledat pod heslem *Editing* v oddílu *Performance Practice and Notation* v soupisu *RILM*. V *Bibliografii*, na niž odkazujeme, je soustředěn bohatý výběr příspěvků na toto téma.

Práce týkající se tvůrčího procesu či způsobu psaní skladatelů spolu s pracemi genetické kritiky o skicách a náčrtcích lze najít pod heslem *Creative Process* v rejstřících *RILMu*. O významné úloze kopisty v procesu přenosu textu se dočteme v příslušné bibliografii u hesla *Copyists* v rejstříku *RILM*.

Souborná vydání, faksimile, kritické edice

Úvody a kritické aparáty souborných vydání, děl publikovaných jako faksimile či vydaných pod názvem *Urtext*, *Critical Edition* či *kritická edice*, představují významný přínos ke studiu a k porozumění textovým charakteristikám díla. Pokud jde o vědeckost a úplnost, nezřídka se výše uvedené příspěvky stávají primárními pracovními nástroji. Podle typu díla, jímž se zabývají, obsahují zprávu o textových variantách a o existenci opisů, tiskových předloh, korekturních obtazích či vydáních, obsahujících autografní opravy, údaje o genezi díla na základě skic, zprávy o rukopisném či tiskovém tradování atd. Významné příklady představuje edice *Manciniho kodexu*⁶ či kritický aparát Bacho-

⁵ *RILM, Abstracts of Music Literature, Répertoire International de Littérature Musicale* (ed. BARRY S. BROOK), New York: RILM 1967-.

⁶ *The Lucca Codex. Codice Mancini – Lucca, Archivio di Stato, MS 184 – Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, MS 3065, Introductory Study and Facsimile* (ed. JOHN NÁDAS – AGOSTINO ZIINO), Lucca: LIM 1990.

vých *Matoušových pašijí*, jehož autorem je ALFRED DÜRR,⁷ nebo studie DONALDA M. McCORKLEHO, která doprovází partituru Brahmových *Variací na Haydnovo téma*.⁸

Významné tituly, jejichž počet je tak velký, že je není možné v této *Bibliografii* vyjmenovat, najdeme v závěrečných rejstřících soupisu *RILM: Cumulative Index, Author Index, Subject Index* a také v širokém oddílu *Historical Musicology*, opět pod jménem autora díla nebo pod jménem editora. V základních slovnících budou tyto práce citovány pochopitelně v bibliografiích k jednotlivým autorům. Dále je možno hledat v *MGG* pod hesly *Gesamtausgabe* a *Denkmäler der Tonkunst* od WOLFGANGA SCHMIEDERA, ve slovníku *Grove* kromě *Anthology* z pera SIDNEY ROBINSONA CHARLESE můžeme nalézt heslo *Editions, Historical* od stejného autora ve spolupráci s JULIÍ WOODWARDOVOU a ve slovníku *DEUMM* heslo *Monumenti musicali* od ALBERTA BASSA. Všechna hesla jsou doplněna bibliografií. Pro hlubší studium lze hledat ve svazcích *Historical Sets, Collected Editions and Monuments of Music. A Guide to Their Contents* (ed. ANNA HARRIET HEYER), Chicago: American Library Association 1980. V rejstřících soupisu *RILM* a v bibliografiích slovníků se nachází rovněž bohatá a zajímavá literatura recenzní či kritická nebo komentáře o vědeckosti práce nebo o kritériích, která vydavatel přijal pro publikování díla. Výběr z tohoto typu spisů obsahuje *Bibliografie*.

Tematické katalogy

Tematické katalogy jsou primárním pramenem k poznání elementů, souvisejících s rukopisnými prameny či tisky díla. Určují jejich existenci či ztrátu, studují jejich povahu, navrhují klasifikaci, zjišťují či odhadují autorství, stanovují dataci, specifikují umístění, rekonstruují proces tradování, uvádějí incipit tématu atd. Paradigmatickou hodnotu mají katalog děl Schuberta, který vydal OTTO ERICH DEUTSCH,⁹ nebo tematicko-bibliografický katalog Brahmsa, jež vydala MARGIT L. McCORKLE.¹⁰

Dále připomínáme heslo *Thematisches Verzeichnis* v *MGG*, jehož autorem je ALFONS OTT, ve slovníku *Grove* heslo *Thematic Catalogue* (BARRY S. BROOK), v *DEUMM* heslo *Cataloghi* a v *RILMu Catalogues, Thematic*, oddíl *Reference and Research Materials*. Další prohloubení tématu najdeme v publikacích *Thematic Catalogues in Music: An Annotated Bibliography* (ed. BARRY S. BROOK – RICHARD J. VIANO), New York: Pendragon²1994 (*RILM Retrospectives*, 4) a HERMANN WETTSTEIN, *Bibliographie musikalischer thematischer Werkverzeichnisse*, Laaber: Laaber Verlag 1978.

⁷ Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Matthäus-Passion*, II, sv. 5, 5a (ed. ALFRED DÜRR), Kassel – Basel: Bärenreiter 1974.

⁸ Johannes Brahms, *Variations on a Theme of Haydn for Orchestra op. 56a and for Two Pianos, op. 56b. The Revised Score of the Standard Editions. The Sketches. Textual Criticism and Notes. Historical Background. Analytical Essays. Views and Comments* (ed. DONALD M. McCORKLE), New York: Norton 1976 (Norton Critical Scores).

⁹ OTTO ERICH DEUTSCH, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* (ed. WALTHER DÜRR – ARNOLD FEIL – CHRISTA LONDON), Kassel: Bärenreiter 1978 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, VIII/4).

¹⁰ MARGIT L. McCORKLE, *Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: Henle 1984.

Rukopisy

K získání titulů příspěvků k problematice textové kritiky založených primárně na rukopisných pramenech připomeňme nenahraditelné heslo *Manuscripts* v rejstřících *RILMu* pod heslem rukopisu, autora či místa uložení pramene, v *MGG* heslo *Autograph* (WILHELM MARTIN LUTHER), cenné heslo *Sources, MS* ve slovníku *Grove*, obsáhlý příspěvek, který vypracoval STANLEY BOORMAN a mnozí další autoři. Za heslem následují *Sources of Instrumental Ensemble Music to 1630* (WARWICK EDWARDS), *Sources of Keyboard Music to 1660* (JOHN CALDWELL) a *Sources of Lute Music* (ARTHUR J. NESS). Ve slovníku *DEUMM* hledíme pod heslem *Manoscritti*, ale také *Chansonnier*, *Intavolatura*, *Liederbuch* a *Virginal Book*. Hesla jsou doplněna literaturou. Můžeme porovnávat také s katalogem rukopisných a tištěných hudebních pramenů do roku 1800, publikovaným v monografických svazcích řady B *RISMu*¹¹ a s katalogem skladeb přísouzených vždy jednomu jedinému autorovi, které jsou uchovány v rukopisech, datovaných mezi lety 1580 a 1850, publikovaným v *RISMu* řady A/III. Toto základní dílo ve svém celku řady A a řady B nahrazuje základní práci ROBERTA EITNERA *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*. V otázce rukopisů polyfonní hudby je cenným příspěvkem pět svazků publikace *Census – Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music: 1400-1500*, které vypracoval Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies, University of Illinois, a vydal American Institute of Musicology, Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1979-88 (Renaissance Manuscript Studies, 1).

Při konzervatoři Giuseppa Verdiho v Miláně je přístupný významný katalog instituce Ufficio Ricerca Fondi Musicali, která spravuje souborný národní katalog hudebních tisků a rukopisů do roku 1900, uložených v italských veřejných a soukromých knihovnách. Je třeba také upozornit na *Slovník italských hudebních vydavatelů 1750-1930* (BIANCA MARIA ANTOLINI, *Dizionario degli editori musicali italiani 1750-1930*, Pisa: ETS 2000), jenž vznikl za podpory Italské muzikologické společnosti.

Hudební knihovny

Některé studie o pramenech lze nalézt podle názvu místa jejich uložení. Např. v *MGG* pod heslem *Musikbibliotheken und Sammlungen* (RICHARD SCHAAL – ALFONS OTT) a ve slovníku *Grove* pod heslem *Libraries a Collections, Private* (OTTO E. ALBRECHT). V *DEUMM* je to heslo *Biblioteche Musicali* (ANDREA LANZA), v *RILMu* hesla *Manuscript, Location or Title* v závěrečných rejstřících. Popis a analýzu fondů knihoven, muzeí, výstav atd. najdeme spolu s jejich katalogy ve slovníku *Grove* pod heslem *Archives and Music* (FRANÇOIS LESURE – ROGER BOWERS) a ve slovníku *DEUMM* pod heslem *Cataloghi*; v *RILMu* v oddílu *Reference and Research Materials*, heslo *Catalogues a Libraries, Museums, Collections*. Další údaje na toto téma najdeme v hesle *Music Dealers and Antiquarians* slovníku *Grove*. Bohatá literatura vztahující se k rukopisům uloženým v italských knihovnách a archivech je shromážděna ve druhém svazku

¹¹ *RISM, Répertoire International des Sources Musicales*, München: Henle 1960-, Kassel: Bärenreiter 1971-. K pramenům uloženým v Čechách viz informace o Souborném hudebním katalogu: JULIUS HŮLEK – ZUZANA PETRÁŠKOVÁ, *30 let SHK v Národní knihovně ČR*, in: *Národní knihovna VI*, 1995, č. 3, s. 99-100; ZUZANA PETRÁŠKOVÁ, *30 let činnosti SHK*, in: tamtéž, č. 6, s. 223-224, JIŘEŇKA PEŠKOVÁ – ZUZANA PETRÁŠKOVÁ, *Musikalien-Gesamtkatalog der Tschechischen Republik*, in: *INFO RISM 1995/96*, č. 6/7, s. 38-41.

práce *Quinto Annuario Musicale Italiano*, Roma: CIDIM, Comitato Nazionale Italiano Musica 1993, v kapitolách *Archivi e biblioteche* (s. 693-759) a *Bibliografia delle fonti musicali italiane* (s. 760-845), jejichž autorem je GIANCARLO ROSTIROLLA. Tato bibliografie byla vydána separátně ve svazku *Biblioteche e Archivi musicali Italiani*, Roma: CIDIM 1993. Péčí CIDIM a Italské muzikologické společnosti vychází časopis *Le Fonti Musicali in Italia. Studi e Ricerche*, který je vydáván od roku 1987 v ročních intervalech.

Notace a transkripce

Významné příspěvky, týkající se problémů notace a transkripce, se nacházejí v heslech *Notation and Paleography* oddílu *Performance Practice and Notation* soupisu *RILM*. Dále v hesle *Notation* v *MGG* a *Grove*, v *DEUMM* pod heslem *Trascrizione* (GIAN LUIGI DARDO) a pod heslem *Notazione*.

Interpretační praxe

Pokud má být filologický problém pojednán z hlediska interpretační praxe, můžeme srovnat v *RILMu* heslo *Performance Practice*, v *MGG* heslo *Aufführungspraxis* (HANS HOFFMANN), ve slovníku *Grove* heslo *Performing Practice* (HOWARD MAYER BROWN – JAMES W. MCKINNON) a ve slovníku *DEUMM* heslo *Prassi Esecutiva* (LUIGI ROVIGHI – ADRIANO CAVICCHI). Hlubší pojednání najdeme ve svazcích *Performing Practice: Music before 1600* a *Performance Practice: Music after 1600* (ed. HOWARD MAYER BROWN – STANLEY SADIE), Houndmills: Macmillan 1989. Další údaje na toto téma s příslušnou literaturou se nacházejí pod heslem *Generalbaß* (FRITZ OBERDÖRFFER) v *MGG*. Ve slovníku *Grove* dále najdeme heslo *Continuo* (PETER WILLIAMS) a ve slovníku *DEUMM* heslo *Basso continuo* (GEORG KARSTÄDT).

Traktáty

Rovněž vydávání teoretických traktátů je součástí práce filologa. Široké téma traktátů je pojednáno krátce v *MGG* pod heslem *Musica theorica, practica, poetica* (MARTIN RUHNKE), poněkud obsírněji ve slovníku *Grove* v hesle *Theory, Theorists* (CLAUDE V. PALISCA). Ve slovníku *DEUMM* najdeme heslo *Teoria della musica* (GIUSEPPE MASSE-RA). V *RILMu* je třeba hledat v závěrečných rejstřících prostřednictvím hesel *Theory* a *Theorists*. Existuje také speciální bibliografie pod názvem *Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987)*, in: *Acta Musicologica* LX, 1988, č. 3, s. 229-272, kterou sestavil MICHEL HUGLO. Široký přehled literatury týkající se problematiky *musica ficta* a edic středověké a renesanční hudby je obsažen v práci TATIANY ZANINI, *Aspetti e problemi della musica ficta: bibliografia ragionata*, diplomová práce, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona 1990-1991, ved. prof. Maria Teresa Rosa Barezzani.

Hudební tisky, filigrány

Studium čísel ploten, čísel vydání či filigránů vede často k určení datace díla, k atribuci autorství či k rekonstrukci tiskové tradice. Obecná problematika, vztahující se k hu-

debnímu tisku, je znamenitě rozpracována v publikaci *Music Printing and Publishing* (ed. DONALD W. KRUMMEL – STANLEY SADIE), London: Macmillan 1990. Tento svazek kromě slovníku editorů obsahuje i cenný glosář a užitečné bibliografické údaje. Zásadní význam má rovněž studie DONALDA W. KRUMMELA, *Guide for Dating Early Published Music. A Manual of Bibliographical Practices*, Hackensack (NJ): Boonin – Kassel: Bärenreiter 1974, příloha *Fontes Artis Musicae* XXIV, 1977, č. 3, s. 175-184. Ve slovníku *Grove* najdeme dále heslo *Printing and Publishing*, z něhož vzešla stejnojmenná kniha. Jemu odpovídá v *MGG* heslo *Musikverlag und Musikalienhandel* (RICHARD SCHAAL) a heslo *Notendruck* (TYŽ – WILHELM MARTIN LUTHER). Slovník *DEUMM* obsahuje heslo *Stampa musicale* (CLAUDIO SARTORI). *RILM* přináší hesla *Publishing and Printing a Publisher and Printers*. Pro využití výzkumu filigránů v muzikologii srov. JAN LARUE, *Watermarks and Musicology*, in: *Acta Musicologica* XXXIII, 1961, č. 2-4, s. 120-146 (s literaturou). JAN LARUE je také autorem hesel *Watermarks* v *Grove* a *Wasserzeichen* v *MGG*.

Bibliografie

Hlavní bibliografickou základnou je nesporně *RILM*, ale cenné údaje najdeme také v *Bibliographie des Musikschrifttums*, v monumentálním díle vydávaném v Berlíně od roku 1936, které bylo přerušeno během druhé světové války a které začalo znovu vycházet v roce 1950. Soustřeďuje hudební literaturu od roku 1936 a zpětně doplňuje *RILM*, který jak známo začal vycházet v roce 1967. *Bibliographie des Musikschrifttums* je strukturovaná podobně jako *RILM*, neobsahuje však abstrakta, která recenzují příspěvky a naznačují jejich obsah. Užitečná je rovněž *Bibliographia Musicologica. A Bibliography of Musical Literature*, Utrecht: Joachimsthal 1968-. Nástroje k dalšímu bibliografickému výzkumu představují hesla *Lexica der Musik* (HANS HEINRICH EGGBRECHT) a *Bibliographie* (WILHELM MARTIN LUTHER), obě v *MGG*. *Grove* přináší rozsáhlé heslo *Dictionaries and Encyclopedias of Music* (JAMES B. COOVER) a heslo *Bibliography of Music* (DONALD W. KRUMMEL). V *DEUMM* najdeme hesla *Repertori Bibliografici a Dizionari*, *RILM* soustřeďuje bibliografické příspěvky pod hesly *Bibliographies, General Bibliographies, Music and Bibliographies, Music Literature*. Výše jmenovaná hesla samozřejmě pojednávají bibliografii jakožto výzkum, klasifikaci a popis aplikovaný či zaměřený na problémy textové kritiky. Další odkazy se nacházejí v subkapitole *Hudební tisky*, na niž odkazujeme. Užitečná díla obecné povahy jsou dále: *Music Reference and Research Materials. An Annotated Bibliography* (ed. VINCENT H. DUCKLES – MICHAEL A. KELLER), New York: Schirmer – London: Macmillan 1988, bibliografický výzkum usnadňují cenné rejstříky: *of Authors, Editors and Reviewers, of Subjects, of Titles*. V *RISM*u *Einzeldrucke vor 1800. Series A/I* najdeme dvanáctisvazkový katalog, řazený abecedně podle jmen autorů hudby tištěné mezi lety 1500 a 1800, který dále obsahuje i údaje o vydání a místě uložení díla. Významná práce *Bibliografia delle fonti musicali italiane*, jejímž autorem je GIANCARLO ROSTIROLLA, je obsažena v druhém svazku *Quinto Annuario Musicale Italiano*, Roma: CIDIM 1993, s. 760-845.

Z početných titulů pojednávajících diplomové a disertační práce jmenujme *Doctoral Dissertations in Musicology, Second series, First Cumulative Edition* (ed. CECIL ADKINS – ALIS DICKINSON), Philadelphia: American Musicological Society, International Musicological Society 1990, dále katalogy, které pravidelně vydává *UMI* (University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan), *Music and the Performing Arts, Se-*

lected Collection of Doctoral Dissertations and Master's Theses, nebo *Doctoral Dissertations Music*, které jsou rovněž periodicky aktualizovány; dále též JAMES R. HEINTZE, *American Music Studies: A Classified Bibliography of Master's Theses* (Detroit: Information Coordinators 1984). Dále připomínáme periodické vydávání titulů muzikologických prací obhájených v Anglii a v Irsku, které se objevují v *Research Chronicle* (ed. GEOFFREY CHEW pro The Royal Musical Association) a zvláště pak *Register of Dissertations and Thesis on Music in Britain and Ireland: Cumulative List of Accepted Dissertations and Thesis to 1991; French Language Dissertations in Music: An Annotated Bibliography* (ed. JEAN GRIBENSKI), New York: Pendragon 1979; *Mémoires de licence et thèses de doctorat en musicologie présentés dans les universités belges – Licentiaatsverhandeligen en doctorale proefschriften in muziekwetenschap voorgelegd aan de belgische universiteiten*, in: *Revue Belge de Musicologie/ Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XXIX-XL, 1985-86, s. 197-216 a roční přílohy; RICHARD SCHAAL, *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861-1960*, Kassel: Bärenreiter 1963 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 19); TÝŽ, *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1961-1970, mit Ergänzungen zum Verzeichnis 1861-1960*, Kassel: Bärenreiter 1974 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 25), oddíl *Dissertationen*, který se objevuje v číslech periodika *Die Musikforschung*. Názvy muzikologických prací v italském jazyce lze získat v soupisech *Le tesi di storia della musica discusse nelle università italiane 1933-1975/76* (ed. GIANCARLO ROSTIROLA), in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* XXI, 1987, č. 4, s. 656-700, a *Le tesi di storia della musica discusse nelle università italiane 1976/77-1987/88* (ed. GIULIO D'AMORE), in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* XXII, 1988, č. 4, s. 741-781, dále v *Bollettino e guida per lo studente*, který každoročně vydává Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, jenž obsahuje seznam diplomových i doktorských prací.

Další bibliografické údaje můžeme hledat ve specializovaných hudebních časopisech, vyjmenovaných v heslech *Periodicals* ve slovníku *Grove* a v hesle *Zeitschriften* v *MGG*, obě hesla zpracoval IMOGEN FELLINGER. Ve slovníku *DEUMM* najdeme heslo *Periodici Musicali* (ANDREA LANZA). Publikace vydané společnostmi, které nesou ve svém názvu jména skladatelů či hudebníků, můžeme najít případně v *DEUMM* v hesle *Società e Istituzioni musicali* (ALBERTO BASSO).

Sborníky z kongresů a konferencí, pamětní spisy (*Festschriften*)

Příspěvky shromážděné v publikacích tohoto typu mají pro filologickou práci zvláštní význam v případech, kdy jsou věnovány editorům či muzikologům zapojeným do významných edičních projektů. V *RILMu* najdeme oddíl *Collected Writings*, v němž se kromě hesla *Congress Reports, Symposium Proceedings* nachází také heslo *Festschriften*. Totéž heslo obsahuje také *DEUMM*. V *MGG Supplement* najdeme heslo *Fest- und Gelegenheitsschriften* (IMOGEN FELLINGER). *Grove* jen odkazuje na vlastní heslo *Bibliographies of Music Literature* a na vyčerpávající pojednání s abecedním seznamem výše jmenovaného *MGG Supplement*. Užitečná může být také práce *A Guide to International Congress Reports in Musicology 1900-1975* (ed. JOHN TYRREL – ROSEMARY WISE), New York – London: Garland 1979.

Korespondence

Na závěr se zmíníme o úloze korespondence, která často významně přispívá k bádání v oblasti genetické kritiky a k řešení otázek, vztahujících se k hudebnímu textu. Zvláště zajímavá je korespondence hudebníků s těmi, jimž skladatel věnuje vlastní skladby, s interprety, vydavateli či libretisty. Příkladné jsou případy bohaté korespondence mezi Richardem Straussem a Hugem von Hofmannsthal, ¹² díky níž lze nalézt genezi děl zrozených z plodného uměleckého svazku, nebo dopisy Igora Stravinského, vydané ROBERTEM CRAFTEM, který v příloze přináší výkaz o textových variantách, skicách, revizích, edicích atd. ¹³ Stejně významná je práce, kterou provedl BORIS SCHWARZ na textu Brahmsova *Houslového koncertu*, jehož genezi a varianty rekonstruuje prostřednictvím korespondence mezi skladatelem a Josephem Joachimem, kterému je koncert věnován. ¹⁴ Údaje o vydání dopisů se nacházejí v bibliografiích, které slovníky věnují jednotlivým autorům.

Filologický význam mají i vydání dopisů, deníků a spisů kritiků. Příkladem je komplexní práce, jež se týká vydání *Richard Wagner-Briefausgabe*. ¹⁵ Výběr literatury na toto téma lze najít v oddílu *Editing* soupisu *RILM*.

Soupis*

1. AARBURG, URSULA, *Muster für die Editionstechnik mittelalterlicher Liedmelodien*, in: *Die Musikforschung* X, 1957, č. 2, s. 209-217.
2. ABBATE, CAROLYN, 'Tristan' in the Composition of 'Pelléas', in: *19th-Century Music* V, 1981, č. 2, s. 117-141.
3. ABRAVANEL, CLAUDE, *A Checklist of Music Manuscripts in Facsimile Edition*, in: *Notes* XXXIV, 1978, č. 3, s. 89-125.
4. ADAMCZYK-SCHMID, BOŽENA, *Les variantes du texte de Frédéric Chopin dans les manuscrits musicaux de la collection d'Anne-Marie Boutroux de Ferrà à Valldemosa*, in: *Chopin Studies* III, 1990, s. 185-198.
5. ADAMS, BYRON, *The Stage of Revision of Vaughan Williams' Sixth Symphony*, in: *The Musical Quarterly* LXXIII, 1989, č. 3, s. 382-400.
6. ALBRECHT, GEORGE A., *Das sinfonische Werk Hans Pfitzners: Textkritische Anmerkungen und Hinweise zur Aufführungspraxis*. Tutzing: Schneider 1987 (Veröffentlichungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft, 4).

¹² HUGO VON HOFMANNSTHAL – RICHARD STRAUSS, *Briefwechsel* (ed. WILLI SCHUH), Zürich: Atlantis 1978. [Italsky: *Epistolario* (ed. FRANCO SERPA), Milano: Adelphi 1993 (Biblioteca Adelphi, 276).]

¹³ *Stravinsky, Selected Correspondence*, I-III (ed. ROBERT CRAFT), London: Faber and Faber 1982.

¹⁴ BORIS SCHWARZ, *Joseph Joachim and the Genesis of Brahms' Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly* XLVIII, 1976, č. 1, s. 503-526.

¹⁵ SROV. HANS-JOACHIM BAUER, *Stand, Probleme und Perspektiven der Richard Wagner-Briefausgabe*, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (ed. CARL DAHLHAUS – EGON VOSS). Mainz: Schott 1985, s. 139-142; CARL DAHLHAUS, *Chronologie oder Systematik? Probleme einer Edition von Wagners Schriften*, in: tamtéž, s. 127-130.

* *Bibliografie* sestavená A. M. Grassim zachovává i v české verzi původní pořadí publikací, neboť jejich číslování využívá rejstřík. Pozn. A. J.

7. —, *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press – London: Oxford University Press 1953.
8. ALDAG, RICHARD J., *Roger Sessions' 'Duo for Violin and Violoncello': An Edition and an Examination of the Composition Process*. Ph.D. dis., City University of New York 1990.
9. ALLEN, DAVID GEOFFREY, *The "Lost" Stradella Manuscripts and their Relationship to the Estense Holdings of his Music in Modena*, in: *Alessandro Stradella e Modena* (ed. CAROLYN GIANTURCO). Modena: COPTIP 1985, s. 125-138.
10. ALLIHN, INGEBORG, *Die Neue Bach-Ausgabe, Grundlage für Interpretation und Auführungspraxis*, in: *Musik und Gesellschaft XXX*, 1980, s. 392-396.
11. ALLSEN, J. MICHAEL, *Intertextuality and Compositional Process in Two Cantilena Motets by Hugo de Lantins*, in: *The Journal of Musicology* XI, 1993, č. 2, s. 174-202.
12. AMELN, KONRAD, *Anmerkungen zu Martin Luthers Kirchenliedern: Kritik an einer Edition*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung XXX*, 1985, s. 13-17.
13. —, *Nachdrucke alter Gesangbücher, Agenden und Liederblätter, II*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie IV*, 1958-1959, s. 137-141.
14. —, *Neue Faksimile-Ausgaben alter Quellen*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie XXIX*, 1985, s. 197-201.
15. —, *Neue Faksimile-Ausgaben zur Hymnologie und Kirchenmusik: Ein Literaturbericht*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie XXX*, 1987, s. 128-131.
16. —, *Zur Neuausgabe Motetten von Johann Sebastian Bach*, in: *Kontakte I*, 1968, s. 2-9.
17. ANDERSON, ROBERT, *Elgar in Manuscript*. Portland: Amadeus – London: British Library 1990.
18. ANDRASCHKE, PETER, *Gustav Mahlers 'IX. Symphonie'. Kompositionsprozess und Analyse*. Ph.D. dis., Universität Freiburg im Breisgau 1972.
19. ANGERER, PAUL, *Edition, Edition...: Fragen und Antworten, Fragen ohne Antworten, Erkenntnisse und Bekenntnisse, Aufregungen und Anregungen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XLIII*, 1988, č. 1, s. 16-20.
20. ANGERMÜLLER, RUDOLPH, *Mozart-Autographe im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg*. Tutzing: Schneider 1988 (Collectanea Mozartiana).
21. —, *The New Mozart Edition. A Note on its Progress and Achievement*, in: *The Musical Times CXIV*, 1973, č. 1565, s. 694-695.
22. ANNIBALDI, CLAUDIO, *Musical Autographs of Frescobaldi and his Entourage*, in: *Journal of the American Musicological Society XLIII*, 1990, č. 3, s. 393-425.
23. ANTHONY, JAMES R., *Towards a Principal Source for Lully's Court Ballets: Foucault vs. Philidor*, in: *Recherches sur la musique française classique XXV*, 1987, s. 77-104.
24. ANTOLINI, BIANCA MARIA – BINI, ANNALISA, *Johann Adolf Hasse nei manoscritti della Biblioteca di S. Cecilia di Roma*, in: *Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit* (ed. FRIEDRICH LIPPMANN), *Analecta Musicologica XXV*, 1987, s. 495-511.
25. ANTONICEK, THEOPHIL, *Das Autograph im Zeitalter des Historismus*, in: *Internationales Symposium Musikerautographe (Wien 1989)* (ed. ERNST HILMAR). Tutzing: Schneider 1990, s. 95-104 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16).
26. APEL, WILLI, *"Punto inteso contra remissio"*, in: *Music East and West: Essays in Honor of Walter Kaufmann* (ed. THOMAS NOBLITT). New York: Pendragon 1981, s. 175-182 (Pendragon Festschrift Series, 3).
27. —, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge (Mass.): The Mediaeval Academy of America 1953. [Německy: *Die Notation der polyphonen Musik, 900-1600*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1962. – Italsky: *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*. Firenze: Sansoni 1984.]
28. —, *The Partial Signatures in the Sources up to 1450*, in: *Acta Musicologica X*, 1938, č. 1-2, s. 2-13.

29. ARDOIN, JOHN, *Three Facsimiles* [Mozart, Bellini, Verdi], in: *Opera Quarterly* III, 1985-1986, č. 4, s. 38-47.
30. ARLT, WULF, *Die mehrstimmigen Sätze der Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, MS 19421 (MAD), insbesondere das 'Crucifixum in carne'*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE). Kassel: Bärenreiter 1980, s. 25-47.
31. —, *Zu einigen Fragen der Funktion, Interpretation und Edition der Introitustropen*, in: *Liturgische Tropen* (ed. GABRIEL SILAGI). München: Arbeo 1985, s. 131-150 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 36).
32. ARNOLD, DENIS, *Stradella's Motets at the Biblioteca Estense*, in: *Alessandro Stradella e Modena* (ed. CAROLYN GIANTURCO). Modena: COPTIP 1985, s. 99-106.
33. ASKENFELT, ANDERS – KJELL, ELENIUS, *Editor and Search Programs for Music*, in: *Speech Transmission Laboratory. Quarterly Progress and Status Report* IV, 1977, s. 9-12.
34. ATLAS, ALLAN W., *Conflicting Attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chansons, c. 1465-1505: A Progress Report on a New Hypothesis*, in: *Musik in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON). Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 249-293.
35. —, *Newly Discovered Sketches for Puccini's 'Turandot' at the Pierpont Morgan Library*, in: *Cambridge Opera Journal* III, 1991, č. 2, s. 173-193.
36. —, *The Cappella Giulia Chansonnier (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana C.G.XIII. 27)*. Brooklyn: Institute of Mediaeval Music 1975-1976 (Musicological Studies, 27). [Italsky: *The Methodology of Relating Sources*, in: tamtéž, kap. 4, s. 39-48; *Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 141-153 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 121-133.]
37. *Authenticity and Early Music* (ed. NICHOLS KENYON). Oxford: Oxford University Press 1988.
38. BADURA-SKODA, EVA, *Il significato dei manoscritti scarlattiani recentemente scoperti a Vienna*, in: *Chigiana* XL, 1985, č. 20 (*Domenico Scarlatti e il suo tempo*), s. 45-56.
39. —, *Textual Problems in Masterpieces of the 18th and 19th Centuries*, in: *The Musical Quarterly* LI, 1965, č. 2, s. 301-317. [Italsky: *Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 181-198 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 157-171.]
40. —, *The Chronology of Schubert's Piano Trios*, in: *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology* (ed. EVA BADURA-SKODA – PETER BRANSCOMBE). Cambridge: Cambridge University Press 1982, s. 277-295.
41. BADURA-SKODA, PAUL, *Das Problem "Urtext": Ein fiktives Interview zwischen dem Musikkritiker Joachim Császár und Paul Badura-Skoda*, in: *Musica* XL, 1986, č. 3, s. 222-228.
42. —, *Eine wichtige Quelle zu Beethovens '4. Klavierkonzert'*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIII, 1958, s. 418-426.
43. —, *Fehlende Takte und korrumpierte Stellen in klassischen Meisterwerken*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXV, 1958, s. 635-642. [Anglicky: *Missing Bars and Corrupted Passages in Classical Masterpieces*, in: *The Music Review* XXII, 1961, s. 94-107.]
44. —, *Fehler-Fehler! Einige Anmerkungen zu weitverbreiteten Fehlern in klassischen Notenausgaben*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLII, 1987, č. 2-3, s. 92-98.
45. —, *Noch einmal zur Frage Ais oder A in der 'Hammerklaviersonate' Opus 106 von Beethoven*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 53-81.
46. —, *Textprobleme in Beethovens 'Hammerklaviersonate' op. 106*, in: *Melos – Neue Zeitschrift für Musik* III, 1977, č. 1, s. 11-15.
47. —, *Um den Chopinschen "Urtext". Betrachtungen anlässlich des Erscheinens der 'Paderewski-Ausgabe'*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXI, 1960, s. 82-88.

48. BAILEY, ROBERT, *The Evolution of Wagner's Compositional Procedure after 'Lohengrin'*, in: *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society (Copenhagen 1972)* (ed. HENRICH GLAN – SØREN SØRENSEN – PETER RYOM). København: Wilhelm Hansen 1974, s. 240-246.
49. —, *The Genesis of 'Tristan and Isolde', and a Study of Wagner's Sketches and Drafts for the First Act*. Ph.D. dis., Princeton University 1969.
50. —, *The Structure of the 'Ring' and its Evolution*, in: *19th-Century Music* I, 1977, č. 1, s. 48-61.
51. BAILEY, TERENCE, *De modis musicis: A New Edition and Explanation*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch LXI-LXII*, 1977, s. 47-60.
52. —, *The Intervention of Scholarship in Gregorian Chant*, in: *Canadian Association of University Schools of Music – Association Canadienne des Écoles Universitaires de Musique Journal* V, 1975, č. 1, s. 1-9.
53. BALOUGH, TERESA, *The "English Gothic Music" of Dom Anselm Hughes and Percy Grainger*, in: *Studies in Music* XIII, 1979, s. 63-65.
54. BALTZER, REBECCA A., *Nôtre-Dame Manuscripts and their Owners: Lost and Found*, in: *The Journal of Musicology* V, 1987, č. 3, s. 380-399.
55. BARBER, ELINORE, *Bach's "Incomplete" Quadruple Fugue from 'Die Kunst der Fuge' (1752 Edition Print Held by the Riemenschneider Bach Institute)*, in: *Bach* XVII, 1986, č. 4, s. 24-29.
56. BARBERA, ANDRÉ, *New and Revived Approaches to Text Criticism in Early Music Theory*, in: *The Journal of Musicology* IX, 1991, č. 1, s. 57-73.
57. BARLOW, JEREMY, *Published Arrangements of 'The Beggar's Opera', 1729-1990*, in: *The Musical Times* CXXXI, 1990, č. 1772, s. 530-533.
58. BARTLETT, CLIFFORD, *New Editions* [H. I. F. Biber, G. Muffat, J. Strauss ml.], in: *Brio* XIV, 1977, č. 2, s. 45-49.
59. —, *The Music Collection of the Cambridge Libraries, I: Music Manuscripts before 1850 from Cambridge University Library and Ely Cathedral*. Brighton: Harvester Microform 1987.
60. BASELT, BERND, *Deutsche Händel-Editionen zur Zeit der Wiener Klassik: Ein chronologischer Überblick*, in: *Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik, Wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen (Halle 1977)* (ed. WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Halle: Martin-Luther-Universität 1977, s. 58-71 (Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg 1977/39 G4).
61. —, *Georg Friedrich Händels Werke und ihre Dokumentation. Zur Erarbeitung eines thematisch-systematischen Verzeichnisses*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 11-16.
62. —, *Händel-Edition im Verständnis des 19. Jahrhunderts: Beiträge zur Geschichte der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander*, in: *Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts* (ed. WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Halle: Martin-Luther-Universität 1984, s. 46-61 (Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg 1984/38 G11).
63. —, *Händel-Editionen zur Zeit der Wiener Klassik*, in: *Georg Friedrich Händel* (ed. KLAUS HÄFNER – KURT PIETSCHMANN). Karlsruhe: Badische Landesbibliothek 1985, s. 109-125.
64. —, *Zu Händel's 'Roman Vespers': Probleme der Edition von Werken G. F. Händels am Beispiel seiner lateinischen Kirchenmusik*, in: *Generalbaßpiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg/Harz: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987, s. 48-56 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 31).

65. —, *Zur Editionspraxis der Werke Georg Friedrich Händels*, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel: Ein Beitrag zum 300. Geburtstag* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1985, s. 39-40 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 25).
66. BAUMGARTEN, LUDWIG, *Originalausgaben und entsprechendes Aufführungsmaterial*, in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987, s. 70 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 31).
67. BEAUDRY, CLAUDE, *Guide de rédaction des travaux de recherche en musique*. Québec: Bibliothèque de l'Université Laval 1986.
68. BECKERMAN, MICHAEL, *Janáček's Notation Revisited: An Interview with Jarmil Burghauer*, in: *Notes* XLI, 1984, č. 2, s. 249-258.
69. BECKMANN, KLAUS, *Der authentische Text der Orgelwerke Buxtehudes: Ein Streitobjekt?*, in: *Musik und Gottesdienst* XL, 1986, č. 1, s. 1-10.
70. —, *Textkritische Überlegungen zu Buxtehudes Orgelwerken*, in: *Musik und Kirche* XXXVIII, 1968, č. 3, s. 106-113.
71. —, *Zur Überlieferung und Edition der Orgelwerke Buxtehudes*, in: *International Buxtehude-Festival 1987*. Helsingør: Sct. Mariae Sogus Menighedsråd 1987, s. 44.
72. BECKWITH, HUBERT E., *Observations on the Transmission of Pergolesi's Chamber Cantatas*, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, II: Pergolesi Conference New York 1986* (ed. FRANCESCO DEGRADA). Firenze: La Nuova Italia 1988, s. 116-127.
73. BEECHEY, GWILYM, *Domenico Scarlatti and Ernst Pauer*, in: *Musical Opinion* CIX, 1986, č. 1302, 1304-1305, s. 160-162, 251-253, 283-285.
74. *Beethoven's Compositional Process* (ed. WILLIAM KINDERMAN). Lincoln (Nebr.): University of Nebraska Press 1991 (North American Beethoven Studies, 1).
75. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm* (ed. KURT DORFMÜLLER). München: Henle 1978, s. 1-279.
76. BELOTTI, MICHAEL, *Das Problem der Überbindung am Beispiel der Orgelwerke Buxtehudes*, in: *Der Historismus in Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition* (ed. ALFRED REICHLING). Kassel: Gesellschaft der Orgelfreunde 1984, s. 380-385 (Acta Organologica, XVII).
77. BENEDETTI MICHELANGELI, FLAVIO, *Principe d'édition des œuvres de clavier anciennes*, in: *La musique instrumentale de la Renaissance* (ed. JEAN JAQUOT). Paris: CNRS 1955, s. 287-292.
78. BENNETT, R. STERNDAL, *Mendelssohn als Herausgeber händelscher Werke*, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, s. 44-63.
79. BENT, MARGARET, *A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q 15 as a Document of Scribal Editorial Initiative*, in: *Musica Disciplina* XLI, 1987, s. 183-201. [Italsky: *Lo stile del primo Quattrocento nella coscienza dei contemporanei: Bologna Q 15 come documento della iniziativa editoriale del copista*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 111-127 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 93-109.]
80. —, *A Lost English Choirbook of the Fifteenth-Century*, in: *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society (Copenhagen 1972)* (ed. HEINRICH GLAN – SØREN SØRENSEN – PETER RYOM). København: Wilhelm Hansen 1974, s. 257-262.
81. —, *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's 'Aggiunta' to the 'Toscanello in musica'*, in: *The Journal of Musicology* XXI, 1994, č. 3, s. 306-335.
82. —, *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*, in: *Early Music* XXII, 1994, č. 3, s. 373-392.
83. —, *Fact and Value in Contemporary Scholarship*, in: *The Musical Times* CXXVII, 1986, č. 1716, s. 85-89.

84. —, *Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON). Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 295-317.
85. —, *The Machaut Manuscripts Vg, B and E*, in: *Musica Disciplina XXXVII*, 1983, s. 53-82.
86. —, *The Old Hall Manuscript*, in: *Early Music II*, 1974, č. 1, s. 2-14.
87. —, *The Progeny of Old Hall: More Leaves from a Royal English Choirbook*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 1-54 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
88. —, *Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at Work*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 84-111.
89. BENTE, MARTIN, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968.
90. BENTHEM, JAAP VAN, *Die Chanson 'Entré je suis' à 4 von Josquin des Prez und ihre Überlieferung*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXI*, 1970, č. 4, s. 203-210.
91. —, *Fortuna in Focus. Concerning "Conflicting" Progressions in Josquin's 'Fortuna d'un gran tempo'*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXX*, 1980, č. 1, s. 1-50.
92. —, *The Scoring of Josquin's Secular Music*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXXV*, 1985, č. 1-2, s. 67-85.
93. BERKE, DIETRICH, *Die "Neue Mozart-Ausgabe". Rückblick und Perspektiven*, in: *Acta Mozartiana XXIV*, 1977, č. 2, s. 37-41.
94. BERNHARD, MICHAEL, *Textkritisches zu Aurelianus Reomensis*, in: *Musica Disciplina XL*, 1986, s. 49-61.
95. —, *Zur Überlieferung des 11. Kapitels in Frutolfs 'Breviarium'*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften 1990, s. 37-67 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8).
96. BERNSTEIN, JANE A., *An Autograph of the Brahms 'Händel-Variationen'*, in: *The Music Review XXXIV*, 1973, č. 3-4, s. 272-281.
97. —, *An Index of Polyphonic Chanson in English Manuscript Sources, c. 1530-1640*, in: *Royal Musical Association Research Chronicle XXI*, 1988, s. 221-236.
98. BERNSTEIN, LAWRENCE F., *'Ma bouche rit et mon cueur pleure': A Chanson "a 5" Attributed to Josquin des Prez*, in: *The Journal of Musicology XXI*, 1994, č. 3, s. 253-286.
99. BESSELER, HEINRICH – GÜLKE, PETER, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973 (Musikgeschichte in Bildern, III/5).
100. BESSELER, HEINRICH, *Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik*, in: *Studien zur Musikwissenschaft XXV*, 1962, s. 31-38; též *Die Musikforschung XVII*, 1964, č. 3, s. 287-288.
101. BEST, TERENCE, *Händels Solosonaten*, in: *Händel-Jahrbuch XXIII*, 1977, s. 21-32.
102. BETZ, MARIANNE, *Bearbeitung, Rekonstruktion, Ergänzung: Der erste Satz der 'Sonate A-Dur' BWV 1032 für Flöte und obligates Cembalo von J. S. Bach*, in: *Tibia XIII*, 1988, č. 3, s. 158-163.
103. BIANCHI, ANGELINO, *Raffaele Casimiri trascrittore di musiche rinascimentali*, in: *Arte e musica in Umbria. Cinquecento e Seicento* (XII. convegno di studi umbri, Gubbio – Gualdo Tadino 1979) (ed. BIANCAMARIA BRUMANA). Perugia: Centro di Studi Umbri 1981, s. 427-438.
104. BIBA, OTTO, *Haydniana in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXXVII*, 1982, č. 3-4, s. 174-178.

105. —, *Musikautographe von W. A. Mozart im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Tutzing: Schneider 1988 (Collectanea Mozartiana).
106. —, *Neue Beethoveniana in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLI, 1986, č. 12, s. 635-639.
107. BILL, OSWALD, *Unbekannte Mendelssohn-Handschriften in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt*, in: *Die Musikforschung* XXVI, 1973, č. 3, s. 345-349.
108. BIMBERG, GUIDO, *Harmonie und Widerspruch in Händels Operndramaturgie*, in: *Georg Friedrich Händel: Persönlichkeit, Werk, Nachleben* (ed. WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE – BERND BASELT). Leipzig: Deutsche Verlag für Musik 1987, s. 129-136.
109. BIRD, STEVEN CARL, *A Preliminary Comparison of the Autograph Score of Maurice Ravel's Ballet 'Daphnis et Chloe', with the 1913 Edition of the Full Score by Durand et Fils*. Ph.D. dis., Austin: University of Texas 1989.
110. BISOGNI, FABIO, *Rilievi filologici sulle sonate della maturità di Franz Schubert (1817-1828)*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* XI, 1976, č. 1, s. 71-105.
111. —, *Rilievi filologici sulle sonate giovanili di Franz Schubert (1815-1817)*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* II, 1968, č. 3, s. 453-472.
112. BISTER, HERIBERT, *Zum Übersetzungsproblem in der geistlichen Vokalmusik*, in: *Musica Sacra* LXXXVIII, 1968, č. 3, s. 98-105.
113. Bittinger, Werner, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*. Würzburg: Tritsch 1953.
114. BLAUKOPF, KURT, *Werkreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks*. Karlsruhe: Braun 1968 (Musik und Gesellschaft, 3).
115. BLAZIN, DWIGHT, *The Two Version of Mozart's 'Divertimento' KV 113*, in: *Musik & Letters* LXXIII, 1992, č. 1, s. 32-47.
116. BLEIER, PAUL, *Urtextausgaben – erwünscht und unerwünscht*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXIX, 1958, s. 744-746.
117. BLEZZARD, JUDITH, *Editing Early English: Some further Evidence*, in: *The Musical Times* CXIX, 1978, č. 1621, s. 265-268.
118. —, *Reconstructing Early English Vocal Music: History, Principle and Practice*, in: *The Music Review* XLV, 1984, č. 2, s. 85-95.
119. BLOCK, GEOFFREY, *Frank Loesser's Sketchbooks for 'The Most Happy Fella'*, in: *The Musical Quarterly* LXXIII, 1989, č. 1, s. 60-78.
120. BLOOMFIELD, THEODORE, *In Search of Mahler's 'Tenth': The Four Performing Versions as Seen by the Conductor*, in: *The Musical Quarterly* LXXIV, 1990, č. 2, s. 175-196.
121. BLOXAM, M. JENNIFER, *"La contenance italienne": The Motets on 'Beata est Maria' by Compère, Obrecht and Brumel*, in: *Early Music History* XI, 1992, s. 39-89.
122. BLUM, KLAUS, *Hundert Jahre 'Ein Deutsches Requiem' von Johannes Brahms. Entstehung. Uraufführung. Interpretation. Würdigung*. Tutzing: Schneider 1971.
123. BLUME, FRIEDRICH, *Probleme musikalischer Gesamtausgaben*, in: *Neue Zürcher Zeitung* CXCI, 1970, č. 135, s. 1.
124. BOCKHOLDT, RUDOLF, *Französische und niederländische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 149-173 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
125. —, *Zu Heinrich Besslers 'Grundsätzliches zur Übertragung von Mensuralmusik'*, in: *Die Musikforschung* XVI, 1963, č. 3, s. 275-277.
126. BOETTICHER, WOLFGANG, *Das Entstehen von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54: Textkritische Studien*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (ed. Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1986, s. 45-55.
127. —, *Neue textkritische Forschungen an Robert Schumanns Klavierwerk*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXV, 1968, č. 1, s. 46-76.

128. —, *Robert Schumanns Klavier-Werke: Neue biographische und textkritische Untersuchungen*, II: *Opus 7-13*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 10 A).
129. —, *Robert Schumanns 'Toccata' op. 7 und ihre unveröffentlichte Frühfassung*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 100-110.
130. —, *Zum Problem eines Urtextes bei Robert Schumann und Anton Bruckner*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bayreuth 1981)* (ed. CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING – SIGRID WIESMANN). Kassel: Bärenreiter 1984, s. 404-407.
131. BOFFEY, JULIA, *Manuscripts of English Courtly Love Lyrics in the Later Middle Ages*. Woodbridge: Brewer 1985.
132. BONEAU, DENISE, *Genesis of a Trio: The Chicago Manuscript of Fauré's Opus 120*, in: *Current Musicology XXXV*, 1983, s. 19-33.
133. BOORMAN, STANLEY, *A New Edition of Machaut*, in: *Early Music V*, 1977, č. 4, s. 495-498.
134. —, *Composition – Copying: Performance – Re-Creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
135. —, *Early Music Printing: Working for a Special Market*, in: *Print and Culture in the Renaissance*. Newark (Del.): University of Delaware 1986, s. 222-245.
136. —, *Limitations and Extensions of Filiation Technique*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON). Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 319-346.
137. —, *Notational Spelling and Scribal Habit*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 65-109 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
138. —, *Petrucchi's Type-Setters and the Process of Stemmatic*, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (ed. LUDWIG FINSCHER). München: Kraus 1981, s. 245-280 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6).
139. —, *Petrucchi at Fossombrone: Some New Editions and Cancels*, in: *Sources Materials and the Interpretation of Music: A Memorial Volume to Thurston Dart* (ed. IAN BENT). London: Stainer & Bell 1981, s. 129-153.
140. —, *Some non-Conflicting Attributions, and Some Newly Anonymous Compositions, from the Early Sixteenth Century*, in: *Early Music History VI*, 1985, s. 109-157.
141. —, *The Uses of Filiation in Early Music*, in: *Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship* (ed. DAVID C. GREETHAM – WILLIAM SPEED HILL). New York: AMS 1984, s. 167-184.
142. BORIO, GIANMARIO – RIZZARDI, VENIERO, *Die musikalische Einheit von Bruno Madernas 'Hyperion'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 117-148 (Publikationen der P. Sacher Stiftung).
143. BORNHÖFT, RÜDIGER, *Kleine textkritische Fragen in der Bruckner-Gesamtausgabe*, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Brucknergesellschaft XXVII*, 1986, s. 5-11.
144. —, *Zu Anton Bruckners dritter Fassung der 'Dritten Symphonie'*, in: *Mitteilungsblatt der Internationalen Brucknergesellschaft XXVIII*, 1987, s. 8-14.
145. BORROFF, EDITH, *Spelling and Intention: A Setting of William Alexander Percy's Lyric 'A Sea-Bird' (1933) by Irwin Fischer*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 172-181.
146. BOYCE, JAMES JOHN, *The Medieval Carmelite Office Tradition*, in: *Acta Musicologica LXII*, 1990, č. 2-3, s. 119-151.
147. BOZARTH, GEORGE S., *A New Collected Edition for Brahms*, in: *The American Brahms Society Newsletter VI*, 1988, č. 1, s. 4-8.

148. —, *Brahms' 'Duets for Soprano and Alto', op. 61: Study on Chronology and Compositional Process*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XXV*, 1983, č. 1-4, s. 191-210.
149. —, *Brahms' 'First Piano Concerto' op. 15: Genesis and Meaning*, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag* (ed. REINMAR EMANS – MATTHIAS WENDT). Bonn: Schröder 1990, s. 211-247.
150. —, *Brahms' Organ Music: A New Critical Edition*, in: *The American Organist XXII*, 1988, č. 6, s. 50-59.
151. —, *Brahms' Posthumous Compositions and Arrangements: Editorial Problems and Questions of Authenticity*, in: *Brahms, II: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (ed. MICHAEL GRAHAM MUSGRAVE). Cambridge: Cambridge University Press 1987, s. 59-94.
152. —, *Musikalische und dokumentarische Quellen der Lieder von Johannes Brahms: Zeugnisse des Kompositionsprozesses*, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk* (ed. CHRISTIANE JACOBSEN). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983, s. 144-152.
153. —, *Paths not Taken: The "Lost" Works of Johannes Brahms*, in: *The Music Review L*, 1989, č. 3-4, s. 185-205.
154. —, *Synthesizing Word and Tone: Brahms' Setting of Hebbel's 'Vorüber'*, in: *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (ed. ROBERT PASCALL). Cambridge: Cambridge University Press 1983, s. 77-98.
155. —, *The First Generation of Brahms Manuscript Collections*, in: *Notes XL*, 1983, č. 2, s. 239-262.
156. —, *The 'Lieder' of Johannes Brahms – 1868-1871: Studies in Chronology and Compositional Process*. Princeton: Princeton University Press 1978.
157. BRAINARD, PAUL, *Über Fehler und Korrekturen der Textunterlage in den Vokalwerken J. S. Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch LXIV*, 1978, s. 113-139.
158. BRANDENBURG, SIEGHARD – STAEHELIN, MARTIN, *Die "erste Fassung" von Beethovens 'Righini-Variationen'*, in: *Festschrift Albi Rosenthal* (ed. RUDOLPH ELVERS). Tutzing: Schneider 1984, s. 43-66.
159. BRANDENBURG, SIEGHARD, *Beethovens Skizzen. Probleme der Edition*, in: *Die Musikforschung XLIV*, 1991, č. 4, s. 346-355.
160. —, *Die Beethovenhandschriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph*, in: *Zu Beethoven: Aufsätze und Dokumente, III* (ed. HARRY GOLDSCHMIDT). Berlin: Neue Musik 1988, s. 141-176.
161. —, *Die Quellen zur Entstehungsgeschichte von Beethovens 'Streichquartett Es-Dur' op. 127*, in: *Beethoven-Jahrbuch 1978-1981*, s. 221-276.
162. —, *Die Skizzen zur 'Neunten Symphonie'*, in: *Zu Beethoven, Aufsätze und Dokumente, II* (ed. HARRY GOLDSCHMIDT). Berlin: Neue Musik 1984, s. 88-129.
163. —, *Die Stichvorlage zur Erstausgabe von Beethovens 'Pastoralsymphonie' op. 68, eine neu aufgefundene Primärquelle*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag* (ed. ERNST HERTTRICH – HANS SCHNEIDER). Tutzing: Schneider 1985, s. 49-61.
164. —, *On Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th-Century Music II*, 1979, č. 3, s. 270-274.
165. —, *Zur Textgeschichte von Beethovens 'Violinsonate' op. 47*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 111-124.
166. BRAY, ROGER, *16th-Century "musica ficta": The Importance of the Scribe*, in: *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society I*, 1978, s. 57-80.
167. BREIG, WERNER, *Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960. Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses*, in: *Schütz-Jahrbuch I*, 1979, s. 63-92.
168. BRESCH, SIGRID, *Kompositorische Änderungen in der Partitur der '9. Symphonie' nach der ersten Aufführung 1824?*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahr-*

- hundert* (ed. SIEGFRIED KROSS – MARIE LUISE MAINTZ). Tutzing: Schneider 1990, s. 113-143.
169. BRETT, PHILIP, *Text, Context, and the Early Music Editor*, in: *Authenticity and Early Music: A Symposium* (ed. NICHOLAS KENYON). Oxford: Oxford University Press 1988, s. 83-114.
170. BRIDGES, THOMAS WHITNEY, *The Publishing of Arcadelt's First Book of Madrigals*. Ph.D. dis., Harvard University 1982.
171. BRIDGMAN, NANIE – LESURE, FRANÇOISE, *Une anthologie historique de la fin du XVI^e siècle: le manuscrit 'Bourdeney', Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: Consejo Superior de Investigación Científicas 1958-1961.
172. BRINKMANN, REINHOLD, *Ein Webern-Manuskript in Berlin*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag* (ed. ERNST HERTTRICH – HANS SCHNEIDER). Tutzing: Schneider 1985, s. 63-71.
173. —, *Was uns die Quellen erzählen: Ein Kapitel Werk-Philologie*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (ed. HERMANN DANUSER – HELGA DE LA MOTTE-HABER – SILKE LEOPOLD – NORBERT MILLER). Laaber: Laaber Verlag 1988, s. 679-693. [Italsky: *Quello che ci narrano le fonti... Un capitolo di filologia musicale*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 359-375 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 303-318.]
174. —, *What the Sources Tell us... A Chapter of 'Pierrot' Philology*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* X, 1978, č. 1, s. 11-27.
175. BRISCOE, JAMES R., *Debussy d'après Debussy: The Further Resonance of Two Early Mélodies*, in: *19th-Century Music* V, 1981, č. 2, s. 110-116.
176. BRIZI, BRUNO, *Il Lauro verde. Questioni relative alla trascrizione dei testi polifonici del Cinquecento*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
177. BRODBECK, DAVID L., *Brahms' Edition of Twenty Schubert Ländler: An Essay in Criticism*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORGE S. BOZARTH). Oxford: Clarendon Press 1990, s. 229-250.
178. BROOK, BARRY S. – PAYMER, MARVIN E., *Pergolesis Hand: eine kalligraphische Studie*, in: *Die Musikforschung* XXXV, 1982, č. 1, s. 1-26.
179. BROOK, BARRY S., *Music, Musicology, and Related Disciplines: On Perspectives and Interconnectedness*, in: *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein* (ed. Edward H. Clinkscale – Claire Brook). New York: Pendragon 1977, s. 69-77.
180. —, *Recent Developments in Pergolesi Research, Performance and Publication*, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, II: Pergolesi Conference New York 1986* (ed. FRANCESCO DEGRADA). Firenze: La Nuova Italia 1988, s. 3-6.
181. —, *The Pergolesi Complete Works Edition and the General Problem of Using Internal Analysis for determining Authenticity*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben, Kolloquium Mainz 1988* (ed. Hanspeter Bannwitz – Gabriele Buschmeier – Georg Feder – Klaus Hofmann – Wolfgang Plath). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 319-334 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse – Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 11).
182. BROOKS, WILLIAM FORDYCE, *Sources and Errata List for Charles Ives' 'Symphony no. 4', Movement II*. Ph.D. dis., University of Illinois 1976.
183. BROSCHE, GÜNTER, *Die "Wiener Fassung" der Ersten Symphonie von Anton Bruckner. Zur Edition in der Gesamtausgabe*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXXVI, 1981, č. 7-8, s. 395-400.
184. BROUDE, RONALD, *Arrangement, Transcription, Edition: Some Problems in Terminology*, in: *Choral Journal* XVIII, 1977, č. 1, s. 25-29.

185. —, *Editing Early Music: Some Notes on Procedure and Presentation*, in: *Choral Journal XXI*, 1981, č. 5, s. 5-12.
186. BROWN, PETER A., *Performing Haydn's 'The Creation'. Reconstructing the Earliest Renditions, Music, Scholarship and Performance*. Bloomington: Indiana University Press 1986.
187. BROWN, HOWARD MAYER, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, in: *Journal of the American Musicological Society XXXV*, 1982, č. 1, s. 1-48.
188. —, *In Alamire's Workshop*, in: *Notes on Scribal Practice in the Early Sixteenth Century, in: Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 15-63 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
189. BRUDERER, CONRAD, 1) *A Comparison of the Preludes Found in Common in the 'Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach', the 'Well-Tempered Clavier', and the Forkel Edition of the 'Well-Tempered Clavier'*; 2) *The Studies of Charles Ives*. D.M. dis., Indiana University 1968.
190. BRUMANA, BIANCAMARIA – CILIBERTI, GALLIANO, *Nuove fonti per lo studio dell' opera di Paolo da Firenze*, in: *Rivista Italiana di Musicologia XXII*, 1987, s. 3-33.
191. BUDDER, ELMAR, *Bemerkungen zur Problematik praktischer Ausgaben*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978* (ed. OTTO BRUSATTI). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, s. 183-185.
192. BUDDEN, JULIAN, *Varianti nei 'Vespri siciliani'*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana VI*, 1972, č. 2, s. 155-181.
193. BULA, KAROL, *Georg Friedrich Händel in polnischen Ausgaben*, in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumjahr 1985* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987, s. 57-65 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 31).
194. —, *Zum Problem der Edition von Werken Bachs und Händels in Polen*, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel: Ein Beitrag zum 300. Geburtstag* (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1985, s. 40-48 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 25).
195. BULLOCK, DONALD, *Joseph Haydn: A Study of Articulations*, in: *National Association of College Wind and Percussion Instructors Journal XX*, 1971-1972, č. 2, s. 11-19.
196. BURG, JOSEF, *Notizen zu den französischen Ausgaben der Orgelwerke von J. S. Bach und ihrer Geschichte*, in: *Ars Organi XXXIV*, 1986, č. 4, s. 211-217; *XXXV*, 1987, č. 1, s. 22-27.
197. BURGESS, GEOFFREY, *Towards a Methodology for the Interpretation of Inconsistencies in Baroque Musical*, in: *Miscellanea Musicologica (AUS) XVII*, 1990, s. 65-77.
198. BURHAUSER, JARMIL, *Zur Entstehung der Editionsrichtlinien für die Janáček-Gesamtausgabe*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989* (ed. DIETRICH BERKE – HARALD HECKMANN). Kassel: Bärenreiter 1989, s. 246-251.
199. BURMEISTER, KLAUS, *Editionsfragen der Frühklassik. Verlagserfahrungen aus der Arbeit an kritisch-praktischen Ausgaben*, in: *Die Wechselwirkung von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik* (Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz 1980) (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Abt. Kultur 1980, s. 62-65 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 14).
200. BURROWS, DONALD, *Sources, Resources and Handel Studies*, in: *Handel: Trecentenary Collection* (ed. STANLEY SADIE – ANTHONY HICKS). Ann Arbor: UMI 1987, s. 19-42 (Studies in Musicology, 99).

201. —, *Walsh's Editions of Handel's Opera 1-5: The Texts and their Sources*, in: *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth* (ed. CHRISTOPHER HOGWOOD – RICHARD LUCKETT). Cambridge: Cambridge University Press 1983, s. 79-102.
202. BUSCHMEIER, GABRIELE, 'Ezio' in Prag und Wien: Bemerkungen zu den beiden Fassungen von Glucks 'Ezio', in: *Gluck in Wien* (ed. GERHARD CROLL – MONIKA WOITAS). Kassel: Bärenreiter 1989, s. 85-88 (Gluck-Studien, 1).
203. BUSSE-BERGER, ANNA MARIA, *Mensuration and Proportion Signs, Origins and Evolution*. Oxford: Clarendon Press 1993.
204. —, *The Myth of "diminutio per tertiam partem"*, in: *Journal of Musicology* VIII, 1990, č. 3, s. 398-426.
205. BÜTTNER, FRED, *Die Motette 'Das Superis – Hec dies' in den Handschriften W₂ und LoD*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch LXXIII*, 1990, s. 1-14.
206. BUXTON, WILLIAM – PATEL, SANAND – REEVES, WILLIAM – BAECKER, RONALD, *On the Specification of Scope in Interactive Score Editors*, in: *Proceedings of the 1980 International Computer Music Conference (ICMC)* (ed. HUBERT S. HOWE ML.). San Francisco: Computer Music Association 1981, s. 86-95.
207. CAI, CAMILLA, *Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119*, in: *Acta Musicologica* LXI, 1989, č. 1, s. 83-101.
208. CALDWELL, JOHN, *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon Press 1985.
209. CARACI VELA, MARIA, *Introduzione*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 3-35. (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). [Česky v tomto svazku, s. 3-33.]
210. —, *La specificità dei testi musicali e la filologia: alcuni problemi di metodo*, in: *Filologia Mediolatina* II, 1995, s. 43-56.
211. —, *Niccolò Zingarelli fra mito e critica*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* XXII, 1988, č. 3, s. 375-422.
212. —, *Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
213. —, *Un capitolo di arte allusiva nella prima tradizione di messe 'L'homme armé'*, in: *Studi Musicali* XXII, 1993, č. 1, s. 3-21.
214. CARAPETYAN, ARMEN, *Problems of Editing and Publishing Old Music*, in: *Musica Disciplina* XV, 1961, s. 5-14.
215. CARLTON, STEPHEN, *Sketching and Schubert's Working Methods*, in: *Current Musicology* XXXVII-XXXVIII, 1984, s. 75-88.
216. CARTER, TIM, *Caccini's 'Amarilli mia bella': Some Questions (and a Few Answers)*, in: *Proceedings of the Royal Music Association* CXIII, 1988, č. 2, s. 250-273.
217. —, *On the Composition and Performance of Caccini's 'Le nuove musiche' (1602)*, in: *Early Music* XII, 1984, č. 2, s. 208-217.
218. CATTIN, GIULIO, *Testi trovati nei codici trentini*, in: *I codici musicali a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILLO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 130-137.
219. CAVALLI, ALBERTO, *Autografi e manoscritti musicali di Giacomo Puccini, appartenenti alla Biblioteca dell'Istituto Musicale "Luigi Boccherini" di Lucca*. Lucca: Nuova Grafica Lucchese 1974.
220. CHAILLEY, JACQUES, *Ethnomusicologie et philologie musicale*, in: *Analyse Musicale* 11 (duben 1988): *Analyse, création et musiques ethniques proches ou lointaines*. Paris: Société Française d'Analyse Musicale 1988, s. 17-18.
221. —, *Philologie musicale: principes et premiers résultats*, in: *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Köln 1958)* (ed. GERALD ABRAHAM

- SUSANNE CLERCX-LEJEUNE – HELLMUT FEDERHOFER – WILHELM PFANNKUCH). Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1959, s. 78-79.
222. CHARNASSÉ, HÉLÈNE – DUCASSE, HENRY, *Data Processing Makes Old Instrumental Music Accessible*, in: *CNRS Research III*, 1976, s. 40-48.
223. CHARNASSÉ, HÉLÈNE, *La transcription automatisée des tablatures; un aspect de la recherche méthodologique, l'identification des notes altérées*, in: *Informatique musicale 1977* (textes des conférences Équipe Ératio) (ed. HENRI DUCASSE). Paris: Centre de documentation sciences humaines 1978, s. 85-99.
224. CHECHLIŃSKA, ZOFIA, *The National Edition of Chopin's Works*, in: *Chopin Studies II*, 1987, s. 7-19.
225. CHEW, GEOFFREY, *The Provenance and Date of the Caius and Lambeth Choir-Books*, in: *Music & Letters LI*, 1970, s. 107-117.
226. CHIMÈNES, MYRIAM, *Debussy: Retour aux sources*, in: *20^{ème} siècle: Images de la musique française* (ed. JEAN-PIERRE DERREIN). Paris: SACEM-Papiers 1986, s. 78-83.
227. CHOI, SEUNGHYUN, *Newly Found Eighteenth-Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to Other Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Sources*. Ph.D. dis., University of Wisconsin 1974.
228. CHORZEMPA, DANIEL, *I fondi Foà – Giordano*, in: *Musica, Architettura e Spettacolo a Torino dal 1562 al 1714*. Torino: Assessorato per la cultura 1979, s. 2-4 (Quaderni di Settembre Musica, 1979).
229. CHURGIN, BATHIA, *A New Edition of Beethoven's 'Fourth Symphony': Editorial Report*, in: *Israel Studies in Musicology I*, 1978, s. 11-53.
230. —, *Beethoven's Sketches for his 'String Quintet' op. 29*, in: *Studies in Musical Sources and Styles: Essays in Honor of Jan LaRue* (ed. EUGENE K. WOLF – EDWARD H. ROESNER). Madison: A-R 1990, s. 441-480.
231. —, *New Facts in Sammartini Biography: The Authentic Print of the 'String Trios' op. 7*, in: *Journal of the American Musicological Society XX*, 1967, č. 1, s. 107-112.
232. CHUSID, MARTIN, *Editing 'Rigoletto'*, in: *Nuove prospettive nelle ricerca verdiana* (ed. MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1987, s. 49-56.
233. —, *La nouvelle édition de 'Rigoletto'*, in: *Avant-scène opéra, 112-113: Verdi, 'Rigoletto'* (ed. ALAIN DUAULT). Paris: Avant-scène 1988, s. 106-112.
234. CLAPHAM, JOHN, *Smetana's Sketches for 'Dalibor' and 'The Secret'*, in: *Music & Letters LXI*, 1980, č. 2, s. 136-146.
235. CLARK, BUNCHER J., *Some Problems of Transcribing Music with Many Sources: The Verse Anthem 'O Praise God in his Holiness' by Edward Smith*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 69-105.
236. CLAUSEN, HANS-DIETER, *Händels Direktionspartituren (Handexemplare)*. Ph.D. dis., Universität Hamburg 1969.
237. CLEARLY, NELSON THEODORE, *The 'D Major String Quintet' (KV 593) of Wolfgang Amadeus Mozart: A Critical Study of Sources and Editions*. Ph.D. dis., Michigan State University 1973.
238. CLERCX, SUSANNE, *Les "accidents" sous-entendus et la transcription en notation moderne*, in: *Les Colloques de Wégimont II-1955: L'Arts Nova: Requeil d'études sur la musique du XIV^e siècle*. Paris: Les belles lettres 1959, s. 167-195.
239. CLERICETTI, GIUSEPPE, *Criteri per un'edizione moderna della musica per strumenti a tastiera di Andrea Gabrieli*, in: *Andrea Gabrieli e il suo tempo* (ed. FRANCESCO DEGRADA). Firenze: Olschki 1987, s. 353-386 (Studi di musica veneta, 11).
240. CLERK, KELLY, *Johann Sebastian Bach's 'Eighteen Chorales' BWV 651-668: Perspectives on Editions and Hymnology*. Ph.D. dis., University of Rochester 1988.
241. COHEN, ALBERT, *A Study of Notational and Performance Problems of an Early "air de cour": 'Je voudrais bien, ô Cloris' (1629) by Antoine Boësset (c. 1586-1643)*, in: *No-*

- tations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 55-68.
242. COHEN, JUDITH, *Munus ab ignoto*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXII, 1980, s. 187-204.
243. —, *The Six Anonymous 'L'homme armé' Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*. Roma: American Institute of Musicology 1968.
244. COLLINS, WALTER S., *What is a Good Edition?*, in: *Choral Journal* XII, 1971, č. 3, s. 15-18.
245. CONE, EDWARD T., *Editorial Responsibility and Schoenberg's Troublesome "Misprints"*, in: *Perspectives of New Music* XI, 1972, č. 1, s. 65-75.
246. —, *The Authority of Music Criticism*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIV, 1981, č. 1, s. 1-18.
247. COOK, JAMES MARVIN, *The Rust Hoax: A Comparison of the Original Keyboard Sonatas of the Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) with the Editions of Wilhelm Rust (1822-1892)*. Ph.D. dis., University of Texas, Austin 1979.
248. COOK, NICHOLAS, *Beethoven's Unfinished Piano Concerto: A Case of Double Vision?*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLII, 1989, č. 2, s. 338-374.
249. COOPER, BARRY, *Beethoven and the Creative Process*. New York: Oxford University Press 1990.
250. —, *The Composition of 'Und spur ich' in Beethoven's 'Fidelio'*, in: *The Music Review* XLVII, 1986-1987, č. 4, s. 231-237.
251. COOVER, JAMES, *Gesamtausgaben. A Checklist*. Buffalo: Distant 1970.
252. COPE, DAVID, *New Musical Notation*. Dubuque (Ia.): Kendall-Hunt 1976.
253. CORTEN, WALTER, *Clef numériques dans 'L'art de la fugue' de J. S. Bach?*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XLII, 1988, s. 199-221.
254. COX, BOBBY WAYNE, *"Pseudo-Augmentation" in the Manuscript Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale Q 15*, in: *The Journal of Musicology* I, 1982, s. 419-448.
255. CRAFT, ROBERT, *Stravinsky's Sketches and Revisions*, in: *Perspectives of New Music* XXII, 1983-1984, č. 1-2, s. 448-463.
256. CRAWFORD, DAVID, *Sixteenth Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*. Roma: American Institut of Musicology 1975 (Renaissance Manuscript Studies, 2).
257. CROCHU, DOMINIQUE, *Remarques vocales sur un répertoire nouveau: 1200 répons de matines restitués*, in: *Congrès International de Chant Grégorien (Paris 1985)*. *Revue Musicale* CCCLXXIX-CCCLXXX 1985, s. 105-127.
258. CROLL, GERHARD, *In der Mitte der Neuen Mozart-Ausgabe. Eine Zwischenbilanz mit Ergebnissen und Aufgaben*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIV, 1969, č. 8, s. 436-440.
259. CUDWORTH, CHARLES L., *Ye Olde Spuriousity Shoppe or, Put it in the Anhang*, in: *Notes* XII, 1955, s. 25-40, 533-553.
260. CUMMINGS, ANTHONY M., *The Transmission of Some Josquin Motets*, in: *Journal of the Royal Musical Association* CXV, 1990, č. 1, s. 1-32.
261. CVETKO, DRAGOTIN, *National Sources, their Functions and Interpretation in Musicological Research*, in: *Music, Libraries and Instruments* (Papers Read at the Joint Congress of the International Association of Music Libraries and the Galpin Society, Cambridge 1959) (ed. UNITY SHERRINGTON – GUY OLDHAM). London – New York: Hinrichsen 1961, s. 37-39.
262. CYR, LOUIS, *Writing 'The Rite' Right*, in: *Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist* (ed. JANN PASLER). Berkeley: California University Press 1986, s. 157-173.
263. CZESLA, WERNER, *Skizzen als Instrument der Quellenkritik*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS –

- HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 101-104.
264. DADELSEN, GEORG VON, *Beiträge zur Chronologie der Werke J. S. Bachs*. Trossingen: Hohner 1958.
265. —, *Die "Fassung letzter Hand" in der Musik*, in: *Acta Musicologica* XXXIII, 1961, č. 1, s. 1-14. [Italsky: *La "versione d'ultima mano" in musica*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 47-61 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 37-49.]
266. —, *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*. Kassel: Bärenreiter 1967 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 22).
267. —, *Friedrich Smends Ausgabe der 'h-Moll Messe' von J. S. Bach*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 3, s. 315-334.
268. —, *Über das Wechselspiel von Musik und Notation*, in: *Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag* (ed. GEORG VON DADELSEN – ANDREAS HOLSCHNEIDER). Wolfenbüttel – Zürich: Möseler 1964, s. 17-25.
269. —, *Über den Anteil der Interpretation an der Dokumentation*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 33-56 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
270. —, *Über den Wert musikalischer Textkritik*, in: *Quellenstudien zur Musik, Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag* (ed. KURT DORFMÜLLER – GEORG VON DADELSEN). Frankfurt a. M.: Peters 1972, s. 41-45.
271. —, *Über Quellenausfall und Hypothesen-Bildung*, in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (ed. HERMANN DANUSER – HELGA DE LA MOTTE-HABER – SILKE LEOPOLD – NORBERT MILLER). Laaber: Laaber Verlag 1988, s. 127-130.
272. —, *Von den Quellen zur "Neuen Bach-Ausgabe": Einige Bemerkungen zur Editionspraxis*, in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach: Sein Werk in Handschriften und Dokumenten – Musikinstrumente seiner Zeit – Seine Zeitgenossen* (ed. ULRICH PRINZ). Tutzing: Schneider 1985, s. 29-50.
273. —, *Zur Geltung der Legatobögen bei Bach: Eine Studie für Artikulationsfanatiker und Editoren*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985* (ed. GERHARD ALLROGGEN – DETLEF ALTENBURG). Kassel: Bärenreiter 1986, s. 114-122.
274. DAGAN, NICOLAS, *Les difficultés de l'édition contemporaine*, in: *Panorama de la musique et des instruments* XXXIII, 1980, s. 34-35.
275. DAHLHAUS, CARL, *Die Mensurzeichen als Problem der Editionstechnik*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. THRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 174-188 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
276. —, *Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe*, in: *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag* (ed. CARL DAHLHAUS). Mainz: Schott 1973, s. 76-81.
277. —, *Musik und Text*, in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen* (ed. GÜNTER SCHNITZLER). Stuttgart: Klett – Cotta 1979, s. 11-28.
278. —, *Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition*, in: *Festschrift Georg von Dadelns zum 60. Geburtstag* (ed. THOMAS KOHLHASE – VOLKER SCHERLISS). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1978, s. 45-58.
279. —, *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien*, in: *Fontes Artis Musicae* XXV, 1978, č. 1, s. 19-27. [Italsky: *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 63-73 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 50-58.]
280. DANGEL-HOFMANN, FROHMUT, *Eine bisher unbekannte Monteverdi-Quelle*, in: *Die Musikforschung* XXXV, 1982, č. 3, s. 251-254.

281. DANUSER, HERMANN, *Zur Erstveröffentlichung der Klavierfassung des 'Liedes von der Erde'*, in: *Nachrichten zur Mahler-Forschung* XXII, 1989, s. 8-12.
282. DANZINGER, GUSTAV, *Die '2. Symphonie' von Gustav Mahler*. Ph.D. dis., Universität Wien 1976.
283. DARBELLAY, ETIENNE, *I mss. Chigi Q. IV. 24 e Q. VIII. 205-206 come fonti frescobaldiane: criteri filologici di autenticità*, in: *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, convegno internazionale di studi (Ferrara 1983)* (ed. SERGIO DURANTE – DINKO FABRIS). Firenze: Olschki 1986, s. 107-124 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 10).
284. —, *Le "Cento" partite di Frescobaldi: metro, tempo e processo di composizione 1627-1637*, in: *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita, convegno internazionale di studi (Ferrara 1983)* (ed. SERGIO DURANTE – DINKO FABRIS). Firenze: Olschki 1986, s. 361-374 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 10).
285. —, *Peut-on découvrir des indications d'articulation dans la graphie des tablatures de clavier de Claudio Merulo, Girolamo Frescobaldi et Michel-Angelo Rossi?*, in: *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society (Copenhagen 1972)* (ed. HENRICH GLAN – SØREN SØRENSEN – PETER RYOM). København: Wilhelm Hansen 1974, s. 342-350.
286. DARCY, WARREN, *"Creatio ex nihilo": The Genesis, Structure and Meaning of the 'Rheingold' Prelude*, in: *19th-Century Music* XIII, 1989, č. 2, s. 79-100.
287. DART, THURSTON, *Bach's Early Keyboard Music: A Neglected Source (Brussels, B. R., Féris 2960)*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1970, č. 3-4, s. 236-238.
288. DASCHNER, HUBER, *'Líneas y puntos' von Cristóbal Halffter. Voraussetzungen, Entstehung, Folgen*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 149-168 (*Publikationen der Paul-Sacher-Stiftung*).
289. *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983 (*Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, 2; *Wolfenbütteler Forschungen*, 26).
290. DAVID, T. HANS, *Litterae ab musicis: Hans T. David Writes Concerning the Editing of Early Music*, in: *Bach* II, 1971, č. 3, s. 17-20.
291. DAZELEY, GEORGE, *The Original Text of Mozart's 'Clarinet Concerto'*, in: *The Music Review* IX, 1948, č. 3, s. 166-172; *Clarinet & Saxophone* XVII, 1992, č. 2, s. 34-38.
292. *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992.
293. DE SANTIS, MILA, *Questioni di prassi ecdotica nell'edizione dei testi poetici musicati da Andrea Gabrieli*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGIHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (*Studi e Testi Musicali*, N. S., 3).
294. DEAN, WINTON, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. New York: Clarendon Press – Oxford: Oxford University Press 1990.
295. —, *Handel's Early London Copyists*, in: *Essays on Opera*. Oxford: Clarendon Press 1990, s. 8-21.
296. —, *Some Aspects of Handel Scholarship Today*, in: *Händel-Jahrbuch* XXXI, 1985, s. 131-137.
297. —, *The Corruption of 'Carmen': The Perils of Pseudo-Musicology*, in: *Musical Newsletter* III, 1973, č. 4, s. 7-12, 20.
298. —, *The True 'Carmen'?*, in: *Essays on Opera*, Oxford: Clarendon Press 1990, s. 281-300.
299. DEATHRIDGE, JOHN, *The Nomenclature of Wagner's Sketches*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* CI, 1974-1975, s. 75-83.
300. —, *Wagner's Sketches for the 'Ring'. Some Recent Studies*, in: *The Musical Times* CXVIII, 1977, č. 1611, s. 383-389.

301. DEDEL, PETER, *Johannes Brahms. A Guide to his Autograph in Facsimile*. Ann Arbor: Musical Library Association 1978 (MLA Index and Bibliography Series, 18).
302. DEGRADA, FRANCESCO, *False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesis storica e problemi critici*, in: *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte – Musicologia – Letteratura, seminario (Ascona 1992)* (ed. OTTAVIO BESOMI – CARLO CARUSO). Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1994, s. 93-111.
303. —, *Note filologiche in margine all'edizione critica delle cantate di Antonio Vivaldi*, in: *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere* (ed. ANTONIO FANNA – GIOVANNI MORELLI). Firenze: Olschki 1988, s. 355-386.
304. DEHNHARD, WALTHER, *Beobachtungen am Autograph von Bachs 'Wohltemperiertem Klavier I'*, in: *Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag überreicht von seinen Schülern* (ed. WALTHER DEHNHARD – GOTLOB RITTER). Frankfurt a. M.: Evangelischer Presseverband in Hessen-Nassau 1978, s. 92-106.
305. DEL MAR, JONATHAN, *Strauss' 'Oboe Concerto': A Re-Examination of the Available Sources and Editions*, in: *Tempo* CL 1984, s. 18-26.
306. DEL MAR, NORMAN, *Confusion and Error*, in: *The Score* XXI, 1957, s. 14-29.
307. —, *Orchestral Variations: Confusion and Error in the Orchestral Repertoire*. New York: Da Capo 1982.
308. DELIUS, NIKOLAUS, *Urtext oder Bearbeitung?*, in: *Tibia* VIII, 1983, č. 1, s. 246-249.
309. DEMOULIN, JEAN-PIERRE, *Limites et faiblesses des supports matériels: importance du style et chronologie respective de couples d'œuvres apparentées*, in: *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere* (ed. ANTONIO FANNA – GIOVANNI MORELLI). Firenze: Olschki 1988, s. 771-774.
310. DER WERF, HENDRIK VAN, *Accentuation and Duration in the Music of the 'Cantigas de Santa Maria'*, in: *Studies on the 'Cantigas de Santa Maria': Art, Music, and Poetry* (ed. ISRAEL J. KATZ – JOHN E. KELLER – SAMUEL G. ARMISTEAD – JOSEPH T. SNOW). Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies 1987, s. 223-234.
311. —, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères... A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*. Utrecht: Oosthoek 1972.
312. —, *The Oldest Extant Part Music and the Origin of Western Polyphony*. New York: Der Werf 1993.
313. DEUTSCH, OTTO ERICH, *Mozarts Verleger*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1955, s. 49-55.
314. —, *The First Editions of Brahms*, in: *The Music Review* I, 1940, č. 2-3, s. 123-143; *Eighth- and Nineteenth-Century Source Studies* (ed. ELLEN ROSAND). New York – London: Garland 1985, s. 1-21.
315. —, *Unfortunately not by Me (Musical Spuriousities)*, in: *The Music Review* XIX, 1958, s. 305-310.
316. *Die Wechselwirkungen von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik* (Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz 1980) (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Abt. Kultur 1980 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 14).
317. DÖHRING, SIEGHART, *Die Autographen der vier Hauptopern Meyerbeers. Ein erster Quellenbericht*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXIX, 1982, č. 1, s. 32-63.
318. DÖMLING, WOLFGANG, *Zu Deryck Cookes Ausgabe der 'X. Symphonie' Gustav Mahlers*, in: *Die Musikforschung* XXXII, 1979, č. 2, s. 159-162.
319. —, *Zur Überlieferung der musikalischen Werke Guillaume de Machauts*, in: *Die Musikforschung* XXII, 1969, č. 2, s. 189-195.
320. DONÀ, MARIANGELA, *Un'aria di Rossini per un'opera di Nicolini nella Biblioteca Comunale di Civitanova Marche*, in: *Analecta Musicologica* XIX, 1979, s. 320-329.
321. DONATO, ANTHONY, *Preparing Music Manuscript*. Westport (Conn.): Greenwood 1977.

322. DONINGTON, ROBERT, *A Performer's Guide to Baroque Music*. London: Faber – New York: Scribner's 1973.
323. DORFMÜLLER, KURT, *Die Edition der Lautentabulaturen*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. THRASYBULOS G. GEORGIADES). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 189-202 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
324. —, *La tablature de luth allemande et les problèmes d'édition*, in: *Le Luth et sa musique*, 1958, s. 245-257.
325. DORSEY, SCOTT W., *Accuracy in Published Music: A Presentation of Errors in the Schubert 'Mass in G', Published by Roger Dean*, in: *Choral Journal XXXI*, 1990, č. 4, s. 25-29.
326. DOUGLAS, ROY, *Working with R. Vaughan Williams*. London: Oxford University Press 1972.
327. DOWLING, RICHARD WILLIAM, *Maurice Ravel's 'Trio pour piano, violon et violoncelle': A Preliminary Study for a New Performing Edition*. Ph.D. dis., University of Texas, Austin 1990.
328. DRABKIN, WILLIAM, *Some Relationship between the Autographs of Beethoven's 'Sonata in C Minor' Opus 111*, in: *Current Musicology XIII*, 1972, s. 38-47.
329. —, *The Sketches for Beethoven's 'Piano Sonata in C Minor' Opus 111*. Ph.D. dis., Princeton University 1977.
330. —, *On Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th-Century Music II*, 1979, č. 3, s. 274-276.
331. DUARTE, ROBERTO, *Revisão das obras orquestrais de Villa-Lobos, I*, Niteroi: Universidade Federal Fluminense 1989.
332. DUCASSE, HENRI, *Une méthode de traitement automatique de la musique ancienne*, in: *Journal de la Société de Statistique de Paris CXV*, 1974, č. 3, s. 216-221.
333. DUFFIN, ROSS W., *The 'Summer Canon': A New Revision*, in: *Speculum LXIII*, 1988, s. 1-22.
334. DURANTE, SERGIO, *La Clemenza di Jahn ovvero Le nozze perturbate di Musica e Filologia*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
335. DURR, ALFRED, *Bachs Motetten in Neuauflage*, in: *Musik und Kirche XXXVIII*, 1968, č. 5, s. 233-237.
336. —, *Bachs Werke von Einfall bis zur Drucklegung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1989.
337. —, *Die "Neue Bach-Ausgabe". Grundzüge und Entwicklung der zweiten kritischen Edition*, in: *Neue Zürcher Zeitung CXXXVIII*, 1978, s. 61.
338. —, *Die Entstehungsgeschichte der 'Matthäus-Passion'*, in: *Johann Sebastian Bach 'Matthäus-Passion' BWV 244: Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985* (ed. ULRICH PRINZ). Kassel: Bärenreiter 1990, s. 76-93 (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, 2).
339. —, *Die neue kritische Gesamtausgabe der Werke von J. S. Bach*, in: *Universitas XXXIV*, 1979, s. 57-69.
340. —, *Die vier Fassungen der 'Johannes-Passion'*, in: *Bach und die Barockkunst, 57. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Würzburg, 1982*. Kassel: Neue Bachgesellschaft 1982, s. 92-106.
341. —, *Editionsprobleme bei Gesamtausgaben*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968* (ed. RICHARD BAUM – WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1968, s. 232-237.
342. —, *Gedanken zum Partiturograph von Johann Sebastian Bachs Kantate 'O Ewigkeit, du Donnerwort' (BWV 20)*, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (ed. FELIX MEYER – Jörg Meyer Jans – Ingrid Westen). Basel: Paul Sacher Stiftung 1986, s. 20-29.

343. —, *Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenkantaten*, in: *Die Musikforschung* IX, 1956, č. 2, s. 213-219.
344. —, *Handschriften und Faksimile-Ausgaben*, in: *300. Jahre Johann Sebastian Bach: Sein Werk in Handschriften und Dokumenten – Musikinstrumente seiner Zeit – Seine Zeitgenossen* (ed. ULRICH PRINZ). Tutzing: Schneider 1985, s. 21-27.
345. —, *Probleme der musikalischen Textkritik, dargestellt an den 'Klaviersuiten' BWV 806-819 von J. S. Bach*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft, 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 83-93 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
346. —, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1977.
347. —, *Wissenschaftliche Neuausgaben und die Praxis*, in: *Musik und Kirche* XXIX, 1959, s. 77-82.
348. —, *Zu den verschollenen Passionen Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* XXXVIII, 1949-1950, s. 81-99.
349. —, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Kassel: Bärenreiter 1976.
350. —, *Zur Entstehung und Überlieferung des 'Wohltemperierten Klaviers I' von Johann Sebastian Bach*, in: *Studia Musicologica Norvegica* XII, 1986, s. 24-40.
351. —, *Zur Entstehungsgeschichte des '5. Brandenburgischen Konzerts'*, in: *Bach-Jahrbuch* LXI, 1975, s. 63-69.
352. —, *Zur Tätigkeit eines Herausgebers von Gesamtausgaben*, in: *Bericht über den Internationalen musikalischen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE). Kassel: Bärenreiter 1980, s. 312-318.
353. DÜRR, WALTHER – FEIL, ARNOLD – LANDON, CHRISTA, *Zu den kritischen Berichten der Neuen Schubert-Ausgabe*, in: *Die Musikforschung* XXVI, 1973, č. 1, s. 75-77.
354. DÜRR, WALTHER – FEIL, ARNOLD, *Die Neue Schubert-Ausgabe. Zum editorischen Konzept einer kritischen Gesamtausgabe*, in: *Musica* XXXII, 1978, č. 2, s. 131-136.
355. DÜRR, WALTHER, *Abschriften Schubertscher Werke als Quelle und Dokument*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978* (ed. OTTO BRUSATTI). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, s. 169-181.
356. —, *Autograph – autorisierte Abschrift – Originalausgabe. Zu den Quellenlage und Quellenbewertung bei Schuberts Liedern*, in: *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag* (ed. THOMAS KOHLHASE – VOLKER SCHERLIESS). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1978, s. 89-100. (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
357. —, *Entwurf – Ausarbeitung – Revision. Zur Arbeitsweise Schuberts am Beispiel des Liedes 'Der Unglückliche' (D 713)*, in: *Die Musikforschung* XLIV, 1991, č. 3, s. 221-236.
358. —, *Franz Schubert in seiner Zeit: Ergebnisse musikalischer Quellenforschung*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 113-122 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
359. —, *L'edizione dei testi letterari nel contesto dell'edizione musicale*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
360. —, *Schuberts Lieder in der Neuausgabe*, in: *Musica* XXIII, 1969, č. 1, s. 17-18.
361. —, *Virtuosität und Interpretation – Schuberts Lieder ausgeziert?*, in: *Internationales Symposium Musikerautographe (Wien 1989)* (ed. ERNST HILMAR). Tutzing: Schneider 1990, s. 145-163 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16).

362. DUSELLA, REINHOLD, *Symphonisches in den Skizzenbüchern Schumanns*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert* (ed. SIEGFRIED KROSS – MARIE LUISE MAINTZ). Tutzing: Schneider 1990, s. 203-224.
363. EARP, LAWRENCE, *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLII, 1989, č. 3, s. 461-503.
364. *Editing Early Music: Notes on the Preparation of Printer's Copy* (ed. THURSTON DART – WALTER EMERY – CHRISTOPHER MORRIS). London: Oxford University Press – Novello – Steiner & Bell 1963.
365. EDLER, ARNFRIED, *Neue Gesichtspunkte zu Editionen norddeutscher Klavierkonzerte des mittleren 18. Jahrhunderts*, in: *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987, s. 65-69 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 31).
366. EDWARDS, WARWICK, *The Sources of Elizabethan Consort Music*. Ph.D. dis., Cambridge University Press 1974.
367. EGGBRECHT, HANS HEINRICH, *Organum purum*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADES). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 93-112 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
368. EIBNER, FRANZ, *Schuberts 'Terzetto für drei Männerstimmen und Gitarre' D 80*, in: *Musikerziehung* XX, 1967, č. 4, s. 151-159.
369. EIGELDINGER, JEAN-JACQUES, *Autographes de Chopin inconnus: 'Deux nocturnes' op. 48; 'Polonaise-Fantasia' op. 61*, in: *Revue Musicale de Suisse Romande* XXXVIII, 1984, č. 4, s. 154-171.
370. —, *L'achèvement des 'Préludes' op. 28 de Chopin: documents autographes*, in: *Revue de Musicologie* LXXV, 1989, č. 2, s. 229-242.
371. —, *Note sur des autographes musicaux inconnus: Schumann – Brahms – Chopin – Franck – Fauré*, in: *Revue de Musicologie* LXX, 1984, č. 1, s. 107-117.
372. —, *Un autographe musical inédit de Chopin*, in: *Revue Musicale Suisse – Schweizerische Musikzeitung* CXV, 1975, č. 1, s. 18-23.
373. *Eighteenth- and Nineteenth-Century Source Studies* (ed. ELLEN ROSAND). New York – London: Garland 1985 (The Garland Library of the History of Western Music, 8).
374. EISEN, CLIFF, *New Light on Mozart's 'Linz Symphony' KV 425*, in: *Journal of the Royal Musical Association* CXIII, 1988, č. 1, s. 81-96.
375. —, *The Old and New Mozart Editions*, in: *Early Music* XIX, 1991, č. 4, s. 513-532.
376. ELDERS, WILLEM, *Le problème de l'authenticité chez Josquin et les éditions de Petrucci: une investigation préliminaire*, in: *Fontes Artis Musicae* XXXVI, 1989, č. 2, s. 108-115.
377. ELVERS, RUDOLF, *Die Brahms-Autographen in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*, in: *Brahms-Studien* II, 1977, s. 79-83.
378. EMERY, WALTER, *Editions and Musicians: A Survey of the Duties of Practical Musicians and Editors Towards the Classics*. London: Novello 1957.
379. —, *New Methods in Bach Editing*, in: *The Musical Times* XCI, 1950, s. 297-299.
380. ENGEL, HANS, *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1968-70, s. 7-19.
381. EPPSTEIN, HANS, *Nochmals: Zur Entstehungsgeschichte von Mendelssohns 'Lied ohne Worte' op. 62, 3*, in: *Die Musikforschung* XLII, 1989, č. 2, s. 149.
382. —, *Über "Als ob"-Transkriptionen*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 159-164.
383. —, *Zu Hugo Wolfs Liedskizzen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXXIX, 1984, č. 12, s. 645-656.
384. —, *Zum Schaffensprozess bei Hugo Wolf*, in: *Die Musikforschung* XXXVII, 1984, č. 1, s. 4-20.

385. ERPF, HERMANN, *Über Bach-Analysen am Beispiel einer Fuge aus dem 'Wohltemperierten Klavier'*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XVII, 1959, č. 1-2, s. 70-76.
386. ERWIN, CHARLOTTE, *Richard Strauss' Presketch Planning for 'Ariadne auf Naxos'*, in: *The Musical Quarterly* LXVII, 1981, č. 3, s. 348-365.
387. ETHERIDGE, DAVID E., *The 'Concerto for Clarinet in A Major' KV 622, by W. A. Mozart: A Study of Nineteenth and Twentieth-Century Performances and Editions*. Ph.D. dis., Eastman School of Music of the University of Rochester 1973.
388. EVANS, JOHN, *Britten's 'Venice' Workshop, I: The Sketchbook; II: Composition Sketch and Revision*, in: *Soundings* XII, 1984-1985, s. 7-24; XIII 1985, s. 51-75.
389. EVERETT, PAUL, *Vivaldi's Italian Copyists*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* XI, 1990, s. 27-88.
390. —, *Vivaldi's Marginal Markings: Clues to Sets of Instrumental Works and their Chronology*, in: *Musicology in Ireland* (ed. GERARD GILLEN – HARRY M. WHITE). Dublin: Irish Academic 1990, s. 248-263 (Irish Musical Studies, 1).
391. —, *Vivaldi Concerto Manuscripts in Manchester, I*, in: *Informazioni e Studi Vivaldiani* V, 1984, s. 23-52.
392. EVERIST, MARK, *A Reconstructed Source for the Thirteenth-Century Conductus*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 97-118 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
393. —, *From Paris to St. Andrews: the Origins of W₁*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLIII, 1990, č. 1, s. 1-42.
394. —, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*. Ph.D. dis., University of Oxford 1985.
395. FABBRI, MARIO – NÁDAS, JOHN, *A Newly Discovered Trecento Fragment: Scribal Concordances in Late-Medieval Florentine Manuscripts*, in: *Early Music History* III, 1983, s. 67-81.
396. FABBRI, PAOLO, *Concordanze letterarie e divergenze musicali attorno ai 'Madrigali a cinque voci [...] Libro primo' di Claudio Monteverdi*, in: *Musica e Filologia* (ed. MARCO DI PASQUALE – RICHARD PIERCE). Verona: Edizioni della Società Letteraria 1983, s. 53-83 (Quaderni della Società Letteraria, 1).
397. FALLOWS, DAVID, *Dufay and the Mass Proper Cycles of Trent 88*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 45-59.
398. —, *Dunstable, Bedyngham and 'O rosa bella'*, in: *The Journal of Musicology* XXI, 1994, č. 3, s. 287-305.
399. —, *Leonardo Giustinian and Quattrocento Polyphonic*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
400. —, *Songs in the Trent Codices: An Optimistic Handlist*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 170-179.
401. FECHNER, MANFRED, *Bemerkungen zu Musikedition und Aufführungspraxis*, in: *Die Wechselwirkungen von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik* (Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz 1980) (ed. EITELFRIED THOM). Blankenburg: Abt. Kultur 1980, s. 69-70 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 14).
402. —, *Neue Vivaldi-Funde in Sächsischen Landesbibliothek Dresden*, in: *Vivaldi-Studien, 3. Dresdner Vivaldi-Colloquium, Katalog der Dresdner Vivaldi-Handschriften*. Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1981, s. 42-58.

403. FECKER, ADOLF, *Beethovens 'Egmont'-Musik. Entstehungsgeschichte anhand der Skizzen*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE). Kassel: Bärenreiter 1980, s. 355-358.
404. —, *Die Grasnik-Skizzen zu Beethovens 'Neunter Sinfonie'*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft II*, 1977, s. 63-74.
405. FEDER, GEORG, *Apokryphe "Haydn"-Streichquartette*, in: *Haydn-Studien III*, 1974, č. 2, s. 125-150.
406. —, *Bemerkungen zu Haydns Opern*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXXVII*, 1982, č. 3-4, s. 154-161.
407. —, *Das Autograph als Quelle wissenschaftlicher Edition*, in: *Internationales Symposium Musikerautographe (Wien 1989)* (ed. ERNST HILMAR). Tutzing: Schneider 1990, s. 115-144 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16).
408. —, *Die Echtheitskritik in ihrer Bedeutung für die Haydn-Gesamtausgabe*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 71-112 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse – Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 11).
409. —, *Dokumentation und Interpretation. Zur Diskussion über das Selbstverständnis der Musikwissenschaft*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 11-22 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
410. —, *Eine Haydn-Skizze in Ostiglia*, in: *Analecta Musicologica XII*, 1973, s. 224-226.
411. —, *Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung, Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse*, in: *Die Musikforschung XXXIII*, 1980, č. 4, s. 409-431.
412. —, *From the Workshop of the Haydn Edition*, in: *The Musical Times CXXIII*, 1982, č. 1669, s. 166-169.
413. —, *Haydns Opern und ihre Ausgaben*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 165-179.
414. —, *I melodrammi di Haydn e le loro edizioni*, in: *Chigiana XXXVI*, 1979, č. 16, s. 5-20.
415. —, *Joseph Haydn 1982: Gedanken über Tradition und historische Kritik*, in: *Joseph Haydn (Wien 1982)* (ed. EVA BADURA-SKODA). München: Henle 1986, s. 597-611.
416. —, *Kein Ende der Quellenforschung. Kritisches zu Haydns Einlagen-Arien*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989* (ed. DIETRICH BERKE – HARALD HECKMANN). Kassel: Bärenreiter 1989, s. 70-80.
417. —, *La critica dell'autenticità nell'ambito dell'opera di Haydn*, in: *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte – Musicologia – Letteratura (Ascona 1992)* (ed. OTTAVIO BESOMI – CARLO CARUSO). Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1994, s. 135-158.
418. —, *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung 1987. [Italsky: *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche di edizione*. Bologna: Il Mulino 1992.]
419. —, *Nachricht über die Krakauer Haydn-Autographen*, in: *Haydn-Studien V*, 1983, č. 2, s. 135-136.
420. —, *Textkritische Methoden. Versuch eines Überblicks mit Bezug auf die Haydn-Gesamtausgabe*, in: *Haydn-Studien V*, 1983, č. 2, s. 77-109.
421. —, *The Collected Works of Joseph Haydn*, in: *Haydn Studies, Proceedings of the International Haydn Conference (Washington D.C. 1975)* (ed. JENS PETER LARSEN – HOWARD SERWER – JAMES WEBSTER). New York – London: Norton 1981, s. 26-34.

422. —, *Über Haydns Skizzen zu nicht identifizierten Werken*, in: *Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag am 2. März 1980* (ed. DETLEF ALTENBURG). Köln: Gitarre und Laute 1980, s. 100-111.
423. FEDER, GEORG – UNVERRICHT, HUBERT, *Urtext und Urtextausgaben*, in: *Die Musikforschung* XII, 1959, č. 4, s. 432-454. [Italsky: "Urtext" ed edizione "Urtext", in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 75-96 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 59-80.]
424. FEDER, GEORG, *Wieviel Orgelkonzerte hat Haydn geschrieben?*, in: *Die Musikforschung* XXIII, 1970, č. 4, s. 440-444.
425. —, *Zur Textkritik von Haydns Streichquartetten*, in: *Concerto II*, 1985, č. 6, s. 25-31; *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985* (ed. GERHARD ALLROGGEN – DETLEF ALTENBURG). Kassel: Bärenreiter 1986, s. 131-141.
426. FEIL, ARNOLD – DÜRR, WALTHER, *Die Neue Schubert-Ausgabe. Über einige Probleme des Herausgebens von Musik*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIV, 1969, s. 553-563.
427. —, *Kritisch revidierte Gesamtausgaben von Werken Franz Schuberts im 19. Jahrhundert*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968* (ed. RICHARD BAUM – WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1968, s. 268-278.
428. FEIL, ARNOLD, *Schuberts musikalischer Text in der Übersetzung vom Autograph in den Druck*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978* (ed. OTTO BRUSATTI). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, s. 153-168.
429. —, *Wissenschaft für die Praxis. Zur Neuen Schubert-Ausgabe*, in: *Neue Zürcher Zeitung* CCLXIX, 1978, s. 65.
430. —, *Zur Entstehungsgeschichte der "Neuen Schubert-Ausgabe"*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag am 3. September 1989* (ed. DIETRICH BERKE – HARALD HECKMANN). Kassel: Bärenreiter 1989, s. 226-233.
431. FELLNER, KARL GUSTAV, *Werk – Edition – Interpretation*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 180-192.
432. FELLINGER, IMOGEN, *Autographe, Drucke und Ausgaben*, in: *Johannes Brahms. Leben und Werk* (ed. CHRISTIANE JACOBSEN). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1983, s. 75-86.
433. —, *Brahms zur Edition Chopinscher Klavierwerke*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag am 7. Juli 1972. Überreicht von Kollegen, Schülern und Freunden* (ed. HEINRICH HÜSCHEN). Köln: Volk 1973, s. 110-116 (Musicae Scientiae Collectanea).
434. —, *Unbekannte Entwürfe zu Robert Schumanns Klavierstücken op. 99 und op. 124*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Leipzig 1966)* (ed. CARL DAHLHAUS – REINER KLUGE – ERNST H. MEYER – WALTER WIORA). Kassel: Bärenreiter – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1970, s. 313-317.
435. —, *Unbekannte Korrekturen in Brahms' Motette 'Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?' (op. 74, I)*, in: *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm* (ed. RÜDIGER GÖRNER). Wiesbaden: Steiner 1982, s. 83-89.
436. FENLON, IAIN, *Text for Music: The Case of Tasso*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
437. FERENCZI, ILONA, *Musikalische Rechtschreibung und "Variierung" in ungarischsprachigen Gradualen des 16-17. Jahrhunderts*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXXII, 1990, č. 1-4, s. 41-53.
438. FERGUSON, HOWARD, *Debussy's Emendation to 'Pelléas'*, in: *The Musical Times* CXXIX, 1988, č. 1746, s. 387-388.
439. FICKER, RUDOLF VON, *Probleme der Editionstechnik mittelalterlicher Musik*, in: *Bericht über den 4. Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Basel 1949)*, *International Musicological Society*. Kassel – Basel: Bärenreiter 1951, s. 109-110.

440. —, *Probleme der modalen Notation*, in: *Acta Musicologica* XVIII-XIX, 1946-1947, s. 2-16.
441. FINNEY, THEODORE M., *Not in the B. U. C., or Lost in a Binder's Collection*, in: *Notes* XXI, 1964, s. 335-337.
442. FINSCHER, LUDWIG, *Denkmälerausgaben in der Geschichte*, in: *The World of Music* III, 1961, č. 2, s. 36-38.
443. —, *Der 'Medici Codex' – Geschichte und Edition*, in: *Die Musikforschung* XXX, 1977, č. 4, s. 468-481.
444. —, *Gesamtausgabe – Urtext – Musikalische Praxis. Zum Verhältnis von Musikwissenschaft und Musikleben*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 193-198.
445. —, *Historisch getreue Interpretation – Möglichkeit und Probleme*, in: *Musikalische Zeitfragen* XIII, 1968, s. 25-34. [Italsky: *Fedeltà storica ed interpretazione: possibilità e problemi*, in: *Il flauto dolce nel revival del barocco musicale* (ed. SERGIO BALESTRACCI). Moncalieri: Pozzo Gros Monti 1979, s. 31-38 (Quaderni di Settembre Musica).]
446. FINSON, JON W., *The Sketches for Robert Schumann's 'C Minor Symphony'*, in: *The Journal of Musicology* I, 1982, č. 4, s. 395-418.
447. FISCHER, KLAUS, *Unbekannte Kompositionen Victorias in der Bibliotheca Nazionale in Rom*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXII, 1975, č. 2, s. 124-138.
448. FISCHER, KURT VON, *Drei unbekannte Werke von Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua?*, in: *Studi Musicali* XVII, 1988, č. 1, s. 3-14.
449. —, *Musica e testo letterario nel madrigale trecentesco*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORCHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
450. —, *Text Underlay in Landini's 'Ballate' for Three Voices*, in: *Studies in Medieval Music. Festschrift for Ernest H. Sanders* (ed. PETER M. LEFFERTS – LEEMAN L. PERKINS), *Current Musicology* XLV-LXVII, 1990, s. 179-197.
451. FLESCHE, SIEGFRIED, *Anmerkungen zu Friedrich Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels und zu seiner Editionstechnik*, in: *Händel-Jahrbuch* XIII-XIV, 1967-1968, s. 139-154.
452. —, *Zur Händelforschung am Wissenschaftsbereich Musikwissenschaft*, in: *Musikwissenschaft und Gesellschaft: 70 Jahre musikwissenschaftlicher Lehre und Forschung an der Martin-Luther-Universität* (ed. BERND BASELT). Halle – Wittenberg: Martin-Luther-Universität 1985, s. 14-19 (Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität: Wissenschaftliche Beiträge, IV, G 12).
453. FLOROS, CONSTANTIN, *Die Skizzen zum 'Violinkonzert' von Alban Berg*, in: *Alban Berg-Studien*, II (ed. RUDOLF KLEIN). Wien: Universal 1981, s. 118-135.
454. FLOTHIUS, MARIUS, *Mozart und das Vortragszeichen "cantabile". Gedanken zum 3. Satz des 'Streichquartetts' KV 464*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 17-26.
455. —, *Die Neuedition von Glucks Oper 'Iphigénie en Aulide', oder Der Musikwissenschaftler als Detektiv*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLII, 1987, č. 10-11, s. 494-497.
456. —, *The Neue Mozart-Ausgabe: A Retrospect*, in: *Early Music* XIX, 1991, č. 4, s. 533-537.
457. FORTE, ALLEN, *The Compositional Matrix*. New York: Baldwin – Music Teachers National Associations 1961 (Monographs in Theory and Composition, 1).
458. FOX, PAMELA, C. P. E. *Bach's Compositional Proofreading*, in: *The Musical Times* CXXIX, 1988, č. 1750, s. 651-655.
459. FRAGER, MALCOLM, *The Manuscript of the Schumann's 'Piano Concerto'*, in: *Current Musicology* XV, 1973, s. 83-87.

460. FRANKLIN, DON O., *Reconstructing the "Urpartitur" for WTC II: A Study of the London Autograph (BL, Add. Ms 35021)*, in: *Bach Studies* (ed. DON O. FRANKLIN). Cambridge: Cambridge University Press 1989, s. 240-279.
461. FREDERICH, HENNING, *Quellenkritische Untersuchungen zu dem Passionsoratorium 'Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus' von Barthold Heinrich Brockes in den Vertonungen von Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel und Johann Mattheson*. Ph.D. dis., Universität Bochum 1972.
462. FREYWALD, VOLKER, *Violinsonaten der Generalbaßepoche in Bearbeitungen des späten 19. Jahrhunderts*. Hamburg: Wagner 1973 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 10).
463. FROGER, JACQUES, *The Critical Edition of the Roman Gradual by the Monks of Solesmes*, in: *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* I, 1978, s. 81-97.
464. FROIDEBISE, PIERRE, *Sur quelques éditions de musique d'orgue ancienne*, in: *La musique instrumentale à la Renaissance* (ed. JEAN JAQUOT). Paris: CNRS 1955, s. 277-286.
465. FULD, JAMES J., *The Few Known Autographs of Scott Joplin*, in: *American Music* I, 1983, č. 1, s. 41-48.
466. —, *The Ricordi "Libroni"*, in: *Festschrift Albi Rosenthal* (ed. RUDOLPH ELVERS). Tutzing: Schneider 1984, s. 139-145.
467. FUNNING, DAVID, *Berg's Sketches for 'Wozzeck'. A Commentary and Inventory*, in: *Journal of the Royal Musical Association* CXII, 1987, č. 2, s. 280-322.
468. FÜSSL, KARL HEINZ, *Neue Gedanken in der Musik von Leoš Janáček*, in: *Musica* XLII, 1988, č. 5, s. 426-431.
469. —, *Urtext-Ausgaben: Probleme und Lösungen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXVIII, 1973, č. 2, s. 510-514.
470. GALLICO, CLAUDIO, *Aggiunte e considerazioni a 'L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario'*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHINI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
471. —, *Il restauro del testo di 'Ernani'*, in: *'Ernani' ieri ed oggi, Modena 1984* (ed. PIERLUIGI PETROBELLI – MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). *Verdi: Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani* X, 1987, s. 82-103.
472. —, *Verso l'edizione critica di 'Ernani' di Verdi*, in: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana* (ed. MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1987, s. 20-28.
473. GALLO, ALBERTO F., *Critica della tradizione e storia del testo. Seminario su un madrigale trecentesco*, in: *Acta Musicologica* LIX, 1987, č. 1, s. 36-45.
474. —, *Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages: A Bibliographical Report*, in: *Acta Musicologica* XLIV, 1972, č. 1, s. 78-101.
475. GARDEN, EDWARD, *Three Nights on Bare Mountain*, in: *The Musical Times* CXXIX, 1988, č. 1748, s. 333-335.
476. GARTMANN, THOMAS, *"Una frattura tra intenzioni e realizzazione?" Untersuchungen zu Luciano Berios 'Sincronie' für Streichquartett*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 73-96 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
477. GEIDEL, STANLEY M., *Mozart's 'Trio in E-flat' KV 498, for Piano, Clarinet and Viola: An Analytical Examination of Melodic Relationship, A Comparative Study of Current Editions, and an Investigation of Contemporary Performance Practices*. Ph.D. dis., Ball State University 1989.
478. GEIRINGER, KARL, *Brahms as a Musicologist*, in: *The Musical Quarterly* LXIX, 1983, č. 4, s. 463-470.
479. *Generalbaßspiel im 17. und 18. Jahrhundert: Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-

- SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 31).
480. GENTILI VERONA, GABRIELLA, *La collezione Foà e Giordano nella Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia*. Roma: Palombi 1964, s. 405-430.
481. GEORGIADES, THRASYBULOS G., *Kleine Schriften*, Tutzing: Schneider 1977.
482. —, *Zur Lasso-Gesamtausgabe*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Wien, Mozartjahr 1956)* (ed. ERICH SCHENK). Graz – Köln: Böhlau 1958, s. 216-219.
483. GERBER, REBECCA L., *Ligaturae and Notational Practices as Determining Factors in the Text Underlay of Fifteenth-Century Sacred Musik*, in: *Studi Musicali XX*, 1991, č. 1, s. 45-67.
484. GERLACH, REINHARD, *Mendelssohns Kompositionsweise. Vergleich zwischen Skizzen und Letzfassung der 'Violinkonzerts' opus 64*, in: *Archiv für Musikwissenschaft XXVIII*, 1971, č. 2, s. 119-133; také in: *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (ed. GERHARD SCHUHMACHER). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung 1982, s. 229-247 (Wege der Forschung, 494).
485. GERLACH, SONJA, *Drei Korrekturen im Autograph von Joseph Haydns 'Hornkonzert' von 1762*, in: *Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag* (ed. ERNST HERTRICH – HANS SCHNEIDER). Tutzing: Schneider 1985, s. 207-212.
486. —, *Gedanken zu den "veränderten" Violinstimmen der Solosonaten von Franz Benda in der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 199-212.
487. —, *Textkritische Untersuchungen zur Autorschaft der 'Kindersinfonie' Hoboken II: 47**, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben, Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner, s. 153-192 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse – Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 11).
488. GERSTENBERG, WALTER, *Musikhandschriften von Palestrina bis Beethoven*. Zürich: Atlantis 1960.
489. GHELLI-SANTULIANA, MAURIZIO, *Considerazioni sull'edizione a stampa dei dodici studi di Heitor Villa-Lobos*, in: *Fronimo XLV*, 1983, s. 6-13.
490. GIEGLING, FRANZ, *Probleme der Neuen Mozart-Ausgabe*, in: *Revue Musicale Suisse – Schweizerische Musikzeitung XCVI*, 1956, s. 41-43.
491. —, *Überlieferungs- und Editionsprobleme*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987-1988*, s. 115-119.
492. GILBERT, KENNETH, *Riflessioni sull'edizione del tridentenario*, in: *Chigiana XL*, 1985, č. 20, s. 173-181 (Domenico Scarlatti e il suo tempo).
493. GILLER, DON, *The Naples 'L'homme armé' Masses and Caron: A Study in Musical Relationship*, in: *Current Musicology XXXII*, 1981, s. 7-28.
494. GILLIAM, BRYAN, *Strauss' Preliminary Opera Sketches: Thematic Fragments and Symphonic Continuity*, in: *19th-Century Music IX*, 1986, č. 3, s. 176-188.
495. GILLINGHAM, BRYAN, *Saint-Martial Mehrstimmigkeit*. Ottawa: Institute of Medieval Music 1984.
496. GILMAN, KURT ARDEE, *Modern Performance Editions of Six Sonatas and One Concerto by Wilhelm Cramer*, with Introduction and Commentary. Diss., University of Texas, Austin 1990.
497. GIRARD, WILLIAM EUGENE, *A Performing Version of Georges Bizet's 'La maison du docteur'*. Ph.D. dis., University of Texas, Austin 1989.
498. GODT, IVRING – RIVERA, BENITO, V., *The Vatican Organum Treatise: A Colour Reproduction, Transcription and Translation*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henry-

- ville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 264-345 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
499. GOERTZ, HARALD, *Auf dem Prüfstand: Der Klavierauszug*, in: *Musica* XXXVI, 1982, č. 1, s. 34-48.
500. GOJOWY, DETLEF, *Beobachtungen zur Arbeitsweise Johann Sebastian Bachs an Originalpartitur und – stimmen des 'Osteroratoriums' BWV 249*, in: *Johann Sebastian Bach: Weltbild, Menschenbild, Notenbild, Klangbild* (ed. WINFRIED HOFFMANN – ARMIN SCHNEIDERHEINZE). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1988, s. 181-192.
501. GOLDBERGER, DAVID, *An Unexpected New Source for Schubert's 'A-Minor Sonata' D 845*, in: *19th-Century Music* VI, 1982, č. 1, s. 3-12.
502. GOLDHAMMER, OTTO, *Die neue Liszt-Ausgabe*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* II, 1960, s. 69-85.
503. —, *Genügen Faksimile-Drucke und Urtext-Ausgaben zur fehlerfreien Darstellung der kompositorisch-musikalischen Intentionen Johann Sebastian Bachs?*, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR (Leipzig 1975)* (ed. WERNER FELIX – WINFRIED HOFFMANN – ARMIN SCHNEIDERHEINZE). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1977, s. 327-343.
504. GOLDSCHMIDT, HARRY, *Welches war die ursprüngliche Reihenfolge in Schuberts Heine-Liedern?*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* XVII, 1972, s. 52-62.
505. GÖLLNER, MARIE LOUISE, *The Transmission of French Motets in German and Italian Manuscripts of the 14th Century*, in: *Musica Disciplina* XL, 1986, s. 63-77.
506. GÖLLNER, THEODOR, *Frühe Mehrstimmigkeit in Choralnotation*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 113-133 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
507. —, *Notenschrift und Mehrstimmigkeit*, in: *Die Musikforschung* XXXVII, 1984, č. 4, s. 267-271.
508. GOODMAN, AMY, *Anton Reicha's 'Missa pro defunctis': Performing Edition and Commentary*. Ph.D. dis., Stanford University 1989.
509. GOSSETT, PHILIP – ZEDDA, ALBERTO – CAGLI, BRUNO, *Criteri per l'edizione critica di tutte le opere di Gioachino Rossini*, in: *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi* I, 1974, s. 1-61.
510. GOSSETT, PHILIP, *Beethoven's 'Sixth Symphony': Sketches for the First Movement*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVII, 1974, č. 2, s. 248-284.
511. —, *Censorship and Self-Censorship: Problems in Editing the Operas of Giuseppe Verdi*, in: *Essay in Musicology, A Tribute to Alvin Johnson* (ed. LEWIS LOCKWOOD – EDWARD H. ROESNER). Philadelphia: American Musicological Society 1990, s. 247-257.
512. —, *Gioachino Rossini and the Conventions of Composition*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1970, č. 1-2, s. 48-58.
513. —, *L'edizione critica delle opere di Verdi*, in: *Per un "progetto Verdi" anni '80. Parma – Busseto 1980* (ed. MARIO SALVIAGIANO). Bologna: Regione Emilia Romagna 1982, s. 35-44.
514. —, *Le fonti autografe delle opere teatrali di Rossini*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* II, 1968, č. 5, s. 936-960.
515. —, *New Sources for 'Stiffelio': A Preliminary Report*, in: *Cambridge Opera Journal* V, 1993, č. 3, s. 199-222.
516. —, *The Mensural System and the 'Choralis Constantinus'*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel* (ed. ROBERT L. MARSHALL). Kassel: Bärenreiter – Hackensack: Boonin 1974, s. 71-107.
517. —, *The Operas of Rossini: Problems of Textual Criticism in Nineteenth-Century Opera*. Ph.D. dis., Princeton University 1970.
518. —, *The Works of Giuseppe Verdi*, in: *Nuove prospettive della ricerca verdiana* (ed. MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1987, s. 3-9.

519. GOTTWALD, CLYTUS, *Die Liszt-Autographe des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg*, in: *Die Musikforschung* XXXV, 1982, č. 2, s. 166-172.
520. GOZZI, MARCO, *Il manoscritto Trento Museo Provinciale d'Arte, cod 1377 (Tr 90) con un'analisi del repertorio non derivato da Tr 93*. Cremona: Turrus 1992.
521. —, *Notazione e testo musicale in una singolare composizione del MS. London, British Library, Add. 29987*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
522. GRABOWSKI, KRZYSZTOF, *Introduction aux éditions françaises des œuvres de Chopin*, in: *L'interprétation de Chopin en France* (ed. DANIELE PISTONE). Paris: Champion 1990, s. 11-30.
523. GRABS, MANFRED, *Ausgabe der Gesammelten Werke von Hanns Eisler*, in: *Musik und Gesellschaft* XXIII, 1973, č. 7, s. 403-405.
524. —, *Hanns Eisler: Werk und Edition*. Berlin: Henschel 1978 (Arbeitshefte – Akademie der Künste der DDR, 28; Forum Musik in der DDR).
525. GRASSI, ANDREA MASSIMO, *Varianti d'autore e varianti di trasmissione nel 'Trio' op. 114 di Johannes Brahms. Osservazioni sui testimoni manoscritti e a stampa*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 325-357 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). [Česky v tomto svazku, s. 276-302.]
526. GRATTONI, MAURIZIO, *Nuove fonti vivaldiane a Udine e a Cividale del Friuli*, in: *Informazione e Studi Vivaldiani V*, 1984, s. 3-22.
527. GRATZER, WOLFGANG, *Bearbeitung der Bearbeitung der Bearbei... Zu Rudolf Fickers editorischen Bemühungen um einen "Epochentermin der Musikgeschichte"*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 27-50.
528. GREER, DAVID, *Manuscript Additions in Early Printed Music*, in: *Music & Letters* LXXII, 1991, č. 4, s. 523-535.
529. GRIER, JAMES, *Scribal Practices in the Aquitanian Versaria of the Twelfth Century: Towards a Typology of Error and Variant*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLV, 1992, č. 3, s. 373-427.
530. —, *The Stemma of the Aquitanian Versaria*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLI, 1988, č. 2, s. 250-288.
531. GRONDA, GIOVANNA, *I libretti settecenteschi: un apparato evolutivo?*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
532. GROSS, ERIC, *Backgrounds and Problems for a Historical and Critical Edition of the 'String Quartets' of František Xaver Dušek (1731-1799)*, in: *Miscellanea Musicologica* VI, 1972, s. 4-37.
533. GROSSMANN, MORLEY KEITH, *The Revision Process in Rachmaninoff's 'Piano Concert in F-sharp Minor' Opus 1*. Mgr. dis., Indiana University 1982.
534. GROSSMAN, ROBERT, *Der Intavolator als Interpret: Johann Sebastian Bachs 'Lautensuite g-Moll', BWV 995, im Autograph und in zeitgenössischer Tabulatur*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* X, 1986, s. 223-244.
535. GRUBER, GERNOT, *Das Autograph der 'Zauberflöte'. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes*, I, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1967, s. 127-149; II, in: *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, s. 99-110.
536. GUDEL, JOACHIM, *Verzierungen in der Klaviermusik der Frühklassik als Editionsfragen*, in: *Die Wechselwirkung von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik* (Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz 1980) (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Abt. Kultur 1980, s. 66-68 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 14).

537. GUDGER, WILLIAM D., *Sketches and Drafts for 'Messiah'*, in: *American Choral Review* XXVII, 1985, č. 2-3, s. 31-44.
538. GÜLKE, PETER, *Erfahrungen und Überlegungen bei der Arbeit an einer Neuauflage der '5. Sinfonie'*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß (Berlin 1977)* (ed. HARRY GOLDSCHMIDT – Karl-Heinz Köhler – Konrad Niemann). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1978, s. 231-236.
539. —, *Überlegungen bei der Beschäftigung mit den Quellen zu einer Beethoven-Symphonie*, in: *Beiträge '76-'78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis* (ed. RUDOLF KLEIN). Kassel: Bärenreiter 1978, s. 76-81.
540. GÜNTHER, URSULA, *Die Pariser Skizzen zu Verdis 'Don Carlos'*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 412-414.
541. —, *'Don Carlos' – Edizione integrale – Critical Edition*, in: *Nuove prospettive nelle ricerche verdiane* (ed. MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1987, s. 29-48.
542. —, *La genèse de 'Don Carlos': opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867, I*, in: *Revue de Musicologie* LVIII, 1972, č. 1, s. 16-64; II, in: *Revue de Musicologie* LX, 1974, č. 1-2, s. 87-158.
543. —, *Unusual Phenomena in the Transmission of the Late Fourteenth-Century Polyphonic Music*, in: *Musica Disciplina* XXXVIII, 1984, s. 87-118.
544. —, *Zitate in französischen Liedsätzen der "ars nova" und "ars subtilior"*, in: *Musica Disciplina* XXVI, 1972, s. 85-100.
545. —, *Zur Datierung des Manuskripts Modena, Biblioteca Estense a.M.5.24*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Leipzig 1966)* (ed. CARL DAHLHAUS – REINER KLUGE – ERNST HERMANN MEYER – WALTER WIORA). Kassel: Bärenreiter – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1970, s. 175-181.
546. GUSTAFSON, BRUCE, *Shapes and Meanings of Slurs in Unmeasured Harpsichord Preludes: An Editorial Policy Presented for Comment*, in: *French Baroque Music* II, 1984, s. 20-22.
547. GUSTAFSON, KIRK EDWARD, *Schoenberg's 'Verklärte Nacht': History, Editions and Analyses*. Ph.D. dis., University of Washington 1989.
548. HAAR, JAMES, *Madrigals from Three Generations: The MS. Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire Royal, 27.731*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* X, 1975, s. 242-264.
549. —, *Music as Visual Object: The Importance of Notational Appearance*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
550. HABERL, FERDINAND, *Zu Editionsproblemen der Musik des 16. Jahrhunderts. Liedpsalter nach Kaspar Ulenberg*, in: *Musica sacra* LXXXIV, 1964, s. 64-67.
551. HAEFELI, ANTONI, *Der Schrei. Zur Genese "struktureller Semantik" in Klaus Hubers 'Erniedrigt – Geknechtet – Verlassen – Vernichtet...'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 299-322 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
552. HAIMO, ETHAN, *Editing Schoenberg's Twelve-Tone Music*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* VIII, 1984, č. 2, s. 141-157.
553. HAIR, GRETA MARY, *Editorial Problems and Solutions Concerning the Offertory Tropes for Christmas Day from MS. Paris B.N.Fonds Latin 903*, in: *Miscellanea Musicologica* XI, 1980, s. 226-257.
554. HAKSHAW, PAUL, *The Date of Bruckner's "Nullified" 'Symphony in D Minor'*, in: *19th-Century Music* VI, 1983, č. 3, s. 252-263.

555. HALBREICH, HARRY, *Bruckners 'Dritte Symphonie' und ihre Fassungen*, in: *Die Fassungen. Im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes, Linz 1980* (ed. Anton Bruckner Institut – Linzer Veranstaltungsgesellschaft). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, s. 75-83.
556. HALL, ANNE CAROTHERS, *A Comparison of Manuscripts and Printed Scores of Schoenberg's 'Violin Concerto'*, in: *Perspectives of New Music XIV*, 1975, č. 1, s. 182-196.
557. HALL, THOMAS, *Computer Implementation of Stemmatcs in the Preparation of Critical Editions of Renaissance Music*, in: *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society (Berkeley 1977)* (ed. DANIEL HEARTZ – BONNIE C. WADE). Kassel: Bärenreiter 1981, s. 320-324.
558. —, *Some Computer Aids for the Preparation of Critical Editions of Renaissance Music*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXV*, 1975, č. 1, s. 38-53.
559. HALLMARK, RUFUS, *A Sketch Leaf for Schumann's 'D-Minor Symphony'*, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on their Music and its Context* (ed. JON W. FINSON – LARRY R. TODD). Durham (N.C.): Duke University Press 1984, s. 39-51.
560. —, *Die handschriftlichen Quellen der Lieder Robert Schumanns*, in: *Robert Schumann: Ein romantisches Erbe in neuer Forschung*. Mainz: Schott 1984, s. 99-117.
561. —, *Schumanns Behandlung seiner Liedtexte: Vorläufiger Bericht zu einer neuen Ausgabe und zu einer Neubewertung von Schumanns Liedern*, in: *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987, s. 29-42.
562. —, *The Genesis of Schumann's 'Dichterliebe'*. Ann Arbor: UMI Research Press 1979.
563. —, *The Sketches for 'Dichterliebe'*, in: *19th-Century Music I*, 1977, č. 2, s. 110-136.
564. HALVERSON, PATRICIA JEAN, *Antonio Draghi's 'Il dono della vita eterna', 1686: Edition and Commentary*. Ph.D. dis., Stanford University 1988.
565. HAMESSLEY, LYDIA RIGMOR, *The Reception of the Italian Madrigal in England: A Repertorial Study of Manuscript Anthologies, ca. 1580-1620*. Ph.D. dis., University of Minnesota 1989.
566. HAMILTON, DAVID, *A Comparison of Music Editions: Beethoven Scores*, in: *Musical Newsletter I*, 1971, č. 2, s. 16-19.
567. HAMM, CHARLES, *Interrelationships between Manuscript and Printed Sources of Polyphonic Music in the Early Sixteenth Century: An Overview*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 1-13 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
568. —, *Manuscript Structure in the Dufay Era*, in: *Acta Musicologica XXIV*, 1962, č. 4, s. 166-184.
569. HAMMAR, RUSSELL, *Recommended Editorial Standards for Choral Publications*, in: *Choral Journal XXIII*, 1982, č. 2, s. 27-28.
570. HAMMOND, FREDERICK, *The Joker in the Pack: On editing Andrea Gabrieli's Keyboard Music*, in: *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico* (ed. AGOSTINO ZINNO). Firenze: Olschki 1991, s. 31-46 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 25).
571. HANCOCK, VIRGINIA LEE, *Sources of Brahms' Manuscript Copies of Early Music in the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, in: *Fontes Artis Musicae XXIV*, 1977, č. 3, s. 113-121.
572. HANEN, MARTHA KIGHT, *The Chansonnier El Escorial Ms.IV.a.24*. Ph.D. dis., University of Chicago 1973.
573. HANSEN, FINN EGELAND, *Editorial Problems Connected with the Transcription of H 159, Montpellier: Tonary of St. Bénigne of Dijon*, in: *Études grégoriennes XVI*, 1977, s. 161-172.

574. HARBINSON, DENIS, *The Problem of Rests in Pre-Franconian Notation*, in: *Soundings I*, 1970, č. 1, s. 24-29.
575. HARNONCOURT, NICOLAUS, *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*. Salzburg – Wien: Residenz 1984. [Italsky: *Il discorso musicale. Scritti su Monteverdi, Bach, Mozart*. Milano: Jaca Book 1987.]
576. HARRÁN, DON, *Burney and Ambros as Editors of Josquin's Music*, in: *Josquin des Prez, International Josquin Festival-Conference, The Juilliard School at Lincoln Center, New York City 1971* (ed. EDWARD E. LOWINSKY). London: Oxford University Press 1976, s. 148-177.
577. —, *In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (ca. 1440)*, in: *Acta Musicologica L*, 1978, č. 1-2, s. 217-240.
578. —, *Word-Tone Relations in Musical Thought: From Antiquity to the Seventeenth Century*. Neuhausen: American Institute of Musicology – Stuttgart: Hänssler 1986 (Musicalogical Studies and Documents, 40).
579. HARRIS, CHARLES DAVID, *Problems in Editing Harpsichord Music: 'Suite in D' by Ferdinand Tobias Richter (1649-1711)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 142-153.
580. HARRISON, FRANK LLEWELLYN – WIBBERLEY, ROGER, *Manuscripts of 14th Century English Polyphony: A Selection of Facsimiles*. London: British Academy – Stainer & Bell 1981 (Early English Church Music, 26).
581. HARTMANN, GÜNTER, *Zu einigen Noten- und Satzfehlern in Karg-Elerts Orgelmusik*, in: *Mitteilungen der Karg-Elert Gesellschaft II*, 1987, s. 71-82.
582. HASTINGS, KAREN JANE, *La premier choral: du manuscrit à l'édition princeps*, in: *L'Orgue: Cahiers et Mémoires XLIV*, 1990, s. 47-64.
583. HAUSCHILD, PETER, *Bemerkungen zu Beethovens Klaviernotation*, in: *Beethoven-Jahrbuch IX*, 1973-1977, s. 147-165.
584. HEARTZ, DANIEL, *Pierre Attaignant: Royal Printer of Music*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1969.
585. HECKMANN, HARALD, *Musikalische Quellen auf Mikrofilmen*, in: *Music, Libraries and Instruments* (Papers Read at the Joint Congress of the International Association of Music Libraries and the Galpin Society, Cambridge 1959) (ed. UNITY SHERRINGTON – GUY OLDHAM). London – New York: Hinrichsen 1961, s. 173-177.
586. HEFLING, STEPHEN E., *'Das Lied von der Erde': Mahler's Symphony for Voices and Orchestra – or Piano*, in: *The Journal of Musicology X*, 1992, č. 3, s. 293-341.
587. HEIDGEN, NORBERT, *Textvarianten in Richard Wagners 'Rheingold' und 'Walküre'*. München – Salzburg: Katzbichler 1982 (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, 22).
588. HEINEMANN, ERNST GÜNTER, *Liszts 'Angelus' – Beobachtungen zum kompositorischen Entstehungsprozeß*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 213-217.
589. HEINZELMANN, JOSEF, *'Hoffmanns Erzählungen' am Gärtnerplatz: Theaterpraxis und Textkritik*, in: *Jacques Offenbachs 'Hoffmanns Erzählungen': Konzeption, Rezeption, Dokumentation* (ed. GABRIELE BRANDSTETTER). Laaber: Laaber Verlag 1988, s. 363-387 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 9).
590. HELM, E. EUGENE, *An Honorable Shortcut to the Works C. P. E. Bach*, in: *Musik in the Classic Period: Essays in Honor of Barry S. Brook* (ed. ALLAN W. ATLAS). New York: Pendragon 1985, s. 85-98.
591. —, *The Editorial Transmission of C. P. E. Bach's Music*, in: *Early Music XVII*, 1989, č. 1, s. 32-41.
592. HEMPEL, GÜNTER, *Die Hallische Händel Ausgabe*, in: *25. Händelfestspiele* (ed. WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Leipzig: Kreutzmann 1976, s. 35-37.
593. HENCK, HERBERT, *Aus zweiter Hand: Charles E. Ives' Study Nr. 20*, in: *Neuland III*, 1983, s. 242-243.

594. HENKLE, TED, *Ysaye's 'Six Sonatas' pour violin seul: A Belated Proofreading*, in: *Journal of the Violin Society of America* V, 1980, č. 4, s. 72-90.
595. HENLE, GÜNTER, *Über die Herausgabe von Urtexten*, in: *Musica* VIII, 1954, č. 9, s. 377-380.
596. HENNING, INGOLF, *Urtext oder Bearbeitung? Unterrichtsliteratur auf neuen Wegen?*, in: *Musica* XLII, 1988, č. 1, s. 21-23.
597. HEPOKOSKI, JAMES A., *An Introduction to the 1881 Score*, in: *Giuseppe Verdi: 'Simon Boccanegra'* (ed. NICHOLAS JOHN). London: Calder 1985, s. 13-26 (English National Opera Guides, 32).
598. —, *Compositional Emendations in Verdi's Autograph Scores: 'Il trovatore', 'Un ballo in maschera' and 'Aida'*, in: *Studi Verdiani* IV, 1986-1987, s. 87-109.
599. HERLIN, DENIS, *Le dédale des corrections dans Sirènes*, in: *L'œuvre de Claude Debussy, colloque international* (ed. FRANÇOIS LESURE). Cahiers Claude Debussy XII-XIII, 1988-1989, s. 82-99.
600. HERMELINK, SIEGFRIED, *Bemerkungen zur Schütz-Edition*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. THRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 203-215 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
601. HERRMANN, KURT, *F oder Fes in 'Waldstein-Sonate'?*, in: *Musik im Unterricht* LIV, 1963, s. 253-255.
602. —, *Klassiker-Ausgaben*, in: *Musik im Unterricht* L, 1959, s. 142-144.
603. HERTTRICH, ERNST, *Autograph – Edition – Interpretation*, in: *Internationales Symposium Musikerautographe, Wien 1989* (ed. ERNST HILMAR). Tutzing: Schneider 1990, s. 165-184 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16). [Italsky: Autografo – Edizione – Interpretazione, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 269-285 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Český v tomto svazku, s. 230-243.]
604. —, *Johannes Brahms – 'Klaviertrio H-Dur' Opus 8, Frühfassung und Spätfassung. Ein analytischer Vergleich*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 218-236.
605. —, *Urtext: Möglichkeiten und Probleme*, in: *Concerto* II, 1985, č. 6, s. 38-45.
606. HESS, ERNST, *Die ursprüngliche Gestalt des 'Klarinettenkonzerts' KV 622*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, s. 18-30.
607. HESS, WILLI, *Die verschiedenen Fassungen von Beethovens 'Violinkonzert'*, in: *Revue Musicale Suisse/Schweizerische Musikzeitung* CIX, 1969, č. 4, s. 197-201; *Beethoven-Studien*. Bonn: Beethovenhaus – München: Henle 1972, s. 163-168 (Schriften zur Beethovenforschung, 7).
608. —, *Unbekannte Werke Beethovens im Supplement der Breitkopf-Gesamtausgabe*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXVI, 1971, č. 2, s. 90-93.
609. HEYER, ANNA HARIET, *Historical Sets, Collected Editions, and Monuments of Music: A Guide to their Contents*. Chicago: American Library Association 1969.
610. HEYINK, REINER, *Die Passionsmotette von Antoine de Longueval: Herkunft, Zuschreibung und Überlieferung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII, 1990, č. 3, s. 217-244.
611. HIGGINS, THOMAS, *Whose Chopin?*, in: *19th-Century Music* V, 1981, č. 1, s. 67-75.
612. HILEY, DAVID, *Editing the Winchester Sequence Repertory of ca. 1000*, in: *Cantus planus* (ed. LÁSZLO DOBSZAY – PÉTER HALÁSZ – SÁNOS MEZEI – GÁBOR PRÓSZÉKY). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1990, s. 99-113.
613. HILL, CECIL, *The Composition of Händel's 'Theodora': The Evidence of the Smith Copies*, in: *Händel-Jahrbuch* XXXV, 1989, s. 145-156.
614. HILLMANN, EVA-MARIE, *Das zeitgenössische Chorschaffen in den Editionen des VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig*, in: *Der Gesang in den Kämpfen unserer Zeit: Traditionen, Methoden, Wirkungsfelder* (ed. WINFRIED STANISLAU). Leipzig: Zentralhaus 1987, s. 60-66.

615. HILMAR, ERNST, *Anmerkungen zu Franz Schuberts Erstdrucken*, in: "Florilegium musicologicum": *Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag* (ed. CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING). Tutzing: Schneider 1988, s. 145-154 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 21).
616. —, *Křenek-Bestände in Wien*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXXV, 1980, č. 9, s. 458-460.
617. HILMAR, ROSEMARY, "...nach den hinterlassenen endgültigen Korrekturen des Komponisten revidiert": *Eine Studie zur Drucklegung von Musikalien im 20. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel der Oper 'Wozzek' von Alban Berg*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* LVIII, 1983, s. 112-130.
618. HILZINGER, KLAUS HARRO, *Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte*, in: *Euphorion* LXVIII, 1974, č. 2, s. 198-210.
619. HINSON, MAURICE, *The Sixth Edition of Muzio Clementi's 'Six Progressive Sonatinas' op. 36 (ca. 1820)*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 237-243.
620. HIRSBRUNNER, THEO, *Zur Entstehung von Paul Hindemiths Oper 'Mathis der Maler'*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII, 1990, č. 2, s. 62-72.
621. HITCHCOCK, WILEY H., *Just what is Ives' 'Unanswered Question'?*, in: *Notes* XLIV, 1988, č. 3, s. 437-443.
622. —, *Problèmes d'édition de la musique de Marc-Antoine Charpentier pour 'Le malade imaginaire'*, in: *Revue de Musicologie* LVIII, 1972, č. 1, s. 3-15.
623. —, *Some Aspects of Notation in an 'Alma redemptoris mater' (ca. 1670) by Marc-Antoine Charpentier (d. 1704)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 127-141.
624. HOFFMANN-ERBRECHT, LOTHAR, *Auf den Spuren des Schreibers der Glogauer Handschrift (ca. 1480)*, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* VII, 1990, s. 19-29.
625. —, *Datierungsprobleme bei Kompositionen in deutschen Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag* (ed. LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT – HELMUT HUCKE). Tutzing: Schneider 1961, s. 47-60.
626. —, *Problems in the Interdependence of Josquin Sources*, in: *Josquin des Prez, The International Josquin Festival-Conference, The Juilliard School at Lincoln Center (New York City 1971)* (ed. EDWARD E. LOWINSKY). London: Oxford University Press 1976, s. 285-293.
627. HOFFMANN, DIRK, *Das dynamische Textverständnis: Die Basis der kritischen Edition des 'Rosenkavaliers'*, in: *Editio* I, 1989, č. 1, s. 130-144.
628. HOFFMANN, RICHARD, *Concerning the Row Deviations in the Music of Schoenberg*, in: *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schoenberg-Gesellschaft (Wien 1974)* (ed. RUDOLF STEPHAN). Wien: Lafite 1978, s. 89-102.
629. HOFMANN, KLAUS, *Bach oder nicht Bach? Die Neue Bach-Ausgabe und das Echtheitsproblem. Mit einem Beitrag von Yoshitake Kobayashi über "Diplomatische Mittel der Echtheitskritik"*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 9-70 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 11).
630. HOHLER, CHRISTOPHER, *Reflection on some MSS. Containing 13th-Century Polyphony*, in: *Journal of the Plainsongs & Medieval Music Society* 1978, s. 2-38.
631. HOLMES, WILLIAM, *The Earliest Revisions of 'La forza del destino'*, in: *Studi Verdiani* VI, 1990, s. 55-98.
632. —, *Verdi's Changing Attitudes Towards Dramatic Situations as Seen in Some of his Revisions in 'La forza del destino'*, in: *La musique et le rite sacré et profane, II* (ed. MARC HONEGGER – PAUL PRÉVOST). Strasbourg: Université Strasbourg 1986, s. 657-673.
633. HOLOMAN, D. KERN, *Reconstructing a Berlioz Sketch*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVIII, 1975, č. 1, s. 125-130.

634. —, *The Berlioz Sketchbook Recovered*, in: *19th-Century Music* VII, 1984, č. 3, s. 282-317.
635. —, *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, ca. 1818-1840*. Ann Arbor: UMI 1980 (Studies in Musicology, 7).
636. —, *The Present State of Berlioz Research*, in: *Acta Musicologica* XLVII, 1975, č. 1, s. 31-67.
637. HOMMA, MARTINA, *Zwölftonharmonik und Präkomposition des Materials. Überlegungen zu Konkretisierungsgraden im Kompositionsprozeß von Witold Lutosławski's 'Cellokonzert'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 205-232 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
638. HONEA, TED, *Music Reviews of Editions of Schubert Lieder*, in: *Notes* XXXV, 1978, č. 1, s. 165-167.
639. HOORICKX, REINHARD VAN, *Notes on a Collection of Schubert Songs copied from Early Manuscripts around 1821-1825, Preserved in the Spaun Family, in the Possession of Dr. Christoph von Cornaro, Brussels*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XXII, 1968, s. 86-101.
640. —, *The Chronology of Schubert's Fragments and Sketches*, in: *Schubert Studies: Problems of Style and Chronology* (ed. EVA BADURA-SKODA – PETER BRANSCOMBE). Cambridge: Cambridge University Press 1982, s. 297-325.
641. HOPKINSON, CECIL, *'Tannhäuser'. An Examination of 36 Editions*. Tutzing: Schneider 1973 (Musikbibliographische Arbeiten, 1).
642. HOPPIN, RICHARD H., *Conflicting Signatures Reviewed*, in: *Journal of the American Musicological Society* VI, 1953, č. 2, s. 97-117.
643. HORTSCHANSKY, KLAUS, *Autographe Stimmen zu Mozarts 'Klavierkonzert' KV 175 im Archiv André zu Offenbach*, in: *Mozart-Jahrbuch 1989-1990*, s. 37-54.
644. HOUGHTON, EDWARD F., *A "New" Motet by Johannes Regis*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXXIII, 1983, č. 1-2, s. 49-74.
645. HOWAT, ROY, *The New Debussy Edition: Approaches and Techniques*, in: *Studies in Music* XIX, 1985, s. 94-113.
646. HUCKE, HELMUT, *Kritische Ausgabe des Graduale Romanum*, in: *Musik und Altar* XIV, 1962, s. 128-135.
647. —, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIII, 1980, č. 3, s. 437-467.
648. HUDSON, BARTON, *On the Texting of Obrecht's Masses*, in: *Musica Disciplina* XLII, 1988, s. 101-127.
649. HUDSON, FREDERICK, *The Study of Watemarks as a Research Factor in Undated Manuscripts and Print: Beta-Radiography with Carbon-14 Sources*, in: *Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society (Copenhagen 1972)* (ed. HENRICH GLAN – SØREN SØRENSEN – PETER RYOM). København: Wilhelm Hansen 1974, s. 447-453.
650. HUGHES, DAVID G., *Further Notes on the Grouping of the Aquitanian Tropes*, in: *Journal of the American Musicological Society* XIX, 1966, s. 3-12.
651. —, *The Sources of 'Christus manens'*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (ed. JAN LARUE). New York: Norton 1966, s. 424-427.
652. HUGLO, MICHEL, *Les anciens manuscrits du fonds Fétiis*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XXXII-XXXIII, 1978-1979, s. 35-39.
653. —, *Règlement du XIII^e siècle pour la transcription des livres notés*, in: *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*. Kassel: Bärenreiter 1967, s. 121-133.
654. —, *Un troisième témoin du "tonaire carolingien"*, in: *Acta Musicologica* XL, 1968, č. 1, s. 22-28.
655. HUMPHRIES, CHARLES – SMITH, WILLIAM C., *Music Publishing in the British Isles from the Earliest Times to the Middle of the Nineteenth Century*. London: Cassel & Co. 1954.

656. HUR, YOUNG-HAN, *Conflicting Attributions in the Continental Motet Repertory from ca. 1500 to ca. 1550*. Ph.D. dis., City University of New York 1990.
657. *Internationales Symposium Musikerautographe (Wien 1989)* (ed. ERNST HILMAR). Tutzing: Schneider 1990 (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation, 16).
658. IRMER, OTTO VON, *Urtext oder Bearbeitung?*, in: *Kontakte* 1959, s. 253-255.
659. IVANOFF, VLADIMIR, *Das Pesaro-Manuskript: Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis. Mit Beiheft: Praktische Edition*. Tutzing: Schneider 1988 (Münchener Editionen zur Musikgeschichte, 7).
660. JACKSON, TIMOTHY L., *Schubert's Revision of 'Der Jüngling und der Tod', D 545a-b, and 'Meeresstille', D 216a-b*, in: *The Musical Quarterly* LXXV, 1991, č. 3, s. 336-355.
661. JACOBI, ERWIN R., *G. F. Nicolai's Manuscript of Tartini's 'Regole per ben suonare il violino'*, in: *The Musical Quarterly* LXVII, 1961, s. 2, s. 207-223.
662. —, *Zu Hindemiths Minimax-Komposition (1923)*, in: *Hindemith-Jahrbuch* III, 1974, s. 93-114.
663. JACOBS, CHARLES, *On Editions of Music in Tablature and the Performer*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Stuttgart 1985)* (ed. DIETRICH BERKE – DOROTHEE HANEMANN). Kassel: Bärenreiter 1987, s. 370-380.
664. JACOBS, RENÉ, *"Je prépare une nouvelle version du 'Couronnement'"*, in: *Monteverdi, 'Le couronnement de Poppée'*. Avant-scène opéra 1988, č. 115, s. 146-147.
665. JACOBY, RICHARD, *Zur Frage der Akzidentien in Chorsätzen des 16. und 17. Jahrhunderts*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXIII, 1962, s. 393-395.
666. JACQUOT, JEAN – VACCARO, JEAN-MICHEL, *Recherche et édition musicale*, in: *Courrier du CNRS* XIV, 1974, s. 24-29.
667. JACQUOT, JEAN, *Problèmes d'édition des tablatures de luth*, in: *Informatique musicale* 1973, s. 10-24.
668. —, *Problèmes et méthodes d'édition: introduction à un nouvel examen*, in: *Le luth et sa musique*, II (ed. JEAN-MICHEL VACCARO). Tours: Corpus des luthistes français 1980, s. 17-30.
669. JANOWER, DAVID, *Berlioz's 'Requiem': Editions and Errata*, in: *Choral Journal* XX, 1979, č. 4, s. 8-11.
670. —, *Bruckner's 'E Minor Mass': Editions and Errata*, in: *Choral Journal* XXI, 1980, č. 4, s. 20-23.
671. JANZ, BERNHARD, *Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung*, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals* (ed. WINFRIED KIRSCH – MICHAEL JACOB – MARTINA JANITZEK – PETER LÜTTIG). Regensburg: Bosse 1989, s. 149-169 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, 1).
672. JAQUET-LANGLAIS, MARIE-LOUISE, *Une curiosité: l'œuvre d'orgue de Jean-Sébastien Bach doigtée par César Frank*, in: *Orgue* CCVII, 1988, s. 1-6.
673. JENSEN, ERIC FREDERICK, *A New Manuscript of Robert Schumann's 'Waldszenen' op. 82*, in: *The Journal of Musicology* III, 1984, č. 1, s. 69-89.
674. *Johann Sebastian Bach, 'Matthäus-Passion' BWV 244: Vorträge der Sommerakademie J. S. Bach 1985* (ed. ULRICH PRINZ). Kassel: Bärenreiter 1990 (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, 2).
675. JOHNS, KEITH T., *The "N" Series of Liszt's Sketchbooks*, in: *American Liszt Society Journal* XIX, 1986, s. 20-22.
676. JOHNSON, DOUGLAS P. – TYSON, ALAN – WINTER, ROBERT, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*. Berkeley: California University – Oxford: Clarendon Press 1985 (California Studies in 19th Century Music, 4).

677. JOHNSON, DOUGLAS P. – TYSON, ALAN, *Reconstructing Beethoven's Sketchbooks*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXV, 1972, č. 2, s. 137-156. [Italsky: La ricostruzione dei quaderni di schizzi di Beethoven, in: *Beethoven* (ed. GIORGIO PESTELLI). Bologna: Il Mulino 1988, s. 344-365.]
678. JOHNSON, DOUGLAS P., *Beethoven's Early Sketches in the 'Fischhoff Miscellany'*, *Berlin Autograph* 28. Ph.D. dis., University of California, Berkeley 1978.
679. —, *Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th Century Music* II, 1978, č. 1, s. 3-17. Italsky: *Gli studiosi di Beethoven e l'interpretazione degli schizzi*, in: *Beethoven* (ed. GIORGIO PESTELLI). Bologna: Il Mulino 1988, s. 367-391.
680. —, *The Artaria Collection of Beethoven Manuscript: A New Source*, in: *Beethoven Studies*, I (ed. ALAN TYSON). New York: Norton – London: Oxford University Press 1973, s. 176-236.
681. —, *On Beethoven Scholars and Beethoven's Sketches*, in: *19th-Century Music* II, 1979, č. 3, s. 276-278.
682. JONAS, OSWALD, *Brahmsiana*, in: *Die Musikforschung* XI, 1958, č. 3, s. 286-293.
683. —, *Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkennntnis*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Kassel 1962)* (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST). Kassel: Bärenreiter 1963, s. 212-215.
684. —, *On the Study of Chopin's Manuscripts*, in: *Chopin-Jahrbuch* 1956, s. 142-155.
685. JONES, GEORGE, *The "First" Chansonnier of the Biblioteca Riccardiana, Codex 2794: A Study in the Method of Editing 15th-Century Music*. Ph.D. dis., New York University 1972.
686. JONES, PAMELA, *The Editions of Cesare Negri's 'Le gratie d'amore': Choreographic Revisions in Printed Copies*, in: *Studi Musicali* XXI, 1992, č. 1, s. 3-33.
687. JOSEPH, CHARLES M., *Stravinsky Manuscripts in the Library of Congress and the Pierpont Morgan Library*, in: *The Journal of Musicology* I, 1982, č. 3, s. 327-337.
688. JOSEPHSON, NORS S., *Die Skizzen zu Sibelius' '4. Symphonie' (1909-1911)*, in: *Die Musikforschung* XL, 1987, č. 1, s. 38-49.
689. —, *Zur Entstehungsgeschichte von Bartóks 'Klaviersonate' (1926)*, in: *Die Musikforschung* XXXIII, 1980, č. 4, s. 487-489.
690. JOST, CHRIST, *A Mendelssohn's 'Lieder ohne Worte'*. Tutzing: Schneider 1988 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 14).
691. JOURDAN-HEMMERDINGER, DENISE, *Aspects méconnus des théories et notations antiques et de leur transmission*, in: *Musicologie médiévale: notations et séquences* (ed. MICHEL HUGLO). Paris: Champion 1987, s. 67-99.
692. JUDD, ROBERT FLOYD, *The Use of Notational Formats at the Keyboard: A Study of Printed Sources of Keyboard Music in Spain and Italy c. 1500-1700*. Ph.D. dis., Oxford University Press 1988.
693. JUST, MARTIN, *Isaac de manu sua*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Kassel 1962)* (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST). Kassel: Bärenreiter 1963, s. 112-113.
694. —, *Zur Examinatio von Varianten*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 129-152 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
695. —, *Zur Frage der Autorschaft in den Josquin des Prez zugeschriebenen Werken. Ein Überblick*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 301-318 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 11).
696. KAISER, FRITZ, *Die authentischen Fassungen des 'D-Dur Konzertes' op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß*

- (Kassel 1962) (ed. GEORG N. REICHERT – MARTIN JUST). Kassel: Bärenreiter 1963, s. 196-198.
697. KALISCH, VOLKER, *Die sogenannte "Urfassung" von Gustav Mahlers erster Sinfonie*, in: *Das Orchester XXXVI*, 1988, č. 2, s. 133-135.
698. KALLBERG, JEFFREY, *Are Variants a Problem? "Composer's Intentions" in Editing Chopin*, in: *Chopin Studies III*, 1990, s. 257-267.
699. KALLICK, JENNY L., *A Study of the Advanced Sketches and Full Score Autograph for the First Movement of Beethoven's 'Ninth Symphony' Opus 125*. Ph.D. dis., Yale University 1987.
700. KÄMPER, DIETRICH, *Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansonniers des frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (ed. LUDWIG FINSCHER). München: Kraus 1981, s. 143-166 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6).
701. —, *Schicksal eines Autographs. Max Bruchs g-moll Violinkonzert in den USA wieder aufgetaucht*, in: *Neue Zeitschrift für Musik CXXXIV*, 1973, č. 10, s. 639.
702. KARP, THEODORE, *The Polyphony of Saint Martial and Santiago de Compostela*. Oxford: Clarendon Press 1992.
703. —, *Towards a Critical Edition of the Notre-Dame Organa Dupla*, in: *The Musical Quarterly LII*, 1966, č. 3, s. 350-367.
704. KASSLER, MICHAEL, *A Critical Edition Problem Resolved*, in: *Musicology V*, 1979, s. 155-158.
705. KATZ, DANIEL SETH, *The Earliest Sources for the 'Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris'*. Ph.D. dis., Duke University 1989.
706. KECSKEMÉTI, ISTVÁN, *Two Liszt Discoveries: 1. An Unknown Piano Piece; 2. An Unknown Song*, in: *The Musical Times CXV*, 1974, č. 1578, s. 646-648; CXV, 1974, č. 1579, s. 743-744.
707. KEITEL, ELIZABETH A., *A Study of the Appearance of the Letter M in Machaut Manuscripts*. Ph.D. dis., Cornell University 1975.
708. KELLER, HERMANN, *Zur Geschichte der Urtextausgaben der Klavierwerke Bachs in der Edition Peters*, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft X*, 1965, s. 127-132.
709. KELLER, PETER, *Die Neue Mozart-Ausgabe. Voraussetzung. Aufbau und Probleme der Edition*, in: *Universitas XXXIII*, 1978, s. 623-628.
710. KELLMAN, HERBERT, *The Origins of the Chigi Codex. The Date, Provenance, and Original Ownership of Rome, Biblioteca Vaticana, Chigiana C. VIII. 234*, in: *Journal of the American Musicological Society XI*, 1958, č. 1, s. 6-19.
711. KERMAN, JOSEPH, *Beethoven's Early Sketches*, in: *The Musical Quarterly LVI*, 1970, č. 4, s. 515-538.
712. —, *Beethoven's Sketches in the British Museum*, in: *Proceedings of the Royal Musicological Association XCIII*, 1966-1967, s. 77-96.
713. —, *Sketch Studies*, in: *19th-Century Music VI*, 1982, č. 2, s. 174-180; také *Musicology in the 1980s* (ed. KERN D. HOLOMAN – CLAUDE V. PALISCA). New York: Da Capo 1982, s. 53-65. [Italsky: Lo studio degli schizzi, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 97-107 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 110-120.]
714. —, *Write All These Down*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1994.
715. KERNER, DIETER, *Das Requiem-Problem [Mozart]*, in: *Neue Zeitschrift für Musik CXXXV*, 1974, č. 8, s. 475-479.
716. KILIAN, DIETRICH, *Über einige neue Aspekte zur Quellenüberlieferung von Klavier- und Orgelwerken Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch LXIV*, 1978, s. 61-72.
717. KINDERMANN, JÜRGEN, *Quellenbibliographie heute, ihre Grenzen und Möglichkeiten*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposium der Freien Musikwissen-*

- schaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 67-70 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
718. KING, ALEXANDER HYATT, *A Mozart Legacy: Aspects of the British Library Collections*. London: British Library 1984.
719. —, *Händel and his Autographs*. London: British Museum 1967.
720. KIPNIS, IGOR, *Bach's 'Welltempered Clavier'*, in: *Keyboard XI*, 1985, č. 3, s. 71-74, 76-77.
721. KIPPENBERG, BURKHARD, *Die Melodien des Minnesangs*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 62-92. (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
722. KIRKENDALE, WARREN, *The 'Great Fugue' op. 133: Beethoven's 'Art of Fugue'*, in: *Acta Musicologica XXXV*, 1963, č. 1, s. 14-24.
723. KIRKPATRICK, RALPH, *Scarlatti Revisited in Parma and Venice*, in: *Notes XXVIII*, 1971, č. 1, s. 5-15.
724. KIRSCH, WINFRIED, *Unterters- und Leittonklauseln als Quellentypische Varianten*, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquin Desprez* (ed. LUDWIG FINSCHER). München: Kraus 1981, s. 167-179 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6).
725. KLEIN, RUDOLF, *Die neue Schubert-Gesamtausgabe*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXIII*, 1968, č. 3, s. 166-167.
726. KLIMOVICKIJ, ABRAM, *Autograph und Schaffensprozess: Zur Erkenntnis der Kompositionstechnik Beethovens*, in: *Zu Beethoven: Aufsätze und Annotationen* (ed. HARRY GOLDSCHMIDT). Berlin: Neue Musik 1979, s. 149-166.
727. —, *Eine unbekannte Skizze zur 'IX. Sinfonie' von Beethoven*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft XXVIII*, 1986, č. 2, s. 139-143.
728. KNAPP, JOHN MERRILL, *Probleme bei der Edition von Händels Opern*, in: *Händel-Jahrbuch XIII-XIV*, 1967-1968, s. 113-123.
729. —, *The Instrumentation Draft of Wagner's 'Das Rheingold'*, in: *Journal of the American Musicological Society XXX*, 1977, č. 2, s. 272-295.
730. KOBAYASHI, YOSHITAKE, *Zu einem neuentdeckten Autograph Bachs. Choral: 'Aus der Tiefen'*, in: *Bach-Jahrbuch LVII*, 1971, s. 5-12.
731. KOCH, ANNEROSE, *Zur Bedeutung der Editionen Schumannscher Klavierwerke für den Interpreten*, in: *Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1982. 7. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, 3-12 Juni 1982* (ed. GÜNTER MÜLLER). Sonderdruck des Rates des Bezirkes. Karl-Marx-Stadt 1983, s. 37-43.
732. KÖHLER, HANS JOACHIM, *Zu den Neuausgaben der Klavierwerke Robert Schumanns. Aussagen der Quellen zu Genesis und Gestalt*, in: *Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt 1982. 7. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, 3.-12. Juni 1982* (ed. GÜNTER MÜLLER). Sonderdruck des Rates des Bezirkes. Karl-Marx-Stadt 1983, s. 16-21.
733. KÖHLER, KARL-HEINZ, *Die Editionstätigkeit der Musikabteilung in Geschichte und Gegenwart – Beiträge für Forschung und Praxis*, in: *Beiträge zur Wissenschaft IV*, 1962, s. 3-16.
734. —, *Mozarts Kompositionsweise – Beobachtungen am 'Figaro'-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch 1967*, s. 31-45.
735. —, *Zu den Methoden und einigen Ergebnissen der philologischen Analyse am Autograph der 'Zauberflöte'*, in: *Mozart-Jahrbuch 1980-1983*, s. 283-287.
736. —, *Zur Bewertung der Korrekturen und Provenienznachweise im Autograph zum 'Klavierkonzert' KV 450: Ein Beitrag zu Mozarts Kompositionsweise 1784*, in: *Mozart-Jahrbuch 1984-1985*, s. 52-61.

737. KOHLHASE, HANS, *Die klanglichen und strukturellen Revisionen im Autograph der 'Streichquartette' op. 41*, in: *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987, s. 53-76.
738. KOHLHASE, THOMAS, *Edieren – Dokumentieren und Interpretieren: Die Erwartungen von Wissenschaft und Praxis an historisch-kritischen Musikausgaben*, in: *Concerto II*, 1985, č. 6, s. 33-37.
739. KOJIMA, SHIN AUGUSTINUS, *Die Solovioline-Fassungen und -Varianten von Beethovens 'Violinkonzert' op. 61. Ihre Entstehung und Bedeutung*, in: *Beethoven-Jahrbuch VIII*, 1971-1972, s. 97-145.
740. —, *Gestalt und Funktion des Staccato bei Beethoven*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE). Kassel: Bärenreiter 1980, s. 343-351.
741. —, *Probleme im Notentext der 'Pastoralsymphonie' op. 68 von Beethoven*, in: *Beethoven-Jahrbuch IX*, 1973-1977, s. 217-261.
742. —, *Zur Quellenkritik von Beethovens 'Chorphantasie' op. 80*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 264-281.
743. KOLBIN, DMITRI, *Ein wiedergefundenes Mozart-Autograph*, in: *Mozart-Jahrbuch 1968*, s. 193-204.
744. KOLNEDER, WALTER, *Die 'Kunst der Fuge'. Mythen des 20. Jahrhunderts*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 42-45).
745. *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (ed. FELIX MEYER). Basel: Paul Sacher Stiftung 1986.
746. KONOLD, WULF, *Die zwei Fassungen der 'Italienischen Symphonie' von Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bayreuth 1981)* (ed. CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING – SIGRID WIESMANN). Kassel: Bärenreiter 1984, s. 410-415.
747. KONRAD, ULRICH, *Bemerkungen zu Problemen der Edition von Mozart-Skizzen*, in: *Die Musikforschung XLIV*, 1991, č. 4, s. 331-345.
748. KORABEL'NIKOVA, LJUDMILA, *Denkmäler und Gesamtausgaben*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft XXX*, 1988, č. 3, s. 200-206.
749. KORTE, WERNER, *Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz (Zur Musikgeschichte als Kunstwissenschaft)*, in: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962. Überreicht von Freunden und Schülern* (ed. HEINRICH HÜSCHEN). Regensburg: Bosse 1962, s. 283-293.
750. KORTH, HANS-OTTO, *Die Edition der deutschen Kirchenlieder: Grundlagen der Darstellung*, in: *Fontes Artis Musicae XXXV*, 1988, č. 3, s. 155-158.
751. KORTSEN, BJARNE, *Zur Genesis von Edward Griegs g-Moll Streichquartett op. 27*. Berlin: Hilke 1967.
752. KOVÁCS, MÁRIA, *Des manuscrits de Liszt à Morlanwelz*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XXX*, 1988, č. 1-4, s. 321-332.
753. KOVÁCS, SÁNDOR, *Über die Vorbereitung der Publikation von Bartóks grosser ungarischen Volksliedausgabe*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XXIV*, 1982, č. 1-2, s. 133-155.
754. KOVARIK, EDWARD, *A Newly-Discovered Dunstable Fragment*, in: *Journal of the American Musicological Society XXI*, 1968, s. 21-33.
755. KRAMER, RICHARD, *Beethoven Facsimiles*, in: *19th-Century Music VI*, 1982, č. 1, s. 76-81.
756. KRATOCHVÍL, JIŘÍ, *Betrachtungen über die Urfassung des 'Konzerts für Klarinette' und des 'Quintetts für Klarinette und Streicher' von W. A. Mozart*, in: *Internationale Konferenz über das Leben und Werk W. A. Mozarts (Praha 1956)* (ed. PAVEL ECKSTEIN). Praha: Svaz československý skladatelů 1958, s. 262-271.

757. KRAUSE, PETER, *Unbekannte Dokumente zur Uraufführung von Franz Schuberts großer 'C-Dur Sinfonie' durch Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft XXIX*, 1987, č. 3, s. 240-250.
758. KREBS, HARALD MANFRED, *New Light on the Source Materials of Schoenberg's 'Die glückliche Hand'*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute XI*, 1988, č. 2, s. 123-143.
759. —, *The "Color Crescendo" from 'Die glückliche Hand': A Comparison of Sketch and Final Version*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute XII*, 1989, č. 1, s. 61-67.
760. KREPS, JOSEPH, *Prélude à l'édition critique du Graduel Romain*, in: *Musica sacra "sancta sancte" LXII*, 1961, s. 39-46.
761. KROEGER, KARL, *Errors in the Facsimile Edition of William Billings' 'The Continental Harmony'*, in: *Sonneck Society Bulletin XIV*, 1988, č. 3, s. 126-128.
762. KROSS, SIEGFRIED, *Die Schumann-Autographen der Universitätsbibliothek Bonn*, in: *Studien zur Bonner Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts* (ed. MARIANNE BRÖCKER – GÜNTER MASSENKEIL). Köln: Volk 1978, s. 9-19 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 116).
763. KRUMMACHER, FRIEDHELM, *"Die wenigen Blätter" und "die sämtlichen Keime": Über Mahlers Skizzen zum Kopfsatz der 'III. Symphonie'*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolph Stephan zum 65. Geburtstag* (ed. JOSEF KUCKERTZ). Laaber: Laaber Verlag 1990, s. 347-363.
764. —, *Mendelssohn's Late Chamber Music: Some Autograph Sources Recovered*, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on their Music and its Context* (ed. JON W. FINSON – LARRY R. TODD). Durham (N.C.): Duke University Press 1984, s. 71-84.
765. —, *Über Autographe Mendelssohns und seine Kompositionsweise*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 482-485.
766. KRUMMEL, DONALD W., *Guide for Dating early Published Music. A Manual of Bibliographical Practices*. Hackensack (N.J.): Boonin – Kassel: Bärenreiter 1974; suplement in: *Fontes Artis Musicae XXIV*, 1977, č. 3, s. 175-184.
767. —, *Musical Functions and Bibliographical Forms*, in: *Library* 1976, s. 327-350.
768. KUBIK, REINHOLD, *Artikulation und Struktur: Überlegungen bei der Edition von Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (ed. Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1986, s. 203-218.
769. KUCKERTZ, JOSEPH, *Zur Niederschrift der Musik außereuropäischer Kulturen*, in: *Notenschrift und Aufführung. Symposium zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München* (ed. THEODOR GÖLLNER). Tutzing: Schneider 1980, s. 15-40 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 30).
770. KUGLER, MICHAEL, *Die Tastenmusik im Codex Faenza*. Tutzing: Schneider 1972 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 21).
771. KÜMMERLING, HARALD, *Die Bestimmung des Ranges mehrstimmiger Vertonungen des Ordinarium Missae mittels des Cantus firmus als "accidens praedicabile"*, in: *Soziale Ordnungen im Selbstverständnis des Mittelalters, II* (ed. ALBERT ZIMMERMANN). Berlin: de Gruyter 1980, s. 586-600 (Miscellanea Mediaevalia, XII/2).
772. —, *Difficile est satyram non scribere, oder: Über eine gewisse Passion eines so genannten weltberühmten Mannes*, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günter Massenkeil zum 60. Geburtstag* (ed. RAINER CADENBACH – HELMUT LOOS). Bonn: Voggenreiter 1986, s. 57-69.
773. —, *Franz Commers Abschriften älterer Musikwerke*. Köln: Arno Volk 1973.
774. KÜTHEN, HANS-WERNER, *Neue Aspekte zur Entstehung von 'Wellingtons Sieg'*, in: *Beethoven-Jahrbuch VIII, 1971-1972*, s. 73-92.

775. —, *Probleme der Chronologie in den Skizzen und Autographen zu Beethovens 'Klavierkonzert' op. 19*, in: *Beethoven-Jahrbuch IX, 1973-1977*, s. 263-292.
776. *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
777. *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4).
778. LA CUESTA, ISMAEL FERNÁNDEZ DE, *Manuscritos y fuentes musicales en España: Edad Media*. Madrid: Alpuerto 1980.
779. LA FACE BIANCONI, GIUSEPPINA, *Gli strambotti del codice estense α.F.9.9*. Firenze: Olschki 1990 (Studi e testi per la storia della musica, 8).
780. LAMPERT, VERA, *Bartóks Skizzen zum III. Satz des 'Streichquartetts Nr. 2'*, in: *Documenta Bartókiana I, 1977*, č. 5, s. 176-189.
781. LANDMANN, ORTRUN, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Anmerkungen zum Gesamtbestand und zu einigen speziellen Fragen*, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert (Magdeburg 1981)* (ed. GÜNTER FLEISCHHAUER – WOLF HOBBOHM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Magdeburg: Rat der Stadt Magdeburg 1983, s. 63-72.
782. LONDON, HOWARD C. ROBBINS, *Haydn's Oper 'La fedeltà premiata'. Eine neue authentische Quelle*, in: *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag* (ed. GÜNTER BROSCHE). Tutzing: Schneider 1975, s. 213-232.
783. —, *The Original Versions of Haydn's First 'Salomon' Symphonies*, in: *The Music Review XV, 1954*, s. 1-32.
784. LARSEN, JENS PETER, *Die Haydn-Überlieferung*. København: Munksgaard 1939.
785. —, *Editionsprobleme des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Bericht über den siebten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Köln 1958)* (ed. GERALD ABRAHAM – SUSANNE CLERCX-LEJEUNE – HELLMUT FEDERHOFER – WILHELM PFANNKUCH). Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1959, s. 349-353.
786. —, *Haydn im 20. Jahrhundert*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günther Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 319-325.
787. —, *Musikedition und Aufführungspraxis*, in: *Vom Notenbild zur Interpretation* (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 1. bis 3. Juli 1977) (ed. EITELFRIEDRICH THOM – RENATE BORMANN). Magdeburg: Rat des Bezirkes – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit 1978, s. 5-11 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, VI/2).
788. LARUE, JAN, *Classification of Watermarks for Musicological Purposes*, in: *Fontes Artis Musicae XIII, 1966*, č. 2-3, s. 59-63.
789. —, *Photo-Offset. A Solution for Scholarly Performing Editions*, in: *Acta Musicologica XXXVIII, 1966*, č. 1, s. 69-70.
790. —, *Watermarks and Musicology*, in: *Acta Musicologica XXXIII, 1961*, č. 2-4, s. 120-146.
791. LAWTON, DAVID, *Critical Performers and Critical Edition*, in: *Nuove prospettive nelle ricerche verdiane* (ed. MARISA DI GREGORIO CASATI – MARCELLO PARAVANI). Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani – Milano: Ricordi 1987, s. 10-19.
792. —, *The Autograph of 'Aida' and the New Verdi Edition*, in: *Verdi Newsletter XIV, 1986*, s. 4-14.
793. —, *Why Bother with the New Verdi Edition?*, in: *Opera Quarterly II, 1984-1985*, č. 4, s. 43-54.
794. LE VOT, GÉRARD, *Pour une épistémologie de l'édition musicale du texte lyrique français médiéval: remarques sur la notation des chansonniers de trouvères et sur leur transcription*, in: *Musicologie médiévale: notations et séquences* (ed. MICHEL HUGLO). Paris: Champion 1987, s. 187-207.
795. LEAVIS, RALPH, *Die "Beethovenianismen" der 'Jenaer Symphonie'*, in: *Die Musikforschung XXIII, 1970*, č. 3, s. 297-302.

796. LEBERMANN, WALTER, *Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat?*, in: *Die Musikforschung* XX, 1967, č. 4, s. 413-425.
797. LEIBNITZ, THOMAS, *Johannes Brahms als Musikphilologe*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983* (ed. SUSANNE ANTONICEK – OTTO BIBA). Tutzing: Schneider 1988, s. 351-359.
798. LEICHER-OLBRICH, ANNELIESE, *Untersuchungen zu Originalausgaben Beethovenscher Klavierwerke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1976.
799. LELOUCHE, RUDDY, *Un système conversationnel d'édition de musique (SCEM)*, in: *Informatique musicale 1977. Textes des conférences. Équipe Ératto* (ed. HENRI DUCASSE). Paris: Centre de documentation sciences humaines 1978, s. 103-156.
800. LENOIR, YVES, *Réflexions critiques sur une édition posthume: B. Bartók, Rumanian folk music*, in: *Revue Musicale de Suisse Romande* XL, 1987, č. 2, s. 79-88.
801. LESTER, JOEL, *Revisions in the Autograph of the 'Missa Solemnis' Kyrie*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 420-438.
802. LESURE, FRANÇOIS, *Les Éditions scientifiques de musique polyphonique*, in: *Actes du III Congrès International de Musique Sacrée (Paris 1957)*. Paris: Édition du congrès 1959, s. 431-436.
803. —, *Les œuvres complètes*, in: *Silences. 4 (May 1987): Debussy*. Paris: Différence 1987, s. 203-206.
804. —, *Les premières éditions françaises de Beethoven (1800-1811)*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 326-331.
805. LEUCHTMANN, HORST, *Über die zentrale Bedeutung der Quellenarbeit in der Musikwissenschaft. Aus der Sicht der Orlando di Lasso Forschung*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft, Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 149-158 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
806. LEVERETT, ADELYN PECK, *A Paleographical and Repertorial Study of the Manuscript Trento, Castello del Buonconsiglio, 91 (1378)*. Ph.D. dis., Princeton University 1990.
807. LIGETI, GYÖRGY, *Eine Skizzenblatt zur Erstfassung von 'Volumina' (1961)*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolph Stephan zum 65. Geburtstag* (ed. JOSEF KUCKERTZ). Laaber: Laaber Verlag 1990, s. 603-606.
808. LINDLEY, MARK, *Early Fingering: Some Editing Problems and Some New Readings for J. S. Bach and John Bull*, in: *Early Music* XVII, 1989, č. 1, s. 60-69.
809. LINDMAYR, ANDREA, *Die Gaspar van Weerbeke-Gesamtausgabe. Addenda et Corrigenda zum Werkverzeichnis*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 51-64.
810. —, *Quellenstudien zu den Motetten von Johannes Ockeghem*. Laaber: Laaber Verlag 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 16).
811. LINFIELD, EVA, *A New Look at the Sources of Schütz's 'Christmas History'*, in: *Schütz-Jahrbuch* III/IV, 1982-1983, s. 19-36.
812. LITTERICK, LOUISE, *The Revision of Ockeghem's 'Je n'ay dueil'*, in: *Musique naturelle et musique artificielle: in memoriam Gustave Reese* (ed. MARY BETH WINN). Montréal: Ceres 1979, s. 29-48 (Le moyen français, 5).
813. LOCKWOOD, LEWIS, *On Beethoven's Sketches and Autographs: Some Problems of Definition and Interpretation*, in: *Acta Musicologica* XLII, 1970, č. 1-2, s. 32-47.
814. —, *Beethoven's Sketches for 'Sehnsucht' (WoO 146)*, in: *Beethoven Studies*, I (ed. ALAN TYSON). New York: Norton – London: Oxford University Press 1973, s. 97-122.
815. —, *Beethoven Earliest Sketches for 'Eroica Symphony'*, in: *The Musical Quarterly* LXVII, 1981, č. 4, s. 457-478. [Italsky: *I primi schizzi beethoveniani della 'Sinfonia Eroica'*, in: *Beethoven* (ed. GIORGIO PESTELLI). Bologna: Il Mulino 1988, s. 164-184.]

816. —, *Computer Aids to Musicology: Computer Assistance in the Investigation of Accidents in Renaissance Music*, in: *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society (Ljubljana 1967)* (ed. DRAGOTIN CVETKO). Kassel: Bärenreiter – Ljubljana: University of Ljubljana 1970, s. 444-449.
817. —, *The Autograph of the First Movement of Beethoven's 'Sonata for Violoncello and Pianoforte', Opus 69*, in: *The Music Forum*, II (ed. WILLIAM J. MITCHELL – FELIX SALZER). New York – London: Columbia University Press 1970, s. 1-109.
818. LONGYEAR, REY M., *Editions or Facsimiles?*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 332-337.
819. LORKOVIC, RADOVAN, *Später Versuch einer Textkorrektur im 'Violinkonzert' von Alban Berg*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XLIV*, 1989, č. 12, s. 611-619.
820. LOWINSKY, EDWARD E., *Early Scores in Manuscript*, in: *Journal of the American Musicological Society XIII*, 1960, č. 1-3, s. 126-173.
821. —, *The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music*, in: *The Musical Quarterly XXXI*, 1945, č. 2, s. 227-260.
822. —, *The Medici Codex of 1518: Historical Introduction and Commentary, Transcription, and Facsimile*. Chicago: University of Chicago Press 1968 (Monuments of Renaissance Music, 3-5).
823. LÜCKER, MARTIN, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke – Fragen an eine Neuausgabe*, in: *Musik und Kirche XLIX*, 1979, č. 1, s. 20-25.
824. *Ludwig van Beethoven, Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162. (The Kafka Sketchbook)* (ed. JOSEPH KERMAN). London: British Museum for the Royal Musical Association 1970.
825. LÜHNING, HELGA, *Freudvoll oder Leidvoll? Beethovens Weg zur endgültigen Fassung von 'Klärchens Lied'*, in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (ed. FRIEDHELM BRUSNIAK – HORST LEUCHTMANN). Tutzing: Schneider 1989, s. 351-386.
826. LÜTOLF, MAX, *L'attribuzione di opere sacre a Wolfgang Amadeus Mozart: contenuto e interpretazione delle aporie*, in: *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte – Musicologia – Letteratura, Ascona 1992* (ed. OTTAVIO BESOMI – CARLO CARUSO). Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser 1994, s. 115-132.
827. MACHLIN, PAUL STUART, *A Sketch for the 'Dutchman'*, in: *The Musical Times CXVII*, 1976, č. 1603, s. 727-729.
828. MACKERRAS, CHARLES – SADIE, STANLEY, *Editing Mozart's Operas*, in: *The Musical Times CIX*, 1968, č. 1506, s. 722-723.
829. MAEHDER, JÜRGEN, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccini 'Turandot'*, in: *Analecta Musicologica XXII*, 1984, s. 297-379. [Italsky: *Studi sul carattere di frammento della Turandot di Giacomo Puccini*, in: *Quaderni Pucciniani 1985* (ed. Istituto di Studi Rossiniani). Lucca: Istituto di Studi Rossiniani 1985, s. 79-163.]
830. MAGNANI, LUIGI, *La genesi dell'idea e la 'Missa solemnis'*, in: *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*. Torino: Einaudi 1975, s. 93-111.
831. MAGUIRE, JANET, *Puccini's Version of the Duet and Final Scene of 'Turandot'*, in: *The Musical Quarterly LXXIV*, 1990, č. 3, s. 319-359.
832. MAHLING, CHRISTOPH-HELLMUT, *Bemerkungen zum "editorischen Konzept" der Neuen Schubert-Ausgabe*, in: *Schubert-Kongreß Wien 1978* (ed. OTTO BRUSATTI). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, s. 187-189.
833. —, *Urtextausgabe – Kritische Ausgabe. Voraussetzung für "richtige" Interpretation?*, in: *Vom Notenbild zur Interpretation* (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 1. bis 3. Juli 1977) (ed. EITELFRIEDRICH THOM – RENATE BORMANN). Magdeburg: Rat des Bezirkes – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit 1978, s. 26-30 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, VI/2).

834. MAHY, KENNETH WILLIAM, *The Problem of Thorough-Bass Realization in Selected Songs of Henry Purcell: A Critical Comparison of Available Editions*. Ph.D. dis., Indiana University 1974.
835. MAILLARD, JEAN, *À propos de deux mélodies de Raimond Jordan*, in: *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy, I: The Troubadours* (ed. HANS ERICH KELLER – JEAN-MARIE D'HEUR – GUY R. MERMIER – MARC VUULSTEKE). Kalamazoo: Medieval Institute Western Michigan University 1986, s. 121-130.
836. MANDEL, ALAN, *On Editing Ives: Editors' Experiences*, in: *An Ives Celebration, Charles Ives Centennial Festival-Conference, New York – New Haven 1974* (ed. H. WILEY HITCHCOCK – VIVIAN PERLIS). Urbana: University of Illinois Press 1977, s. 65-112.
837. MANN, ALFRED, *Eine Textrevision von der Hand Joseph Haydns*, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag* (ed. RICHARD BAUM – WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1968, s. 433-437.
838. —, *Gradus und Singfundament: Quellenstudien zur Lehrweise von Johann Joseph Fux*, in: *Festschrift Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag* (ed. DIETRICH BERKE – HARALD HECKMANN). Kassel: Bärenreiter 1989, s. 25-30.
839. MAPLE, DOUGLAS ALVIN, *D'Anglebert's Autograph Manuscript, Paris, B. N. rés 89ter: An Examination of Compositional, Editorial, and Notational Processes in 17th-Century French Harpsichord Music*. Ph.D. dis., University of Chicago 1988.
840. MÁRIÁSSY, ISTVÁN, *The Editing and Publication of Baroque Music in Hungary: Principles and Practice*, in: *Musica e Filologia* (ed. MARCO DI PASQUALE – RICHARD PIERCE). Verona: Edizioni della Società Letteraria 1983, s. 37-52 (Quaderni della Società Letteraria, 1).
841. MARKOWSKI, LIESEL, *Eisler-Lied-Editionen für die Praxis*, in: *Musik und Gesellschaft XXIII*, 1973, č. 7, s. 406-407.
842. MARROCCO, W. THOMAS, *The Notation in American Sacred Music Collections*, in: *Acta Musicologica XXXVI*, 1964, č. 2-3, s. 136-142.
843. MARSHALL, ROBERT LEWIS, *Anmerkungen zur späten Geschichte der alten Bach-Ausgabe: ein kleines bibliographisches Rätsel*, in: *Bach-Jahrbuch LXIV*, 1978, s. 229-231.
844. —, *Bachs 'h-Moll Messe': Zur Quellensituation und Überlieferungen*, in: *Johann Sebastian Bach, 'Messe h-Moll', Opus ultimum, BWV 232* (ed. ULRICH PRINZ). Kassel: Bärenreiter 1990, s. 48-67 (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, 3).
845. —, *Beobachtungen am Autograph der 'h-Moll Messe': Zum Kompositionsprozeß J. S. Bachs*, in: *Johann Sebastian Bach, 'Messe h-Moll', Opus ultimum, BWV 232* (ed. ULRICH PRINZ). Kassel: Bärenreiter 1990, s. 68-83 (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, 3).
846. —, *Editore traditore: Ein weiterer "Fall Rust"?*, in: *Bachiana et alia musicologica. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1983, s. 183-191.
847. —, *Musical Sketches in J. S. Bach's Cantata Autographs*, in: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk* (ed. HAROLD S. POWERS). Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1968, s. 405-427.
848. —, *The Compositional Process of J. S. Bach: A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*. Princeton: Princeton University Press 1972.
849. MARSTON, NICHOLAS, *Approaching the Sketches for Beethoven's 'Hammerklavier Sonata'*, in: *Journal of the American Musicological Society XLIV*, 1991, č. 3, s. 404-450.
850. MARTINA, ALESSANDRA, *"Quidquid recipitur..." Considerazioni su una storia "filologica" della recezione musicale*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana XXVII*, 1993, č. 1, s. 31-52.
851. MARTINEZ-GÖLLNER, MARIE LOUISE, *Musik des Trecento*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 134-148 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
852. MARX, HANS JOACHIM, *Wiederaufgefundene Autographe von Carl Philipp Emanuel und Johann Sebastian Bach*, in: *Die Musikforschung XLI*, 1988, č. 2, s. 150-156.

853. MASSIP, CATHERINE, *Rameau et l'édition de ses œuvres: bref aperçu historique et méthodologique*, in: Jean-Philippe Rameau (ed. JÉRÔME DE LA GORCE). Paris: Champion – Genève: Slatkine 1986, s. 145-157.
854. MASUR, KURT, *Autograph und Druck Ludwig van Beethovens: 'IX. Sinfonie'*, in: *Musik und Gesellschaft* XVIII, 1968, č. 4, s. 239-245.
855. MATHIESEN, THOMAS J., "Ars critica" and "fata libellorum": *The Significance of Codicology to Text Critical Theory*, in: *Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages* (ed. ANDRÉ BARBERA). South Bend: University of Notre Dame Press 1990, s. 19-37 (Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 1).
856. MATTER, JEAN, *Uno page inconnue de Richard Wagner*, in: *Revue Musicale Suisse/Schweizerische Musikzeitung* CXVI, 1976, č. 1, s. 25-26.
857. MATTHÄUS, WOLFGANG, *Quellen und Fehlerquellen zur Datierung von Musikdrucken aus der Zeit nach 1750*, in: *Fontes Artis Musicae* XIV, 1967, č. 1-2, s. 37-42.
858. MAUERHOFER, ALOIS, *Zur Gesamtausgabe des steirischen Volksmusikschatzes: Voraussetzungen, Erfahrungen und Ergebnisse bei der Katalogisierung der Quellenbestände*, in: *Musikethnologische Sammelbände* VIII, 1986, s. 127-139.
859. MAUNDER, RICHARD, *Mozart's 'Requiem': On preparing a New Edition*. Oxford: Clarendon Press 1988.
860. MAUSER, SIEGFRIED, *Brahms und die vorklassische Instrumentalmusik*, in: *Brahms-Kongreß Wien 1983* (ed. SUSANNE ANTONICEK – OTTO BIBA). Tutzing: Schneider 1988, s. 367-378.
861. MAY, ERNEST – DÜRR, ALFRED – NEUMANN, WERNER, *Eine neue Quelle für J. S. Bachs einzelne überlieferte Orgelchoräle*, in: *Bach-Jahrbuch* LX, 1974, s. 98-103.
862. MAYEDA, AKIO, *Die Skizzen Robert Schumanns als stilkritische Erkenntnisquellen*, in: *Robert Schumann: Ein romantisches Erbe in neuer Forschung*. Mainz: Schott 1984, s. 119-139.
863. MCBRIDE, JERRY, *Schoenberg's Annotated "Handexemplare"*, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* V, 1981, č. 2, s. 183-201.
864. MCCLYMONDS, MARITA P., *Preparing the Critical Edition: An Interview with Alan Curtis*, in: *Opera & Vivaldi* (ed. MICHAEL COLLINS – ELISE K. KIRK). Austin: University of Texas 1984, s. 349-357.
865. MCCORKLE, DONALD M., *Five Fundamental Obstacles in Brahms Source Research*, in: *Acta Musicologica* XLVIII, 1976, č. 1, s. 253-272.
866. MCCORKLE, MARGIT L., *Die erhaltenen Quellen der Werke von Johannes Brahms. Autographe. Abschriften. Korrekturabzüge*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 338-354.
867. —, *The Role of Trial Performances for Brahms' Orchestral and Large Choral Works: Sources and Circumstances*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORGE S. BOZARTH). Oxford: Clarendon Press 1990, s. 295-330.
868. MCPEEK, GWYNN S., *Medieval Monophonic Song: 'Kalenda maia' by Raimbaut de Vaqueiras (c. 1155-1205)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 1-7.
869. MEISTER, HUBERT, *Die Praxis der "gelenkten Improvisation" und der "Urtexte" – ein editorisches Problem?*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 355-368.
870. MELKUS, EDUARD, *Editionsprobleme bei den Soloviolinsonaten von J. S. Bach*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXVII, 1972, č. 6, s. 321-326.
871. —, *Zur Interpretation des 'Violinkonzertes' Opus 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XIX, 1964, č. 4, s. 159-173.
872. MENDEL, ARTHUR, *The Purposes and Desirable Characteristics of Text-Critical Editions*, in: *Modern Musical Scholarship* (ed. EDWARD OLLESON). Stocksfield: Oriol 1980, s. 14-27.

873. MEYER, FELIX, 'O Sanftes Glühn der Berge'. Ein verworfenes "Stück mit Gesang" von Anton Webern, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 11-38 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
874. MEYER, KATHI, *Was sind musikalische Erstausgaben?*, in: *Philobiblon VIII*, 1935, s. 181-184.
875. MEYER, LEONARD B., *Explaining Music*. Berkeley: University of California Press 1973, s. 78-79.
876. MEYLAN, CLAUDE, *Quelques réalisations de la dixième symphonie*, in: *Colloque International Gustav Mahler Paris 1985*. Paris: Association Gustav Mahler 1986, s. 16-19.
877. MICHEL, WINFRED, *Editionskunde – ein Stückchen Verbraucheraufklärung. Zur Bearbeitungspraxis von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, in: *Tibia IV*, 1979, č. 2, s. 297-301.
878. MIES, PAUL, *Aus Brahms' Werkstatt. Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms*, in: *Simrock-Jahrbuch I*, 1928, s. 43-63.
879. —, *Die Bedeutung musikalischer Facsimilieausgaben*, in: *Musikhandel VIII*, 1957, s. 147-148.
880. —, *Die Quellen des op. 61 von Ludwig van Beethoven*, in: *Bericht über den siebenten Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Köln 1958)* (ed. GERALD ABRAHAM – SUSANNE CLERCX-LEJEUNE – HELLMUT FEDERHOFER – WILHELM PFANNKUCH). Kassel – Basel – London – New York: Bärenreiter 1959, s. 193-195.
881. —, *Etwas über Musik-Autographen*, in: *Musikhandel VIII*, 1957, s. 173-174.
882. —, *Notation und Herausgaben bei einigen Werken von W. A. Mozart, F. Schubert und J. Brahms*, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag* (ed. DAGMAR WEISE). Bonn: Beethovenhaus 1957, s. 213-223.
883. —, *Textkritische Untersuchungen an Werken L. van Beethoven*. München: Henle 1956.
884. —, *Über die Ergänzung musikalischer Fragmente*, in: *Musikhandel XVI*, 1965, s. 347-348; *XVII* 1966, s. 2-3, 41-43, 103-104, 155.
885. MIGGIANI, MARIA GIOVANNA, *Bernardo Pisano tra musica e filologia*, in: *Le origini del madrigale* (ed. LUCA ZOPPELLI). Asolo: Tipografia Asolo 1990, s. 65-81 (Quaderni Asolani).
886. MIGLIAVACCA, LUCIANO, *Elementi di autenticità degli inni ambrosiani*, in: *Rivista internazionale di Musica Sacra IX*, 1988, č. 2-3, s. 155-175.
887. MILLER, KENNETH E., *Choral Editing Standards: A Review*, in: *Choral Journal XX*, 1980, č. 6, s. 5-6.
888. MILLER, MINA, *Some Thoughts upon Editing the Music of Carl Nielsen*, in: *Current Musicology XXXIV*, 1982, s. 64-74.
889. MILLER, NORBERT, *Kritische und historisch-kritische Ausgaben: Notizen für ein Plädoyer*, in: *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (ed. CARL DAHLHAUS – Egon Voss). Mainz: Schott 1985, s. 116-125.
890. MISCHIATI, OSCAR, *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo IV*, 1963, s. 1-154.
891. MISHKIN, HENRY G., *Incomplete Notation in Mozart's 'Piano Concertos'*, in: *The Musical Quarterly LXI*, 1975, č. 3, s. 345-359.
892. MITCHELL, ROBERT JAMES, *The Paleography and Repertory of Trent Codices 89 and 91. Together with Analyse and Editions of Six Mass Cycles by Franco-Flemish Composers from Trent Codex 89*. Ph.D. dis., University of Exeter 1989.
893. MOE, LAWRENCE H., *Le problème des barres de mesure. Étude sur la transcription de la musique de danse des tablatures de luth*, in: *Le luth et sa musique* 1958, s. 259-276.
894. MOHR, WILHELM, *Beethovens Klavierfassung seines 'Violinkonzerts' Op. 61*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 509-511.

895. —, *Rekonstruktionen verschollener Solokonzerte J. S. Bachs. Anmerkungen zu einem Supplementband der Neuen Bach-Ausgabe*, in: *Neue Zürcher Zeitung* CXCIII, 1972, s. 44; také in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Berlin 1974)* (ed. HELLMUT KÜHN – PETER NITSCHKE). Kassel: Bärenreiter 1980, s. 298-300.
896. MÖLLER, HARTMUT, *Auf dem Weg zur Rekonstruktion des Antiphonale S. Gregorii? Kritisches zu der Klassifizierung des 'Corpus antiphonalium officii'*, in: *Die Musikforschung* XXXVII, 1984, č. 3, s. 207-215.
897. MONNARD, JEAN-FRANÇOISE, *Claude Debussy: 'La mer'. Dès fautes de copie à l'interprétation*, in: *Revue Musicale Suisse/Schweizerische Musikzeitung* CXXI, 1981, s. 11-16.
898. MONSON, DALE E., *Evidence for Pergolesi's Compositional Method for the Stage: The 'Flaminio' Autograph*, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, II: Pergolesi Conference New York 1986* (ed. FRANCESCO DEGRADA). Firenze: La Nuova Italia 1988, s. 49-66.
899. MONTEROSSO, RAFFAELLO, *L'edizione nazionale delle musiche di Paganini. Premessa alla riscoperta di un musicista*, in: *Niccolò Paganini e il suo tempo* (ed. RAFFAELLO MONTEROSSO). Genova: Comune di Genova 1984, s. 19-39.
900. —, *Per un'edizione di 'Norma'*, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*. Milano – Napoli: Ricciardi 1973, s. 415-510.
901. MORAWSKI, JERZY, *Recherches sur les variantes régionales dans le Chant grégorien*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXX, 1988, č. 1-4, s. 403-414.
902. MOREHEN, JOHN, *The Sources of English Cathedral Music, c. 1600-1640*. Ph.D. dis., University of Cambridge 1969.
903. MORRIER, DENIS, *'Poppée' au XX^e siècle: Le dédale des versions*, in: *Monteverdi, 'Le couronnement de Poppée'*. Avant-scène opéra 115, 1988, s. 119-129.
904. MOSCH, ULRICH, *Zum Formdenken Hans Werner Henzes. Beobachtungen am Particell der '6. Symphonie'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 169-204 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
905. MOSER, HANS JOACHIM, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*. Kassel – Basel: Bärenreiter 1952 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 7).
906. —, *Zum Neudruck der Denkmäler deutscher Tonkunst. Addenda et corrigenda*, in: *Die Musikforschung* XVI, 1963, č. 2, s. 181-184.
907. MÜLLER, ULRICH, *Neidhart ("von Reuental")*: *Probleme der Edition und der modernen Aufführung*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXVII, 1985, č. 1-4, s. 223-237.
908. MUNCLINGER, MILAN, *Alte Musik in den heutigen Ausgaben*, in: *Vom Notenbild zur Interpretation* (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 1. bis 3. Juli 1977) (ed. EITELFRIEDRICH THOM – RENATE BORMANN). Magdeburg: Rat des Bezirkes – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit 1978, s. 68 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, VI/2).
909. MÜNSTER, ROBERT, *A Salzburg MS of the 'Sinfonie Concertante' KV 364 from the Time of Mozart*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* XV, 1967, č. 1-2, s. 3-6.
910. —, *Nikolaus Lang und seine Michael-Haydn-Kopien in der Bayerischen Staatsbibliothek*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXVII, 1972, č. 1, s. 25-29.
911. —, *Zur Geschichte der handschriftlichen Konzertarien W. A. Mozarts in der Bayerischen Staatsbibliothek*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1971-1972, s. 157-169.
912. MURRAY, ROBERT P., *Evolution of Interpretation as Reflected in Successive Editions of J. S. Bach's 'Chaconne'*. Ph.D. dis., Indiana University 1975.
913. —, *The Editions*, in: *The Bach Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views*. Athens, Georgia: American String Teachers Association 1985, s. 24-40.
914. *Musik in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON). Cambridge: Cambridge University Press 1981.

915. *Musik Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages* (ed. ANDRÉ BARBERA). South Bend: University of Notre Dame 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 1).
916. *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts* (ed. URSULA GÜNTHER – LUDWIG FINSCHER). Kassel: Bärenreiter 1984 (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten, 10).
917. *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968* (ed. RICHARD BAUM – WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1968.
918. *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980.
919. *Musikalische Aufführungspraxis und Edition: Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven* (ed. GERNOT GRUBER – ROBERT MÜNSTER – ERICH VALENTIN – GÜNTHER WEISS). Regensburg: Bosse 1990 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, 6).
920. *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADES). Kassel: Bärenreiter 1971 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
921. *Musikalisches Erbe und Gegenwart. Musiker-Gesamtausgaben in der Bundesrepublik Deutschland* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GEORG FEDER – LUDWIG FINSCHER – WOLFGANG REHM). Kassel: Bärenreiter 1975.
922. NÁDAS, JOHN, *New Light on Pre-1869 Revisions of 'La Forza del destino'*, in: *Verdi Newsletter XV*, 1987, s. 7-29.
923. —, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony: Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*. Ann Arbor: UMI 1986.
924. NATHAN, HANS, *Considération sur la manière de travailler de Luigi Dallapiccola*, in: *Revue Musicale Suisse/Schweizerische Musikzeitung CXV*, 1975, č. 4, s. 180-193.
925. NAUHAUS, GERD, *Schumanns 'Das Paradies und die Peri': Quellen zur Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte*, in: *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987, s. 133-148.
926. NECTOUX, JEAN-MICHEL, *Manuscrits de Gabriel Fauré au département de la musique*, in: *Bulletin de la Bibliothèque Nationale I*, 1979, s. 3-7.
927. —, *Works Renounced, Themes Rediscovered: éléments pour une thématique faurénne*, in: *19th-Century Music II*, 1979, č. 3, s. 231-244.
928. NEILL, EDWARD, *Il 'Primo concerto' di Paganini: indagini e riscontri*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana XXI*, 1987, č. 1, s. 35-42.
929. NEUMANN, FREDERICK, *Improper Appoggiaturas in the Neue Mozart-Ausgabe*, in: *The Journal of Musicology X*, 1992, č. 4, s. 505-521.
930. NEUMANN, WERNER, *Einige neue Quellen zu Bachs Herausgabe eigener und zum Mitvertrieb fremder Werke*, in: *Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walter Vetter*. Leipzig: Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin 1969, s. 165-168.
931. NEWBOULD, BRIAN, *A Working Sketch by Schubert (D 936a)*, in: *Current Musicology XLIII*, 1987, s. 22-32.
932. NEWCOMB, ANTHONY ADDISON, *Editions of Willaert's 'Musica Nova': New Evidence, New Speculations*, in: *Journal of the American Musicological Society XXVI*, 1973, č. 1, s. 132-145.
933. NEWMAN, SIDNEY THOMAS M., *The Slow Movement of Brahms' 'First Symphony'. A Reconstruction of the Version First Performed Prior to Publication*, in: *The Music Review IX*, 1948, č. 1, s. 4-12.
934. NIEMÖLLER, KLAUS WOLFGANG, *Aufführungspraxis und Edition von Haydns 'Cellokonzert D-Dur'*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 394-409.

935. NILSSON, ANN-MARIE, *A Hymn in 'Hystorie' of Swedish Saint*, in: *Cantus planus* (ed. LÁSZLO DOBSZAY – PÉTER HALÁSZ – SÁNOS MEZEI – GÁBOR PRÓSZÉKY). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1990, s. 165-180.
936. NOBLITT, THOMAS, *Criteria for Choosing between Stematically Equivalent Texts*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
937. —, *Filiation vis-à-vis its Alternatives: Approaches to Textual Criticism*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 111-125 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
938. —, *Problems of Transmission in Obrecht's 'Missa Je ne demande'*, in: *The Musical Quarterly* LXIII, 1977, č. 2, s. 211-223. [Italsky: *Problemi di tradizione nella 'Missa Je ne demande' di Obrecht*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 129-140 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Česky v tomto svazku, s. 110-120.]
939. —, *Textual Criticism of Selected Works Published by Petrucci*, in: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (ed. LUDWIG FINSCHER). München: Kraus 1981, s. 201-244 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1; Wolfenbütteler Forschungen, 6).
940. NOWAK, LEOPOLD, *Die "Neue Schubert-Ausgabe" Beiträge 1968-1969*, s. 14-17.
941. —, *Die Skizzen zum Finale der 'Es-Dur Symphonie' GA 99 von Joseph Haydn*, in: *Haydn-Studien* III, 1970, č. 3, s. 137-166.
942. —, *Probleme bei der Veröffentlichung von Skizzen. Dargestellt an einem Beispiel aus Anton Bruckners 'Te Deum'*, in: *Festschrift Anthony van Hoboken zum 75. Geburtstag* (ed. JOSEPH SCHMIDT-GÖRG). Mainz: Schott 1962, s. 115-121.
943. —, *Von der Bruckner-Gesamtausgabe*, in: *Mitteilungen der Internationalen Bruckner-Gesellschaft* XVI, 1979, s. 24-25.
944. —, *Zur Neuen Schubert Gesamtausgabe*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIII, 1968, č. 2, s. 94-95.
945. NOWIK, WOJCIECH, *Chopin's Constructivism in the Manuscripts of the 'Nocturne in C Minor' (Without Opus Number)*, in: *Chopin Studies* II, 1987, s. 33-54.
946. —, *Fryderyk Chopin's op. 57: From "Variantes" to 'Berceuse'*, in: *Chopin Studies* (ed. JIM T. SAMSON). Cambridge – New York: Cambridge University Press 1988, s. 25-40.
947. O'REGAN, NOEL, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso: New Light from Roman Sources*, in: *Acta Musicologica* LVI, 1984, č. 2, s. 234-251.
948. OBERBORBECK, FELIX, *Original und Bearbeitung. Versuch einer Klärung der Terminologie*, in: *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag* (ed. WALTHER VETTER). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1955, s. 347-355.
949. OELMANN, KLAUS ENNING, *Einige Bemerkungen zu der Neuausgabe von Edvard Griegs Opus 73*, in: *Die Musikforschung* XLI, 1988, č. 4, s. 349-351.
950. OESCH, HANS, *Natur als Bildvorwurf musikalischer Kunst. Beobachtungen zu Erik Bergmans 'Lapponia' op. 46 (1975)*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 233-254 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
951. OHMIYA, MAKOTO, *Text and Performance: The Treatment of "Ossia" Variants in Haydn Critical Scores*, in: *Haydn Studies* (ed. JENS PETER LARSEN – HOWARD SERWER – JAMES WEBSTER). New York – London: Norton 1981, s. 130-133.
952. OLDANI, ROBERT WILLIAM JR., *New Perspectives on Mussorgsky's 'Boris Godunov'*. Ph.D. dis., University of Michigan 1978.
953. ÖNNERFORS, ALF, *Die Tropen des frühen Mittelalters. Ein Stockholmer Editionsvorhaben*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* XC, 1979, s. 63-80.

954. OOST, GERT, *Improvisation in der Sonate für zwei Cembali: Bernardo Pasquini als Vorbild für Mattheson und Händel?*, in: *Der Einfluß der italienischen Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – FRIEDER ZSCHUCH). Blankenburg/Harz: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1988, s. 64-77 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 34).
955. OPDEBEECK, OLIVIER, *'Pigmalion' de Rameau: Étude des sources et propositions pour une édition*, in: *Jean-Philippe Rameau* (ed. JÉRÔME DE LA GORCE). Paris: Champion – Genève: Slatkine 1986, s. 245-264.
956. *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 9-70 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 11).
957. OPHEE, MATANYA, *Die Bedeutung von Erstausgaben in der Editionspraxis*, in: *Gitarre und Laute X*, 1988, č. 5, s. 45-50.
958. OREL, ALFRED, *Skizzen zu Johannes Brahms' 'Haydn-Variationen'*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft V*, 1922-1923, s. 296-315.
959. ORENSTEIN, ARBIE, *Maurice Ravel's Creative Process*, in: *The Musical Quarterly LIII*, 1967, č. 4, s. 467-481.
960. ORLEDGE, ROBERT F. N., *Debussy's Musical Gifts to Emma Bardac*, in: *The Musical Quarterly LX*, 1974, č. 4, s. 544-556.
961. —, *The Genesis of Debussy's 'Jeux'*, in: *The Musical Times CXXVIII*, 1987, č. 1728, s. 68-73.
962. OSTHOFF, WOLFGANG, *Per la notazione originale nelle pubblicazioni di musiche antiche e specialmente nella nuova edizione Monteverdi*, in: *Acta Musicologica XXXIV*, 1962, č. 3, s. 101-127.
963. OTTENBERG, HANS-GÜNTER, *Neue Erkenntnisse zum Musikerbe: Das Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach – Zur wissenschaftlichen Erschließung eines kompositorischen Erbes*, in: *Bulletin des Musikrates der DDR XXVI*, 1989, č. 1, s. 21-29.
964. OWENS, JESSIE ANN – AGEE, RICHARD J., *La stampa della 'Musica nova' di Willaert*, in: *Rivista Italiana di Musicologia XXIV*, 1989, č. 219-304.
965. OWENS, JESSIE ANN, *The Milan Parbooks: Evidence of Cipriano de Rore's Compositional Process*, in: *Journal of the American Musicological Society XXXVII*, 1984, č. 2, s. 270-298.
966. PÄFFGEN, PETER, *Gitarrenmusikausgaben. Urtext – Bearbeitung – Transkription*, in: *Gitarre und Laute III*, 1981, č. 1, s. 68-69, 72.
967. PANK, SIEGFRIED, *Einige Gedanken zu Editionsfragen*, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel: Ein Beitrag zum 300. Geburtstag* (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1985, s. 48-49 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 25).
968. PARKER, ROGER, *The Critical Edition of 'Nabucco'*, in: *Opera Quarterly V*, 1987, č. 2-3, s. 91-98.
969. PASCALL, ROBERT, *Brahms' 'First Symphony' Slow Movement. The Initial Performing Version*, in: *The Musical Times CXXXII*, 1981, č. 1664, s. 664-667.
970. —, *Brahms and the Definitive Text*, in: *Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies* (ed. ROBERT PASCALL). Cambridge: Cambridge University Press 1983, s. 59-75.
971. —, *The Publication of Brahms' 'Third Symphony': A Crisis in Dissemination*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORGE S. BOZARTH). Oxford: Clarendon Press 1990, s. 283-294.
972. PAUL, BERNHARD, *Schubert-Autograph aus Klosterneuburg*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXXIX*, 1984, č. 12, s. 639-644.

973. PAY, ANTONY, *Phrasing in Contention*, in: *Early Music* XXIV, 1996, č. 2, s. 291-321.
974. PAYMER, MARVIN E., *Pergolesi Authenticity: An Interim Report*, in: *Studi pergolesiani/Pergolesi Studies, I: Lo stato attuale degli studi su Pergolesi e il suo tempo (Jesi 1983)* (ed. FRANCESCO DEGRADA). Firenze: Nuova Italia – New York: Pendragon 1986, s. 196-217.
975. PAYNE, IAN, *George Kirbye (c. 1565-1634): Two Important Repertoires of English Secular Vocal Music Surviving Only in Manuscript*, in: *The Musical Quarterly* LXXIII, 1989, č. 3, s. 401-416.
976. PERKINS, LEEMAN L., *Text and Music in the Chanson of Busnois: the Editorial Dilemma*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
977. PERLE, GEORGE, *Die Neuausgabe von 'Lulu'*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLII, 1987, č. 1, s. 18-26.
978. PERRY-CAMP, JANE, *Divers Marks in Mozart's Autograph Manuscripts: Census and Significance*, in: *Mozart-Jahrbuch 1984-1985*, s. 80-108.
979. PERZ, MIROSLAW, *Publikationen älterer Musik in Polen*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas* (ed. ELMAR ARRO). Wiesbaden: Franz Steiner 1977, s. 38-55.
980. PESTELLI, GIORGIO, *La "Generazione dell'Ottanta" e la resistibile ascesa della musicologia italiana*, in: *Musica Italiana del Primo Novecento "La Generazione dell'Ottanta"*, Firenze 1980 (ed. FIAMMA NICOLODI). Firenze: Olschki 1981, s. 31-44.
981. —, *La filologia musicale e la tradizione musicologica italiana*, in: *Musica e Filologia. Contributi in occasione del festival Musica e Filologia* (ed. MARCO DI PASQUALE – RICHARD PIERCE). Verona: Edizioni della Società Letteraria 1983, s. 13-18 (Quaderni della Società Letteraria, 1).
982. —, *Una nuova fonte manoscritta per Alessandro e Domenico Scarlatti*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* XXV, 1990, č. 1, s. 100-118.
983. PETROBELLI, PIERLUIGI, *Il testo della 'Messa per Rossini'*, in: *Messa per Rossini: la storia, il testo, la musica* (ed. MICHELE GIRARDI – PIERLUIGI PETROBELLI). Parma: Ricordi 1988, s. 91-99 (Quaderni di Studi Verdiani, 5); také in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 319-324 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). [Česky v tomto svazku, s. 271-275.]
984. —, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in: *Acta Musicologica* XLIII, 1971, č. 3-4, s. 125-142.
985. —, *Problemi si ecdotica nel repertorio operistico: a proposito di 'Così fan tutte'*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1996 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
986. PETZSCH, CHRISTOPH, *Das mittelalterliche Lied: 'Res non confecta'*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* XC, 1971, s. 1-17.
987. PFAFF, MAURUS, *Liturgical Monody in Editions After 1600*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADIS). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 50-61 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
988. PHILIPPSBORN, MAGALI, *Die Frühdrucke der Werke Johann Sebastian Bachs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine kritisch vergleichende Untersuchung anhand des Wohltemperierten Klaviers I. Dis.*, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1975.
989. PICKETT, DAVID ANNISS, *Gustav Mahler as an Interpreter: A Study of his Textual Alterations and Performance Practice in the Symphonic Repertoire*. Ph.D. dis., University of Surrey 1988.
990. PIENCIKOWSKI, ROBERT, *"Assez lent, suspendu, comme imprévisible". Einige Bemerkungen zu Pierre Boulez' Vorarbeiten zu 'Éclat'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 97-116 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).

991. PIRROTTA, NINO, *Natura e problemi del testo musicale*, in: *La filologia testuale e le scienze umane*, Roma 1993. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei 1994, s. 127-135 (Atti dei Convegni Lincei, 111).
992. PLAMENAC, DRAGAN, *On Reading Fifteenth-Century Chanson Text*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXX, 1977, č. 2, s. 320-324.
993. PLANCHART, ALEJANDRO ENRIQUE, *Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions*, in: *Dufay Quincentenary Conference* (ed. ALLAN W. ATLAS). New York: Brooklyn College 1976, s. 26-60.
994. —, *On the Nature of Transmission and Change in Trope Repertories*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLI, 1988, č. 2, s. 215-249.
995. PLANTINGA, LEON, *When did Beethoven compose his 'Third Piano Concerto'?*, in: *The Journal of Musicology* VII, 1989, č. 3, s. 275-307.
996. PLATH, WOLFGANG, *Beiträge zur Mozart-Autographie, I: Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1960-1961*, s. 82-117; *Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770 bis 1780. Mozart-Jahrbuch 1976-1977*, s. 131-173.
997. —, *Bemerkungen zum Thema "Skizze – Entwurf – Fragment"*, in: *Die Musikforschung* XLV, 1992, č. 3, s. 275-278.
998. —, *Echtheitsfragen bei Mozart*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENN- WITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 207-214, 237-284 (Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 11).
999. —, *Zur Überlieferung von Mozarts 'Szene' KV 369: Augsburger Aspekte einer "Münchner" Komposition*, in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (ed. FRIEDHELM BRUSNIAK – HORST LEUCHTMANN). Tutzing: Schneider 1989, s. 173-179.
1000. POCIEJ, BOHDAN, *The Art of Editing*, in: *Polish perspectives* XVI, 1973, č. 3, s. 64-69.
1001. PODOLSKY, MICHEL, *À la recherche d'une méthode de transcription formelle des tablatures de luth*, in: *Le luth et sa musique 1958*, s. 277-284.
1002. POGUE, SAMUEL, *A Sixteenth-Century Editor at Work: Gardane and Moderne*, in: *The Journal of Musicology* I, 1982, č. 2, s. 217-238.
1003. PÖHLMANN, FRIEDRICH EGERT, *Zur Frühgeschichte der Überlieferung Griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik*, in: *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (ed. Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1986, s. 294-306.
1004. PONT, GRAHAM, *A Revolution in the Science and Practice of Music*, in: *Musicology* V, 1979, s. 1-66.
1005. —, *Händel's Keyboard Overtures: Problems of Authentication and Interpretation*, in: *Studies in Music* XXI, 1987, s. 39-68.
1006. POPP, SUSANNE, *Rot und Schwarz: Untersuchungen zur Zweifarbigkeit der Autographen Max Regers*, in: *Reger-Studien* III, 1988, s. 183-199.
1007. PORTER, ANDREW, *A Sketch for 'Don Carlos'*, in: *The Musical Times* CXI, 1970, s. 882-885.
1008. —, *The Making of 'Don Carlos'*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* XCVIII, 1971-1972, s. 73-88.
1009. PORTER, WILLIAM V., *A Central Source of Early Monody: Brussels, Conservatory 704*, in: *Studi Musicali* XIII, 1984, č. 1, s. 139-167.
1010. POSPÍŠIL, MILAN, *Dvořák's 'Dimitrij' als Editionsproblem*, in: *Jahrbuch für Opernforschung* II, 1986, s. 87-108.
1011. POUPEP, MICHEL, *À propos de deux fragments de la partition originale de 'Carmen'*, in: *Revue de Musicologie* LXII, 1976, č. 1, s. 139-143.

1012. —, *Le rétablissement de la partition originale (1863)* [Bizet, 'Pecheurs de perles'], in: *Avant-scène opéra CXXIV*, 1989, s. 16-19.
1013. —, *Le rétablissement de la partition originale des 'Pecheurs de perles' de Georges Bizet*. Paris: Choudens 1976.
1014. PULCINI, FRANCO, *Le opere teatrali inedite di Leoš Janáček*, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana IX*, 1975, č. 4, s. 552-567.
1015. *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters* (ed. MICHAEL BERNHARD). München: Bayerische Akademie der Wissenschaften 1990 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8).
1016. *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1017. *Quellenstudien, I: Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Anton Webern, Frank Martin* (ed. HANS OESCH). Winterthur: Amadeus 1991.
1018. *Quellenstudien zur Musik, Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag* (ed. KURT DORFMÜLLER – GEORG DADELSEN). Frankfurt am Main: Peters 1972.
1019. QUELLMALZ, ALFRED, *Erwiderung auf die Bemerkungen von Wolfgang Suppan: Editionsprobleme des Volksliedsammlers*, in: *Die Musikforschung XXVII*, 1974, č. 1, s. 98-100.
1020. QUERBACH, MICHAEL, *Der konstituierte Ursprung: Zur Problematik musikalischer Urtext-Ausgaben*, in: *Neue Zeitschrift für Musik CXLIX*, 1988, č. 1, s. 15-21.
1021. RACEK, JAN, *Zur Geschichte und zur Editionspraxis der Musica Antiqua Bohemica*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas* (ed. ELMAR ARRO). Wiesbaden: Franz Steiner 1977, s. 20-37.
1022. RADKE, HANS, *Zu R. Chiasas Ausgabe der Lautenkompositionen von Francesco da Milano*, in: *Die Musikforschung XXVI*, 1973, č. 1, s. 77-81.
1023. RAINE, SUSAN FRANCES, *The Office Compositions in the 'Magnus liber organi': A Transcription and Textual Comparison of the Three Principal Manuscripts*. Ph.D. dis., University of Auckland (New Zealand) 1984.
1024. RAJECZKY, BENJAMIN, *Grundsätzliches zu den Choralhandschrift-Katalogen des RISM*, in: *Journal of the International Folk Music Council XVIII*, 1966, s. 50-51.
1025. RAPSON, PENELOPE, *A Technique for Identifying Textual Errors and its Application at the Sources of Music by Thomas Tallis*. New York: Garland 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities).
1026. RATHER, WOLFGANG, *The "Unanswered Questions" of the Ives Edition*, in: *The Musical Quarterly LXXIII*, 1989, č. 4, s. 575-584.
1027. REANEY, GILBERT, *Musical and Textual Relationship among Early 15th-Century Manuscripts*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 495-504 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
1028. —, *Voices and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap X*, 1956, č. 3-4, s. 93-104.
1029. RECKOW, FRITZ, *Der Musiktraktat des Anonymus 4, I: Edition; II: Interpretation der Organum purum-Lehre*. Wiesbaden: Steiner 1967.
1030. —, *Quellenprobleme musikterminologischer Forschung*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 23-32 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1031. REDLICH, HANS F., *The Oboes in Händel's op. 6*, in: *The Musical Times CIX*, 1968, č. 1504, s. 530-531.

1032. REES, OWEN, *Newly Identified Holograph Manuscripts from Late-Renaissance Portugal*, in: *Early Music* XXII, 1994, č. 2, s. 261-277.
1033. REESE, GUSTAVE, *An Editorial Problem in a Mass by Heinrich Issac (c. 1450-1517): 'Sanctus' and 'Benedictus' from 'Missa Misericordias Domini'*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 33-42.
1034. —, *Maldeghem and his Buried Treasure. A Bibliographical Study*, in: *Notes* VI, 1948-1949, s. 75-117.
1035. —, *Problems in Editing the Music of Josquin des Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition*, in: *Josquin des Prez, New York 1971* (ed. E. LOWINSKY). London: Oxford University Press 1976, s. 721-754.
1036. —, *The Opening Chant for a Palestrina 'Magnificat'*, in: *A Musical Offering. Essays in Honor of Martin Bernstein* (ed. EDWARD H. CLINKSCALE – CLAIRE BROOK). New York: Pendragon 1977, s. 239-242.
1037. REHM, WOLFGANG – BERKE, DIETRICH, *Die Neue Mozart-Ausgabe*, in: *Universitas* XXXIV, 1979, s. 513-521.
1038. REHM, WOLFGANG, *Die Neue Mozart-Ausgabe. Ziele und Aufgaben*, in: *Fontes Artis Musicae* XV, 1968, č. 1, s. 9-13.
1039. —, *Die neuen Gesamtausgaben*, in: *Modern Music Librarianship: Essays in Honor of Ruth Watanabe* (ed. ALFRED MANN). Stuyvesant: Pendragon 1989, s. 33-40 (Festschrift Series, 8).
1040. —, *'Don Giovanni': Nochmals "Prager Original" – "Überarbeitung Wien" – "Mischfassung"*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987-1988*, s. 195-203.
1041. —, *Nochmals: Ritter von Köchels Verdienste um die "Alte Mozart-Ausgabe"*, in: *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag* (ed. JOSEF KUCKERTZ – HELGA DE LA MOTTE-HABER – CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT – WILHELM SEIDEL). Laaber: Laaber Verlag 1990, s. 171-178.
1042. —, *Notenschrift und Aufführung. Die Rolle der Musikverlage*, in: *Notenschrift und Aufführung, München 1977* (ed. THEODOR GÖLLNER). Tutzing: Schneider 1980, s. 99-120 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 30).
1043. —, *Quellenforschung und Dokumentation im Verhältnis zur Editionstechnik, aufgezeigt an einem Beispiel aus der "Neuen Mozart-Ausgabe"*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 410-416; také in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 95-103 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1044. —, *Stand und Planung der "Neuen Mozart Ausgabe", im Zeichen der Krakauer Quellen*, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag* (ed. HORST LEUCHTMANN – ROBERT MÜNSTER). Tutzing: Schneider 1984, s. 267-276.
1045. REICHHART, RENATE, *Claudio Monteverdis 'L'Orfeo' und seine Bearbeitungen: Die Entwicklung der Monteverdi-Rezeption des letzten Jahrhunderts*. Ph.D. dis., Universität Wien 1986.
1046. REIJEN, PAUL WILLEM VAN, *Mozarts Grétry-Variationen: Bibliographische und textkritische Anmerkungen zur Artaria-Ausgabe*, in: *Acta-Mozartiana* XXXVI, 1989, č. 2, s. 27-35.
1047. REILLY, EDWARD R., *The Music of Mussorgsky: A Guide to the Editions*. New York: The Musical Newsletter 1980.
1048. REIMANN, MARGARETE, *Das Problem der Gesamtausgaben von Klavier- und Orgelmeistern des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* XV, 1962, č. 4, s. 264-367.
1049. —, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Die Musikforschung* VIII, 1955, č. 3, s. 265-271.

1050. —, *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts*, in: *Norddeutsche und nord-europäische Musik, Kiel 1963* (ed. CARL DAHLHAUS – WALTER WIORA). Kassel: Bärenreiter 1965, s. 83-91 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 16).
1051. REINHARDT, KLAUS, *Der Brahms-Kanon 'Wenn die Kläge nah'n und fliehen' op. 113, 7 und seine Urfassung*, in: *Die Musikforschung* XLIII, 1990, č. 2, s. 142-145.
1052. RENAUDIN, ANDRÉ, *Deux antiphonaires de Saint-Maur (Paris, B. N. lat. 12584 et 12044)*, in: *Études grégoriennes* XIII, 1972, s. 53-150.
1053. REYNOLDS, CHRISTOPHER A., *Beethoven's Sketches for the 'Variations in E Flat' op. 35*, in: *Beethoven Studies*, III (ed. ALAN TYSON). Cambridge: Cambridge University Press 1982, s. 47-84.
1054. —, *The Counterpoint of Allusion in Fifteenth-Century Masses*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLV, 1992, č. 2, s. 228-260.
1055. —, *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, in: *Early Music History* I, 1981, s. 257-304.
1056. RICHTER, ECKHART, *A Glimpse into the Workshop of Paul Hindemith*, in: *Hindemith-Jahrbuch* VI, 1978, s. 122-141.
1057. RICHTER, LUKAS, *Karl Straubes Ausgaben Bachscher und vorbachscher Werke*, in: *Karl Straube: Wirken und Wirkung* (ed. CHRISTOPH-INGRID HELD). Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1976, s. 157-191.
1058. RIEDEL, FRIEDRICH WILHELM, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter 1960.
1059. —, *Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde*, in: *Acta Musicologica* XXXVIII, 1966, č. 1, s. 3-27.
1060. RIETHMÜLLER, ALBRECHT, *Im Bann der Urfassung. Am Beispiel von Beethovens 'Streichquartett B-Dur' op. 130*, in: *Die Musikforschung* XLIII, 1990, č. 3, s. 201-211.
1061. —, *Zur Geschichte eines Musikwerks: Die Interpretation von 'Präludium und Fuge ('St. Anne') für Orgel Es-Dur' (BWV 552) zwischen Bach und Schoenberg*, in: *Berliner Orgel-Colloquium* (ed. HANS HEINRICH EGGBRECHT). Murrhardt: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft 1990, s. 31-44 (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung, 12).
1062. RIFKIN, JOSHUA, *A Note on the Schubert's 'Great C-Major Symphony'*, in: *19th-Century Music* VI, 1982, č. 1, s. 13-16.
1063. —, *Scribal Concordances for Some Renaissance Manuscripts in Florentine Libraries*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVI, 1973, č. 2, s. 305-326.
1064. —, *The Chronology of Bach's 'Saint Matthew Passion'*, in: *The Musical Quarterly* LXI, 1975, č. 3, s. 360-387.
1065. RIVA, J. DOUGLAS, *The 'Goyescas' for Piano by Enrique Granados: A Critical Edition*. Ph.D. dis., New York University 1983.
1066. RIVIÈRE, JEAN-CLAUDE, *En prélude à une nouvelle édition de Pons de Capdoill: la chanson 'Us gais conortz me fai gajamen far' (PC 375, 27)*, in: *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy, I: The Troubadours* (ed. HANS ERICH KELLER – JEAN-MARIE D'HEUR – GUY R. MERMIER – MARC VULLSTEKE). Kalamazoo: Medieval Institute, Western Michigan University 1986, s. 241-251.
1067. RJAZANOVA, NINA, *Zur Geschichte der handschriftlichen Quelle 'Magnificat' BWV Ahn. 21*, in: *Telemann und Eisenach: Drei Studien*, Magdeburg 1976, s. 60-64 (Magdeburger Telemann-Studien, 5).
1068. ROBINSON, LUCY, *Notes on Editing the Bach 'Gamba Sonatas' (BWV 1027-1029)*, in: *Chelys* XIV, 1985, s. 25-29.
1069. ROBINSON, RAY, *Heinrich Schütz' 'Passions and Historiae' in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*, in: *Schütz-Jahrbuch* XII, 1990, s. 112-130.
1070. RÖDER, THOMAS, *Auf dem Weg zur Bruckner-Symphonie: Untersuchungen zu den ersten beiden Fassungen zu Anton Bruckners 'Dritter Symphonie'*. Stuttgart: Steiner 1987 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 26).

1071. RODGERS, JOHN, *Four Preludes Ascribed to Yulian Skrjabin*, in: *19th-Century Music* VI, 1983, č. 3, s. 213-219.
1072. ROE, STEPHEN, *The Autograph Manuscript of Schumann's 'Piano Concerto'*, in: *The Musical Times* CXXXI, 1990, č. 1764, s. 77-79.
1073. ROEMER, CLINTON, *The Art of Music Copying*. Sherman Oaks (Cal.): Roerick 1973.
1074. ROESNER, EDWARD H., *The Origins of W₁*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIX, 1976, č. 3, s. 337-380.
1075. —, *The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum*, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts* (ed. IAIN FENLON). Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 365-399.
1076. ROESNER, LINDA CORRELL, *Brahms' Edition of Schumann*, in: *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives* (ed. GEORGE S. BOZARTH). Oxford: Clarendon Press 1990, s. 251-282.
1077. —, *Einige quellen- und textkritische Anmerkungen zur 'B-Dur Sinfonie' op. 38*, in: *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987, s. 89-100.
1078. —, *Schumann's Revisions in the First Movement of the 'Piano Sonata in G Minor', op. 22*, in: *19th-Century Music* I, 1977, č. 2, s. 97-109.
1079. —, *Studies in Schumann Manuscripts: With Particular Reference to Sources Transmitting Instrumental Works in the Large Forms*. Ph.D. dis., New York University 1973.
1080. —, *The Autograph of Schumann's 'Piano Sonata in F Minor' Opus 14*, in: *The Musical Quarterly* LXI, 1975, č. 1, s. 98-130.
1081. —, *The Sources for Schumann's 'Davidsbündlertänze' op. 6: Composition, Textual Problems and the Role of the Composers as Editor*, in: *Mendelssohn and Schumann: Essays on their Music and its Context* (ed. JON W. FINSON – LARRY R. TODD). Durham (N. C.): Duke University Press 1984, s. 53-70.
1082. ROHLOFF, ERNST, *Anmerkungen zum Lochamer Liederbuch*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität* XXVI, 1977, č. 2, s. 65-78.
1083. —, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1972.
1084. ROLF, MARIE, *Debussy's 'La mer': A Critical Analysis in the Light of Early Sketches and Editions*. Ph.D. dis., University of Rochester 1976.
1085. —, *Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905*, in: *The Musical Quarterly* LXX, 1984, č. 4, s. 538-566.
1086. RÖLL, WALTER, *Probleme der neuen Oswald von Wolkenstein Ausgabe*, in: *Oswald von Wolkenstein, Neustift bei Brixen 1973* (ed. EGON KÜHEBACHER). Innsbruck: Institut für deutsche Philologie der Universität Innsbruck 1974, s. 219-236.
1087. RONCAGLIA, AURELIO, *Appunti per una nuova edizione del mistero provenzale di Sant'Agnese*, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*. Milano – Napoli: Ricciardi 1973, s. 573-591.
1088. RONGA, LUIGI, *Musicologia e filologia musicale*, in: *Rassegna musicale* XX, 1950, s. 1-12.
1089. RÖNNAU, KLAUS, *Bemerkungen zum "Urtext" der Violinsoli J. S. Bachs*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 417-422.
1090. ROSA BAREZZANI, MARIA TERESA, *Modale und tonale Kadenzen im weltlichen Repertoire von TuB*, in: *Modalität in der Musik des 14. und 15. Jahrhundert* (ed. URSULA GÜNTHER – LUDWIG FINSCHER – JEFFREY DEAN). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler, s. 104-109 (Musicological Studies and Documents, 49).
1091. ROSAND, ELLEN, *Francesco Cavalli in Modern Edition*, in: *Current Musicology* XXVII, 1979, s. 73-83.

1092. ROSCHITZ, KARLHEINZ, *Zur Notation neuer Musik: Anmerkungen über Grundsätze, Methoden, Zeichen*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XX, 1967, č. 4, s. 189-205.
1093. ROSE, BERNARD, *Scholarly Performing Editions – A Coda*, in: *Acta Musicologica* XXXVIII, 1966, č. 2-4, s. 202-203.
1094. ROSEN, DAVID – LAWTON, DAVID, *Verdi's Non-Definitive Revisions: The Early Operas*, in: *Atti del III congresso internazionale di Studi Verdiani (Milano 1972)*. Parma: Istituto di Studi Verdiani 1974, s. 189-237.
1095. ROSENBERG, JESSE, *A Sketch Fragment for 'Il trovatore'*, in: *Verdi Newsletter* XIV, 1986, s. 29-35.
1096. ROSENBLUM, SANDRA P., *Zur Auffindung der spanischen Ausgabe der Klavierschule von Clementi*, in: *Die Musikforschung* XXXI, 1978, č. 1, s. 51-53.
1097. RÖSING, HELMUT, *RISM-Handschriftenkatalogisierung und elektronische Datenverarbeitung (EDV)*, in: *Fontes Artis Musicae* XXVI, 1979, č. 2, s. 107-109.
1098. —, *Sinn und Nutzen des Versuchs einer weltweiten Erfassung von Quellen zur Musik*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposium der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 57-66 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1099. ROSOW, LOIS, *From Destouches to Berton: Editorial Responsibility at the Paris Opera*, in: *Journal of the American Musicological Society* XL, 1987, č. 2, s. 285-309.
1100. ROSSEL MAJO, ANTONI, *Algunos aspectos musicales de las 'Cantigas de Santa María' de Alfonso X a partir de la transcripciones manuscritas de Higinio Anglés*, in: *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X* (ed. FERNANDO CARMONA – FRANCISCO J. FLORES). Murcia: Universidad de Murcia 1985, s. 519-530.
1101. RUDOLF, MAX, *A Recently Discovered Composer-Annotated Score of the Brahms 'Requiem'*, in: *Bach* VII, 1976, č. 4, s. 2-13.
1102. RUHNKE, MARTIN, *In welchem Maße werden zur Zeit in der Musikwissenschaft die Ergebnisse der Quellenforschung benützt und gewürdigt?*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposium der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 123-141 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1103. —, *Joachim Burmeister – Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel: Bärenreiter 1955.
1104. SAFFLE, MICHAEL BENTON, *Franz Liszt's Compositional Development: A Study of his Principal Published and Unpublished Instrumental Sketches and Revisions*. Ph.D. dis., Stanford University 1977.
1105. SAKKA, KEISEI, *Was ist der "Urtext bei Beethoven"?*, in: *Beethoven-Jahrbuch* IX, 1973-1977, s. 395-403.
1106. SALTER, LIONEL, *In Search of Scarlatti*, in: *Consort* XLI, 1985, s. 47-51.
1107. SALVETTI, GUIDO, *Le due versioni dello 'Stabat Mater' di Boccherini*, in: *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico* (ed. AGOSTINO ZIINO). Firenze: Olschki 1991, s. 185-195 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologica, 25).
1108. SASAKI, TSUTOMU, *The Dating of the Aosta Manuscript from Watemarks*, in: *Acta Musicologica* LXIV, 1992, č. 1, s. 1-16.
1109. SAUER-GEPPERT, WALTRAUT-INGEBORG, *Motivationen textlicher Varianten im Kirchenlied*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* XXI, 1977, s. 68-82.
1110. SAUNDERS, SUPARMI ELIZABETH, *The Dating of the Trent 93 and Trent 90*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 60-83.

1111. SAWKINS, LIONEL, *Lully's Motets: Sources, Edition and Performance*, in: *Jean-Baptiste Lully* (ed. JÉRÔME DE LA GORCE – HERBERT SCHNEIDER). Laaber: Laaber Verlag 1990, s. 383-403 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 18).
1112. —, *New Sources for Rameau's 'Pigmalion' and Other Works*, in: *Early Music* XI, 1983, č. 4, s. 490-496.
1113. SCARPELLINI PANCAZZI, FRANCESCO, *Il testo della 'Waldstein-Sonate' di Beethoven e la sua fortuna editoriale*. Perugia: Università di Perugia, Istituto di Storia dell'Arte 1986 (Quaderni di esercizi, 1).
1114. SCHENK, ERIK, *Das historische Gefüge des musikalischen Kunstwerkes*, in: *Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* XCIX, 1949, s. 170-189.
1115. SCHENKER, HEINRICH, *Die letzten Sonaten von Beethoven. Kritische Ausgabe mit Einführung und Erläuterung*. Neuausgabe von OSWALD JONAS. Wien: Universal 1971-1972.
1116. —, *The Opening of Beethoven's 'Sonata' op. 111: A Letter by Heinrich Schenker* (ed. JOHN ROTHGEB – HEIDI SIEGEL), in: *Theory and Practice* VIII, 1983, č. 1, s. 3-13.
1117. SCHERLIESS, VOLKER, *Bemerkungen zum Autograph des 'Sacre du printemps'*, in: *Die Musikforschung* XXXV, 1982, č. 3, s. 234-250.
1118. —, *Inspiration and Fabrication. Beobachtungen zu Igor Strawinskys Arbeit an 'The Rake's Progress'*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 39-72 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
1119. SCHERR, SUZANNE, *Editing Puccini's Operas. The Case of 'Manon Lescaut'*, in: *Acta Musicologica* LXII, 1990, č. 1, s. 62-81.
1120. —, *Puccini's 'Manon Lescaut': Compositional Process, Stylistic Revision, and Editorial Problems*. Ph.D. dis., University of Chicago 1993.
1121. SCHESTAKOWA, DOROTHEA, *Zur Problematik der Bogensetzung bei Bach: Beobachtungen bei der Edition der 'Brandenburgischen Konzerte'*, in: *Johann Sebastian Bach: Weltbild, Menschenbild, Notenbild, Klangbild* (ed. WINFRIED HOFFMANN – ARMIN SCHNEIDERHEINZE). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1988, s. 315-322.
1122. SCHIPPERGES, THOMAS, *Zur Wiener Fassung von Anton Bruckners 'Erster Sinfonie'*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII, 1990, č. 4, s. 272-285.
1123. SCHLAGER, KARLHEINZ, *Miszellaneen zur Edition und zur Aufführung eines Sanctus-Tropus*, in: *Liturgische Tropen* (ed. GABRIEL SILAGI). München: Ardeo 1985, s. 151-161 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung, 36).
1124. —, *Zur Überlieferung von Melismen im Gregorianischen Choral*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae* XXX, 1988, č. 1-4, s. 431-436.
1125. SCHLEGEL, ANDREAS, *Zur Neuausgabe der 'Sonaten für Laute und obligate Violine/Flöte' von Friedrich Wilhelm Rust*, in: *Gitarre und Laute* XI, 1989, č. 1, s. 41-47.
1126. SCHLÖTTERER, REINHOLD, *Edition byzantinischer Musik*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADES). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 28-49 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
1127. SCHLÖTTERER, ROSWITHA – SCHLÖTTERER, REINHOLD, *Notizen zur 'Cellosonate' op. 6 von Richard Strauss*, in: *Ars iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag* (ed. HORST LEUCHTMANN – ROBERT MÜNSTER). Tutzing: Schneider 1984, s. 293-309.
1128. SCHMALZRIEDT, SIEGFRIED, *Problemi affrontati nell'edizione delle opere per clavicembalo di Bach*, in: *La trascrizione: Bach e Busoni* (ed. TALIA PECKER BERIO). Firenze: Olschki 1987, s. 133-144 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 18).
1129. SCHMID, BERNHOLD, *Der Musiktraktat aus Clm 26812*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften 1990, s. 77-98 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8).
1130. —, *Ein Mensuralkompendium aus der Handschrift Clm 24809*, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften 1990, s. 71-76 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 8).

1131. SCHMID, MANFRED HERMANN, *Metamorphose der Themen. Beobachtungen an den Skizzen zum Lohengrin-Vorspiel*, in: *Die Musikforschung* XLI, 1988, č. 2, s. 105-126.
1132. SCHMIDT-GÖRG, JOSEPH, *Die besonderen Voraussetzungen zu einer kritischen Gesamtausgabe der Werke Ludwig van Beethovens*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Wien, Mozartjahr 1956)* (ed. ERICH SCHENK). Graz – Köln: Böhlau 1958, s. 548-550.
1133. SCHMIDT, CHRISTIAN MARTIN, *Eine wissenschaftlich-kritische Edition? Quellen und Werkausgabe von Regers 'Choralphantasien'*, in: *Reger-Studien* III, 1988, s. 249-256.
1134. —, *Reihenabweichungen in Schoenbergs Kompositionen als Problem der Textkritik*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bayreuth 1981)* (ed. CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING – SIGRID WIESMANN). Kassel: Bärenreiter 1984, s. 462-465.
1135. SCHMIDT, HANS, *Die gegenwärtige Quellenlage zu Beethoven 'Chorfantasie'*, in: *Colloquium Amicorum. Festschrift Joseph Schmidt-Görg* (ed. SIEGFRIED KROSS – HANS SCHMIDT). Bonn: Beethovenhaus 1967, s. 355-371.
1136. —, *Edition und Aufführungspraxis am Beispiel von Beethovens 'Waldsteinsonate'*, in: *Beiträge '76-'78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis* (ed. RUDOLF KLEIN). Kassel: Bärenreiter 1978, s. 108-116.
1137. SCHMIEDER, WOLFGANG, *Nochmals: Originalhandschrift oder Erstdruck?*, in: *Allgemeine Musikzeitung* LXVII, 1940, s. 258-259.
1138. SCHNEIDER, HANS, *Der Musikantiquar: Historische und musikphilologische Aspekte*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLIV, 1989, č. 3-4, s. 147-148.
1139. SCHNEIDER, HERBERT, *Carl Orffs Neugestaltung von Monteverdis 'Orfeo' und ihre Vorgeschichte*, in: *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (ed. LUDWIG FINSCHER). Laaber: Laaber Verlag 1986, s. 387-407.
1140. SCHOLLUM, ROBERT, *Die Diabelli-Ausgabe der 'Schönen Müllerin'*, in: *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts* (ed. VERA SCHWARZ). München: Katzbichler 1981, s. 140-161 (Beiträge zur Aufführungspraxis, 4).
1141. SCHOLZ, HEINZ JULIUS, *Erkenntnisse beim Vergleich von Mozart-Ausgaben*, in: *Mozartgemeinde Wien XXXVIII*, 1970, s. 32-33.
1142. SCHÖNBAUM, CAMILLO, *Über das teilweise Unzureichende einer Edition*, in: *Die Musikforschung* XXII, 1969, č. 2, s. 201-212.
1143. SCHÖNHERR, MAX, *Kompendium zu Band 1-120 der 'Denkmäler der Tonkunst in Österreich' und Band 1-27 der 'Studien zur Musikwissenschaft' (Beihefte der DTÖ) Wien 1870*. Graz: Akademie Verlags-Anstalt 1974.
1144. SCHRÖDER, DOROTHEA, *Zur Entstehung und Aufführungsgeschichte von Händels Oper 'Almira': Anmerkungen zur Edition des Werkes in der Hallischen Händel-Ausgabe*, in: *Händel-Jahrbuch* XXXVI, 1990, s. 147-153.
1145. SCHUBERT, GISELHER, *Über die Gesamtausgabe der musikalischen Werke Paul Hindemiths*, in: *Die Musikforschung* XXX, 1977, č. 3, s. 276-289.
1146. —, *Zur Bedeutung der Hindemith-Gesamtausgabe*, in: *Hindemith-Jahrbuch* VII, 1980, s. 7-23.
1147. —, *Zur Edition der 'Hiller-Variationen' von Max Reger*, in: *Reger-Studien* III, 1988, s. 237-248.
1148. SCHULZE, HANS-JOACHIM, *Bach im Urtext zwischen Wissenschaft und Praxis*, in: *Vom Notenbild zur Interpretation (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 1. bis 3. Juli 1977)* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – RENATE BORMANN). Magdeburg: Rat des Bezirkes – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit 1978, s. 39-42 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, VI/2).
1149. —, *Das Stück in Goldpapier – Ermittlungen zu einigen Bach-Abschriften des frühen 18. Jahrhunderts*, in: *Mozart-Jahrbuch* LXIV, 1978, s. 19-42.

1150. —, *Der Schreiber "Anonimus 400" – ein Schüler Johann Sebastian Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* LVIII, 1972, s. 104-117.
1151. —, *Ein "Dresdner Menuett" im zweiten Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach: nebst Hinweisen zur Überlieferung einiger Kammermusikwerke Bachs*, in: *Bach-Jahrbuch* LXV, 1979, s. 45-64.
1152. —, *J. S. Bachs 'Missa h-Moll' BWV 232: Die Dresdner Widmungsstimmen von 1733. Entstehung und Überlieferung*, in: *Johann Sebastian Bach, 'Messe h-Moll', Opus ultimum, BWV 232* (ed. ULRICH PRINZ). Kassel: Bärenreiter 1990, s. 84-103 (Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie Stuttgart, 3).
1153. *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987.
1154. SCHÜTZEICHEL, HARALD, *Zur Geschichte der von Widor und Schweitzer herausgegebene Gesamtausgabe Bachscher Orgelwerke*, in: *Ars Organi* XXXV, 1987, č. 3, s. 159-167.
1155. SCHWAB, JÜRGEN, *Beckmann – Hedar – Keller? Über das Editionsproblem der freien Orgelwerke Dietrich Buxtehudes*, in: *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* XLVI, 1979, s. 91-97.
1156. SCHWAGER, MYRON, *Beethoven and the First Layer of Manuscript "Grasnick 11"*, in: *Studi Musicali* X, 1981, č. 1, s. 107-120.
1157. SCHWANDT, ERICH PAUL, *Questions Concerning the Edition of the 'Goldberg Variations' in the "Neue Bach-Ausgabe"*, in: *Performance Practice Review* III, 1990, č. 1, s. 58-69.
1158. SCHWARZ, BORIS, *Joseph Joachim and the Genesis of Brahms' 'Violin Concerto'*, in: *The Musical Quarterly* XLVIII, 1976, č. 1, s. 503-526.
1159. SCOTT, MARY-GRACE, *Boccherini's 'B-flat Cello Concerto'*, in: *Early Music* XII, 1984, č. 3, s. 355-357.
1160. SEARLE, ARTHUR, *Music Manuscripts*. London: British Library 1987.
1161. SEATON, DOUGLASS, *A Draft for the Exposition of the First Movement of Mendelssohn's 'Scotch Symphony'*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXX, 1977, č. 1, s. 129-135.
1162. —, *A Study of a Collection of Mendelssohn's Sketches and Other Autograph Material*, *Deutsche Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. Autogr. Mendelssohn 19*. Ph.D. dis., Columbia University 1977.
1163. SEIFERT, REINHARD, *Zugang zu Bach: Fragen der Editions- und Interpretationspraxis der 'Sonaten und Partiten für Violine allein' von Johann Sebastian Bach, dargestellt anhand der Neuausgabe von Max Rostal*, in: *Das Orchester* XXXIII, 1985, č. 7-8, s. 682-687.
1164. SENGSTSCHMID, WALTER, *Die Messekompositionen von Joseph Haydn*, in: *Singende Kirche* XXIX, 1981-1982, č. 4, s. 176-180.
1165. SESINI, UGO, *Musicologia e filologia*, in: *Convivium* III, 1937, s. 306-317 (přetisk Bologna: Forni 1970).
1166. SHACKELFORD, RUDOLPH OWENS, *Problems of Editions and Transcriptions in Organ Music of the Twentieth Century*, Mgr.dis., Urbana, Champaign: University of Illinois Press 1971.
1167. SHEPARD, JOHN, *The Strawinsky "Nachlass": A Provisional Checklist of Music Manuscripts*, in: *Notes* XL, 1984, č. 4, s. 719-750.
1168. SHERR, RICHARD, *Music in Rome ca. 1480-1513: A Study of a Group of Manuscripts in the Sistine Collection*. Ph.D. dis., Princeton University 1975.
1169. SHIELDS, HUGH, *À quand une édition critique de la chanson narrative française?*, in: *Ballad Research: The Stranger in Ballad Narrative and Other Topics* (ed. HUGH SHIELDS). Dublin: Folk Music Society of Ireland 1986, s. 241-250.
1170. SHIGIHARA, SUSANNE ELISABETH, *Zum Problem der Streichungen in den Reinschrift-Autographen Max Regers*, in: *Reger-Studies* III, 1988, s. 201-226.

1171. SHIRLEY, WAYNE D., *Reconciliation on Catfish Row: Bess, Serena, and the Short Score of 'Porgy and Bess'*, in: *Quarterly Journal of the Library of Congress* XXXVIII, 1981, č. 3, s. 144-165.
1172. —, *Scoring the 'Concerto in F': Georg Gershwin's First Orchestration*, in: *American Music* III, 1985, č. 3, s. 277-298.
1173. —, *The "Trial Orchestration" of Gershwin's 'Concerto in F'*, in: *Notes* XXXIX, 1983, č. 3, s. 570-579.
1174. SHREFFLER, ANNE C., "Give the Music Room". Elliot Carters "View of the Capitol from the Library of Congress" aus 'A Mirror on which to Dwell', in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 255-284 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
1175. SHULMAN, LAURIE, *The Breiikopf & Härtel 'Œuvres complètes de J. Haydn'*, in: *Haydn Studies, Washington 1975* (ed. JENS PETER LARSEN – HOWARD SERWER – JAMES WEBSTER). New York – London: Norton 1981, s. 137-142.
1176. SIEBENKÁS, DIETER, *Zur Vorgeschichte der 'Lieder ohne Worte' von Mendelssohn*, in: *Die Musikforschung* XV, 1962, č. 2, s. 171-173.
1177. SIEGMUND-SCHULTZE, WALTHER, *Einige strittige Probleme der Händel-Forschung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* XXVII, 1985, č. 1, s. 75-79.
1178. —, *Ornamentik und Generalbaßspiel – Editionsfragen: Einführung zu den Generalthemen der XIV. Internationalen Tagung*, in: *Zur vokalen und instrumentalen Ornamentik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (ed. EITELFRIEDRICH THOM – WALTHER SIEGMUND-SCHULTZE). Blankenburg: Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein 1987, s. 9-13 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts, 32).
1179. —, *Prinzipien einer musikalischen Klassikerausgabe am Beispiel Georg Friedrich Händels*, in: *Händel-Jahrbuch XVIII-XIX, 1972-1973*, s. 103-124.
1180. SIMMS, BRYAN R., *The Historical Editions of Alexandre-Étienne Choron*, in: *Fontes Artis Musicae* XXVII, 1980, č. 2, s. 71-77.
1181. SMEND, FRIEDRICH, *J. S. Bach bei seinem Namen gerufen. Eine Noteninschrift und ihre Deutung*, Kassel: Bärenreiter 1950.
1182. SMITH, CHARLES J., *Beethoven via Schenker: A Review*, in: *In Theory Only* IV, 1978, č. 1, s. 37-47.
1183. SMITH, DOUGLAS ALTON, *Editing 18th-Century Lute Music: The Works of Silvius Leopold Weiss*, in: *Le luth et sa musique* II (ed. JEAN-MICHEL VACCARO). Tours: Corpus des luthistes français 1980, s. 253-260.
1184. SMITH, LELAND, *Editing and Printing Music by Computer*, in: *Journal of Music Theory* XVII, 1973, č. 2, s. 292-309.
1185. SMITH, RICHARD LANGHAM, *Rodrigue et Chimène: genèse, histoire, problèmes d'édition*, in: *L'œuvre de Claude Debussy* (ed. FRANÇOIS LESURE). Cahiers Claude Debussy XII-XIII, 1988-1989, s. 67-81.
1186. SMITH, ROBYN, *Towards a New Edition of the French Double and Triple Motets in Fascicles II, V, and VII of the Manuscript Montpellier, Bibliothèque de l'École de Médecine, H 196: Some Comments on Editorial Method and the Motet 'Qui la vaudroit / Qui d'amors velt bien joir / Qui longuement porroit joir / Nostrum' (F-Mo ff. 23v-25r)*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 544-554 (Musicological Studies, XXXIX/1-2).
1187. SMITS VAN WAESBERGHE, JOSEPH, *Studien über das Lesen ("pronuntiare"), das Zitieren und über die Herausgabe lateinischer musiktheoretischer Traktate (9.-16. Jahrhundert)*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXVIII, 1971, č. 3, s. 271-287; XXVIII, 1971, č. 4, s. 155-200; XXIX, 1972, č. 1, s. 64-86.
1188. SOLOMON, MAYNARD, *Charles Ives: Some Questions of Veracity*, in: *Journal of the American Musicological Society* XL, 1987, č. 3, s. 443-470.

1189. SOMFAL, LÁSZLÓ, *Arbitrary or Historic Reading of the Urtext?*, in: *Mozart-Jahrbuch 1987-1988*, s. 277-284.
1190. —, *Diplomatic Transcription versus Facsimile with Commentaries: Methodology of the Bartók Edition*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 79-98.
1191. —, *Ich war nie ein Geschwindsschreiber... Joseph Haydn's Skizzen zum langsamen Satz des 'Streichquartetts' Hoboken III: 33*, in: *Festschrift Jens Peter Larsen* (ed. NILS SCHIØRRING – HENRICH GLAHN – CARSTEN HATTING). København: Wilhelm Hansen 1972, s. 275-284.
1192. —, *Manuscript versus Urtext: The Primary Sources of Bartók's Works*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XXIII*, 1981, s. 17-66.
1193. SONNTAG, MARIANA ELSA, *The Compositional Process of Anton Bruckner: A Study of the Sketches and Drafts for the Movement of the 'Ninth Symphony'*. Ph.D. dis., University of Chicago 1987.
1194. SØRENSEN, SØREN, *Die Herausgabe von Buxtehudes Werken: Geschichte – Beurteilung – Pläne*, in: *Festschrift für Bruno Grusnick zum 80. Geburtstag* (ed. ROLF SALTZWEDEL – KLAUS-DIETRICH KOCH). Neuhausen – Stuttgart: Hänssler 1981, s. 159-177.
1195. SOURIS, ANDRÉ, *Tablature et syntaxe. Remarques sur le problème de la transcription des tablatures de luth*, in: *Le luth et sa musique 1958*, s. 285-295.
1196. SOUTHERN, EILEEN, *El Escorial, Monastery Library, Ms IV.a.24*, in: *Musica Disciplina XXIII*, 1969, s. 41-79.
1197. SPECHTLER, FRANZ VIKTOR, *Überlieferung und kritische Edition. Bemerkungen zum Leithandschriftenprinzip*, in: *Historische Volksmusikforschung, Seggau 1977* (ed. WOLFGANG SUPPAN – ALOIS MAUERHOFER). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1978, s. 187-189 (Musikethnologische Sammelbände, 2).
1198. —, *Zur Methode der Edition mittelalterlicher Texte*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae XV*, 1973, č. 1-4, s. 225-243.
1199. SPENCER, ROBERT, *Making and Using Facsimiles*, in: *Proceedings of the International Lute Symposium* (ed. LOUIS PETER GRIP – WILLEM MOOK). Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice 1988, s. 92-97.
1200. STÄBLEIN-HARDER, HANNA, *Fourteenth-Century Mass Music in France*. Roma: American Institute of Musicology 1962.
1201. STÄBLEIN, BRUNO, *Unterlegung von Texten unter Melismen, Tropus, Sequenz und andere Formen*, in: *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society (New York 1961)* (ed. JAN LARUE). Kasel: Bärenreiter 1961-1962, s. 12-29.
1202. —, *Oswald von Wolkenstein, der Schöpfer des Individuelliedes*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte XLVI*, 1972, č. 1, s. 113-160.
1203. —, *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975 (Musikgeschichte in Bildern, III/4).
1204. STAHELIN, MARTIN, *Bemerkungen zum verbrannten Manuskript Straßburg M. 222 C. 22*, in: *Die Musikforschung XLII*, 1989, č. 1, s. 2-20.
1205. —, *Bemerkungen zum Verhältnis von Werkcharakter und Filiation in der Musik der Renaissance*, in: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit* (ed. LUDWIG FINSCHER). Wiesbaden: Harrassowitz 1983, s. 199-207 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 2; Wolfenbütteler Forschungen, 26).
1206. —, *Die Messen Heinrich Isaacs*. Bern – Stuttgart: Paul Haupt 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschungsgesellschaft, II/28).
1207. —, *Möglichkeiten und praktische Anwendung der Verfasserbestimmung an anonym überlieferten Kompositionen des Josquin-Zeit*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis XXIII*, 1973, č. 2, s. 79-91.

1208. —, *Trienter Codices and Humanismus*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 158-169.
1209. —, *Übersehenes zur Mozart-Überlieferung*, in: *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (ed. FRIEDHELM BRUSNIAK – HORST LEUCHTMANN). Tutzing: Schneider 1989, s. 591-607.
1210. —, *Zum Egenolff-Diskantband der Bibliothèque Nationale in Paris: Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft XXIII*, 1966, č. 2, s. 93-109.
1211. —, *Zur Bedeutung der Quellenarbeit in der Beethoven-Forschung*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposion der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 105-112 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1212. —, *Zur Echtheitsproblematik der Mozartschen Bläserkonzerte*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971-1972*, s. 56-62.
1213. STAUFFER, GEORGE, *Bach as Reviser of his own Keyboard Works*, in: *Early Music XIII*, 1985, č. 2, s. 185-198.
1214. ŠTĚDRŮN, BOHUMÍR, *Die Urfassung von Janáčeks 'Jenufa'*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXII*, 1967, č. 4, s. 206-211.
1215. STEGALL, RICHARD CARROL, *The Tours Easter Play: A Critical Performing Edition*. Ph.D. dis., University of Iowa 1974.
1216. STEINER, ENA, *Schoenberg's Quest: Newly Discovered Works from his Early Years*, in: *The Musical Quarterly LX*, 1974, č. 3, s. 401-420.
1217. STEKL, KONRAD, *Musik aus der Steiermark. Zur Herausgabe des 50. Heftes der Reihe 1*, in: *Mitteilungen des Steirischen Tonkünstlerbundes XXXIII*, 1967, s. 4-6.
1218. STENSTADVOLD, ERIK, *Faksimile oder Urtext: Eine kritische Würdigung der Ausgabe der Opera Omnia von Fernando Sor*, in: *Gitarre und Laute VII*, 1985, č. 1, s. 45-50.
1219. STEPHAN, RUDOLF, *Drei Autographe von Alban Berg*, in: *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung* (ed. FELIX MEYER – JÖRG MEYER JANS – INGRID WESTEN). Basel: Paul Sacher Stiftung 1986, s. 149-158.
1220. —, *Zur Genese vom Schoenbergs 'Vierten Quartett'*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 99-108.
1221. —, *Zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke Arnold Schoenbergs*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 590-592.
1222. STERNFELD, FREDERICK WILLIAM, *Der Ausdruckswandel in den Gluckschen Revisionen von 'Orfeo' und 'Alceste'*, in: *Christoph Willibald Gluck und die Opernreform* (ed. KLAUS HORTSCHANSKY). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, s. 172-199 (Wege der Forschung, 613).
1223. STEVENS, DENIS, *Problems of Editing and Publishing Old Music*, in: *Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society (New York 1961)* (ed. JAN LARUE). Kassel: Bärenreiter 1961-1962, s. 150-158.
1224. STEVENSON, ROBERT, *From Archive to Print. Problems and Premisses*, in: *Inter-American Music Bulletin XXXVI*, 1963, s. 1-4.
1225. STOCKMANN, BERNHARD, *Die Interpretationsausgabe der Klaviersonaten Beethovens*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bonn 1970)* (ed. CARL DAHLHAUS – HANS-JOACHIM MARX – MAGDA MARX-WEBER – GÜNTER MASSENKEIL). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 590-591.

1226. STOLZE, WOLFGANG, *Zur Gesamtausgabe der Werke von Samuel Scheidt*, in: *Die Musikforschung* XL, 1987, č. 2, s. 120-135.
1227. *Strawinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes. Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays* (ed. HERMANN DANUSER). Winterthur: Amadeus 1994.
1228. STROHM, REINHARD, *Does Textual Criticism Have a Future?*, in: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992) (ed. RENATO BORGHI – PIETRO ZAPPALÀ). Lucca: LIM 1995 (Studi e Testi Musicali, N. S., 3).
1229. —, *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press 1985.
1230. —, *The Critical Edition of Vivaldi's 'Giustino' (1724)*, in: *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia delle opere* (ed. ANTONIO FANNA – GIOVANNI MORELLI). Firenze: Olschki 1988, s. 399-416.
1231. STRUCK, MICHAEL, *Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, in: *Die Musikforschung* XLI, 1988, č. 3, s. 235-241.
1232. —, *Zur Relation von Quellenbefunden und analytischen Erkenntnisgewinn im Spätwerk Robert Schumanns*, in: *Die Musikforschung* XLIV, 1991, č. 3, s. 236-254.
1233. STURZENEGGER, RICHARD, *A Practical New Edition of J. S. Bach's 'Suites for Violoncello'. Eine praktische Neuauflage der Cello-Suiten von J. S. Bach*, in: *ESTA, European String Teachers Association – Europäische Gesellschaft der Pädagogik für Streichinstrumente I*, 1977. Wien: Universal 1977, s. 5-12.
1234. SUCHOFF, BENJAMIN, *The New York Bartók Archive*, in: *The Musical Times* CXXII, 1981, č. 1657, s. 156-159.
1235. SUCK, FRIEDRICH, *Denkmälerausgaben der Tonkunst*, in: *The World of Music* II, 1960, s. 52-55.
1236. SULYOK, IMRE, *Béla Bartóks Handschrift im Liszt-Material in Weimar*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* XXIX, 1987, č. 1-4, s. 353-354.
1237. —, *The New Liszt Edition*, in: *Journal of the American Liszt Society* XIX, 1986, s. 5-9.
1238. SUPPAN, WOLFGANG, *Editionsprobleme Volksliedsammlers*, in: *Die Musikforschung* XXVI, 1973, č. 3, s. 366-368.
1239. SUTKOWSKI, ADAM – MISCHIATI, OSCAR, *Una preziosa fonte manoscritta di musica strumentale: l'intavolatura di Pelplin*, in: *L'Organo* II, 1961, s. 53-72.
1240. SUTTER, MILTON, *Scorography: the Music of Liszt*, in: *Musical Newsletter* II, 1972, č. 3, s. 18-20.
1241. SWIFT, RICHARD, *Mahler's 'Ninth' and Cooke's 'Tenth'*, in: *19th-Century Music* II, 1978, č. 2, s. 165-172.
1242. SZIGETI, JOSEPH, *Druck- und Lesefehler in der Violin-Literatur*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXVII, 1966, č. 4, s. 136-139.
1243. SZKODZINSKI, LOUISE, *A Study of Editorial Marking in Three Beethoven Sonatas*. Ph.D. dis., Indiana University 1976.
1244. TALBOT, MICHAEL, *A New Area for the New Critical Edition of Vivaldi's Works: The 'Introduzioni' and Motets for Solo Voice*, in: *Nuovi studi vivaldiani: Edizione e cronologia critica delle opere* (ed. ANTONIO FANNA – GIOVANNI MORELLI). Firenze: Olschki 1988, s. 387-398.
1245. —, *The Character of Musical Editing*, in: *The Musical Times* CXI, 1970, s. 599-600.
1246. TAPPOLET, WILLI, *Notenschrift und Musizieren. Das Problem ihrer Beziehungen vom Frühmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Berlin: Lichtenfelde 1967.
1247. TARUSKIN, RICHARD, *Antoine Busnois and the 'L'homme armé' Tradition*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIX, 1986, č. 2, s. 255-293.
1248. —, *Musorgsky vs. Musorgsky: the Versions of 'Boris Godunov'*, in: *19th-Century Music* VIII, 1984, č. 2, s. 91-118; VIII, 1985, č. 3, s. 245-272. [Italsky: *Musorgskij contro Musorgskij: le versioni di 'Boris Godunov'*, in: *Musica/Realtà* XXVI, 1988, s. 139-153; XXVII, 1988, s. 159-184; XXVIII, 1989, s. 153-179; XXIX, 1989, s. 145-164.]

1249. TATNALL GROSS, ANNE, *A Musicological Puzzle: Scrambled Editions of the Phalèse 'Livre Septième' in Two London Libraries*, in: *Fontes Artis Musicae* XL, 1993, č. 4, s. 283-313.
1250. TAVES, JEANETTE, *A Study of Editions of Haydn's 'Piano Sonata' Hob. XVI: 52 (ChL 62) in E-Flat Major*, in: *Haydn Studies, Washington, D. C., 1975* (ed. JENS PETER LARSEN – HOWARD SERWER – JAMES WEBSTER). New York – London: Norton 1981, s. 142-144.
1251. *Tavola rotonda sul problema del ripristino e della esecuzione filologica: commenti al documento della commissione tecnica per il progetto 'Festival Verdi'* (ed. MARIO MESSINIS – PIERLUIGI PETROBELLI), in: *Tornando a 'Stiffelio': popolarità, rifacimenti, mes-sinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico* (ed. GIOVANNI MORELLI). Firenze: Olschki 1989, s. 319-332 (*Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, 14).
1252. TEMPERLEY, NICHOLAS, *On Editing Facsimiles for Performance*, in: *Notes* XLI, 1985, č. 4, s. 683-688.
1253. —, *Scorography: The Music of Chopin*, in: *Musical Newsletter* IV, 1974, č. 1, s. 11-14.
1254. TERNI, CLEMENTE, *Per una edizione critica del 'Laudario di Cortona' (Codice 91 dell'Accademia Etrusca di Cortona)*, in: *Chigiana* I, 1964, s. 111-129.
1255. TESTA, SUSAN, *A Holograph of Johannes Brahms' 'Fugue in A-Flat Minor' for Organ*, in: *Current Musicology* XIX, 1975, s. 89-102.
1256. *The Beethoven Reader* (ed. DENIS ARNOLD – NIGEL FORTUNE). New York: Norton 1971.
1257. *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven – Studies of the Autograph Manuscripts: A Conference at the Isham Library, Harvard University 1979* (ed. CHRISTOPH WOLFF). Cambridge: Harvard University Press 1980 (*Isham Library Papers*, 3).
1258. THOMAS, GÜNTER, *Das Haydn zugeschriebene Singspiel 'Die Feuersbrunst' – echt oder unterschoben?*, in: *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben, Kolloquium Mainz 1988* (ed. HANSPETER BENNWITZ – GABRIELE BUSCHMEIER – GEORG FEDER – KLAUS HOFMANN – WOLFGANG PLATH). Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur – Stuttgart: Steiner 1991, s. 113-152 (*Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse – Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, 11).
1259. TICHOTA, JIŘÍ, *Problèmes d'édition des tablatures de rédaction défectueuse*, in: *Le luth et sa musique* II (ed. JEAN-MICHEL VACCARO). Tours: Corpus des luthistes français 1980, s. 43-58.
1260. TIMBRELL, CHARLES, *Notes on the Sources of Beethoven's Opus 111*, in: *Music & Letters* LVIII, 1977, č. 2, s. 204-215.
1261. TISCHLER, HANS, *A Comparison of Two Manuscripts: 'Fole Acoustumance' (c. 1250)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 8-16.
1262. —, *Gordon Athol Anderson's Conductus Edition and the Rhythm of Conductus*, in: *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam: Von seinen Studenten, Freunden und Kollegen* (ed. LUTHER A. DITTMER). Henryville (Penn.): Institute of Medieval Music 1984, s. 561-573 (*Musicological Studies*, XXXIX/1-2).
1263. —, *On Editing Medieval Songs*, in: *Musica antiqua VIII/1: Acta Musicologica, Bydgoszcz 1988*. Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska 1988, s. 1005-1028.
1264. —, *On Transcribing the 'Magnus liber'*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap XXXII-XXXIII, 1978-1979*, s. 9-22.
1265. —, *The Evolution of the 'Magnus liber organi'*, in: *The Musical Quarterly* LXX, 1984, č. 2, s. 163-174.
1266. —, *Why a New Edition of the 'Montpellier Codex'?*, in: *Acta Musicologica* XLVI, 1974, č. 1, s. 58-75.
1267. TOBIN, JOHN, *Händel's 'Messiah'; A Critical Account of the Manuscripts, Sources and Printed Editions*. New York: St. Martin's 1970.

1268. TODD, LARRY R., *From the Composer's Workshop: Two Little-Known Fugues by Mendelssohn*, in: *The Musical Times* CXXXI, 1990, č. 1766, s. 183-187.
1269. —, *Of Sea-Gulls and Counterpoint: The Early Versions of Mendelssohn's 'Hebrides' Overture*, in: *19th-Century Music* II, 1979, č. 3, s. 197-213.
1270. —, *The Genesis of Webern's Opus 32*, in: *The Musical Quarterly* LXVI, 1980, č. 4, s. 581-591.
1271. TOFFETTI, MARINA, *Problemi di trascrizione nelle intavolature d'organo tedesche del primo Seicento. I 'Capricci, ovvero canzoni' di Ottavio Bariolla (Milano 1594) e le 'Canzoni per sonare' di Cesare Borgo (Venezia 1599)*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 155-179 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). [Česky v tomto svazku, s. 134-156.]
1272. TOWNE, GARY, *A Systematic Formulation of Sixteenth-Century Text Underlay Rules*, in: *Musica Disciplina* XLIV, 1990, s. 255-287.
1273. TRAUB, ANDREAS, *Aus den Skizzen zum 'Glasklängspiel' von Sándor Veress*, in: *Quellenstudien, II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (ed. FELIX MEYER). Winterthur: Amadeus 1993, s. 285-298 (Publikationen der Paul Sacher Stiftung).
1274. TREITLER, LEO, *Die Entstehung der abendländischen Notenschrift*, in: *Die Musikforschung* XXXIV, 1984, č. 4, s. 259-267.
1275. —, *History, Criticism, and Beethoven's 'Ninth Symphony'*, in: *19th-Century Music* III, 1980, č. 3, s. 193-210.
1276. TRENNER, FRANZ, *Die Skizzenbücher von Richard Strauss aus dem Richard Strauss Archiv in Garmisch*. Tutzing: Schneider 1977 (Veröffentlichungen der Richard Strauss Gesellschaft, 1).
1277. TRÖTZMÜLLER, KARL, *Editionsprobleme bei Franz Schmidt*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XXIX, 1974, č. 2, s. 544-548.
1278. TROVATO, PAOLO, *Note sulla fissazione dei testi poetici nelle edizioni critiche dei melodrammi*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* XXV, 1990, č. 2, s. 333-352.
1279. TUSA, MICHAEL C., *The Unknown Florestan: The 1805 Version of 'In des Lebens Frühlingstagen'*, in: *Journal of the American Musicological Society* XLVI, 1993, č. 2, s. 175-220.
1280. TYSON, ALAN – LANDON, HOWARD C. ROBBINS, *Who Composed Haydn's op. 3?*, in: *The Musical Times* CV, 1964, č. 1457, s. 506-507.
1281. TYSON, ALAN, *A Reconstruction of the 'Pastoral Symphony' Sketchbook (British Museum Add. MS. 31766)*, in: *Beethoven Studies* I (ed. ALAN TYSON). New York: Norton – London: Oxford University Press 1973, s. 67-96.
1282. —, *Beethoven in Steiner's Shop*, in: *The Music Review* XVIII, 1962, s. 119-127.
1283. —, *Haydn and Two Stolen Trios*, in: *The Music Review* XXII, 1961, s. 21-27.
1284. —, *'La clemenza di Tito' and its Chronology*, in: *The Musical Times* CXVI, 1975, s. 221-227.
1285. —, *'Le nozze di Figaro': Lesson from the Autograph Score*, in: *The Musical Times* CXXII, 1981, č. 1661, s. 456-461.
1286. —, *Mozart's 'D-major Horn Concerto': Question of Date and of Authenticity*, in: *Studies in Musical Sources and Styles: Essays in Honor of Jan LaRue* (ed. EUGENE K. WOLF – EDWARD H. ROESNER). Madison: A-R 1990, s. 425-440.
1287. —, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge (Mass.): Harvard 1987.
1288. —, *New Light on Mozart's 'Prussian' Quartets*, in: *The Musical Times* CXVI, 1975, s. 126-130.
1289. —, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXIII, 1970, č. 3, s. 439-471.
1290. —, *Sketches and Autographs*, in: *The Beethoven Companion* (ed. DENIS ARNOLD – NIGEL FORTUNE). London: Faber 1971, s. 443-458.

1291. —, *Some Problems in the Text of 'Le nozze di Figaro': Did Mozart Have a Hand in Them?*, in: *Journal of the Royal Musical Association* CXII, 1987, č. 1, s. 99-131.
1292. —, *Stages in the Composition of Beethoven's 'Piano Trio' op. 70, no. 1*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* XCVII, 1970-1971, s. 1-19.
1293. —, *The 1786 Prague Version of Mozart's 'Le nozze di Figaro'*, in: *Music & Letters* LXIX, 1988, č. 3, s. 321-333.
1294. —, *The Authentic English Editions of Beethoven*. London: Faber 1963.
1295. —, *The Date of Mozart's 'Piano Sonata in B Flat' KV 333/315c: The 'Linz' Sonata?*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 447-454.
1296. —, *The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg: A Preliminary Study of their Chronology and their Significance*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXXIV, 1981, č. 3, s. 471-510.
1297. —, *The Problem of Beethoven's "First" 'Leonore Overture'*, in: *Journal of the American Musicological Society* XXVIII, 1975, č. 2, s. 292-334.
1298. —, *The Text of Beethoven's op. 61*, in: *Music & Letters* LXIII, 1962, č. 2, s. 104-114.
1299. —, *The Textual Problems of Beethoven's Violin Concerto*, in: *The Musical Quarterly* LIII, 1967, č. 4, s. 482-502. [Italsky: *I problemi testuali del 'Concerto per violino' di Beethoven*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). LUCCA: LIM 1995, s. 247-168 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). Český v tomto svazku, s. 212-229.]
1300. UNGER, MAX, *Grundsätzliches über Revisionsausgaben von Beethovens Werken*, in: *Die Musik* XXXIII, 1940, č. 1, s. 52-58.
1301. UNVERRICHT HUBERT, *Der Schutz musikwissenschaftlicher Editionen nach dem neuen Urheberrechtsgesetz*, in: *Die Musikforschung* XIX, 1966, č. 2, s. 164-171.
1302. —, *Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*. Kassel: Bärenreiter 1960 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 17).
1303. —, *Zu Schönbaums Ausgaben von Zelenkas Bläser-sonaten*, in: *Die Musikforschung* XXII, 1969, č. 3, s. 340-343.
1304. VACCARO, JEAN-MICHEL, *Concerning the Two Critical Editions of the Works of Francesco da Milano: Methods of Transcription of the Lute Tablatures and Metrical Interpretation of Music from the Mid-16th Century*, in: *Revue de Musicologie* LVIII, 1972, č. 2, s. 176-187.
1305. VALENTIN, ERICH, *Eine Mozart-Initiative Franz Liszts*, in: *Acta Mozartiana* XXXIII, 1986, č. 2, s. 17-19.
1306. VAN HOORICKX, REINHARD, *About Some Early Schubert Manuscripts*, in: *The Music Review* XXX, 1969, č. 2, s. 118-123.
1307. VANHULST, HENRI, *Édition comparative des instructions pour le luth, le cistre et la guitare publiées à Louvain par Pierre Phalèse (1545-1570)*, in: *Revue Belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XXXIV-XXXV, 1980-1981, s. 81-105.
1308. —, *La musique espagnole dans les éditions louvanistes de Pierre Phalèse*, in: *Musique des Pays-Bas anciens – Musique espagnole ancienne (ca. 1450 – ca. 1650)* (ed. PAUL BEQUART – HENRY VANHULST). Louvain: Peeters 1988, s. 139-154.
1309. VARGHA, KARL, *Probleme bei der Übersetzung Händelscher Oratorientexte ins Ungarische*, in: *Zur Wort-Ton-Problematik bei Händel, Halle 1974* (ed. WALTER SIEGMUND-SCHULTZE), *Händel-Jahrbuch* XXI-XXII, 1975-1976, s. 93-97.
1310. VAUGHAN, DENIS, *Komponisten im Schatten der Aufführungstradition*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* CXXI, 1960, s. 382-384.
1311. —, *The Inner Language of Verdi's Manuscripts*, in: *Musicology* V, 1979, s. 67-153.
1312. —, *Variationen on a Theme [Verdi, Puccini]*, in: *Musical Courier* CVXIII, 1961, s. 9-10.

1313. *Verdi's 'Macbeth': A Sourcebook* (ed. DAVID ROSEN – ANDREW PORTER). New York: Norton – Cambridge: Cambridge University Press 1984.
1314. VETTER, ISOLDE, *'Der fliegende Holländer' von Richard Wagner: Entstehung, Bearbeitung, Überlieferung*. Ph.D. dis., Technische Universität Berlin 1982.
1315. VITALI, CARLO – CARRER, PINUCCIA, *Il copista raggiratore. Un apocrifo durantino conservato presso la British Library*, in: *Musica e Filologia* (ed. MARCO DI PASQUALE – RICHARD PIERCE). Verona: Edizioni della Società Letteraria 1983, s. 175-186 (Quaderni della Società Letteraria, 1).
1316. VOGG, HERBERT, *Partite diverse sopra l'idea del "Diletto musicale"*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* XLIII, 1988, č. 1, s. 7-15.
1317. VOSS, EGON, *Ergebnisse und Aufgaben der Wagner-Forschung*, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Bayreuth 1981)* (ed. CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING – SIGRID WIESMANN). Kassel: Bärenreiter 1984, s. 437-439.
1318. —, *La nuova "Richard Wagner-Gesamtausgabe"*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* XVIII, 1982, č. 2, s. 303-309.
1319. —, *Wagnerliteratur und Wagnerforschung*, in: *Quellenforschung in der Musikwissenschaft. 2. Symposium der Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute Wolfenbüttel 1978* (ed. GEORG FEDER – WOLFGANG REHM – MARTIN RUHNKE). Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1982, s. 75-82 (Wolfenbütteler Forschungen, 15).
1320. VÖTTERLE, KARL, *Die Stunde der Gesamtausgabe*, in: *Musica* X, 1956, č. 1, s. 33-36; také in: *The World of Music* II, 1960, s. 5-8.
1321. WADE, RACHEL W., *Beethoven's 'Eroica' Sketchbook*, in: *Fontes Artis Musicae* XXIV, 1977, č. 4, s. 254-289.
1322. —, *Filiation and the Editing of Revised and Alternate Versions: Implications for the C. P. E. Bach Edition*, in: *C. P. E. Bach Studies* (ed. STEPHEN LEWIS CLARK). Oxford: Clarendon Press 1988, s. 277-294.
1323. WALKER, ALAN, *Schumann, Liszt and the 'C Major Fantasie' Op. 17: A Declining Relationship*, in: *Music & Letters* LX, 1979, č. 2, s. 156-165.
1324. WALLS, PETER GERARD, *New Light on Songs by William Lawes and John Wilson*, in: *Music & Letters* LVII, 1976, č. 1, s. 55-64.
1325. WALTER, HORST, *Ein unbekanntes Schütz-Autograph*, in: *Festschrift Karl Gustav Felxler zum 70. Geburtstag* (ed. HEINRICH HÜSCHEN). Köln: Volk 1973, s. 621-625 (Musicae Scientiae Collectanea).
1326. —, *Haydn's Klavierkonzerte aus textkritischer Sicht*, in: *Joseph Haydn, Wien 1982* (ed. EVA BADURA-SKODA). München: Henle 1986, s. 444-451.
1327. WALTER, MARTA, *Musikautographen und Erstdrucke in Privatbesitz*, in: *Musica* XIII, 1959, č. 7-8, s. 476-478.
1328. WANSKE, HELENE, *Musikaliengestaltung im Vergleich: J. S. Bachs 'Dritter Teil der Klavierübung' in verschiedenen Drucken*, in: *Die Musikforschung* XLVI, 1993, č. 2, s. 171-176.
1329. WARBURTON, THOMAS ANDREW jr., *A German Organ Tablature: 'Dies est laetitiae' (c. 1500)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 43-47.
1330. WARD JONES, PETER, *Mendelssohn's Opus 1: Bibliographical Problems of the 'C minor Piano Quartet'*, in: *Sundry Sorts of Music Books: Essays on the British Library Collections: Presented to O. W. Neighbour on his 70th Birthday* (ed. CHRIS BANKS). London: British Library 1993, s. 262-273.
1331. WARD, CHARLES W., *Charles Ives: The Relationship of his Aesthetic Theories and Compositional Process*. Ph.D. dis., University of Texas 1974.
1332. WARD, JOHN M., *The Editorial Methods of Venegas de Henestrosa*, in: *Musica Disciplina* VI, 1952, č. 1-3, s. 105-113.
1333. WARD, TOM R., *The Office Hymns of the Trent Manuscripts*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musi-

- cologia come missione*, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NIÑO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 112-129.
1334. WARNER, ROBERT AUSTIN, *English Consort Music: 'Fancy and Ayre in G Minor' (c. 1660) by John Jenkins (1592-1678)*, in: *Notations and Editions: A Book in Honor of Luise Cuyler* (ed. EDITH BORROFF). Dubuque (Ia.): Brown 1974, s. 106-126.
1335. WATERHOUSE, WILLIAM, *Webers 'Fagottkonzert' op. 75: Ein Vergleich von handschriftlichen und gedruckten Quellen*, in: *Tibia XI*, 1986, č. 1, s. 22-30.
1336. WATHEY, ANDREW, *Music in the Royal and Noble Households in Late Medieval England: Study of Sources and Patronage*. Ph.D. dis., University of Oxford 1987.
1337. —, *The Marriage of Edward III and the Transmission of French Motets to England*, in: *Journal of the American Musicological Society XLV*, 1992, č. 1, s. 1-29.
1338. WATTY, ADOLF, *Zwei Stücke aus Claudio Monteverdi '6. Madrigalbuch' in handschriftlichen Frühfassungen*, in: *Schütz-Jahrbuch VII-VIII*, 1985-1986, s. 124-136.
1339. WEBER-BOCKHOLDT, PETRA, *Zur Bedeutung der Fassungen der Lieder M. P. Musorgskijs*, in: *Das Kunstwerk* (ed. WILLI OELMÜLLER). Paderborn: Schöningh 1983, s. 131-139.
1340. WEBSTER, JAMES, *Scorography: The Music of Haydn*, in: *Musical Newsletter III*, 1973, č. 2, s. 24-26.
1341. WEGELIN, ARTHUR W., *Holograph Musical Scores*, in: *Contributions to the Annual Musicology Congress 1987*, Pretoria: Musicological Society of South Africa 1987, s. 40-47.
1342. WEGMAN, ROBERT C., *What is "Acceleratio mensurae"?*, in: *Music & Letters LXXIII*, 1992, č. 4, s. 515-524.
1343. WEINMANN, ALEXANDER, *Zwei neue Schubert-Funde*, in: *Österreichische Musikzeitschrift XXVII*, 1972, č. 2, s. 75-78.
1344. WEISE, DAGMAR, *Zum Faksimile-Druck von Beethovens 'Waldsteinsonate'*, in: *Beethoven-Jahrbuch II*, 1955-1956, s. 102-111.
1345. WEISS FORSCHER, SUSAN, *Bologna Q 18: Some Reflections on Content and Context*, in: *Journal of the American Musicological Society XLI*, 1988, č. 1, s. 63-101.
1346. WEISS, GÜNTHER, *Zum Problem der Gruppierung südfranzösischer Tropare*, in: *Archiv für Musikwissenschaft XII*, 1964, č. 3-4, s. 163-171.
1347. WELLESZ, EGON, *The 'Monumenta Musicae Byzantinae': The Work Done by the Editors*, in: *Actes du III Congrès International de Musique Sacrée (Paris 1957)*, Paris: Édition du congrès 1959, s. 294-304.
1348. WENDEL, ALFRED, *Das Musik-Manuskript Cod. Guelf. 292 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel – Studien zu Inhalt, Datierung und Herkunft*, in: *Die Musikforschung XLIII*, 1990, č. 1, s. 41-53.
1349. WENDT, MATTHIAS, *Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern*, in: *Schumanns Werke: Text und Interpretation* (ed. AKIO MAYEDA – KLAUS WOLFGANG NIEMÖLLER). Mainz: Schott 1987, s. 101-119.
1350. WERBECK, WALTER, *'Macbeth' von Richard Strauss. Fassungen und Entstehungsgeschichte*, in: *Archiv für Musikwissenschaft L*, 1933, č. 3, s. 232-253.
1351. WERNER, EDWIN, *C. F. Händels 'Trauer-Anthem' HWV 264. Eine Studie mit kritischer Ausgabe der Partitur im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe*. Ph.D. dis., Halle: Martin-Luther-Universität 1983.
1352. WERT, KENT W., *'Nature immense', a Sketch from Berlioz's 'La Damnation de Faust': A New View of the Composer at Work*, in: *The Musical Quarterly LXXIV*, 1990, č. 1, s. 57-82.
1353. WESTERNHAGEN, CURT VON, *Die Entstehung des 'Ring'. Dargestellt an der Kompositionsskizzen Richard Wagners*. Zürich: Atlantis 1973. [Anglicky: *The Forging of the 'Ring': Richard Wagner's Composition Sketches for 'Der Ring des Nibelungen'*. Cambridge: Cambridge University Press 1976.]

1354. WESTPHAL, KURT, *Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffenweise*. Berlin: de Gruyter 1965.
1355. WESTRUP, JACK, *The Sketch for Schumann's 'Piano Quintett' op. 44*, in: *Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag* (ed. HEINRICH HÜSCHEN – DIETZ-RÜDIGER MOSER). Berlin: Merseburger 1974, s. 367-371.
1356. WEYER, MARTIN, *Von der Zimbel zur Vox coelestis? Erfahrungen mit der Neuausgabe romantischer Orgelmusik*, in: *Ars Organi XXIII*, 1975, č. 46, s. 2087-2090.
1357. WHELAN, THOMAS MORE, *Towards a History and Theory of Sketch Studies*. Ann Arbor: UMI 1990.
1358. WHITING, STEVEN MOORE, *Computer and Scholarly Editions*, in: *Modern Music Librarianship: Essays in Honor of Ruth Watanabe* (ed. ALFRED MANN). Stuyvesant: Pendragon 1989, s. 133-136 (Festschrift Series, 8).
1359. WILBY, PHILIP, *Mozart's Clarinet Fragments KV 516c, 580b, 581a*, in: *Festschrift Albi Rosenthal* (ed. RUDOLPH ELVERS). Tutzing: Schneider 1984, s. 295-306.
1360. WILKENS, SANDER, *Gustav Mahlers 'Fünfte Symphonie': Quellen und Instrumentationsprozeß*. Frankfurt am Main: Peters 1989.
1361. WILLIER, STEPHEN, *Rhythmic Variants in Early Manuscript Version of Caccini's Monodies*, in: *Journal of the American Musicological Society XXXVI*, 1983, č. 3, s. 481-497.
1362. WINGFIELD, PAUL, *Unauthorised Recomposition in Leoš Janáček's Music: Guidelines for a New Approach to a Complex Problem*, in: *Journal of Musicological Research VII*, 1987, č. 2-3, s. 187-214.
1363. WINKLHOFFER, SHARON, *The Genesis and Evolution of Liszt's 'Sonata in B Minor': Studies in Autograph Sources and Documents*. Ph.D. dis., Los Angeles: University of California Press 1978.
1364. WINTER, ROBERT, *Compositional Origins of Beethoven's 'String Quartet in C-Sharp Minor' op. 131*. Ph.D. dis., University of Chicago 1978.
1365. WOLF, EUGENE K. – WOLF, JEAN K., *A Newly Identified Complex of Manuscripts from Mannheim*, in: *Journal of the American Musicological Society XXVII*, 1974, č. 3, s. 379-437.
1366. WOLF, JEAN K. – WOLF, EUGENE K., *Rastrology and its Use in Eighteenth-Century Manuscripts Studies*, in: *Studies in Musical Sources and Styles: Essays in Honor of Jan LaRue* (ed. EUGENE K. WOLF – EDVARD H. ROESNER). Madison: A-R 1990, s. 237-292.
1367. WOLF, PETER R., *An Eighteenth-Century "Œuvres complètes" of Rameau*, in: *Jean-Philippe Rameau* (ed. JÉRÔME DE LA GORCE). Paris: Champion – Genève: Slatkine 1986.
1368. —, *Rameau's 'Les paladins': From Autograph to Production*, in: *Early Music XI*, 1983, č. 4, s. 497-504.
1369. WOLF, UWE, *Notation und Aufführungspraxis: Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*. Kassel: Merseburger 1992.
1370. WOLFF, CHRISTOPH, *Bachs Handexemplar der 'Schübler-Choräle'*, in: *Bach-Jahrbuch LXI-LXII*, 1977, s. 120-129.
1371. —, *Bachs Handexemplar of the 'Goldberg Variations'*, in: *Journal of the American Musicological Society XXIX*, 1976, č. 2, s. 224-241.
1372. —, *Zu den Originalausgaben Johann Sebastian Bachs*, in: *300 Jahre Johann Sebastian Bach: Sein Werk in Handschriften und Dokumenten – Musikinstrumente seiner Zeit – Seine Zeitgenossen* (ed. ULRICH PRINZ). Tutzing: Schneider 1985, s. 57-64.
1373. WOLLNY, PETER, *Heinrich Ignaz Franz Bibers 'Harmonia artificiosa-ariosa': Zu Druckgeschichte und Werkgestalt*, in: *Schütz-Jahrbuch X*, 1988, s. 126-132.
1374. WRIGTH, LESLEY A., *A New Sources for 'Carmen'*, in: *19th-Century Music II*, 1978, č. 1, s. 61-71.

1375. WRIGHT, PETER, *The Aosta-Trent Relationship Reconsidered*, in: *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta* (Atti del convegno Laurence Feininger: la musicologia come missione, Trento, Castello del Buonconsiglio 6-7 settembre 1985) (ed. NINO PIRROTTA – DANILO CURTI). Trento: Provincia Autonoma di Trento 1986, s. 138-157.
1376. —, *The Related Parts of Trento, Museo Provinciale d'Arte MSS 87 (1374) and 92 (1379): A Paleographic and Text-Critical Study*. New York: Garland 1989 (Outstanding Dissertations in Music from British Universities).
1377. YOUENS, SUSAN, *The Song Sketches of Hugo Wolf*, in: *Current Musicology* XLIV, 1990, s. 5-37.
1378. ZAMAZAL, FRANZ, *Im Dienst Anton Bruckners. Von der Bruckner-Gesamtausgabe liegen bereits 25 Bände vor*, in: *Oberösterreichischer Kulturbericht* XXXVI, 1982, č. 7, s. 9-10.
1379. ZAMINER, FRIEDER, *Griechische Musikaufzeichnungen*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (ed. TRASYBULOS G. GEORGIADES). Kassel: Bärenreiter 1971, s. 9-27 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 23).
1380. ZAPPALÀ, PIETRO, *I 'Preludi' dei 'Präludien und Fugen' op. 37 di Felix Mendelssohn-Bartholdy*, in: *La critica del testo musicale* (ed. MARIA CARACI VELA). Lucca: LIM 1995, s. 287-318 (Studi e Testi Musicali, N. S., 4). [Česky v tomto svazku, s. 244-270.]
1381. —, *Le 'Choralkantaten' di Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Venezia: Fondazione Levi 1991.
1382. ZAUNSCHIRM, FRANZ, *Der frühe und der späte Brahms: Eine Fallstudie anhand der autographen Korrekturen und gedruckten Fassungen zum 'Trio Nr. 1 für Klavier, Violine und Violoncello' Opus 8*. Hamburg: Wagner 1988 (Schriftenreihe zur Musik, 26).
1383. ZEILEIS, FRIEDRICH G., *Two Manuscript Sources of Brahms' 'German Requiem'*, in: *Music & Letters* LX, 1979, č. 2, s. 149-155.
1384. ZIETZ, HERMANN, *Quellenkritische Untersuchungen an den Bach-Handschriften P801, P802 und P803 aus dem "Krebs'schen Nachlass" unter Berücksichtigung der Choralbearbeitung des jungen Bachs*. Ph.D. dis., Universität Hamburg 1969.
1385. ZIINO, AGOSTINO, *Alcune osservazioni sul testo musicale dello "Sponsus"*, in: *Cultura Neolatina* XXVII, 1967, č. 1-2, s. 109-119.
1386. —, *L'edizione del Monaco (Napoli s. d.) de 'La Traviata'*, in: *Atti del I congresso internazionale di Studi Verdiani (31 luglio – 2 agosto 1966)*. Parma: Istituto di Studi Verdiani 1969, s. 281-296.
1387. ZIMMERMANN, EWALD, *L'éditio moderne des œuvres de Chopin chez Henle-Verlag: Problématique, réalisations et projets*, in: *Sur les traces Frédéric Chopin* (ed. DANIELE PISTONE). Paris: Champion 1984, s. 105-112.
1388. —, *Probleme der Chopin-Edition*, in: *Die Musikforschung* XIV, 1961, č. 2, s. 155-165.
1389. —, *Textvarianten und harmonische Ambivalenz bei Chopin*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle* (ed. MARTIN BENTE). München: Henle 1980, s. 463-471.
1390. ZIMMERMANN, REINER, *Aus den Wurzeln der mährischen Folklore: zu neuen Janáček-Werkausgabe bei Edition Peters*, in: *Musik und Gesellschaft* XXX, 1980, č. 4, s. 224-228.
1391. —, *Debussy-Werkausgabe in der Edition Peters Leipzig*, in: *Musik und Gesellschaft* XXII, 1972, č. 4, s. 241-245.
1392. —, *Zur Neuausgabe der 'Freischütz'-Partitur bei Edition Peters in Leipzig*, in: *Musik und Gesellschaft* XXVI, 1976, s. 332-337.
1393. ZSCHOCH, FRIEDER, *Abenteuer der Edition*, in: *Die Wechselwirkung von Instrumentenbau und Kompositionsweise sowie Editionsfragen der Frühklassik* (Konferenzbericht der 8. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz 1980) (ed. EITELFRIEDRICH THOM). Blankenburg: Abt. Kultur 1980, s. 58-61 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, 14).

1394. —, *Kritisch-praktische Editionen aus Verlagssicht*, in: *Vom Notenbild zur Interpretation* (Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 1. bis 3. Juli 1977) (ed. EITELFRIEDRICH THOM – RENATE BORMANN). Magdeburg: Rat des Bezirkes – Leipzig: Zentralhaus für Kulturarbeit 1978, s. 21-25 (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, VI/2).
1395. —, *Zum gegenwärtigen Stand der Beethoven-Edition*, in: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß (Berlin, 10.-12. Dezember 1970)* (ed. HEINZ ALFRED BROCKHAUS – KONRAD NIEMANN). Berlin: Neue Musik 1971, s. 507-514.
1396. —, *Zur Herausgabe von musikalischen Denkmälern im 19. Jahrhundert*, in: *Pasticcio auf das 250. jährige Bestehen des Verlages Breitkopf & Härtel. Beiträge zur Geschichte des Hauses*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1968, s. 110-124.
1397. ZUMTHOR, PAUL, *Les marques du chant: Le point de vue du philologue*, in: *Revue de Musicologie* LXXIII, 1987, č. 1, s. 7-18.
1398. ZÜRCHER, JOHANN, *Alte und neue Ergänzungen zu den fragmentarischen Sonatensätzen Schuberts. Notizen zum 3. Band der im Verlag Henle erschienenen neuen Urtextausgabe*, in: *Die Musikforschung* XXXI, 1978, č. 4, s. 467-474.
1399. ZYCHOWICZ, JAMES LEO, *Sketches and Drafts of Gustav Mahler, 1892-1901: The Sources of the 'Fourth Symphony'*. Ph.D. Dis., University of Cincinnati 1988.
1400. —, *The "Partiturentwurf" of the 'Adagio' of Mahler's 'Ninth Symphony'*, in: *Revue Mahler Review* I, 1987, č. 1, s. 77-113.

Doplněk k bibliografii*

1401. ADÁMKOVÁ, JANA, *Muzikologická konference v Olomouci*, in: *Hudební věda* XXXII, 1995, č. 2, s. 185-186.
1402. AUDUS, MARK, *Chybějící pojítka. Rekonstrukce 'Její pastorkyně' z roku 1904*, in: *Opus musicum* XXVIII, 1996, č. 5, s. 186-196 (překlad Nora Zlámalová).
1403. BAHNOVÁ, ZUZANA, *České roráty z 2. polovici 16. století*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1997.
1404. BÁRTOVÁ, JINDRA, *Jak vytvořit nepravdivý obraz české hudby*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 154-158.
1405. BEDNÁŘ, ZDENĚK, *Šimon Lomnický z Budče: Kancionál z roku 1580*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1970.
1406. BEK, JOSEF, *Erwin Schulhoff – znovuobjevený autor*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 132-137.
1407. BERKOVEC, JIŘÍ, *Cesty a způsoby dobového šíření hudby v éře baroka a klasicismu*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 11-44.
1408. —, *České pastorely*. Praha: Supraphon 1987.
1409. —, *Jan Hugo Voříšek: 'Missa in B'*, in: *Hudební věda* XXVI, 1990, č. 2, s. 127-137.
1410. —, *Problémy spartace a realizace českých rustikálních skladeb 18. století*, in: *Zprávy Společnosti pro starou hudbu* 1987, č. 3, s. 24-29.
1411. BOHADLO, STANISLAV, *Goudimelovy homofonní žalmy s českými texty Jiřího Strojce v tzv. Devotyho kancionálu*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 84-92.

* Do předloženého soupisu jsou zahrnuty publikace a studie, které svým předmětem patří do dějin hudby českých zemí, a badatelské příspěvky českých muzikologů. Tento přehled shromáždil výkony nejružnější povahy, jak "zakladatelské" práce starší, tak i příspěvky mladší generace včetně diplomových a disertačních prací. Pouze některé z nich se problematikou hudební filologie zabývají speciálně, nicméně řada autorů se zamýšlí nad konkrétními problémy ediční techniky, které se vyskytly při přípravě edic.

Do soupisu byly zařazeny také studie o pramenech, jejichž součástí jsou transkripce a rekonstrukce skladeb. I když tyto práce zpravidla nezobecňují hudebně-filologické poznatky, nabízejí příkladné postupy a dokládají dosaženou úroveň práce s prameny. Výmluvně také poukazují na to, že rekonstrukce hudebního textu a uvažování o jeho "dějinách" je samozřejmým předpokladem každého seriózního pokusu o výklad hudební minulosti a že základní muzikologický výzkum pramenů a historických hudebních repertoárů byl a zůstává jednou z nejdůležitějších pracovních oblastí hudební vědy u nás.

Kritickým edicím hudebních památek je věnována konference, kterou od roku 1993 každoročně pořádá katedra muzikologie filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Příspěvky z let 1993-1997 byly publikovány ve sbornících *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR), Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, a *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ), Olomouc: Univerzita Palackého 1998; v předloženém soupisu jsou zaznamenány jednotlivě.

Přehled literatury je stručnou informací, která snad může podnítit úvahu o postavení a směřování hudební filologie u nás v posledních letech. Za spolupráci při sestavování bibliografie děkují všem kolegům, kteří přispěli radou i pomocí.

Doplněk k bibliografii byl uzavřen v říjnu 1997.

ALENA JAKUBCOVÁ

1412. BOHATCOVÁ, MIRJAM, *Bratrský kancionál z roku 1519 (Rekonstrukce nedochovaného tisku)*, in: *Miscellanea musicologica* XIII, Praha 1960, s. 27-60.
1413. BRABEC, KAREL, *Hudební památky latinského a českého literátského bratrstva v Klatovech ze 16. století*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1948.
1414. BREJCHOVÁ, BOHUMÍRA, *Latinská duchovní lyrika v rukopisech Universitní knihovny v Olomouci sign. M 406*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1973.
1415. BŘEZINA, ALEŠ, *Nově nalezené rukopisy skladeb B. Martinů*, in: *Hudební rozhledy* IL, 1996, č. 4, s. 34.
1416. —, *Rané kvartety Bohuslava Martinů*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1989.
1417. BUREŠOVÁ, ALENA, *K problematice vydávání a edic české sborové tvorby pro děti*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 164-168.
1418. BURGHAEUSER, JARMIL, *Dvořák Research in Connection with the Publication of the Revised Edition of the Antonín Dvořák Thematic Catalogue*, in: *Antonín Dvořák 1841-1991. Report of the Musicological Congress*. Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR 1994, s. 13-18.
1419. —, *Historie retuší ve Smetanově 'Mé vlasti'*, in: *Hudební rozhledy* XXXVI, 1983, č. 4, s. 180-183.
1420. —, *K problematice Janáčkova zápisu tónových výšek*, in: *Opus musicum* X, 1978, č. 5-6, s. 149-152.
1421. —, *K zahájení souborné kritické edice díla Leoše Janáčka*, in: *Hudební rozhledy* XXXII, 1979, č. 2, s. 85-88.
1422. —, *Kritická souborná vydání Smetany, Dvořáka a Janáčka – rozdíly v rázu pramenné základny a v metodě přístupu*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 73-85.
1423. BURGHAEUSER, JARMIL – ŠOLC, KAREL, *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice. K notační problematice klasiků 20. století*. Praha: Supraphon 1979.
1424. BUŽGA, JAROSLAV, *'Český kancionál' Matěje Václava Šteyera*. Dis. práce, Olomouc: Univerzita Palackého 1970.
1425. —, *'Slavíček rajský' Jana Josefa Božana*, in: *Časopis Slezského muzea* V, 1956, s. 31-46.
1426. ČERNICKÝ, KAREL, *K notaci tremola ve Smetanových partiturách*, in: *Hudební věda* XVI, 1979, č. 4, s. 349-353.
1427. ČERNÝ, JAROMÍR, *Codex 'Franus'* [heslo], in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, III (ed. LUDWIG FINSCHER). Kassel etc.: Bärenreiter 1995, sl. 817-820.
1428. —, *Czeski aspekt polskich źródeł polifonii średniowiecznej*, in: *Muzyka* XXI, 1976, s. 80-110.
1429. —, *Das mittelalterliche mehrstimmige Lied*, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta scientifica*, Bydgoszcz 1978, s. 143-153.
1430. —, *Die Ars nova-Musik in Böhmen*, in: *Miscellanea musicologica* XXI-XXIII, Praha 1970, s. 47-106.
1431. —, *Hudba české renesance. Výběr polyfonních skladeb 16. století z rukopisů Státní knihovny ČSR a Památníku písemnictví* [komentovaná edice]. Praha: Státní knihovna ČSR 1982.
1432. —, *K nejstarším dějinám moteta v českých zemích*, in: *Miscellanea musicologica* XXIV, Praha 1971, s. 7-90.
1433. —, *K otázkám šíření středověkého vícehlasu*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 47-68.
1434. —, *Königsgrätz (Hradec Králové)* [heslo], in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, V (ed. LUDWIG FINSCHER). Kassel etc.: Bärenreiter 1995, sl. 557-558.
1435. —, *Moteti Medii Aevi* [edice], Praha 1989.
1436. —, [Úvodem], in: *Petrus Wilhelmi de Grudencz, Magister Cracoviensis, Opera musica* (ed. JAROMÍR ČERNÝ). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1993, s. 17-26.

1437. —, *Silesisch-böhmische Parallelen in der mehrstimmigen Musik des späten Mittelalters*, in: *Kultura muzyczna Legnicy i jej związki z kulturą muzyczną Śląska*, Legnica 1985.
1438. —, *Soupis hudebních rukopisů muzea v Hradci Králové*, in: *Miscellanea musicologica XIX*, Praha 1966.
1439. —, *Středověký vícehlas v českých zemích*, in: *Miscellanea musicologica XXVI-XXVIII*, Praha 1975, s. 9-116.
1440. —, *Vícehlasé písně konduktového typu v českých pramenech 15. století*, in: *Miscellanea musicologica XXXI*, Praha 1984, s. 39-142.
1441. ČERNÝ, MIROSLAV K., *Česká hudební věda v letech 1918-1945 – Institucionální základna – Ediční činnost*, in: *Hudební věda, I* (ed. VLADIMÍR LÉBL – IVAN POLEDNÁK). Praha: SPN 1988, s. 190-192.
1442. —, *Konference o problematice edic hudebních pramenů v Olomouci*, in: *Hudební věda XXXI*, 1994, č. 2, s. 172-173.
1443. ČERVENÁK, MILAN, *Hudební písmo a problémy jeho interpretace*, in: *Opus musicum XV*, 1983, č. 1, s. 9-11.
1444. ČERVENKA, STANISLAV, *Středověké chorální rukopisy moravských a slezských sbírek a jejich muzikologická exploatace – současný stav a perspektivy*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 39-44.
1445. ČUBR, ANTONÍN, *Dvořákova hudebně dramatická díla v kritické edici*, in: *Opus musicum XV*, 1983, č. 3, s. 80-81.
1446. DANĚK, PETR, *Neznámý pramen vokální polyfonie české provenience*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 71-76.
1447. —, *Nototiskařská činnost Jiřího Nigrina*, in: *Hudební věda XXIV*, 1987, č. 2, s. 121-140.
1448. —, *Rukopisná část konvolutu Se 1337*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1981.
1449. DANĚK, PETR – NOVOTNÁ, JANA, *Neznámý rukopis ve fondu knihovny Národního muzea*, in: *Miscellanea musicologica XXXIII*, Praha 1992, s. 71-84.
1450. DAŇHELKA, JIŘÍ, *Jsou styčné body mezi rekonstrukcí muzikologickou a textologickou?*, in: *Zprávy Společnosti pro starou hudbu* 1987, č. 3, s. 19-24.
1451. —, *K textovému zpracování duchovních písní*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 98-104.
1452. DEHNER, JAN, *Kovařovicovy retuše 'Mé vlasti'*, in: *Opus musicum XXIV*, 1992, č. 2, s. 40-48.
1453. DÖGE, KLAUS, *K prvnímu vydání Dvořákova 'Slovanského tance e moll' op. 46/2 ve skladatelově úpravě pro housle a klavír*, in: *Hudební věda XXIX*, 1992, č. 3, s. 244-250.
1454. DVOŘÁK, KAREL, *K otázkám transkripce lidové nástrojové hudby*, in: *Národopisné aktuality VIII*, 1971, č. 3, s. 233-242.
1455. EBEN, DAVID, *Officium pražské metropolitní kapituly ve světle rukopisů Arnošta z Pardubic*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1991.
1456. FALTUS, LEOŠ, *Zpráva o souborném kritickém vydání díla Leoše Janáčka*, in: *Hudební rozhledy IL*, 1996, č. 11, s. 38.
1457. FALTUS, LEOŠ – ŠTĚDRŮN, MILOŠ, *Autografní skica Janáčkovy 'II. smyčcového kvartetu Listy důvěrné'*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 91-99.
1458. —, *Znovu Janáčkovy symfonie 'Dunaj'*, in: *Opus musicum XVII*, 1985, č. 7, s. 193-196.
1459. FOJTÍKOVÁ, JANA, *České mešní ordinarium 2. poloviny 16. století*, in: *Miscellanea musicologica XXXI*, Praha 1984, s. 227-264.
1460. —, *Hudební doklady Husova kultu z 15. a 16. století. Příspěvek ke studiu husitské tradice v době předbělohorské*, in: *Miscellanea musicologica XXIX*, Praha 1981, s. 51-145.
1461. —, *Tropy ordinaria dvojdílného českého malostranského graduálu z roku 1572, 1573*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1971.

1462. FRANĚK, MAREK, *Edice české liturgické hudby 18. století*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 50-53.
1463. —, *Problémy vydávání kritických edic z hlediska nakladatele*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 69-71.
1464. —, *Souborné vydání díla F. X. Brixiho a některých jeho současníků*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 144-148.
1465. FREEMAN, DAVID – FREEMANOVÁ, MICHAELA, *Památky české hudby v nakladatelství Editio Simiae Ludentes*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 149-154.
1466. FREEMANOVÁ-KOPECKÁ, MICHAELA, *Hudební sbírky východočeských konventů milosrdných bratří*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 195-211.
1467. FREEMANOVÁ, MICHAELA, *Papíry a opisovači fondů milosrdných bratří v našich zemích a ve střední Evropě*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 169-172.
1468. FREEMANOVÁ, MICHAELA – FREEMAN, DAVID, *Etika vydávání nejen soudobé hudby ve 20. století*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 159-163.
1469. FREI, JAN, *Písne Jistebnického kancionálu*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1995.
1470. FUKAČ, JIŘÍ, *Funkce kritického soudu a proces vzniku kritického díla* [referát z kolokvia *Hudební dílo, jeho ideová a společenská podstata a estetická hodnota*, Brno 1975], in: *Hudební rozhledy XXIX*, 1976, č. 2, s. 83-87.
1471. HALLOVÁ, MARKÉTA, *Znovu objevený rukopis Antonína Dvořáka*, in: *Hudební rozhledy II*, 1996, č. 9, s. 38-40.
1472. HELFERT, VLADIMÍR, 'Muzika' Blahoslavova a Philomatova, in: *Sborník Blahoslavův*. Přerov 1923, s. 121-151.
1473. —, *Notace v Jistebnickém kancionále. Zásady přepisu*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada hudebněvědná H 18, XXXII*, 1983, s. 47-72.
1474. HLADKÝ, EMIL, *Kytarová tabulatura Nicolase Derosiera*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1976.
1475. HOLÝ, DUŠAN, *Problémy zápisu moravské lidové písně. Vyhodnocení experimentu*, in: *Vlastivědný věstník moravský XXV*, Brno: Muzejní spolek 1973, č. 2, s. 169-179.
1476. HORTOVÁ, ŠÁRKA, *Josef Fiala – jeho život a dílo ve světle mozartovské korespondence a dochovaných notových pramenů*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1992.
1477. HORYNA, MARTIN, *Hudba a hudební život v Českém Krumlově*, in: *Miscellanea musicologica XXXI*, Praha 1984, s. 265-306.
1478. — (ed.), *Adam Michna z Otradovic: 'Loutna česká'* [faksimile a transkripce]. České Budějovice: Státní vědecká knihovna 1984.
1479. HOSTINSKÝ, OTAKAR, *Jan Blahoslav a Jan Josquin. Příspěvek k dějinám české hudby a teorie umění XVI. věku*. Praha 1896.
1480. —, *36 nápěvů světských písní českého lidu ze 16. století*. Praha 1892.
1481. HREJSA, BOHUŠ, *Kancionály Jednoty bratrské*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1931.
1482. HROZNÁ, EVA, *Latinská duchovní lyrika v rukopise NUK V H 11*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1969.
1483. HŮLEK, JULIUS, *Michnova 'Loutna česká' známá i neznámá*, in: *Adam Michna z Otradovic: 'Loutna česká'* (ed. MARTIN HORYNA). České Budějovice: Státní vědecká knihovna 1984, s. 1-17.
1484. —, *Slovo a hudba v české barokní pastorele*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1977.
1485. HULKOVÁ, MARTA, *Opisovači a vydavatelé hudby na Špiši v 17. století*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 173-185.

1486. —, *Organové tabulaturne hudobné pramene ako východisko pri kritickej edícii starej hudby na Slovensku*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 131-143.
1487. HUTTER, JOSEF, *Česká notace, I: Neumy*. Praha 1926.
1488. —, *Česká notace, II: Nota choralis*. Praha 1930.
1489. —, *Hudební myšlení od pravýkřiku k vícehlasu*. Praha 1943.
1490. —, *Notationis bohemicæ antiquæ specimina selecta*. Praha 1931.
1491. JAKUBCOVÁ, ALENA, *Edice divadelní hudby 18. století (hudba k činohrám, melodram)*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 61-68.
1492. JANÁČKOVÁ, IRENA, *Pražští vydavatelé Václava Jana Tomáška*, in: *Hudební věda XVIII*, 1981, č. 2, s. 171-180.
1493. JELÍNKOVÁ, ZITA, *'Musica Boethii' v podání rukopisu SK ČSR IX C 6*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1989.
1494. JIRÁNEK, JAROSLAV, *K současnému stavu vydávání Fibichova díla*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 93-95.
1495. —, *O interpretaci hudebního textu*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 4-9, 1988, s. 65-68.
1496. KABELKOVÁ, MARKÉTA, *Zpěvníček ve slabikářích Matouše Collina z Chotěbořiny a Jiřího Nicolause Brněnského*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 59-62.
1497. KADUCH, MIROSLAV, *Historická ortografie evropské hudby*. Ostrava: Městské kulturní středisko 1991.
1498. —, *Ortografie hudby XX. století*. Ostrava: Městské kulturní středisko 21990.
1499. KALINAYOVÁ, JANA, *Hudobnovydavatelské aktivity na Slovensku v 16.-17. století*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 186-194.
1500. KHEL, RICHARD, *Z prvních vydání děl Bedřicha Smetany. Tisk a hudba – K roku českého divadla*, in: *Typografia LXXXVI*, 1983, č. 8, s. 306-307.
1501. KOHOUTEK, TIRAD, *K soudobým vydavatelským technikám*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 155-159.
1502. KORYCHALOVÁ, N., *Hudební dílo a "způsob jeho existence". Ke kritice některých zahraničních teorií*, in: *Hudební rozhledy XXVI*, 1973, č. 3, s. 131-134.
1503. KOUBA, JAN, *Der älteste Gesangbuchdruck von 1501 aus Böhmen*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie XIII*, 1968, s. 78-112.
1504. —, *Kanonály Václava Miřinského*, in: *Miscellanea musicologica VIII*, Praha 1959, s. 5-147.
1505. —, *Kritické edice hudebnin a literatury o hudbě*, in: *Hudební věda, III* (ed. VLADIMÍR LÉBL – IVAN POLEDNÁK). Praha: SPN 1988, s. 945-952.
1506. —, *Nejstarší české písňové tisky do roku 1550*, in: *Miscellanea musicologica XXXII*, Praha 1988, s. 21-92.
1507. —, *Německé vlivy v české písni 16. století*, in: *Miscellanea musicologica XXVII-XXVIII*, Praha 1975, s. 117-177.
1508. —, *Poznámky k české hymnologii*, in: *Miscellanea musicologica XII*, Praha 1960, s. 5-22.
1509. —, *Vzájemný poměr kancionálu Šamotulského a Evančického*, in: *Miscellanea musicologica I*, Praha 1956, s. 25-31.
1510. KOUBA, JAN – SKALICKÁ, MARIE, *Koledy v předbělohorských pramenech*, in: *Miscellanea musicologica XXX*, Praha 1983, s. 9-37.
1511. KOUKAL, PETR, *Dílo Václava Kálíka ve sbírkách Slezského zemského muzea v Opavě*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 144-148.

1512. —, *Emil Šolc, první vydavatel Janáčkovy 'Kytice'*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 198-203.
1513. —, *K problematice vydávání slezských hudebních památek*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 66-68.
1514. KOVAŘOVIC, JOSEF, *Několik poznámek k retuším Karla Kovařovice v partituře 'Její pastorkyně'*, in: *Hudební rozhledy* XXIX, 1976, č. 5, s. 232-235.
1515. KOZINA, JIŘÍ, *Proprium missarum de sanctis Jistebnického kancionálu*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1994.
1516. KOZINOVÁ, MARKÉTA, *Proprium missarum de tempore Jistebnického kancionálu*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1994.
1517. KRATOCHVÍL, JIŘÍ, *Úpravy a retuše v praxi*, in: *Živá hudba. IX. sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Praha: SPN 1986.
1518. KRÍČKA, ALEŠ, *Prameny Rybovy 'Vánoční mše'*, in: *Hudební věda* XVII, 1980, č. 4, s. 346-348.
1519. KUNA, MILAN, *Kritické edice Rybovy 'České mše vánoční' a 'Nonetu' Rudolfa Karla jako ediční problém*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 204-209.
1520. —, *Ke vzniku Dvořákova 'Dimitrije'*, in: *Hudební věda* XVIII, 1981, č. 4, s. 326-342.
1521. —, *Neodkladně k diskusi [Ke kritické edici děl Leoše Janáčka, sv. I – Klavírní skladby]*, in: *Hudební rozhledy* XXXIII, 1980, č. 1, s. 34-42. K tomu diskuse: J. BURGHAU-SER, tamtéž, č. 4, s. 180-184; J. VYSLOUŽIL, tamtéž, č. 5, s. 233-235; J. HANUŠ, tamtéž, č. 6, s. 285; M. FLOTHIUS, tamtéž, č. 7, s. 334-355; I. HURNÍK, tamtéž, č. 8, s. 375-376; R. FIRKUŠNÝ, tamtéž, s. 377; J. KREJČÍ, tamtéž, s. 377-378; J. BLAŽEK, tamtéž, s. 379; Redakční resumé, in: *Hudební rozhledy* XXXIV, 1981, č. 9, s. 422-424; V. LÉBL, *Hudební věda* XVII, 1980, s. 171; T. VOLEK, *Hudební rozhledy* XXXV, 1982, č. 3, s. 136-139; R. FIRKUŠNÝ – R. J. WILEY, *Notes* XXXVII, 1981, č. 4, s. 942-944.
1522. —, *První dumky Antonína Dvořáka*, in: *Hudební rozhledy* IX, 1956, č. 8, s. 313.
1523. —, *Ester – rezistentní hra o záchraně Židů s hudbou Karla Reinera (Terezín 1943/44)*, in: *Hudební věda* XXXI, 1994, č. 3, s. 235-271.
1524. —, [Úvod], in: *Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty [Kritické vydání]*, I (ed. M. KUNA a kol.). Praha: Editio Supraphon 1987, s. 9-51.
1525. —, *Význam studia Dvořákových náčrtů*, in: *Hudební rozhledy* VII, 1954, č. 20, s. 923-925.
1526. KYAS, VOJTĚCH, *Dvořákovy rukopisy navraceny do Brna. K historii vzácných dokumentů z archivu Besedy brněnské*, in: *Opus musicum* XXVIII, 1996, č. 5, s. 241-248.
1527. —, *K významu přednesových emotivních značek v klavírních skladbách v období 1780-1820*, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské* LXVIII, 1983, s. 181-189.
1528. LÉBL, VLADIMÍR, *Deníkové zápisky Boleslava Schnabla-Kalenského a jejich význam pro studium života a díla Vítězslava Nováka*, in: *Miscellanea musicologica* I, Praha 1956, s. 91-107.
1529. —, *Leoš Janáček – pramenné edice a literatura*, in: *Hudební věda* XV, 1978, č. 4, s. 366-375.
1530. LENGOVÁ, JANA, *K problematice sůborného diela a katalógu Jána Levoslava Bellu*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 214-223.
1531. LIPPHARDT, WALTHER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in den böhmischen Ländern während des 16. Jahrhunderts*, in: *De musica disputationes Pragenses* II, Praha 1974, s. 20-55.
1532. LIŠKOVÁ, JIŘINA, *Liturgické knihy chebského františkánského konventu*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1991.
1533. LOULOVÁ, OLGA, *Vídeňský fragment Voříškovy písně 'Der Frühlingsregen'*, in: *Miscellanea musicologica* XIV, Praha 1960, s. 45-54.

1534. MAKOVSKÝ, JAROSLAV, *Český překlad Šporkova tisku 'Hexenlieder' (Příspěvek k dějinám kramářské písně)*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1956.
1535. MALURA, MIROSLAV, *Vojtěch Pála – sběratel a opisovač slezské hudby 18. a 19. století*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 195-197.
1536. MAŇOUR, ONDŘEJ, *Unknown Polyphonic Lessons for the Christmas Matins*, in: *Miscellanea musicologica* XXXV, Praha 1996, s. 9-42.
1537. MARKL, JAROSLAV, *Jan Rittersberg. První vydavatel českých lidových písní s nápěvy*, in: *Gramorevue* XVI, 1980, č. 10, s. 6-7.
1538. —, *Partibus kapelníka J. Hartla ze Staré Paky*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 247-268.
1539. MAÝROVÁ, KATEŘINA, *Hudební prameny literátského bratrstva v Rokycanech ze XVI. a začátku XVII. století*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1980.
1540. —, *Problémy sporného autorství u dvojsborového moteta 'Benedicite omnia opera Domini' Pavla Spongopaea Jistebnického z rukopisu A V 20 děkanství v Rokycanech*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 48-58.
1541. MAÝROVÁ, KATEŘINA – KLOS, RICHARD, *K problematice souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 105-110.
1542. MAZUREK, JAN, *O premiéře druhé verze 'Její pastorkyně'*, in: *Katedra hudební výchovy pedagogické fakulty v Ostravě k 50. výročí smrti Leoše Janáčka dne 12. srpna 1928 v Ostravě. Sborník prací pedagogické fakulty v Ostravě, řada D 14, LXXXII, 1978, s. 81-109.*
1543. MÄKINEN, T., *Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten 'Piae cantiones'-Melodien*. Jyväskylä 1964.
1544. MIKANOVÁ, EVA, *Sepolkra J. I. Linka*. Dis. práce. Praha: Univerzita Karlova 1969.
1545. MIKULÁŠ, JIŘÍ, *Erwin Schulhoff: 'Die Garbe'*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 111-132.
1546. —, *Vinzenz Maschek und seine Opernparaphrasen*, in: *Miscellanea musicologica* XXXV, Praha 1996, s. 43-96.
1547. MOELLER, HANS, *Myšlenky k "Novému vydání Meyerbeera"*, in: *Hudební věda* XXXI, 1994, č. 2, s. 185-187.
1548. MOJŽIŠOVÁ, OLGA, *Bedřich Smetana: 'Dvě vdovy'. Faksimilové vydání pramenů na CD-ROM*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 33-39.
1549. —, *Současný stav smetanovských kritických edicí*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 86-92.
1550. —, *The State of Smetana Source Materials: 1994*, in: *Bedřich Smetana 1824-1884. Report of the International Musicological Conference, Praha 1994* (ed. OLGA MOJŽIŠOVÁ – MARTA OTTLOVÁ). Praha: Muzeum Bedřicha Smetany 1995, s. 243-251.
1551. MUŽIK, FRANTIŠEK, *Die Tyrnauer Handschrift*, in: *Studie a materiály k dějinám starší české hudby*. Praha 1965, s. 5-44 (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, 2).
1552. —, *'Hospodine, pomiluj ny' (K dějinám forem nejstarších českých písní)*, in: *Miscellanea musicologica* XVIII, Praha 1965, s. 7-30.
1553. —, *'Hospodine, pomiluj ny'. Nejstarší česká duchovní píseň [edice]*. Praha: Prago-press 1969 (Editio Cimelia Bohemica, VII).
1554. —, *'Christ ist erstanden' – 'Buöh všemohúci'*, in: *Miscellanea musicologica* XXI-XXII, Praha 1970, s. 7-44.
1555. —, *Nejstarší nápěv písně 'Jesu Kriste, šcedrý kněže' a jeho vztah k Husově variantě*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica* 1, 1958, s. 31-53.

1556. —, *Systém rytmiky české písně 14. století*, in: *Miscellanea musicologica* XX, Praha 1967, s. 7-48.
1557. —, *Trnavský rukopis*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1960.
1558. —, *Úvod do kritiky hudebního zápisu*. Praha: Univerzita Karlova 1961 (*Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica*, 3).
1559. —, 'Závišova píseň', in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, řada uměnovědná F 9, XIV, 1965, s. 167-182.
1560. MUŽÍKOVÁ, RŮŽENA, *Magister Paulus de Praga*, in: *Miscellanea musicologica* XXXII, 1988, s. 9-20.
1561. NOVÁK, VLADIMÍR, *Brixiana v hudební sbírce Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 183-191.
1562. —, *Tematický katalog brixian Otakara Kampera*, in: *Hudební věda* XXX, 1993, č. 1, s. 54-59.
1563. NĚMCOVÁ, ALENA, *Na okraj Janáčkovy 'Její pastorkyně'*. Úvaha před zahájením přípravy ke kritickému vydání opery, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské* LXV, 1980, s. 159-164.
1564. NĚMCOVÁ, PAVLA, *Giovanni Battista Pinello 'Muteta quinque vocum Pragrae 1588'*. Příspěvek k poznání hudební kultury předbřlohorských Čech. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1996.
1565. NĚMEČEK, JAN, *Lidové zpěvohry a písně z doby roboty*. Praha 1954.
1566. —, *Zpěvy 17. a 18. století*. Praha 1956.
1567. NOVOTNÁ, JANA, *Chorální offertorium s versy v repertoáru pražské metropolitní kapituly*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1992.
1568. —, *Stav zpracování středověkých chorálních rukopisů v Čechách a na Moravě*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 29-38.
1569. —, *Torzo českého vícehlasého graduálu*, in: *Hudební věda* XXVII, 1990, č. 3, s. 201-216.
1570. —, *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1983.
1571. —, *Vícehlasá zpracování mešního propria v období české renesance*, in: *Miscellanea musicologica* XXXIII, Praha 1992, s. 9-31.
1572. NOVOTNÁ, JARMILA, *Písnové dílo Františka Jana Vaváka*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1994.
1573. OREL, DOBROSLAV, *Hudební prvky svatováclavské*, in: *Svatováclavský sborník* II/3, Praha 1937.
1574. —, *Kancionál Franusův*. Praha 1922.
1575. OTTLOVÁ, MARTA, *Mezinárodní konference "Giacomo Meyerbeer – kritická edice díla"*, in: *Hudební věda* XXXI, 1994, č. 2, s. 169-171.
1576. OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN, *Ballabile delle larve. An Unknown Source from the Collections of the National Museum in Prague Regarding Stage Direction and Choreography for the 'Ballet des nonnes' from the Opera 'Robert le diable' by Giacomo Meyerbeer*, in: *Miscellanea musicologica* XXXV, Praha 1996, s. 97-155.
1577. *Partitury, grafická hudba, fónická poesie, akce, parafráze, interpretace* [sborník]. Praha: Svaz hudebníků 1980.
1578. PEČMAN, RUDOLF, *K pravosti Myslivečkových autografů*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 123-130.
1579. —, *Potřebnost výzkumu a edic libret k operám benátské a neapolské školy (18. století)*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 50-57.
1580. PEŘINOVÁ, LUDMILA, *K partiturám vokálních cyklů Vítězslava Nováka*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 80-85.

1581. PEŠKOVÁ, JITŘENKA – HŮLEK, JULIUS, *Edice "Symfonie 1720-1840" a možnosti jejího studia*, in: *Zprávy Společnosti pro starou hudbu* 1987, č. 1, s. 26-34.
1582. PETRŮ, EDUARD, *Poznámka k možností interdisciplinární spolupráce*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 58-60.
1583. PETRUSOVÁ, JITKA, *Kodex 'Speciálník' v kontextu soudobé světové tvorby*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1996.
1584. —, *Rozbor tzv. 'Speciálníku královéhradeckého' (rkp. II A 7 Muzea v Hradci Králové) s přihlédnutím k dalším hudebním pramenům z doby okolo r. 1500. Příspěvek k vývoji rukopisné hudební tradice v Čechách*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1994.
1585. PILKOVÁ, ZDEŇKA, *Hudební tisky a cesty jejich šíření v 18. století*, in: *Muzikologické dialogy Chrudim 1984* (ed. STANISLAV BOHADLO). Hradec Králové: Česká hudební společnost 1986, s. 69-78.
1586. —, *Kritické edice hudebních památek* [zpráva o konferenci], in: *Hudební věda XXXIII*, 1996, č. 2, s. 178-179.
1587. —, *Problematika vydávání české instrumentální hudby 18. století*, in: *Kritické edice hudebních památek, II* (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 13-17.
1588. PLEVKA, BOHUMIL, *Osudy Beethovenových rukopisů*, in: *Hudební rozhledy XXX*, 1977, č. 4, s. 145-146.
1589. PLOCEK, VÁCLAV, *Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica – Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, I-II, Praha: Československá akademie věd 1973.
1590. —, *Eine neu aufgefunden Sequenz von der heiligen Dorothea und ihre Beziehung zu Jenštejns 'Decet huius'*, in: *De musica disputationes Pragenses I*, 1972, s. 120-148.
1591. —, *Melodie velikonočních slavností a her ze středověkých pramenů v Čechách, I-III*. Praha: Státní knihovna 1989 (Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků. Monographia 1, 1988).
1592. —, *Metody a cíle analýzy středověkých monodií*, in: *Uměnovědné studie IV*, Praha 1983, s. 5-49.
1593. —, *Nejstarší doklad velikonočních slavností v Čechách*, in: *Uměnovědné studie I*, 1978, s. 77-152.
1594. —, *Nejstarší dvojhlasy v rukopisech Universitní knihovny*, in: *Ročenka Universitní knihovny v Praze 1960-1961*, Praha: SPN 1962, s. 129-148.
1595. —, *Pracovní problematika středověkých jednohlasých rukopisů*, in: *Studie o rukopisech XXIII*, 1984, s. 77-84.
1596. —, *Původ svatováclavského responsoria 'Laudemus Dominum'*, in: *Ročenka Universitní knihovny v Praze 1957*, Praha: SPN 1958, s. 130-137.
1597. —, *Středověký zpěv v rukopisech Státní knihovny ČSR*, in: *Katalog výstav: Rok české hudby 1974* (ed. JARMILA BROŽOVSKÁ), Praha: Státní knihovna ČSR 1974, s. 1-34.
1598. —, *Svatojiřské skriptorium*, in: *Documenta Pragensia X/1*, 1990, s. 23-26.
1599. —, *Versus super offertoria*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1948.
1600. —, *Zpracování nejstarších hudebních rukopisů v Universitní knihovně*, in: *Ročenka Universitní knihovny v Praze 1958*, Praha: SPN 1959, s. 12-20.
1601. —, *Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen*, I-II, Gießen: Schnitz 1985 (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, 27).
1602. POHANKA, JAROSLAV, *Loutnové tabulatury z rajhradského kláštera*, in: *Časopis Moravského musea, vědy společenské XL*, 1955, s. 193-213.
1603. POKORNÝ, FRANTIŠEK, *'Breviarium Pragense' rukopisu M I 719 SVK v Olomouci*, in: *Studie o rukopisech IX*, 1970, s. 257-277.
1604. —, *Cistercký antifonář SVK v Olomouci M II 86*, in: *Studie o rukopisech IX*, 1970, s. 125-145.
1605. —, *Nově objevené officium o sv. Václavu*, in: *Hudební věda VII*, 1970, s. 407-430.
1606. POKOROVÁ, EVA, *Latinské písně Vyšebrodského rukopisu č. 42*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1970.

1607. POPELKA, IŠA, *Stand und Probleme der Notenedition des Werkes von Bohuslav Martinů*, in: *Bohuslav Martinů anno 1981. Papers from International Musicological Conference, Praha 1981* (ed. JITKA BRABCOVÁ). Praha: Česká hudební společnost 1990, s. 309-311 (Conferences on the History and Theory of Music at the International Music Festival Prague Spring, 1).
1608. POSPÍŠIL, MILAN, *Dvořák's 'Dimitrij' – A Challenge to Editors*, in: *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries* (ed. DAVID R. BEVERIDGE). Oxford 1996, s. 99-105.
1609. —, *Dvořák's 'Dimitrij' als Editionsproblem*, in: *Jahrbuch für Opernforschung* (ed. MICHAEL ARNDT – MICHAEL WALTER). Frankfurt am Main 1986, s. 87-108.
1610. —, *Problémy edice české opery 19. století na příkladě Šeborových 'Templářů na Moravě'*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 69-72.
1611. —, *The Evolution of the Libretto for Operatic Treatment in Dvořák's Grand Opera*, in: *Antonín Dvořák 1841-1991. Report of the Musicological Congress*. Praha: Ústav pro hudební vědu AV ČR 1994, s. 251-262.
1612. POŠTOLKA, MILAN, *Die 'Odae Sacrae' des Campanus (1618) und des Transcius (1629): ein Vergleich*, in: *Miscellanea musicologica XXI-XXIII*, Praha 1970, s. 107-152.
1613. PROCHÁZKOVÁ, JARMILA, *Inspirační zdroje a geneze Janáčkovy nedokončené symfonie 'Dunaj'*, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské LXXXVIII*, 1993, č. 1-2, s. 234-248.
1614. *Protokol pracovní porady o problémech edic díla Leoše Janáčka, Brno 1972* (ed. RUDOLF PEČMAN), in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada hudebněvědná H 7, XXI*, 1972, s. 97-154.
1615. PŘIBAŇOVÁ, SVATAVA, *Operní dílo Janáčkova vrcholného období. Stav pramenů k operám 'Výlety pana Broučka', 'Káťa Kabanová', 'Přítomdy Lišky Bystroušky', 'Věc Makropulos', 'Z mrtvého domu'*, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské LXV*, 1980, s. 165-171.
1616. PŘIBYLOVÁ, LENKA, *Česká a moravská symfonie 18. století – otázka současných vydavatelských zájmů*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 54-58.
1617. PULKERT, OLDŘICH, *Neznámá partitura Beethovenovy opery 'Leonora'*, in: *Hudební rozhledy XXX*, 1977, č. 6, s. 284-287.
1618. PUMPRLA, VÁCLAV, *Rukopisné hudební památky historického fondu Státní vědecké knihovny v Olomouci*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 45-49.
1619. RACEK, JAN – POHANKA, JAROSLAV, *Padesát svazků edice Musica Antiqua Bohemica*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961.
1620. RATZ, ERWIN, *K originální verzi Beethovenova opusu 130*, in: *Hudební rozhledy XXIII*, 1970, č. 6, s. 256-258.
1621. RUTOVÁ, MILADA, *K nálezů Mozartovy árie pro soprán s doprovodem orchestru 'Dove sono i bei momenti'*, in: *Hudební věda XXVIII*, 1991, č. 1, s. 40-45.
1622. SEHNAL, JIŘÍ, *Das Gesangbuch des Pavel Bohunek aus Rychnov nad Kněžnou*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada hudebněvědná H 7, XXI*, 1972, s. 13-29.
1623. —, *Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier*, in: *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag* (ed. WOLFGANG GRATZER – ANDREA LINDMAYR). Laaber: Laaber Verlag 1992, s. 315-327.
1624. —, *H. I. F. Biber: Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung* [Úvod k notové edici]. Graz 1976.
1625. —, *Hudba k české pantomimě 'Zamilovaný ponocný'*, in: *Brno v minulosti a dnes III*, 1961, s. 170-191.
1626. —, *Hudební skladby z kodexu olomoucké kapitulní knihovny CO 362 a český vícehlas v 2. pol. 15. století*, in: *Časopis moravského muzea, vědy společenské LVI*, 1971, s. 165-191.

1627. —, *Kritické edice hudebnin a literatury o hudbě*, in: *Hudební věda*, III (ed. VLADIMÍR LÉBL – IVAN POLEDNÁK), Praha: SPN 1988, s. 969-972.
1628. —, *Nápěvy světských písní kramářských v 17. a 18. století*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis*, Suppl. 6, 1963, s. 275-286.
1629. —, *Partitura v 17. století na Moravě*, in: *Sborník Janáčkovy akademie múzických umění VI*, 1972, s. 81-92.
1630. —, *Quellen zu Mozarts Kirchenwerken in Mähren*, in: *Mozart-Jahrbuch 1986*, s. 29-31.
1631. —, *Salzburger Musikhandschriften aus dem 17. Jahrhundert in Kroměříž*, in: *Festschrift Hubert Unverricht*. Tutzing: Schneider 1992, s. 255-273.
1632. —, *Streicherstimmen in den Sonaten der Liechtensteinschen Musiksammlung in Kremsier*, in: *Kontrabaß und Baßfunktion*. Innsbruck 1986, s. 71-76.
1633. —, *Význam kadencí pro datování skladeb*, in: *Zpravodaj Společnosti pro starou hudbu 1984*, č. 4, s. 18-21.
1634. —, *Zkušenosti s datováním hudebních rukopisů 17. století pomocí průsvitek (filigránů)*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 44-49.
1635. ŠÉQUARTOVÁ, HANA, *Kritické edice Smetanova díla*, in: *Opus musicum XIV*, 1982, č. 4, s. 124-126.
1636. SETTARI, OLGA, *Kommentar zu Helferts Studie 'Notace v Jistebnickém kancionálu'*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, řada hudebněvědná H 18, XXXII, 1983, s. 73-80.
1637. SCHMIDTOVÁ, ALEXANDRA, *Sláčikové kvartetá Jána Levoslava Bellu z aspektu pramenno-kritického vydania*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 224-229.
1638. SLAVICKÝ, MILAN, *Rezeptionsgeschichte des Werkes Gideon Kleins und musikwissenschaftliche Aspekte der Gideon Klein-Ausgabe*, in: *Musik – Macht – Mißbrauch* (sborník z kolokvia, Dresden 6.-8. 10. 1995) (ed. FRANK GEIBLER – MARION DEMUTH), Dresden: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik 1999, s. 155-157.
1639. SLAVICKÝ, TOMÁŠ, *Árie z opery Josefa Myslivečka 'Il Bellerofonte' v repertoáru českých kůrů*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1996.
1640. SMOLKA, JAROSLAV, *Dva specifické problémy edic české hudby 18. století: Jan Dismas Zelenka, varhanní tvorba*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 18-23.
1641. —, *Nově nalezené skici B. Smetany k 'Mé vlasti', 'Viole' a 'Snění'*, in: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A – historie XL, 1986/87, č. 4, s. 171-202.
1642. —, *Plán Vladimíra Helferta na poválečnou repatriaci pramenů k dějinám české hudby*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 24-28.
1643. SCHNIERER, MILOŠ, *Bibliografický katalog Vítězslava Nováka*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 86-90.
1644. —, *K edicím díla Vítězslava Nováka*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 96-100.
1645. —, *Neznámý Novák – tematický katalog a korespondence*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 24-27.
1646. SCHOENBAUM, CAMILLO, *Die 'Opella ecclesiastica' des Joseph Anton Planicky (1691?-1732)*, in: *Acta musicologica XXV*, 1953, s. 39-79.
1647. —, *Die Weisen des Gesangbuchs der Böhmischen Brüder von 1531*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie III*, 1957, s. 44-61.
1648. SNIŽKOVÁ, JITKA, *Předmluva k hudbě Graduálu Mistra Václava*, in: *Zprávy Archivu Univerzity Karlovy III*, 1980, s. 44-58.

1649. SMĚKALOVÁ, JANA, *Kritické edice v nahrávkách vydavatelství Supraphon*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 72-74.
1650. SNOW, R. J., *The Manuscript Strahov D G IV 47*. University of Illinois 1968.
1651. SOUŠKOVÁ, DANA, *Pavel Spongopaeus Jistebnický. Příspěvek k poznání života a díla*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1984.
1652. SRŠNOVÁ, MILENA, *Ondřej Chrysoponus Jevíčský. Příspěvek k poznání hudební tvorby v Čechách v 2. polovině 16. století*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1978.
1653. STEHLÍK, JIŘÍ, *Studie a přepis Rozenplutova kancionálu z roku 1601*. Dipl. práce, Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1968.
1654. STEINMETZ, KAREL, *K problematice notového zápisu v kritickém vydání partitury Janáčkovy 'Balady blanické'*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 100-110.
1655. —, *K problematice zápisu metra, rytmu a tempa a jeho změn v edici souborného kritického vydání děl Leoše Janáčka*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 111-122.
1656. —, *K základním znakům ediční politiky 70. a 80. let v Pantonu*, in: *Opus musicum* 1984, č. 1, s. 9-10.
1657. STOLBENKO, MARTIN, *Bohuslav Martinů: 'Řecké pašije'. Geneze díla. Transformace románové předlohy do operního libreta*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1992.
1658. STRAKOVÁ, THEDORA, *Anonymní varhanní tabulatura moravského původu*, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské XXXV*, 1950, s. 3-19.
1659. —, *Janáčkovy opery 'Šárka', 'Počátek románu', 'Osud' a hudebnědramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů a jejich kritické interpretaci*, in: *Časopis Moravského muzea, vědy společenské LXV*, 1980, s. 149-158.
1660. —, *Sborníky vokálně-polyfonních skladeb na Moravě*, in: *Nové poznatky o dějinách starší české a slovenské hudby* (ed. PETR DANĚK). Praha: Česká hudební společnost – Společnost pro starou hudbu 1988, s. 63-70.
1661. —, *Starobrněnská varhanní tabulatura*, in: *Musikologie V*, 1958, s. 9-48.
1662. SVEJKOVSKÝ, FRANTIŠEK, *Dvě varianty husitského chorálu 'De cantu vulgari'*, in: *Miscellanea musicologica XX*, Praha 1967, s. 49-62.
1663. —, *Muzejní rukopis XIV E 7 jako pramen k dějinám hudby z doby husitské*, in: *Studie a materiály k dějinám starší české hudby*. Praha 1965, s. 45-55 (Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, 2).
1664. SVOBODOVÁ, KVĚTA, *Skica a partitura Smetanových 'Braniborů v Čechách' se zřeteltem k rázu hudební deklamace*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1966.
1665. SYCHRA, ANTONÍN, *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1960.
1666. —, *List Dvořákových náčrtů z konce r. 1877*, in: *Miscellanea musicologica I*, Praha 1956, s. 83-89.
1667. ŠEDA, JAROSLAV, *Bohuslav Martinů – ein Wert der zeitgenössischen Kulturpraxis [přehled edic díla do konce 70. let]*, in: *Bohuslav Martinů anno 1981. Papers from International Musicological Conference, Praha 1981* (ed. JITKA BRABCOVÁ). Praha: Česká hudební společnost 1990, s. 239-254 (Conferences on the History and Theory of Music at the International Music Festival Prague Spring, 1).
1668. —, *Živý odkaz A. Dvořáka. (Čs. ediční a dramaturgické úkoly ve vydávání a interpretaci Dvořákových děl)*, in: *Gramorevue XVII*, 1981, č. 12, s. 1.
1669. ŠOTOLOVÁ, OLGA, *První tištěná sbírka českých lidových písní s nápěvy*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1951.
1670. ŠTEFAN, JIŘÍ, *Retuše Janáčkovy 'Mládí'*, in: *Opus musicum XXIV*, 1992, č. 7-8, s. 206-213.
1671. ŠTĚDRŮN, BOHUMÍR, *Janáčkovy korespondence s Universal Edition v letech 1916-1918 týkající se 'Její pastorkyně'*, in: *Otázky divadla a filmu II*, Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1971, s. 249-312.
1672. ŠTĚDRŮN, MILOŠ, *Janáčkovy symfonie 'Dunaj' v pojetí Osvalda Chlubny*, in: *Hudební věda XV*, 1978, č. 4, s. 326-331.

1673. —, *Janáčkova Úplná nauka o harmonii v nakladatelství Universal Edition ve Vídni, 1914-1920*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada hudebněvědná* H 17, XXXI, 1982, s. 41-47.
1674. —, *Neznámý zlomek skici z 1. jednání Janáčkovy 'Její pastorkyně'*, in: *Opus musicum* II, 1970, č. 9-10, s. 293.
1675. ŠTĚDRONĚ, MILOŠ – FALTUS, LEOŠ, *Janáčkův 'Houslový koncert' – torzo nebo vrcholné dílo posledního období skladatele?*, in: *Opus musicum* XX, 1988, č. 3, s. 89-96 + XVII.
1676. ŠTUDENT, MILOSLAV, *'Druhá kniha' P. P. Meliiho. Poezie v hudebním tisku jako doklad neúplnosti hudebního zápisu*, in: *Opus musicum* XXVII, 1995, č. 1, s. 22-27; č. 6, s. 254-262.
1677. TESAŘ, STANISLAV, *České kancionály reformační doby. Metody klasifikace a systematizace jejich písňového repertoáru*. Dipl. práce, Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1974.
1678. —, *Ediční činnost české hudební vědy – bilance a perspektivy*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 12-23.
1679. TICHOTA, JIŘÍ, *Bohemika a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu*, in: *Miscellanea musicologica* XXXI, Praha 1984, s. 143-225.
1680. —, *By loutna mluvit uměla* [recenze vydání not *Z loutnových tabulatur českého baroka*], in: *Hudební rozhledy* XXXV, 1982, č. 3, s. 139-141; k tomu diskuse: V. ČERNÍK, *Hudební rozhledy* XXXV, 1982, č. 9, s. 413; J. TICHOTA, tamtéž XXXVI, 1983, č. 5, s. 211-212; V. ČERNÍK – O. ZUCKEROVÁ, tamtéž, č. 9, s. 425-426; J. TICHOTA, tamtéž XXXVII, 1984, č. 3, s. 138-140.
1681. —, *Českokobudějovický zlomek varhanní tabulatury*, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada C – lit. historie* XX, 1975, č. 3, s. 155-160.
1682. —, *Deutsche Lieder in Prager Lautentabulaturen des beginnenden 17. Jahrhunderts*, in: *Miscellanea musicologica* XX, Praha 1967, s. 63-99.
1683. —, *Die 'Aria tempore adventus producenda' und einige Zusammenhänge (Ein Beitrag zum Studium des Lautenspiels in Böhmen)*, in: *Miscellanea musicologica* XXI-XXIII, Praha 1970, s. 153-168.
1684. —, *Francouzská loutnová hudba v Čechách*, in: *Miscellanea musicologica* XXV-XXVI, Praha 1973, s. 7-77.
1685. —, *Intabulace písní a vokálních skladeb v pražských loutnových tabulaturách z počátku 17. století*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1968.
1686. —, *Loutnová tabulatura psaná Mikulášem Šmalem z Lebendorfu* [edice]. Praha: Pragopress 1969 (Editio Cimelia Bohemica, VIII).
1687. TONCROVÁ, MARTA, *Edice hudebního folklóru na Moravě a ve Slezsku*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 149-153.
1688. TROJAN, JAN, *Mizející noty*, in: *Opus musicum* XIX, 1987, č. 8, s. 239-243.
1689. TYSON, ALAN, *Některé aspekty autografní partitury 'Dona Giovanniho'*, in: *Hudební věda* XXIV, 1987, č. 4, s. 317-320.
1690. URBAN, OTMAR, *K problému původnosti 'Jitřní mše' J. J. Ryby zv. Třebíčské*. Strojopis 1970.
1691. VÁCLAVEK, BEDŘICH, *Písemnictví a lidová tradice*. Olomouc 1938.
1692. VÁLEK, JIŘÍ, *Vznik a význam Ostrčilovy opery 'Honzovo království'*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova s. a.
1693. VALENTA, IVAN, *Ediční aktivity bratislavského Hudobného fondu*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 75-79.
1694. VANICKÝ, JAROSLAV, *Nigrinovy hudební tisky*, in: *Hudební rozhledy* XII, 1959, č. 14, s. 608-609.
1695. VANIŠOVÁ, DAGMAR, *Vícehlasé písňové skladby z 2. pol. 15. a poč. 16. století ve Speciálnímu královehradeckém*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1981.
1696. VÁŇA, FERDINAND, *Notační principy loutnových památek v českých zemích*, in: *Sborník prací pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Hudební výchova* II, Praha 1978, s. 57-182.

1697. VETTERL, KAREL, *K problematice pramenů lidové hudby před 1800*, in: *Lidová tradice* [sborník]. Praha: Academia 1971, s. 239-248.
1698. —, *Stáří lidových nářevů a formy jejich přejívání*, in: *Hudební věda* XV, 1978, č. 2, s. 123-152.
1699. VEVEŘKOVÁ, JARMILA, *K problematice české motetové kompozice 2. poloviny 16. století*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1977.
1700. VIČAR, JAN, *'Zápisník zmizelého' Leoše Janáčka*, in: *Hudební věda* XXXIII, 1996, č. 3, s. 203-232.
1701. VIČAR, JAN – SEHNAL, JIŘÍ – VOŘÍŠEK, MARTIN, *Edice 'Requiem' Philippa Jacoba Ritterera*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 40-43.
1702. VIMROVÁ, ZUZANA, *Kancionál benešovský*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1987.
1703. VLHOVÁ, HANA, *Katalogisierung und Edition der mittelalterlichen liturgischen Handschriften aus Böhmen*, in: *Kolokvium Wolfenbüttel* 1996 (v tisku).
1704. —, *Sekvence Jistebnického kancionálu*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1983.
1705. VOGEL, JAROSLAV, *K zápisu a interpretaci Janáčkovy 'Tarase Bulby'*, in: *Opus musicum* II, 1970, č. 3, s. 81-84.
1706. VOJTĚŠKOVÁ, JANA, *Bach, Zelenka a hrabě Hartig*, in: *Hudební věda* XXXI, 1994, č. 2, s. 145-148.
1707. —, *Chrámové dílo Jana Dismase Zelenky v českých archivech*. Dis. práce, Praha: Univerzita Karlova 1993.
1708. —, *Skladby Jana Dismase Zelenky v křižovnickém archívu*, in: *Hudební věda* XXVII, 1990, č. 1, s. 3-24.
1709. VOLEK, TOMISLAV, *Janáček neuměl zapsat vlastní skladby?*, in: *Hudební rozhledy* XXXV, 1982, č. 3, s. 136-139.
1710. —, *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören*, in: *Musica antiqua. Colloquium Zur Interpretation der alten Musik (Brno 1967)* (ed. RUDOLF PEČMAN). Brno 1968, s. 147-151.
1711. —, *Unikátní pražský notový tisk z roku 1648*, in: *Hudební věda* X, 1973, č. 3, s. 246-248.
1712. —, *Úspěchy a nezdary* [K edici MAB], in: *Hudební rozhledy* XV, 1962, č. 17, s. 736-737; *Úspěchy a nezdary*, II, tamtéž XXIV, 1971, č. 8, s. 378-380.
1713. —, *Über den Ursprung von Mozarts Oper 'La clemenza di Tito'*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, s. 274-286.
1714. —, *Význam pražské operní tradice pro vznik 'Dona Giovanniho' a 'Tita'*, in: *Mozartovy opery pro Prahu*. Praha: Divadelní ústav 1991, s. 22-89.
1715. VOLEK, TOMISLAV – FOJTÍKOVÁ, JANA, *Beethoveniana lobkovické hudební sbírky a jejich kopisté*, in: *Hudební věda* XXVI, 1989, č. 3, s. 240-259.
1716. VOLEK, TOMISLAV – PEŠKOVÁ, JITŘENKA, *Tzv. Holanovy pašije*, in: *Z Českého ráje a Podkrkonoší* IX, Semily 1996, s. 139-145.
1717. VŠETEČKOVÁ, NINA, *Jan Trojan Turnovský. Život a dílo*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1975.
1718. ZATLOUKALOVÁ, ZUZANA, *Nejstarší hudební rukopisy z plzeňských sbírek (13.-16. století)*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1981.
1719. ZELINGER, IVO, *Notografie. Učebnice notografického záznamu*. Praha: Supraphon 1986.
1720. ZOUHAR, ZDENĚK, *Kompoziční technologie Bohuslava Martinů*, in: *Opus musicum* X, 1978, č. 7, s. 200-204.
1721. —, *Martinů 'Studánky' opět chybně*, in: *Opus musicum* VI, 1974, č. 1, s. II-IV.
1722. —, *Na okraj doinstrumentované 'Symfonie nedokončené' Pavla Haase*, in: *Kritické edice hudebních památek*, II (ed. JAN VIČAR – BOŽENA FELGROVÁ). Olomouc: Univerzita Palackého 1998, s. 28-32.
1723. —, *Na okraj doinstrumentování 'Symfonie nedokončené' Pavla Haase*, in: *Hudební rozhledy* II, 1996, č. 6, s. 50-51.

1724. —, *Před souborným kritickým vydáváním skladeb Bohuslava Martinů*, in: *Kritické edice hudebních památek* (ed. ALENA BUREŠOVÁ – JAN VIČAR). Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého 1996, s. 101-104.
1725. ZVARA, VLADIMÍR, *Zur Dramaturgie von Cikkers 'Auferstehung'. Fünf Briefe Fritz Oesers zur Entstehung von Cikkers 'Auferstehung'*, in: *Miscellanea musicologica XXXIV*, Praha 1994, s. 141-232.
1726. ŽÁČKOVÁ, MICHAELA, *Gregorio Turini. Příspěvek k životu a dílu rudolfinského hudebníka* [*Il primo Libro de Canzonette a quattro Voci 1597*]. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1996.
1727. ŽIŽKOVÁ, JITKA, *Kancionál literátského bratrstva v Teplicích z roku 1566*. Dipl. práce, Praha: Univerzita Karlova 1994.

Rejstřík*

A

- Aaron, Pietro – 130, 81
 Abbateová (Abbate), Carolyn – 88
 Abraham, Max – 284
 Accardo, Salvatore – 232
 Adkins, Cecil – 345
 Adler, Guido – 52, 164, 341
 Agostinelli, Federico – 271
 Agricola, Alexander – 1207
 Alamire, Pierre (Peter van den Hove), kopista – 188
 Albert, Eugen d' – 41, 67, 230
 Alberti, Giovanni Battista – 338
 Albrecht, Hans – 341
 Albrecht, Otto E. – 343
 Alfonso X. Moudrý, král Kastilie a Leónu – 1100
 Alighieri, Dante – 194
 Altmann, Wilhelm – 282
 aluze – 187, 213, 544, 1054
 Ambros, August Wilhelm – 576
 ambroziánský chorál – 886
 Amenda, Karl – 184
 Amerika
 notace sbírek duchovní hudby – 842
 rukopisy evropských skladatelů dochované
 v amerických knihovnách – 7
 > též Spojené státy americké
 Anderson, Gordon Athol – 1262
 Anfossi, Pasquale – 416
 André, nakladatelství – 171
 Anglebert, Jean-Henri d' – 839
 Anglés, Higinio – 171, 310, 1100
 Anglie
 consort music – 366, 1334
 duchovní hudba – 902
 edice děl Ludwiga van Beethovena – 1294
 hudba stará vokální – 118
 hudba v královských a šlechtických rodinách – 1336
 recepcí italských madrigalů – 565
 repertoár vokální hudby – 975
 středověká poezie – 131
 tradování francouzských motet – 1337
 vícehlas (14. stol.), faksimile – 580
 > též Velká Británie
 Annaberger Chorbücher > Dráždany, Sächsische Landesbibliothek
 Anonimus 400 > Nichelmann, Christoph
 Antolini, Bianca Maria – 343
 Antonio da Cividale del Friuli (de Civitate) – 102
 Anton Viktor Joseph, arcivévoda rakouský – 187
 Antonius Romanus – 102
 Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, ms.
 A'D19 – 94, 100, 106
 datace rukopisu – 1108
 vztah rukopisu k tzv. Tridentským kodexům – 1375
 Apel, Willi – 134, 141
 Apostel, Hans Erich – 617, 977
 apozice textová – 112, 428, 450, 483, 577, 648, 1027, 1201, 1272, 1278, 1309
 > též libreto, text básnický, literární
 Aquitánie – 312, 529, 530, 650
 vícehlas – 312, 529, 530
 Arcadelt, Jacques – 170
 Aristotelés – 118
 Arnold, Samuel – 176, 452
 Aron, Pietro > Aaron, Pietro
 Artaria, August – 192
 Artaria, Matthias – 180
 Artaria, nakladatelství – 167, 170, 180, 228, 680, 1046
 artikule, členění, frázování, ozdoby – 195, 273, 285, 536, 546, 575, 740, 768, 929, 973, 978, 1121, 1178
 Astor & Co. London, nakladatelství – 217
 Atlas, Allan W. – XV, 20
 atribuce – 34, 140, 209, 242, 243, 302, 404, 418, 487, 644, 656, 795, 826, 956, 1207, 1258, 1280
 > též autenticita

* Odkazy na strany textu jsou narozdíli od odkazů na čísla publikací obsažených v oddílu bibliografie tištěny kurzívou, věcná hesla rejstříku se vztahují pouze k soupisu bibliografie. Věcná hesla k doplňku bibliografie jsou uvedena pod souhrnnými hesly Česká republika a Slovenská republika, jména osobní a místní v celkovém abecedním pořadí

- Attaignant, Pierre, tiskař – 123, 584
 Attwood, Thomas – 245, 249, 253
 Auernhammerová (Auernhammer), Josephine – 167
 Augener, nakladatelství – 282
 Aurelianus Reomensis – 94
 autenticita – 37, 151, 181, 209, 283, 376, 405, 417, 418, 629, 796, 886, 956, 974, 998, 1005, 1038, 1212, 1286
 ➤ též atribuce
 Avalle, d'Arco Silvio – 338
- B**
- Babbit, Milton Byron – XIX
 Baden (u Vídně) – 187
 Badura-Skoda, Paul – XV, 71, 80, 41
 Badurová-Skodová (Badura-Skoda), Eva – XV, 16, 71, 80
 Bagge, Selmar – 193
 Bach, Carl Philipp Emanuel – 67, 70, 77, 458, 590, 591, 852, 860, 963, 1322
 Bach, Johann Sebastian – XVI, 12, 14, 39, 43, 46-49, 52, 57-58, 69, 71, 84, 174, 178-179, 253, 10, 16, 39, 55, 102, 157, 189, 196, 240, 253, 264, 266, 267, 270, 272, 273, 287, 304, 307, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 379, 385, 407, 423, 460, 500, 534, 575, 629, 672, 674, 708, 716, 720, 730, 744, 768, 808, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 852, 861, 870, 895, 912, 913, 919, 930, 988, 997, 1057, 1061, 1064, 1067, 1068, 1089, 1121, 1128, 1150, 1151, 1152, 1154, 1157, 1163, 1181, 1213, 1233, 1328, 1370, 1371, 1372, 1384, 1706
*Hudební oběť*ina BWV 1079 – 20, 68
 chorály – 730, 1384
 kantáty – 157, 342, 346, 349, 575, 768, 847, 848, 1148, 1149
Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten! BWV 214 – 46
 komorní skladby – 102, 870, 912, 913, 1068, 1089, 1151, 1163, 1233
 skladby pro loutnu – 534
Sonáty a partyty pro sólové housle BWV 1001-1006 – 68
Sonáty pro flétnu a cembalo BWV 1030-1035 – 68
Sonáty pro violu da gamba a cembalo BWV 1027-1029 – 68
Triové sonáty BWV 1036-1039 – 68
 moteta – 16, 335
 oratoria a pašije – 157, 338, 340, 348, 349, 500, 575, 674, 848, 1064
Janovy pašije BWV 245 – 39, 47
Matoušovy pašije BWV 244 – 39, 47, 174, 342
Pašije podle sv. Marka BWV 247 – 47
Vánoční oratorium BWV 248 – 20, 46
- skladby liturgické na latinský text – 267, 575, 844, 845, 1067, 1152
 skladby pro klávesové nástroje – 66-68, 78, 162, 168, 189, 287, 304, 345, 350, 460, 708, 716, 720, 988, 1128, 1151, 1157, 1213, 1328, 1371
Anglické suity BWV 806-811 – 68, 70
Duetta BWV 802-805 – 68
Dvojhlasé invence BWV 772-786 – 67-68, 75-76, 78
Francouzské suity BWV 812-817 – 47, 68, 70, 74, 76, 78, 162-163, 168-169
Fuga a moll BWV 944 – 66-67
Goldbergovské variace BWV 988 – 48, 68
Chromatická fantazie a fuga d moll BWV 903 – 67
Italský koncert BWV 971 – 68
Malá preludia a fughetty BWV 894-902 – 68
Partita h moll (Francouzská ouvertura) BWV 831 – 68
Partyty BWV 825-830 – 68
Temperovaný klavír BWV 846-893 – 20, 47, 66-68
Tříhlasé sinfonie BWV 787-801 – 68, 75-76, 78
- skladby pro orchestr – 351, 1121
Braniborské koncerty BWV 1046-1051 – 68
Koncert D dur pro cembalo, smyčce a continuo BWV 1054 – 47
Koncert E dur pro housle, smyčce a continuo BWV 1042 – 46-47
Orchestrální předehry BWV 1066-1069 – 68
- skladby pro varhany – 196, 240, 672, 716, 861, 1061, 1154, 1370
Osmnáct chorálů BWV 651-668 – 47
Umění fugy BWV 1080 – 20, 55, 253, 744
- Bach, Wilhelm Friedemann – 67, 79, 189, 860
 Bachová (Bach), Anna Magdalena, roz. Wilckenovná – 162, 1151
 Balakirev, Milij Alexejevič – 194
 Balduino, Armando – 25, 338
 Balsanová (Balsano), Cornelia – 271
 Barbi, Michele – 338
 Bardacová (Bardac), Emma – 960
 ➤ též Debussy, Claude
- Bärenreiter, nakladatelství – 175, 196
 Bariolla, Ottavio – 134-156, 1271
 Barthes, Roland – 5
 Bartók, Béla – 689, 753, 780, 800, 1190, 1192, 1234, 1236
 komorní hudba – 780
 skladby pro klavír – 689
- Bartolino da Padua – 448
 Basel ➤ Basilej
 Basilej
 Paul Sacher Stiftung – 14, 745

- Basso, Alberto – 136, 338, 341-342, 346
 basso continuo – 462, 479, 834, 1178
 Bazzini, Antonio – 271
 Beccaria, Gian Luigi – 339
 Beckmann, Klaus – 1155
 Bédier, Joseph – 9, 15-17, 33, 330
 Bedyngham, Johannes – 398
 Beethoven, Ludwig van – XVI-XVIII, XX, 14, 39, 41-44, 47, 49, 57-58, 67, 68, 71, 76, 82-86, 157, 167, 170, 172-211, 231, 39, 42, 45, 46, 74, 75, 106, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 168, 229, 230, 248, 249, 250, 263, 266, 328, 329, 330, 403, 404, 488, 510, 538, 539, 566, 601, 607, 608, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 696, 699, 711, 712, 713, 722, 726, 727, 739, 740, 741, 742, 755, 774, 775, 777, 795, 798, 801, 804, 813, 814, 815, 817, 824, 825, 830, 849, 854, 871, 880, 883, 894, 919, 995, 997, 1053, 1060, 1105, 1113, 1115, 1116, 1132, 1135, 1136, 1156, 1182, 1211, 1225, 1243, 1256, 1257, 1260, 1275, 1279, 1281, 1282, 1289, 1290, 1292, 1294, 1297, 1298, 1299, 1300, 1302, 1321, 1344, 1354, 1364, 1395, 1588, 1715
Dueto e moll pro violu a violoncello (Duett mit zwei obligaten Augengläsern) WoO 32 – 190
Dueto G dur pro dvě flétny WoO 26 – 190
Fuga D dur pro dva hlasy a varhany WoO 31 – 190
Kvartet pro klavír, housle, violu a violoncello (z Kvintetu op. 16) – 191
Kvintet Es dur pro klavír a dechové nástroje op. 16 – 191
 mše a oratoria – 801, 830
Missa solemnis op. 123 – 202
Mše C dur op. 86 – 42, 210
Nokturno D dur pro violu a klavír op. 42 – 192
Oktet pro dechové nástroje op. 103 – 191, 207, 210
Osm variací C dur pro dva hoboje a anglický roh na 'Là ci darem la mano' z opery Don Giovanni WoO 28 – 190
 předehry, scénická hudba, jevištní dílo – 250, 403, 1297, 1617
Coriolan (Heinrich Joseph Collin) op. 62 – 209, 216-217
Egmont (J. W. Goethe) op. 84 – 198
Fidelio op. 72 – 38, 44, 182, 188, 197, 228
Introduzione del secondo Atto D dur WoO 2b – 187
Král Štěpán (August von Kotzebue) op. 117 – 187, 190
Leonore Prohaska (Friedrich Duncker) WoO 96 – 187
Romulus (nerealizováno) – 188
Ruiny athénské (August von Kotzebue) op. 113 – 187
Ruiny babylonské (nerealizováno) – 188
Rytířský balet WoO 1 – 189
Stvoření Prométheova (Salvatore Viganò) op. 43 – 192
Zasvěcení domu op. 124 – 187
Septet Es dur op. 20 – 191
Sextet Es dur op. 71 – 207
 skladby pro housle a orchestr – 607, 696, 739, 871, 880, 894, 1298, 1299
Houslový koncert D dur op. 61 – 38, 184, 191, 203, 212-229
Romance G dur pro housle op. 40 – 197
 skladby pro klavír a orchestr – 42, 742, 775, 894, 995, 1135
 kadence ke klavírním koncertům – 190
Klavírní koncert č. 4 G dur op. 58 – 160-161, 214, 216-217
Romanza cantabile e moll pro cembalo, flétnu a fagot – 190
 skladby pro mandolínu a cembalo (kladívkový klavír) WoO 43 a WoO 44 – 190
 skladby pro orchestr – 774
Wellingtonovo vítězství neboli Bitva u Vitorie op. 91 – 182
 smyčcové kvartety – 161, 722, 1060, 1257, 1364
 op. 18 – 200-201
 op. 18, č. 1 F dur – 184, 200
 op. 59 – 184, 216-217
 op. 59, č. 2 e moll – 184
 op. 95 f moll – 199, 210
 op. 130 B dur – 38, 44, 1620
 op. 131 cis moll – 43
 op. 135 F dur – 199
Velká fuga B dur op. 133 – 44
 smyčcové kvintety – 230
 op. 4 Es dur (z Oktetu op. 103) – 191, 207
 op. 29 C dur – 228
 op. 104 c moll (z Tria op. 1, č. 3) – 191
 sonáty pro klavír – 42, 70, 76-77, 79, 159, 45, 46, 328, 329, 601, 798, 849, 1113, 1115, 1116, 1136, 1225, 1243, 1260, 1344
 As dur op. 110 – 166
 B dur op. 106 (Hammerklavier) – 159
 C dur op. 53 (Valdštejnská) – 38, 44, 166
 cis moll op. 27, 2 – 210
 D dur op. 10, 3 – 183
 d moll op. 31, 2 – 183-184
 E dur op. 14, 1 – 191
 E dur op. 109 – 83
 Es dur op. 81 (Les adieux) – 184
 f moll op. 57 (Appassionata) – 38, 183
Sonata facile C dur WoO 51 – 189
Tři sonáty (Kurfürtské) WoO 47 – 189
Sonáta pro flétnu a klavír (op. dubbia), WoO A4 – 190
 sonáty pro klavír a housle – 165
 sonáty pro klavír a violoncello – 817
Sonáta pro klavír a violoncello op. 102, 1 – 210

- symfonie – 162, 163, 168, 229, 404, 510, 538, 699, 727, 741, 815, 854, 1275, 1281, 1321
 č. 2 D dur op. 36 – 191
 č. 3 Es dur op. 55 (Eroica) – 55, 86-87, 205
 č. 4 B dur op. 60 – 216-217, 228
 č. 5 c moll op. 67 – 198, 202
 č. 6 F dur op. 68 (Pastorální) – 87, 203
 č. 7 A dur op. 92 – 182
 č. 9 d moll op. 125 – 184
- tria – 1292
Klavírní tria op. 1 – 191
 klavírní tria WoO 38 a WoO 39 – 186
Klavírní trio B dur op. 97 – 208
Trio pro klarinet, violoncello a klavír (ze Septetu op. 20) op. 38 – 191
- Tři kvartety pro klavír, housle, violu a violoncello* WoO 36 – 189
- variace a skladby pro klavír – 158, 1053
Andante favori F dur WoO 57 – 44
Dvě preludia op. 39 – 207
Rondo A dur (z antologie Heinricha Philippa Bosslera) WoO 48 – 189
Rondo G dur op. 51,2 – 210
Variace na pochod Ernsta Christopha Dresslera WoO 63 – 189
- Vojenský pochod F dur* WoO 19 – 187
- vokální tvorba – 814, 825, 1279
Abschiedesang (Die Stunde schlägt, wir müssen scheiden) WoO 102 – 187
Ach, perfido! (Pietro Metastasio: Achille in Sciro) op. 65 – 188, 207
Canto elegiaco pro sbor a smyčcové kvarteto op. 115 – 187
Dvě árie (Ignaz Umlauf: Die schöne Schusterin) WoO 91 – 189
Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten WoO 95 – 187
 irské, skotské a welšské melodie s doprovodem klavíru, houslí a violoncella op. 108 a WoO 152-158 – 188
Italské písně a cappella (Pietro Metastasio) WoO 99-218 – 188
Klid moře a šťastná plavba pro sbor a orchestr op. 112 (J. W. Goethe) – 197
Mit Mädeln sich vertragen (J. W. Goethe: Claudine von Villabella) WoO 90 – 189
Nei giorni tuoi felici (Pietro Metastasio: L'Olimpiade) WoO 93 – 188
No, non turbarti (Pietro Metastasio: La Tempesta) WoO 92a – 188, 190
Osm písní op. 52 – 207
Primo amore, piacer del ciel WoO 92 – 84, 188
Sehnsucht (Christian Ludwig Reisig) WoO 146 – 83
Schilderung eines Mädchens (z antologie Heinricha Philippa Bosslera) WoO 107 – 189
- Svatební píseň* (pro Nannih Giannatasia del Rio) WoO 105 – 187
Tremate op. 116 – 188, 207
Un lieto brindisi (Clemente Blonodi) WoO 103 – 187
Vzdálené milé op. 98 – 82
- Beißner, Friedrich – 37
 Bella, Ján Levoslav – 1530, 1637
 ► též vydání souborná
- Bellemin-Noël, Jean – 5, 338
 Bellini, Vincenzo – 29, 900
 Benátky – 95, 106-107, 135, 138, 271
 Biblioteca Nazionale Marciana – 32
 7554, ms. it. cl.IX.145 – 94, 100
- Benda, Franz (František) – 486
 Benet, John – 100
 Bentová (Bent), Margaret Hilda – XV, 9, 24
 Benzi, Manlio – 271
- Berg, Alban – 14, 82, 84, 306, 453, 467, 617, 819, 977, 1219
 jevištní dílo – 467, 617, 977
 skladby pro orchestr – 453, 819
- Bergman, Erik Valdemar – 950
 Berio, Luciano – 476, 1092
 Berkeley, University of California, Music Library – 138-139
- Berlín – 173, 279, 314
 autografy Antona Weberna – 172
 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – 160
 autografy Johanna Brahmse – 377
 autografy Felixe Mendelssohna-Bartholdyho – 1162
Fischhof Miscellany, Autograph 28 – 678
Glogauer Liederbuch, Mus. ms. 40098 – 121-133, 624
Kupferstichkabinett, ms. 78.C.28 – 121-133
Lochamer Liederbuch – 1082
Lynar Orgeltabulatur, A² – 150
 Mus. ms. 40021 – 112, 119
 Mus. ms. autogr. Mendelssohn 29 – 250-270
 sonáty F. Bendy – 486
- Berlioz, Louis-Hector – 14, 84, 633, 634, 635, 636, 669, 1352
 skladby vokálně-instrumentální – 669, 1352
- Bernardo Pisano – 885
 Berton, Henri-Montan – 1099
 Besseler, Heinrich – 100, 104, 124, 125
 Bessi, Rossella – 338
 Biber, Heinrich Ignaz – 58, 1373, 1623, 1624
 Billings, William – 761
- Binder, sbírka – 441
 Binchois, Gilles – 118, 1229
 Birmingham – 248
 Bischoff, Hans – 67, 74, 78, 168-169
 Bizet, Georges – 157-158, 297, 298, 497, 1011, 1012, 1013, 1374
 Blacher, Boris – 232

- Blei, Franz – 304
 Bleier, Paul – 77
 Boccherini, Luigi – 1107, 1159
 Boessel, Antoine de – 241
 Boëthius – 118
 Bologna – 271
 Biblioteca Universitaria, ms. 2216 – 94, 102, 106
 Civico Museo Bibliografico Musicale – 93
 ms. Q 1 – 94, 98
 ms. Q 15 – 9, 93-109, 254
 ms. Q 16 – 121-133
 ms. Q 17 – 121-133
 ms. Q 18 – 1345
 R 293-294 – 137, 149-150
 Bonn – 84, 189, 207
 Universitätsbibliothek
 autografy R. Schumann – 762
 Boorman, Stanley – 19, 343
 Boosey & Hawkes, nakladatelství – 305
 Borghetti, Vincenzo – X
 Borgo, Cesare – 134-156, 1271
 Borio, Gianmario – X
 Bossler, Heinrich Philipp, vydavatel – 189
 Bötzel, Friedhold – 250
 Boucheron, Raimondo – 271, 273
 Boulez, Pierre – 990
 Bourdeney, rukopis
 ➤ Paříž, Bibliothèque Nationale
 Boutroux de Ferrà, Anne-Marie – 4
 Bowers, Fredson – 339
 Bowers, Roger – 343
 Bozarth, George S. – 295
 Brahms, Johannes – XVI-XVII, 18, 39, 43, 71, 158-159, 162, 171, 232, 276-302, 342, 7, 96, 122, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 177, 207, 301, 314, 371, 377, 427, 432, 433, 435, 478, 525, 571, 604, 682, 683, 777, 797, 860, 865, 866, 867, 878, 882, 933, 940, 958, 969, 970, 971, 973, 997, 1051, 1076, 1101, 1158, 1231, 1255, 1382, 1383
 kánony – 1051
 komorní hudba – 525, 604, 1382
Kvintet f moll pro klavír a smyčce op. 34 – 38
Kvintet G dur pro smyčce op. 111 – 278, 294
Kvintet h moll pro klarinet a smyčce op. 115 – 278-279, 291, 298
Smyčcové kvartety op. 51 – 294
Sonáta F dur pro violoncello a klavír op. 99 – 278
Sonáty pro klarinet a klavír op. 120 – 278, 291
Trio a moll pro klarinet, violoncello a klavír op. 114 – 276-302
Trio C dur pro housle, violoncello a klavír op. 87 – 278
Trio H dur pro housle, violoncello a klavír op. 8 – 38, 192
 koncerty pro sólový nástroj a orchestr – 149, 1158
Dvojkonzert a moll pro housle, violoncello a orchestr op. 102 – 278, 294
Klavírní koncert č. 1 d moll op. 15 – 38, 160
Konzert D dur pro housle a orchestr op. 77 – 294, 347
 písně – 152, 154, 156
 skladby pro klavír – 96, 207
 op. 118 a 119 – 278
 skladby pro orchestr – 279-280, 342, 867, 933, 958, 969, 971
 skladby pro varhany – 150, 1255
Chorální předehry op. 122 – 278
 skladby sborové bez doprovodu – 435
 skladby sborové s doprovodem – 122, 1101, 1383
 vokální dueta – 148
 Brambilla Ageno, Franca – 339
 Brassart, Johannes – 106
 Breitkopf & Härtel, nakladatelství – 42, 72-73, 75, 160, 167, 177-179, 186, 218, 228, 232, 236, 245-250, 252-257, 259, 262, 276, 280, 282-302, 196, 427, 608, 741, 1175, 1243, 1253
 edice *Trio a moll* op. 114 Johanna Brahms – 276-302
 první vydání *Preludií a fug* op. 37 Felixe Mendelssohna Bartholdyho – 245-270
 Brendel, Alfred – 166
 Breuningová (Breuning), Eleonora von – 189
 Brinkmann, Reinhold – XVI
 Britten, Benjamin – 388
 Brixl, Fratišek Xaver – 1464, 1561, 1562
 Brno – 1526
 Brockes, Barthold Heinrich – 461
 Brook, Barry S. – 342
 Broussard, Fausto – 275
 Brown, Howard Mayer – 130, 341, 344
 Bruckner, Anton – 38-39, 80, 160, 130, 143, 144, 183, 554, 555, 670, 942, 943, 1070, 1122, 1193, 1378
 skladby duchovní – 670, 942
 symfonie – 144, 183, 554, 555, 1070, 1122, 1193
 č. 4 Es dur – 163
 č. 8 c moll – 163
 Bruges – ➤ Bruggy
 Bruggy – 24, 94
 hudba pozdního středověku – 1229
 Brugnolo, Furio – 328
 Bruch, Max – 701
 Brumel, Antoine – 121, 1207
 Brunswick, Franz – 216
 Brusel
 Bibliothèque du Conservatoire Royal
 ms. 27.731 – 548
 ms. 704 – 1009
 Bibliothèque Royale

- fond Fétis – 652
 ms. 2960 – 287
 ms. 9126 – 121-133
 sbírka Christoph von Cornaro, písně Fran-
 ze Schuberta – 639
 Budden, Julian – 275
 Bull, John – 808
 Büllow, Hans Guido von – 41, 67, 230
 Bureau des Arts et d'Industrie, nakladatelství –
 213, 215, 217
 Burešová, Alena – 415
 Burghauer, Jarmil – 324, 68
 Burmeister, Joachim – 1103
 Burney, Charles – 8, 124, 576
 Busnois, Antoine – 25-26, 111, 213, 242, 976,
 1247
 Busoni, Ferruccio – 54, 67, 305
 Busse Bergerová (Busse Berger), Anna Maria –
 29
 Buus, Giaches – 141, 144
 Buxtehude, Dietrich – 69, 70, 71, 76, 823, 1155,
 1194
 Buzzolla, Antonio – XX, 271
 Byrd, William – XVIII
 byzantská hudba – 1126, 1347
- C**
- Caccini, Giulio – 216, 217, 869, 1361
 Cafierová (Cafieri), Rosa – X
 Cagnoni, Antonio – 271
Caius Choirbook
 > Cambridge, Gonville & Caius College
 Caldwell, John – 343
 Cambrai – 26
 Cambridge
 Gonville & Caius College
 ms. 667 (*Caius Choirbook*) – 225
 knihovny – 59
Cantigas de Santa Maria – 310, 1100
Cappella Giulia, chansonnier > Vatikán, Biblio-
 teca Apostolica Vaticana
 Caraci, Vela Maria – XVI
 Carissimi, Giacomo – 14
 Caron, Firminus – 25, 132, 213
 Carter, Elliot Cook – 1174
 Casella, Alfredo – 20, 159, 980
 Casimiri, Raffaele Casimiro – 103
 Castelnovate, Lucio – 138
 Cavalli, Francesco (Pier Francesco Caletti-Bruni)
 – 1091
 Cavicchi, Adriano – 344
 cembalo – 102, 227, 304, 345, 350, 385, 460, 546,
 579, 720, 954, 988, 1005, 1048, 1128, 1157
 > též nástroje klávesové
 Cerha, Friedrich – 82, 977, 1092
 Cerquiglini, Bernard – 9, 339
 Ciconia, Johannes – 94, 97, 99-107
 Cikker, Ján – 1725
 Cima, Giovan Paolo – 135
 Città del Vaticano > Vatikán
 Clement, Franz Joseph – 203, 214
 Clementi & Co., nakladatelství – 213, 216-217
 Clementi, Muzio – XX, 177, 181, 619, 1096
 Coccia, Carlo – 271
 Cohenová (Cohen), Judith – 25
 Collard, Friedrich Wilhelm – 216
 Collin, Joseph Heinrich von – 188, 209
 Commer, Franz – 773
 Compère, Loyset – 129-130, 121
 Conati, Marcello – 275
conductus – 392, 506, 1262
 Cone, Edward T. – 86, 89
consort music > Anglie
 Contini, Gianfranco – 4, 15-17, 19, 339
 Cooke, Deryck Victor – 82, 318, 876, 1241
 Cooper, Barry – 148
 Coover, James B. – 345
 Corelli, Arcangelo – 462, 877
 Cornaro, Christoph von
 > Brusel, sbírka Christoph von Cornaro
 Cornelissenová (Cornelissen), Maria – 37
 Corradini, Nicolò – XIX
 Cortona (Arezzo)
 Biblioteca del Comune e dell'Accademia Et-
 rusca
 Laudario di Cortona, ms. 91 – 1254
 ms. 95-96 – 121-133, > též Paříž, Biblio-
 thèque Nationale, nouv. acq. fr., ms. 1817
 Couperin, François – 48
 Craft, Robert – 347
 Cramer, Wilhelm – 496
 Cristoforo de Monte (de Feltro) – 96
 Croce, Benedetto – 4
 Császár, Joachim – 41
 Curtis, Alan Stanley – 150, 864
 Czerny, Carl – 66-67, 167, 184, 213
- Č**
- Česká republika (Země Koruny české)
 edice, vydávání hudebních děl – 1404, 1417,
 1441, 1442, 1462, 1463, 1465, 1468, 1501,
 1505, 1549, 1575, 1581, 1586, 1619, 1627,
 1667, 1678, 1712
 ediční zásady – 1423, 1587, 1614, 1638,
 1712
 vydání souborná – 1421, 1422, 1423, 1445,
 1456, 1494, 1521, 1524, 1541, 1547,
 1607, 1614, 1635, 1638, 1724
 faksimile – 1478, 1548
 folklor hudební (Morava, Slezsko) – 1475, 1687
 hudba do roku 1800
 datování skladeb – 1633, 1634
 hudba a text – 1414, 1484, 1508, 1676, 1411
 hudba lidová – 1697, 1698
 hudební sbírky – 1444, 1466, 1511, 1561,
 1600, 1618, 1632, 1708, 1710, 1715

- chorál – 1444, 1455, 1532, 1567, 1568, 1573, 1590, 1596, 1599, 1604, 1648, 1662, 1703, 1704
- kancionály – 1405, 1411, 1412, 1424, 1425, 1427, 1469, 1473, 1481, 1504, 1509, 1515, 1516, 1574, 1583, 1584, 1622, 1636, 1647, 1653, 1677, 1683, 1684, 1685, 1686, 1702, 1704, 1727
- koledy – 1510
- literátská bratrstva – 1413, 1539
- monodie – 1952, 1595, 1597, 1601
- mše – 1409, 1459, 1460, 1461, 1518, 1519, 1570, 1571, 1599, 1603, 1604, 1648, 1690
- papíry, opisovači, filigrány – 1467, 1634, 1715
- pastorely – 1408, 1484
- pašije – 1716
- píseň – 1429, 1440, 1451, 1469, 1503, 1506, 1507, 1508, 1531, 1533, 1534, 1537, 1543, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1559, 1565, 1566, 1572, 1606, 1628, 1669, 1682, 1695
- polyfonie vokální – 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1435, 1439, 1446, 1536, 1540, 1569, 1570, 1571, 1594, 1626, 1651, 1652, 1660, 1695, 1699, 1717
- roráty – 1403
- sepolkra – 1544, 1591, 1593
- spartace, transkripce, realizace – 1410, 1454, 1517, 1546, 1587, 1600, 1649, 1701
- symfonie – 1581, 1616
- tabulatury – 1474, 1602, 1658, 1661, 1679, 1680, 1681, 1682, 1696
- tisky – 1447, 1496, 1503, 1506, 1564, 1585, 1612, 1669, 1676, 1694, 1711, 1726
- tradování (šfření) hudby – 1407, 1433, 1546, 1584, 1585, 1691, 1698, 1706
- traktáty – 1472, 1493, 1560
- varhanní tvorba – 1640
- hudební divadlo – 1445, 1491, 1546, 1565, 1576, 1579, 1591, 1608, 1609, 1610, 1611, 1615, 1617, 1625, 1639, 1657, 1659, 1664, 1692, 1713, 1714, 1725
- interpretace, rekonstrukce – 1443, 1450, 1450, 1514, 1517, 1527, 1558, 1577, 1592, 1670, 1672, 1705, 17221723
- katalogy tematické – 1418, 1562, 1645
- muzikologie – 337, 1401, 1441, 1495, 1502, 1560, 1582, 1678
- prameny rukopisné – 1414, 1444, 1446, 1448, 1449, 1493, 1526, 1533, 1538, 1551, 1557, 1576, 1578, 1583, 1588, 1594, 1597, 1598, 1599, 1600, 1601, 1603, 1604, 1605, 1606, 1621, 1624, 1626, 1629, 1630, 1631, 1632, 1642, 1650, 1663, 1689, 1703, 1706, 1718
- sborová tvorba – 1417
- skici, náčrty – 1457, 1525, 1641, 1664, 1666, 1674
- Slezsko – 1437, 1444, 1511, 1513, 1535
- soupisý pramenů – 1438, 1589, 1642, 1703, 1718
- vydavatelé, sběratelé, opisovači – 1447, 1485, 1492, 1501, 1512, 1535, 1537, 1598, 1649, 1656, 1668, 1671, 1673, 1693
- zápis hudební – 1420, 1426, 1443, 1481, 1487, 1488, 1489, 1490, 1497, 1498, 1558, 1577, 1629, 1636, 1654, 1655, 1676, 1688, 1696, 1705, 1709, 1719
- Český Krumlov – 1477

D

- D'Amore, Giulio – 346
- Dadelsen, Georg von – XVI, 13, 76, 168
- Dahlhaus, Carl – XVI
- Dain, Alphonse – 339
- Dallapiccola, Luigi – 924
- Dardo, Gian Luigi – 344
- Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek – 107
- Dart, Thurston – XV
- datace – 40, 225, 289, 418, 554, 625, 649, 766, 857, 995, 1108, 1110, 1286, 1295, 1348
- též chronologie
- David, Ferdinand – 193, 218, 232
- De Barbieri, Renato – 231, 233, 238
- De modis musicis, edice – 51
- De Robertis, Giuseppe – 4
- Dean, Roger, vydavatel – 325
- Debray-Genette, Raymonde – 5
- Debussy, Claude – 14, 84, 87-88, 2, 175, 226, 438, 599, 645, 803, 897, 960, 961, 1084, 1085, 1185, 1391
- jevištní dílo – 2, 438, 645, 961, 1185
- skladby pro orchestr – 599, 645, 897, 1084
- Deiters, Hermann – 216
- Del Monaco, vydavatel – 1386
- Delfino, Antonio – 136, 142
- Della Seta, Fabrizioo – 29
- Desprez, Josquin ➤ Josquin des Prez
- Destouches, André-Cardinal – 1099
- Deutsch, Otto Erich – 70, 165, 169, 171, 342
- Deutscher Verlag für Musik, nakladatelství – 524, 592, 614
- Diabelli, Anton – 82, 1140
- Dickinson, Alis – 345
- difrakce – 212
- Dijon, Bibliothèque de la Ville, tonarius ze St. Bénigne – 573
- Dilthey, Wilhelm – 58
- Dobell, Bertram – 215
- Doblinger, nakladatelství – 183, 368, 1316
- Dorian, Frederick – 85
- Dover, nakladatelství – 280, 282, 289, 296
- Draghi, Antonio – 564
- drama liturgické – 1215, 1385
- drama fecké – 1003

- Dráždany – 176
 Sächsische Landesbibliothek
Annaberger Chorbücher, ms. Mus. 1/D505
 a ms. 1/D/506 – 112
 rukopisy děl Georga Philippa Telemanna – 781
 vivaldiiovský fond – 402
- Dresden ► Dráždany
- Dressler, Ernst Christoph – 189
- Dürr, Alfred – 342
- Duckles, Vincent H. – 341, 345
- Dufay, Guillaume – 26, 40, 94, 99-100, 102, 104, 107, 122-123, 124, 213, 397, 568, 993, 1229
 moteta
Vasilissa, ergo gaude – 107
 mše – 26, 993
L'homme armé – 26
Missa Sancti Jacobi – 96, 107
 ► též vydání souborná
- Dunst, Franz Philipp Frankfurt, nakladatel – 185
- Dunstable, John – XVI, 100, 398, 754
- Durand, nakladatelství – 109, 327, 582, 1253
- Durante, Francesco – 1315
- Dušek, František Xaver – 532
- Dvořák, Antonín – 1010, 1418, 1422, 1445, 1453, 1471, 1522, 1524, 1525, 1526, 1611, 1665, 1666, 1668
Dimitrij – 1520, 1608, 1609
 ► též vydání souborná
- E**
- Earp, Lawrence – 20
- Eberle, Joseph – 281
- edice kritická – 150, 199, 209, 303, 337, 339, 354, 407, 418, 463, 470, 472, 509, 513, 532, 541, 557, 558, 618, 627, 646, 703, 704, 738, 760, 776, 833, 864, 872, 889, 951, 968, 1065, 1115, 1132, 1133, 1169, 1197, 1215, 1230, 1244, 1254, 1278, 1304, 1351, 1394
 ► též vydání souborná
- edice původní, první vydání – 66, 163, 209, 231, 313, 314, 356, 432, 615, 798, 804, 874, 957, 1137, 1294, 1302, 1327, 1372
 ► též exemplář příruční (Handexemplar)
- edice památek (Denkmälerausgabe) – 40, 50-51, 57, 64, 266, 442, 609, 748, 905, 906, 1021, 1143, 1235, 1347, 1396
- Das Erbe deutscher Musik – XVI, XVIII, 51
- Denkmäler der Tonkunst in Österreich – 52, 164-165, 1143
- Denkmäler deutscher Tonkunst – 51-52, 906
- Monumenta Germaniae historica – 52
- Monumenta Musicae Byzantinae – 1347
- Musica Antiqua Bohemica – 1021
 ► též vydání souborná
- edice praktická – 191, 199, 209, 327, 347, 418, 496, 508, 789, 841, 957, 1093, 1215, 1233, 1394
- editor, vydavatel – 70, 76, 78, 88, 103, 177, 209, 267, 318, 352, 418, 426, 433, 451, 455, 478, 527, 576, 754, 797, 1023, 1034, 1041, 1076, 1081, 1139, 1154, 1155, 1213, 1262
- Edward (Eduard) III., anglický král – 1337
- Edwards, nakladatelství – 280, 282
- Edwards, Warwick – 343
- Egardus – 94
- Egenolff, Christian, nakladatel a tiskař – 121, 1210
- Eggebrecht, Hans Heinrich – 341, 345
- Ehrmann, Alfred von – 289
- Einstein, Alfred – 76
- Eisenstadt (Burgenland, Rakousko) – 170
 archiv rodu Esterházy – 210
- Eisler, Hans – 523, 524, 841
- Eitner, Robert – 341, 343
- El Escorial (Madrid), klášterní knihovna, ms. IV.a.24 – 121-133, 572, 1196
- Elgar, Edward – 17
- Emery, Walter – 161
- Emiliani, Pietro, biskup města Vicenzy – 97
- Engel, Hans – 341
- Engelhardt, Markus – 271
- Espagne, Franz – 188, 193
- d'Este, rod – 9
- Estense, kodex
 ► Modena, Biblioteca Estense
- Esterházy, Nicolaus – 176, 210
- etnomuzikologie – 220, 221
- Eulenburg, nakladatelství – 212, 218, 280, 282
- exemplář příruční (Handexemplar) – 207, 236, 525, 863, 866, 1101, 1370, 1371
 ► též edice původní, první vydání
- F**
- Faenza (Ravenna), Biblioteca Comunale, kodex s hudbou pro klávesové nástroje – 770
- fagot – 1335
 ► též nástroje dechové
- Fahy, Conor – 339
- faksimile – 3, 14, 15, 29, 301, 344, 488, 498, 503, 580, 755, 761, 818, 879, 1190, 1199, 1218, 1252, 1344
- Fallows, David – 26, 100, 102
- Fauré, Gabriel – 132, 196, 371, 926, 927
- Feder, Georg – XVI, 163, 166, 168, 324, 338, 341
- Feininger, Laurence – 26
- Felgrová, Božena – 415
- Fellinger, Imogen – 346
- Feragut, Beltrame – 96-97, 107
- Ferdinand III. Habsburský – 52
- Fiala, Josef – 1476
- Fibich Zdeněk – 1494
 ► též vydání souborná
- Ficker, Rudolf von – 527
- Field, John – XX
- filiace – 136, 141, 209, 289, 937, 1205, 1322
 ► též stemmatika, tradice textová

- filigrány – 649, 788, 790, 1108
 filologie – 178, 209, 210, 220, 221, 278, 283, 303,
 334, 418, 474, 535, 735, 797, 850, 885, 981,
 991, 1086, 1088, 1138, 1165, 1228, 1302, 1397
 > též kritika textová
- Firenze > Florencie
- Fischer, Edwin – 67
- Fischer, Irwin – 145
- Fischer, Wilhelm – XV
- Fischhof Miscellany
 > Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin – Preu-
 ßischer Kulturbesitz
- Fiske, Roger – 227
- Fittlerová (Fittler), Katalin – 137
- Flesch, Carl – 68, 230, 232, 238-239, 241
- flétna – 102, 1125
 > též nástroje dechové
- Florence – 232
- Biblioteca Nazionale Centrale
 Banco Rari, ms. 229 – 121-133
 Magl., ms. 176 – 121-133
 Magl., ms. 178 – 121-133
 Magl., ms. 164-167 – 121-133
- Biblioteca Medicea Laurenziana
 kodex Medici – 443, 822
- Biblioteca Riccardiana
 ms. 2356 – 121-133
 ms. 2794 – 685
- konkordance v rukopisech florentských kniho-
 ven – 395, 1063
- Foà a Giordano
 > Turín, Biblioteca Nazionale, fondy Foà
 a Giordano
- Fodella, Marco – X
- Fole *acoustumance*, komparace rukopisů – 1261
- Forbes, Elliot – 216
- Forkel, Johann Nikolaus – 8, 47, 52, 67, 189
- Formschneider, Hieronymus – 121-133
- Forte, Allen – 83
- Foucault, Henry – 23
- Francesco da Milano (Francesco Canova) – 1022,
 1304
- Francie
 edice děl Johanna Sebastianiana Bacha – 196
 edice děl Fryderyka Chopina – 522
 hudba 14. a 15. století – 124, 1200
 první vydání děl Ludwiga van Beethovena – 804
 tradování motet – 505, 1337
 vícehlas (13. stol.) – 394
- Franck, César – 371, 582, 672
- Franco von Köln – 574, 1029
- Fränkel, Hermann – 339
- Frankfurt nad Mohanem – 246-248, 280
- frázování > artikulace
- Fregoso, Antonio Fileremo – XVI
- Freiburg im Breisgau – 246
- Frescobaldi, Girolamo – 141, 22, 283, 284, 285
- Friedlaender, Max – 70, 341
- Friedrich II. der Grosse (Bedřich Veliký), král
 pruský – 52
- Fritzscher, Ernst Wilhelm – 284
- Frotscher, Gotthold – 74, 168
- Frutolf von Michelsberg – 95
- Fux, Johann Joseph – 838
- G**
- Gabrieli, Andrea – 40, 239, 293, 570
- Gál, Hans – 276-277, 280, 282
- Gallo, Franco Alberto – 97
- Gardano (Gardane), rod vydavatelů – 1002
- Garland, nakladatelství – 138
- Garmisch-Partenkirchen, Richard-Strauss-Ar-
 chiv, skici – 1276
 > též Strauss, Richard
- Gaskell, Philip – 339
- Gaspari, Gaetano – 271, 275
- geneze skladeb – 49, 50, 122, 126, 132, 149, 161,
 165, 286, 288, 338, 350, 351, 381, 403, 525,
 542, 551, 562, 620, 689, 739, 751, 774, 830,
 925, 961, 1144, 1152, 1158, 1185, 1220, 1270,
 1314, 1350, 1363
 > též proces kompoziční, skici a náčrtý
- Gentili Verona, Gabriella – 139, 148
- Gentili, Alberto – 137
- George (Jiří) III., britský panovník – 176
- George, Stefan – 305, 308
- Gerber, Heinrich Nikolaus – 169
- Gerber, Rudolf – 175
- Gerle, Hans – 222
- Gershwin, George – 1171, 1172, 1173
- Gerstenberg, Walter – 37
- Gervasius de Anglia – 100
- Giaveri, Maria
- Gieseking, Walter – 166
- Giller, Don – 25
- Giovanni del Lago – 32
- Girardi, Michele – 271-272
- Giraud, Albert – 306
- Giuliani, Mauro Giuseppe – 957
- Giustinian, Leonardo – 399
- Glogauer Liederbuch* > Berlín, Staatsbibliothek
 zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- glosy – 528
- Gluck, Christoph Willibald – 176, 202, 455, 1222
 > též vydání souborná
- Göllnerová (Göllner), Maria Luise – 9
- Goethe, Johann Wolfgang – 37-39, 48, 61, 175,
 189, 193
- Goitre, Roberto – 144
- Gołos, George – 140
- Gombert, Nicolas – 40
- Gombosi, Otto – 111
- Gossett, Philip – 14, 87-88, 158, 273
- graduale – 437, 463, 646, 760
- Graf, Max – 85
- Grainger, Percy – 53

- Granados y Campiña, Enrique – 1065
 Grassi, Adriano – *X*
 Grassi, Andrea Massimo – *X, XVI*
 Graun, Carl Johann Heinrich – 176
 Grazioso da Padova – 94
 Greg, Walter W. – 18, 339
 gregoriánský chorál – 52, 257, 647, 901, 987, 1124
 Gribenski, Jean – 346
 Grieg, Edvard Hagerup – *XVII*, 751, 949
 Griepenkerl, Friedrich Conrad – 67
 Griesinger, Georg August – 170
 Grütmacher, Friedrich – 230
 Guerrero, Francisco – 1308
 Guicciardi, Giulietta – 210
 Güntherová (Günther), Ursula – 24, 81
 Gussago, Cesario – 142
 Gutmann, Emil – 304, 306
- H**
- Haas, Pavel – 1722, 1723
 Haas, Robert – 80, 186, 1378
 Haase, Hans – 341
 Halfiter, Cristóbal – 288
 Hallmark, Rufus – 14, 83, 86
 Halm, August – 48
 Halm, Hans – 186
 Hamm, Charles – 20, 122-123
 Händel, Georg Friedrich – 40, 46, 52, 174, 178-179, 253, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 78, 101, 108, 112, 193, 194, 200, 201, 236, 294, 295, 296, 308, 451, 452, 461, 537, 592, 613, 719, 728, 772, 954, 452, 461, 537, 592, 613, 719, 728, 772, 954, 1005, 1031, 1144, 1177, 1179, 1267, 1351, 1393
 komorní hudba – 101, 201
 scénické dílo – 108, 728, 1144
 skladby duchovní a liturgické – 64, 294, 461, 537, 613, 1267, 1351
 skladby pro klávesové nástroje – 1005
 skladby pro orchestr – 201, 1031
 > též vydání souborná
- Hanenová (Hanan), Martha – 122, 126
 Hannover – 245
 Hänszler, nakladatelství – 137
 Harrán, Don (Donald Lee Hersch) – 32
 Härtel, Raymund – 170
 > též Breitkopf & Härtel
- Hartleben, Otto Erich – 304, 306
 Hase, Hellmuth von – 78
 Hasse, Johann Adolf – 174, 176, 24
 Haßlinger, Tobias – 185, 199
 Hattendorf, S. – 245
 Hauptmann, Moritz – 178
 Hausmann, Robert – 279, 285, 290, 292
 Hay, Louis – 5
 Haydn, Joseph – *XV, XVII, XX*, 48, 58, 76, 84, 167, 170, 176, 181, 104, 186, 195, 266, 405, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 416, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 485, 487, 782, 783, 784, 786, 837, 934, 941, 951, 1164, 1175, 1191, 1250, 1257, 1258, 1280, 1283, 1326, 1340
 divertimenta – 73
 jevištní dílo – 406, 407, 413, 414, 416, 782, 1258
 koncerty pro různé nástroje – 424, 934, 1326
 oratoria a mše – 38, 186, 1164
 skladby pro baryton – 176
 skladby pro klávesové nástroje – 71-75, 1250
 smyčcové kvartety – 176, 405, 425, 1191, 1257, 1280
 symfonie – 176, 193, 783, 941
 tria – 1283
 > též vydání souborná
- Haydn, Michael – 910
 Hayne van Ghizeghem – 164
He n'esse pas grant desplaysir, chanson – 125
 Hertz, Daniel – 123
 Hebbel, Christian Friedrich – 154
 Hedar, Joseph – 1155
 Heidelberg – 252
 Heilbronn, Stadtarchiv, ms. x.2 – 121-133
 Heine, Heinrich – 87, 504, 562
 Heintze, James R. – 346
 Helfert, Vladimír – 1642
 Henle, nakladatelství – 68, 71, 73, 76, 159-160, 166, 169, 233, 238, 276, 280, 282-302, 611, 1253, 1387, 1398
 Henry (Jindřich) VI., král anglický – 99
Henry VI Choirbook > Londýn, British Library
 Hensel, Fanny (roz. Mendelssohn Bartholdy) – 246, 251-252
 Hentschke, Ada – 339
 Henze, Hans Werner – 14, 904
 Herder, Johann Gottfried von – 61, 175
 hermeneutika – 418, 434, 679, 813, 826, 1029
 Herrmann, Kurt – 77
 Hertel, Klaus – 232, 236, 238-239, 241
 Hertrich, Ernst – *XVII*
 Hertzka, Emil – 305
 Hertzmann, Erich – 83
 Herz, Jacques – 246-247
 Hess, Willy – 228
 Heyden, Sebaldus – 110
 Heyer, Anna Harriet – 342
 Heyne van Ghizeghem > Hayne
 Higgons, Edward – 225
 Hiller, Ferdinand – 245
 Hindemith, Paul – 620, 662, 1956, 1145, 1146
 jevištní dílo – 620
 parodie, scherzi musicali – 662
Historia (Erik IX.) – 935
 historismus – 25
 hoboj – 305, 1031
 > též nástroje dechové
- Hoboken, Anthony van – 160

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus – XVI, 315
 Hoffmann, Hans – 344
 Hoffmeister, nakladatelství – 180, 249
 Hofmannsthal, Hugo von – 347
 Hölderlin, Christian Friedrich – 40
 Holoman, D. Kern – 81
Homme armé – 213, 242, 243, 1247
 Hoppin, Richard – XVIII
 housle – 8, 40, 132, 165, 327, 453, 462, 484, 486, 556, 594, 603, 604, 607, 661, 696, 701, 739, 819, 870, 871, 880, 894, 909, 912, 913, 928, 1089, 1125, 1158, 1163, 1242, 1292, 1298, 1299, 1382
 > též nástroje strunné
 Hradec Králové
 Muzeum v Hradci Králové – 1434
 ms. II A 7 (*Speciálník*) – 123
 soupis pramenů muzea – 1438
 Huber, Klaus – 551
 Hughes, David G. – 126
 Hughes, dom Anselm – 53
 Huglo, Michel – 344
 humanismus – 1208
 Humperdinck, Engelbert – 314
 Hüntten, Franz – 175
 Husserl, Edmund – 62
 hymnus – 15, 886, 935, 1333
- Ch**
 Champion de Chambonnières, Jacques – 839
 chanson, chansonnier – 34, 36, 90, 97, 98, 311, 572, 685, 700, 794, 976, 986, 992, 1066, 1169
 Chantilly, Musée Condé, ms. 564 – 24
 Charles, Sidney Robinson – 342
 Charpentier, Marc-Antoine – 622, 623
 Cheb – 1532
 Chew, Geoffrey – 131, 346
 Chicago, University Library, rukopis Gabriela Faurého – 132
 Chiesa, Ruggero – 1022, 1304
 Chigi, kodex > Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana
 Chmelařová, Vlasta – 324
 Chopin, Fryderyk – XVII, 14, 70-71, 84, 4, 47, 224, 369, 370, 371, 372, 407, 433, 522, 611, 684, 698, 797, 945, 946, 1253, 1387, 1388, 1389
 skladby pro klavír – 369, 370, 371, 407, 945, 946
Polonéza A dur op. 40, č. 1 – 159-160
Preludium g moll op. 28, č. 22 – 160
 > též vydání souborná
 chorální knihy – 80, 86, 87, 225, 256, 822
 Choron, Alexandre-Etienne – 1180
Christus manens – 651
 chronologie – 16, 40, 148, 156, 264, 309, 349, 390, 418, 640, 775, 996, 1064, 1075, 1284, 1296
 > též datace
- Chrysander, Karl Franz Friedrich – 52, 67, 341, 62, 451, 452, 728
 chyby – 16, 43, 44, 157, 182, 245, 306, 307, 325, 525, 529, 581, 669, 670, 761, 906, 1025, 1127, 1242
- I**
 ikonografie hudební – 99, 1203
 Ingarden, Roman – 55
 Ingegneri, Marc' Antonio – XVI, XIX
 International Music Company, nakladatelství – 280, 289, 296
 interpretace hudební – 10, 31, 122, 361, 380, 431, 445, 575, 603, 833, 871, 897, 912, 989, 1005, 1061, 1163
 > též praxe provozovací
 Isaac, Heinrich – 24, 516, 693, 1033, 1206, 1207
Choralis Constantinus – 516
 mše – 1033, 1206
 Ischl (Bad Ischl, Horní Rakousy) – 278, 279
 Isella, Dante – 339
 Itálie
 atribuce chansonů – 34
 edice děl Niccolò Paganiniho – 899
 hudba pro klávesové nástroje – 692
 chansonnier – 700
 interpretace, loutna – 659
 kopisté děl Antonia Vivaldiho – 389
 muzikologie, hudební věda – 980, 981
 recepce italských madrigalů v Anglii – 565
 tisk hudební – 1369
 tradování francouzských motet – 505
 vícehlas, trecento – 923
 Ives, Charles – 182, 189, 593, 621, 836, 1026, 1188, 1331
 skladby pro klavír – 189, 593
 skladby pro orchestr – 182
- J**
J'accompliray du bon coeur, chanson – 125
 Jackson, Roland – 148
 Jacopo da Bologna – 448
 Jahn, Otto von – IX, XVIII, 19, 62, 178, 194, 341, 334, 1395
 Janáček, Leoš – 68, 198, 468, 1014, 1214, 1362, 1390, 1421, 1422, 1423, 1456, 1457, 1458, 1512, 1521, 1529, 1613, 1614, 1654, 1670, 1671, 1672, 1673, 1675, 1700, 1705, 1709
 jevištní dílo – 1214, 1615, 1659
Její pastorkyňa – 1402, 1514, 1542, 1563, 1674
 klavírní dílo
 > též vydání souborná
 Jenkins, John – 1334
 Jevíčský, Ondřej Chrysoponus – 1652
 Jistebnický, Pavel Spongopaeus – 1540, 1651
 Joachim, Joseph – 279, 292, 294-295, 347, 1158
 Johannes de Garlandia – 1029
 Johannes de Grocheo – 1083

- Johannes de Limburgia – 107
 Johannes de Muris – 204, 705
 Johnson, Cleveland – 148
 Johnson, Douglas Porter – 14, 83, 85, 87
 Jommeli, Niccolò – 176
 Jonas, Oswald – 83, 160
 Joplin, Scott – 465
 Joseph I. Habsburský – 52
 Josquin des Prez (Desprez, des Prés) – XVII, XIX, 40, 110, 82, 90, 91, 92, 98, 139, 260, 289, 376, 576, 626, 695, 816, 1035, 1207, 1229
 moteta – 260
 skladby světské – 90, 91, 98
 ► též vydání souborná
 Just, Martin – 119
- K**
Kafka Sketchbook ► Londýn, British Museum
 Kaiser, Fritz – 226, 228
 Kalbeck, Max – 280
Kalenda maya – 868
 kaligrafie – 178, 285, 978, 1289
 Kálik, Václav – 1511
 Kalmus, Edwin F., nakladatel – 73
 Kamper, Otakar – 1562
 Kandinskij, Vasilij – 304-305
 Karel, Rudolf – 1519
 Karel Smělý, vévoda burgundský – 25
 Karg-Elert, Sigrid – 581
 Karlovy Vary – 37
 Karstädt, Georg – 344
 Kassel, Gesamthochschulbibliothek, Hs. mus. 57f – 13
 katalogy tematické – 61, 75, 167, 302, 809, 1041, 1418
 Keiser, Reinhard – 461
 Keller, Hermann – 74, 76, 78, 168-169, 70, 1155
 Keller, Michael A. – 345
 Kerman, Joseph W. – XVIII, 14
Kessler Sketchbook ► Vídeň, Gesellschaft der Musikfreunde
 Kessler, Joseph Christoph – 208
 Kinkeldey, Otto – 141
 Kinsky, Ferdinand von – 210
 Kinsky, Georg – 186
 Kirbye, George – 975
 Kirchner, Joachim – 339
 Kite-Powell, Jeffrey T. – 139
 klarinet – 132, 291, 387, 477, 525, 606, 756, 973, 1359
 ► též nástroje dechové
 klasicismus vídeňský, edice děl Georga Friedri-
 cha Händela – 60, 63
 klasicismus, období – 39, 43, 44, 199, 536, 602
 Klatovy – 1413
 klavír – 40, 42, 45, 46, 47, 96, 110, 111, 126, 127, 128, 129, 132, 149, 158, 165, 177, 207, 224, 248, 281, 327, 328, 329, 365, 369, 370, 372, 381, 433, 434, 459, 477, 499, 501, 522, 525, 533, 583, 593, 601, 604, 619, 643, 673, 689, 690, 698, 706, 731, 732, 736, 775, 798, 817, 849, 891, 894, 945, 946, 949, 995, 1046, 1053, 1065, 1071, 1072, 1078, 1080, 1081, 1096, 1113, 1115, 1116, 1136, 1172, 1173, 1225, 1243, 1250, 1253, 1260, 1292, 1295, 1299, 1323, 1326, 1330, 1344, 1355, 1363, 1382, 1387, 1388, 1389, 1398
 Klein, Gideon – 1638
 Klengel, Paul – 282
 Klingemann, Karl – 245-247, 250
 Klosterneuburg (u Vídně), autografy Franze Schuberta – 972
 Knapp, John Merril – XIX
 Kobayashi, Yoshitake – 629
 Koblenz – 248
 Kobylanska, Krystyna – XVII
 kodikologie – 855
 Köchel, Ludwig Ritter von – 71, 176, 1041
 Kojima, Shin Augustinus – 231
 kolace – 109, 189, 247, 525, 556, 582, 641, 834, 1023, 1063, 1261
 ► též kritika textová
 Koller, Oswald – 164
 kopisté, opisovači – 79, 137, 166, 188, 225, 296, 356, 389, 395, 525, 529, 613, 624, 661, 773, 909, 910, 923, 1063, 1073, 1149, 1150, 1239, 1271, 1289, 1315
 korektura – 435, 438, 458, 485, 594, 598, 599, 617, 736, 819, 1382
 Körner, Theodor – 188
 Kotzebue, August von – 187, 190
 Kovařovic, Karel – 1452, 1514
 Kraft, Herbert – 339
 Krakov
 Petrus Wilhelmi de Grudencz – 1436
 Biblioteka Jagiellońska
 autografy Josepha Haydna – 419
 prameny mozaťovské – 1044
 autograf opery *Kouzelná flétna* KV 620 – 160
 Krebs, Carl – 70
 Krebs, Johann Ludwig – 1384
 kritéria ediční – 67, 77, 185, 209, 239, 266, 274, 418, 509, 536, 546, 569, 832, 840, 872, 902, 1044, 1194, 1332
 ► též teorie ediční práce, ediční technika
 kritika textová – 39, 110, 111, 113, 169, 173, 174, 212, 270, 345, 418, 425, 517, 525, 937, 939, 1081, 1134, 1228, 1229, 1302, 1380, 1381
 ► též filologie
 Kroll, Franz – 67
 Kroměříž – 1623, 1631, 1632
 Krummel, Donald W. – 345
 Kuhn, Thomas – 51
 Kupfer, William – 276, 278, 281, 290-293, 295, 297, 207, 525

- Kyriazis, Maria – 111
 kytara – 368, 489, 966, 1218, 1307
 Křenek, Ernst – 616
- L**
- La doy je aymer*, chanson – 130
 Ladewig, James – 138
 Lachmann, Karl – 4, 9, 15-17, 325, 330
Lambeth Choirbook
 > Londýn, Lambeth Palace Library
 Lamond, Frederic Archibald – 41, 78-79
 Landini, Francesco – XVI, 30, 450
 Landon, Howard C. Robbins – 951
Landsberg 10 > Berlín, Staatsbibliothek
 Landshoff, Ludwig – 68, 75
 Lang, Nikolaus – 910
 Lantins, Arnold de – 99-100
 Lantins, Hugo de – 11
 Lanza, Andrea – 343, 346
 Larsen, Jens Peter – 161, 163
 LaRue, Jan – 326, 345
 Lasso, Orlando di – 40, 98, 266, 482, 805, 947
 Laudario di Cortona
 > Cortona, Accademia Etrusca
 Lawes, William – 1324
 Lázaro Carreter, Fernando – 339
 Le Grant, Johannes – 106
 Leipzig > Lipsko
 Lenz, Wilhelm von – 184
 Leoninus – 39
 Leopold, Nicolaus – XIX, 110, > též Mnichov,
 Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3154
 Leopold I. Habsburský – 52
 lesní roh – 485, 1286
 > též nástroje dechové
 Lessing, Gotthold Ephraim – 175
 Lesure, François – 343
 Leuven > Lovañ
 Lewenthal, Raymond – 82
 Leyden, Rolf van – 68
 libreto – 112, 531, 1278, 1309
 > též apozice textová, text básnický
 Ligeti, György – 807
 Lichnowská (Lichnowsky), Henriette – 210
 Linek, Jiří Ignác – 1544
 Lipsko – 8, 199, 232, 246, 248-249, 251, 253, 263
 Universitätsbibliothek, ms. Thom. 51 – 110
 chronologie vokálních děl Johanna Sebastianana
 Bacha – 349
 Liszt, Franz – XVII, 67, 84, 178, 232, 499, 502,
 519, 588, 675, 706, 752, 1104, 1236, 1237,
 1240, 1305, 1323, 1363
 písně – 706
 skladby pro klavír – 706
 skladby pro varhany – 588
 Litloff, nakladatelství – 232
 Little, Wilhelm A. – 255
 Locatelli, Pietro Antonio – XX
 Lockwood, Lewis – XIX, 14, 83, 85
 Loesser, Frank – 119
 Lochamer Liederbuch
 > Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußi-
 scher Kulturbesitz
 Lomazzo, Filippo – 135
 London > Londýn
 Londýn – 174, 215-217, 232, 245-249, 259
 British Library (British Museum) – 216
 Add. ms. 29987 – 521
 Add. ms. 31766 – 1281
 Add. ms. 35021 – 460
 autograf fugy pro varhany op. 37 č. 3 Felixe
 Mendelssohna Bartholdyho, ms. Add.
 14396 – 245
 autografy Wolfganga Amadea Mozarta –
 718
Henry VI Choirbook – 94, 99
Kafka Sketchbook, Add. ms. 29801, ff. 39-
 162 – XVIII, 824
 LoD – 205
 Old Hall, Add. 57950 – 94, 99, 102, 86, 87
 partitura-apograf *Koncertu pro housle* op.
 61 L. v. Beethovena, ms. Add. 47851 –
 213-229
 rukopis apokryfní Francesca Duranteho –
 1315
 rukopisy hudební – 1160
 Royal College of Music – 216
 Lambeth Palace Library, *Lambeth Choirbook*,
 ms.1 – 225
 knihovny, edice Phalèse – 1249
 kopisté děl Georga Friedricha Händela – 295
 Longueval, Anthoine de – 610
 Loqueville, Richard de – 109
 Lorenzo, nakladatelství – 232
 Los Angeles, Arnold Schoenberg Institut – 306,
 317
 loutna – 323, 324, 534, 659, 667, 668, 893, 1001,
 1022, 1125, 1183, 1195, 1259, 1304, 1307
 > též tabulatury
 Lovañ, edice Pierra Phalèse – 1307, 1308
 Lüneburg, Stadtbibliothek
Lineburger Orgeltabulatur, KN 208' – 140
 Lucca
 Archivio di Stato – 341
 ms. 238 (Lucca 238) – 24, 1229
 Biblioteca Istituto Musicale “Luigi Bocche-
 rini”
 autografy Giacoma Pucciniho – 219
 Luden, Heinrich – 37
 Lully, Jean-Baptiste – 23, 1111
 Luther, Martin – 12
 Luther, Wilhelm Martin – 343, 345
 Lutoslawski, Witold – 232, 637
 Lynar Orgeltabulaturen > Berlín, Staatsbiblio-
 thek

- M**
- Maas, Paul – 3, 17, 125-126, 129, 340
 Mabellini, Teodulo – 271, 274-275
 Macerata, Biblioteca Comunale – 320
 Maderna, Bruno – 14, 142
 Madrid, Biblioteca Nacional, ms.19421 – 30
 madrigal – 170, 449, 473, 548
 Maďarsko (Uhry)
 edice a tisky barokní hudby – 840
 edice lidových písní – 753, 800
 graduály – 437
 Maegaard, Jan Carl Christian – 306, 310
Magnus liber organi – 1264, 1265
 > též Notre Dame
 Mahler, Gustav – 14, 82, 84, 314, 18, 120, 281, 282, 318, 586, 697, 763, 876, 989, 1017, 1241, 1360, 1399, 1400
 symfonie – 18, 120, 282, 318, 697, 763, 876, 1241, 1360, 1399, 1400
 8. symfonie *Es dur* (Píseň o zemi) – 281, 586
 > též vydání souborná
 Machaut (Machault), Guillaume de – 20, 40, 85, 133, 319, 363, 707, 1028
 Malatesta, italský šlechtický rod – 107
 Malcort, Jacobus – 130
 Maldeghem, Robert Julien van – 1043
 Malfatti, Giovanni – 187
Malheur me bat, chanson – 130
 Malipiero, Francesco, biskup města Vicenzy – 97, 980
 Malraux, André – 56
 Mancini, kodex > Lucca, Archivio di Stato
 Mandyczewski, Eusebius – 276-278, 280, 282, 295
 Manchester, rukopisy Antonia Vivaldiho – 391
 Mantese, Giovanni – 97
 Mannheim, identifikace rukopisů – 1365
 Marc, Franz – 304
 Marenzio, Luca – XVI
 Marinová (Marino), Marina – 271
 Marshall, Robert Lewis – 12
 Marston, Nicholas – 14
 Martelli, Mario – 338
 Martens, Günter – 340
 Martiensen, Carl Adolph – 72-73
 Martin, Frank – 1017
 Martini, Johannes – 128-132
 Martini, padre Giovanni Battista – 7, 94
 Martinů, Bohuslav – 1415, 1416, 1541, 1607, 1657, 1667, 1720, 1721, 1724
 > též vydání souborná
 Marx, Adolf Bernhard – 184
 Maschek, Vinzenz – 1546
 Massera, Giuseppe – 344
 Mattheson, Johann – 461, 954
 Maximilian Friedrich, kurfiřt kolínský – 189
 Mayone, Ascanio – 146
 Mayr, Johann Simon – XX
 McKinnon, James W. – 344
 McCorkle, Donald M. – XVII, 277, 342
 McCorkle, Margit L. – XVII, 276, 342
 Medici, kodex
 > Florencie, Biblioteca Medicea Laurenziana, kodex Medici
 Meier, Bernhard – 111, 118
 Meiningen (Durynsko) – 278-281
 Meisl, Carl – 187
 Mendel, Arthur – XIX
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix – XVII, XX, 14, 84, 87-88, 174, 185, 244-270, 78, 107, 381, 484, 690, 746, 757, 764, 765, 777, 1161, 1162, 1176, 1268, 1269, 1330, 1380, 1381
 komorní hudba – 764, 1330
 Smyčcový kvartet e moll op. 44, č. 2 – 246
 koncerty pro sólový nástroj a orchestr – 484
 Klavírní koncert d moll op. 40 – 246
 oratoria
 Paulus op. 36 – 246
 přede hry – 1269
 Fingalova jeskyně op. 26 – 87
 skladby pro klavír – 381, 690, 1176
 Písně beze slov op. 19, 1 – 185, 248
 Písně beze slov op. 38, 3 – 246, 248
 Šest preludií a fug op. 35 – 245
 skladby pro varhany – 1380, 1381
 Preludia a fugy op. 37 – 244-270
 symfonie – 746, 1161
 vokální skladby duchovní
 Chorální kantáty – 245
 Tři latinská moteta op. 39 – 248-249
 Žalm XLII pro sóla, sbor a orchestr, op. 42 – 246
 Mendelssohn-Bartholdy, Fanny > Hensel, Fanny
 menzurální hudba a notace – 100, 125, 203, 209, 275, 516, 1130
 Merulo, Claudio – 285
 Metastasio, Pietro – 188
 metoda – 36, 197, 210, 379, 411, 418, 420, 668, 685, 700, 735, 936, 1001, 1025, 1092, 1186, 1198, 1207, 1272, 1304, 1332
 Meyer, Leonard B. – 86-87
 Meyerbeer, Giacomo – 317, 1547, 1575, 1576
 > též vydání souborná
 Meyerstein, Edward Henry William – 215
 Mies, Paul – 62, 76, 159, 167, 212, 291, 293, 295
 Michna z Otradovic, Adam – 1478, 1483
 mikrofilm – 585
 Mikulí, Karol – 230
 Milán – 135, 137-138, 232
 Biblioteca Ambrosiana, A.10.sup. – 965
 Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi – 275
 Ufficio Ricerca Fondi Musicali Italiani – 275
 Milano > Milán
 Minissi, Nullo – 4
 Mintz, Shlomo – 236, 238, 243
 Mischiati, Oscar – 134, 142, 144, 146

- Mnichov – 173, 304
 Bayerische Staatsbibliothek
 autografy koncertních árií Wolfganga Amadea Mozarta – 911
 Clm 14274 – 94, 106
 Clm 26812, Clm 24809 – 1129, 1130
 Mus. ms. 3154 (*Das Chorbuch des Nicolaus Leopold*) – 110-120
 opisy děl Michaela Haydna – 910
 Stadtbibliothek
 autograf *Tria a moll* op. 114 J. Brahmse, sign. M 19 – 281-302
 Mocenigo, Tommaso, dóže – 102
 Modena
 Biblioteca Estense – 32, 545
 Alessandro Stradella – 9
 ms. a.M.1.2 – 112
 ms. F.9.9. – 779
 Moderne, Jacques, tiskař – 1002
 Mokrejš, Antonín – 55
 Mollo, nakladatel – 200
 Monferrato, Archivio Capitolare – 256
 Montecchi, Giordano – 271
 Monteverdi, Claudio – XVI, 7, 13, 280, 396, 575, 664, 903, 962, 1045, 1139, 1338
 madrigaly – 396, 1338
 scénické dílo – 575, 664, 903, 1045, 1139
 Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, H 159 – 573, 1186, 1261, 1266
 Mori & Lavenu, nakladatelství – 250
 Morlanwelz (u Charleroi, Belgie), autografy Franze Liszta – 752
 Mortaro, Antonio – 135
 Mosch, Ulrich – IX
 Moscheles, Ignaz – 178
 Mossa, Carlo Matteo – 271
 moteto – 11, 16, 32, 121, 205, 260, 335, 435, 505, 644, 656, 810, 1111, 1186
 Mozart, Leopold (1719-1787) – 996
 Mozart, Wolfgang Amadeus – XV, XVII-XVIII, XX, 14, 46, 48, 69, 71, 76, 82, 84, 167, 169-171, 176-177, 181, 190, 193-194, 20, 21, 29, 39, 43, 93, 105, 115, 237, 258, 266, 291, 313, 374, 375, 387, 423, 454, 477, 491, 535, 575, 606, 643, 709, 715, 718, 734, 735, 535, 575, 606, 643, 709, 715, 718, 734, 735, 736, 743, 747, 756, 826, 828, 859, 882, 891, 736, 743, 747, 756, 826, 828, 859, 882, 891, 909, 911, 919, 929, 973, 978, 985, 996, 997, 998, 999, 1037, 1038, 1040, 1041, 1043, 1044, 1046, 1141, 1189, 1212, 1257, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1291, 1293, 1295, 1296, 1305, 1359, 1710
 jevištní dílo – 535, 734, 735, 828, 929, 985, 1040, 1284, 1285, 1291, 1293
Don Giovanni KV 527 – 38, 1040, 1689
Figarova svatba KV 492 – 38, 46, 734, 1291, 1293
Idomeneo KV 366 – 38
Il Rè pastore KV 208 – XIX
Kouzelná flétna KV 620 – 160, 535, 735
 kasace, serenády, divertimenta – 115
 kvintety – 237, 756, 1359
Kvintet A dur pro klarinet, dvoje housle, violu a violoncello KV 581 – 278
Smyčcový kvintet c moll KV 406 (516b) – 38
 mše a *Rekviem* – 715, 826, 859, 1630
 scény a árie – 911, 999, 1621
 skladby pro klavír – 71-73, 160
Adagio b moll KV 540 – 160
Fantazie c moll KV 475 – 170
Rondo KV 494 – 167
 skladby pro sólový nástroj s orchestrem – 291, 387, 606, 643, 736, 743, 756, 891, 909, 1212, 1286
 smyčcové kvartety – 454, 1257, 1288
 sonáty pro klavír – 1295
 C dur KV 330 – 167
 c moll KV 457 – 167
 D dur KV 284 (Dürnitzova) – 167
 F dur KV 533 – 167
 sonáty pro klavír a housle – 70, 73
Symfonie g moll KV 550 – 38
 tria – 477
 variace pro klavír – 1046
Divertimenta pro tři basetové rohy (dva klarinety a fagot) KV 439b – 79
 > též vydání souborná
 mše – 213, 243, 397, 493, 648, 771, 892, 938, 993, 1033, 1054, 1200, 1206
Mše za Rossiniho – XIX, 10, 271-275
 Muffat, George – 58
 Muhlack, Ulrich – 339
 Mühlfeld, Richard von – 278-279, 295
 Müller, Friedrich von – 38
 München > Mnichov
musica ficta – 117, 166
 Musorgskij, Modest Petrovič – 475, 952, 1047, 1248, 1339
 jevištní dílo – 952, 1248
 písně pro hlas s doprovodem klavíru – 1339
 skladby orchestrální – 475
 muzikologie, hudební věda – 179, 261, 297, 409, 411, 457, 478, 713, 788, 790, 816, 980, 981, 1000, 1016, 1088, 1102, 1165
 > též výzkum vědecký
 Mužík, František – 126, 129, 321, 323-327, 330, 333, 335
 Mysliveček, Josef – 1578, 1639
- N
N'aray-je jamais, mše – 112, 119
 Napoli > Neapol
 Naumann, Carl Ernst – 68, 74, 168
 nástroje dechové – 115, 1212, 1303
 nástroje klávesové – 55, 77, 189, 239, 247, 253, 284, 285, 287, 304, 345, 350, 385, 460, 570,

- 692, 708, 716, 720, 744, 7770, 808, 988, 1005, 1048, 1049, 1058, 1151, 1213, 1328, 1371
 > též cembalo, varhany
 nástroje strunné – 115, 161, 201, 230, 231, 237, 405, 425, 454, 476, 532, 547, 662, 722, 737, 751, 756, 780, 1060, 1191, 1220, 1227, 1257, 1280, 1283, 1288, 1330, 1355, 1359, 1364
 Neapol, Biblioteca Nazionale
 ms. VI.E.40 – 25, 243, 493
 > též *Homme armé*, mše
 Neate, Charles – 215
 Negri, Cesare – 686
 Neidhardt von Reuenthal – 907
 Neill, Edward – 232, 241
 Německo
 datace rukopisů (16. stol.) – 625
 edice duchovních písní – 750
 písně duchovní – 12, 13, 750, 1109
 rukopisy (14. stol.) – 505
 souborná vydání, vydání památek (Denkmälerausgaben) – 905, 906, 921
 tabulatury – 324, 1049, 1271, 1329
 Ness, Arthur J. – 343
 New York
 archiv Bély Bartóka – 1234
 Pierpont Morgan Library
 autograf cyklu *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga – 306-317
 autografy Igora Stravinského – 687
 skici k *Turandot* Giacoma Pucciniho – 35
 Nicolai, Giovanni Francesco – 661
 Nicolini, Giuseppe – 320
 Nielsen, Carl August – 888
 Niemann, Walter – 79
 Nichelmann, Christoph – 1150
 Nini, Alessandro – 271, 273
 Nizozemí, hudba 14. a 15. stol. – 124
 Noblitt, Thomas – XVIII
 Nono, Luigi – 14
 Norimberk, Germanisches Nationalmuseum
 autografy Franze Liszta – 519
 notace – 26, 27, 68, 81, 137, 209, 238, 241, 252, 268, 440, 483, 506, 507, 521, 549, 574, 583, 623, 642, 665, 691, 794, 820, 821, 839, 842, 891, 962, 1092, 1246, 1274, 1369
 Notre Dame – 54, 703, 1023, 1264, 1265
 Nottebohm, Gustav M. – 15, 82, 85, 159, 193, 208, 226
 Novák, Vítězslav – 1528, 1580, 1643, 1644, 1645
 Novello, Alfred – 245, 246-248, 252-253
 Novellová (Novello), Clara – 248
 Novello, nakladatelství – 245, 248, 250, 253, 256-257
 Nürnberg > Norimberk
 Nydahl, Rudolf – 160
- O**
O Maria virgo davitica, moteto – 94, 106
- Oberdörffer, Fritz – 344
 Obrecht, Jacob – XVIII, 40, 110-120, 121, 124, 648, 938, 1207, 1229
 moteta – 121
 mše – 648, 938
Je ne demande – 110-120
 > též vydání souborná
 Ockeghem, Johannes – 26, 130, 82, 124, 213, 810, 812, 1207, 1229
 chansony – 812
Ma bouche rit, chanson – 127
 moteta – 810
 Oeser, Fritz – 158, 297
 Oesten, Theodor – 175
 Offenbach am Main, Archiv André
 autografy Wolfganga Amadea Mozarta – 643
 Offenbach, Jacques – 589
 officium – 146, 896, 1333
 Old Hall > Londýn, British Library
 Olomouc
 konference muzikologická – 415, 1401, 1442, 1586
 prameny – 1414, 1603, 1604, 1618, 1626
 Opava, Slezské zemské muzeum – 1511
 Orff, Carl – 1139
 organum – 367, 498, 506, 703, 1023, 1029, 1075
 > též Notre Dame
 Osostowicz Sutkowska, Alina – 136
 Ossberger, Harald – 240
 Ostiglia (Mantova), skici děl J. Haydna – 410
 Ostrčil, Otakar – 1692
 Ott, Alfons – 280, 282, 289, 342, 343
 Owensová (Owens), Jessie Ann – 14, 84
 Oxford
 Bodleian Library – 248, 251, 254
 apograf *Preludia* op. 37 č. 2, *Margarete De-neke Mendelssohn*, c. 50, n° 5, cc. 16-20 – 252-270
 ms. Canonici misc. 213 – 94, 97, 106
 ms. Canonici pat. lat. 229 – 94, 106
 ozdoby > artikulace
- P**
 Pacini, nakladatelství – 232
 Paderewski, Ignacy Jan – 47, 611
 Padova – 95
 Biblioteca Universitaria
 ms. 684, ms. 1475 – 94
 ms. 1106, 1225, 1283 – 94, 106
 Paganini, Niccolò – 231-243, 603, 899, 928
 paleografie – 806, 892, 1376
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da – 7, 75, 271, 275, 103, 488, 1036
 Palisca, Claude V. – 81, 344
 Paolo da Firenze – 190, 450
 Papini, Guido – 232
Par desplaisir tout, chanson – 122, 124
 Pareyson, Luigi – 87

- Paris ➤ Paříž
 Paříž – 174, 182, 232
 Bibliothèque Nationale
 autografy Gabriella Fauré – 926
 Egenolff-Diskantband – 1210
 Fonds Latin 903 – 553
 Fonds Latin 12584 a 12044 – 1052
 ms. 14517-22 – 960
 nouv. acq. fr., ms. 1817 – 121-133
 nouv. acq. fr., ms. 4379 – 121-133
Pixérécourt Chansonnier, f. fr., ms. 15123
 – 121-133
 Rés. 89ter – 839
 Rés. Vma. 851 (rpk. Bourdeney) – 171
 Rés. Vm⁷ 504 – 121-133
 Opera – 1099
 první provedení opery *Don Carlos* Giuseppe Verdiho – 542
 sbírka Clauss-Szarvady – 371
 skici k opeře *Don Carlos* G. Verdiho – 540
 vznik *W*₁ – 393
 Päsler, Karl – 72-76
 Pasqualati, Johann Baptiste von – 187
 Pasquali, Giorgio – 4, 8, 17, 340
 Pasquini, Bernardo – 954
 Pauer, Ernst – 73
 Pay, Antony – 283
 Pedrotti, Carlo – 271
 Pelplin (Chełmno u Gdaňska)
 knihovna diecézního semináře
 tabulatura *Pelplin 304-5-6-7-8-8a – 135-156*, 1239, 1271
 Pepusch, Johann Christoph – 57
 Percy, William Alexander – 145
 Pergolesi, Giovanni Battista – 72, 178, 180, 181, 259, 302, 898, 974
 komorní kantáty – 72
 scénické dílo – 898
 Perle, George – 308
 Perlman, Itzhak – 241
 Perotinus – 39
 Perz, Mirosław – 136
 Pesaro, Biblioteca Oliveriana
 ms. 1144 – 659
 Pešť (Uhry) – 187
 Peters, Carl Friedrich – 180
 Peters, nakladatelství – 68, 71-73, 77, 79, 160, 169, 232, 234, 236, 238-239, 241, 280, 284, 296, 196, 427, 539, 708, 1253, 1390, 1391, 1392
 Petrarca, Francesco – 19
Petri/Bahrs Tabulatur ➤ Visby (Švédsko)
 Petrobelli, Pierluigi – XIX, 10, 271, 275
 Petrucci da Fossombrone, Ottaviano – 110-120, 138, 139, 376, 938, 939
Harmonice musices odhecaton A – 121-133
 Petrus Wilhelmi de Grudencz – 1436
 Petrusová, Jitka – 123
 Pfitzner, Hans Erich – 6
 Phalèse, rod vydavatelů – 1249, 1307, 1308
 Philidor, André Danican – 23
 Pirro, André – 97
 Pirrotta, Nino – XVI, 851
 Pisk, Paul A. – XVIII
Pixérécourt Chansonnier ➤ Paříž
 píseň – 145, 148, 152, 154, 156, 281, 356, 357, 360, 361, 368, 383, 428, 504, 550, 560, 561, 562, 563, 568, 638, 660, 706, 814, 825, 841, 873, 1140, 1279, 1339, 1377
 písně duchovní
 ➤ Německo, písně duchovní
 písně lidové – 753, 800, 858, 1019, 1238
 Planchart, Alejandro Enrique – 102
 Platania, Pietro – 271
 Plánický, Josef Antonín – 1646
 Plzeň – 1718
 počítáč – 33, 206, 222, 223, 332, 557, 558, 799, 816, 1097, 1184, 1358
 Polsko, edice
 dílo Bachovo – 194
 dílo Händelovo – 193, 194
 dílo Chopinovo – 224
 stará hudba – 979
 Pons de Capdoill – 1066
 Porfyrios – 118
 Porter, Andrew – 14
 Portugalsko, rukopisy pozdní renesance – 1032
 Pössinger, Franz Alexander – 228
 Praha – 1492, 1682, 1685, 1711, 1714
Don Giovanni Wolfganga Amadea Mozarta – 1689, 1714
Ezio Christoph Willibalda Glucka – 202
Figarova svatba Wolfganga Amadea Mozarta – 1293
La Clemenza di Tito Wolfganga Amadea Mozarta – 1713, 1714
 prameny – 14, 23, 28, 34, 42, 84, 97, 152, 227, 261, 271, 317, 366, 373, 394, 409, 418, 567, 626, 778, 902, 1017, 1018, 1058, 1059, 1081, 1098, 1112, 1210, 1336
 ➤ též recenze
 praxe provozovací – 6, 10, 16, 66, 186, 241, 322, 380, 401, 429, 444, 477, 575, 659, 663, 731, 733, 787, 828, 907, 919, 934, 951, 989, 1004, 1136, 1148, 1163, 1179, 1251, 1252, 1369
 ➤ též interpretace hudební
 Preitz, Gerhard – 78
 Princeton (New Jersey) – 83
 Prinz, Ulrich – 271
 proces kompoziční, metoda pracovní – 5, 8, 11, 18, 48, 74, 148, 152, 156, 215, 249, 284, 326, 384, 388, 484, 500, 512, 588, 635, 637, 683, 726, 735, 736, 765, 839, 845, 848, 867, 878, 898, 924, 959, 964, 970, 984, 1008, 1056, 1104, 1118, 1120, 1158, 1193, 1292, 1331, 1352, 1353, 1354, 1360, 1364
 ➤ též geneze, skici a náčrty

- Proske, Carl – 671
 provedení skladby (interpretace) – 120, 122, 134, 168, 180, 186, 217, 241, 281, 361, 378, 380, 387, 477, 497, 575, 757, 791, 867, 907, 925, 933, 969, 1040, 1042, 1061, 1111, 1310
 předloha tisková (Stichvorlage) – 163, 207, 364, 525, 1323
 Puccini, Giacomo – XV, 35, 219, 829, 831, 1119, 1120, 1312
 opery – 35, 829, 831, 1119, 1120
 Purcell, Henry – 40, 834
- Q**
 Quentin, Dom Henri – 3, 15, 331
- R**
 Rachmaninov, Sergej Vasiljevič – 232, 533
 Raimbaut de Vaqueiras – 868
 Raimond Jordan – 835
 Rameau, Jean-Philippe – 853, 955, 1112, 1367, 1368
 rastrologie – 1366
 Ratz, Erwin – 159
 Ravel, Maurice – 109, 327, 595
 Ravenna
 Biblioteca Comunale Classense
 ms. Classense 545 – 141
 recenze, kritika pramenů – 89, 209, 263, 358, 416, 418, 461, 716, 717, 742, 810, 844, 1016, 1043, 1059, 1077, 1102, 1211, 1384
 > též prameny
 recepce – 180, 209, 278, 565, 850, 925, 1045, 1061, 1113, 1144
 Reese, Gustave – XV
 Reger, Max – XVII, 48, 1006, 1133, 1147, 1170
 > též vydání souborná
 Regis, Johannes – 644
 Reimannová (Reimann), Margarete – 144-145
 Reinecke, Carl – 67, 193
 Reiner, Karel – 1523
 Rejcha, Antonín – 508
 rekonstrukce, kompletace – 102, 318, 392, 460, 633, 676, 677, 715, 859, 876, 895, 896, 933, 1241, 1281
 Respighi, Ottorino – 980
 revize – 5, 207, 209, 255, 331, 333, 357, 388, 525, 533, 604, 617, 631, 632, 660, 686, 737, 801, 812, 837, 922, 1078, 1094, 1104, 1120, 1222, 1248
 Reynolds, Christopher – 24
 Reynolds, Leighton D. – 125-126, 131, 340
 Rhaw, Georg – XVIII
 Ricci, Federico – 271, 273
 Ricordi, nakladatelství – 158, 232-233, 236, 239, 241, 272-273, 275, 466, 900, 1119, 1311
 Ricordi, Giovanni – 232
 Ricordi, Tito – 271
 Riemann, Hugo – 216, 851
 Ries, Ferdinand – 44, 167, 170, 1289
 Rieter-Biedermann, Jacob Melchior – 171
 Rietz, Julius – 193, 250, 255
 Richter, Ernst Friedrich Eduard – 193
 Richter, Ferdinand Tobias – 579
 Rio, Nanni Gianattanasio del – 187
 RISM, Répertoire International des Sources Musicales – 1024, 1097
 Rittler, Philipp Jacob – 1701
 Rizzo, Silvia – 340
 Röder, Carl Gottlieb, tiskař – 282
 Rodriguez, José – 316
 Roitsch, F. August – 79
 Roksethová (Rokseth), Yvonne – 1261, 1266
 Rokycany – 1539, 1540
 Rolandus Monachus – 106
 Roma > Řím
 Romagnoli, Angela – X
 Romano, Monica – 340
 Röntgen, Engelbert – 73
 Röntgen, Julius – 68
 Rore, Cipriano de – 14, 40, 84, 965
 Rosa Barezani, Maria Teresa – 30, 344
 Rosen, David – 14, 271-272
 Rosen, Charles – 82
 Rossi, Lauro – 271
 Rossi, Michel Angelo – 285
 Rossini, Gioachino – XIX, 14, 56, 84, 271, 320, 509, 512, 514, 517, 983, 1278
 opery – 514, 517
 > též *Mše za Rossiniho*
 Rostal, Max – 1163
 Rostrolla, Giancarlo – 344, 345, 346
 Rota, Nino – XVII
 Rovighi, Luigi – 344
 Rovigo, Francesco – 135
 Rubinstein, Anton – 67
 Rudolf, arcivévoda rakouský – 185, 160
 Rudorff, Ernst – 72, 159, 162
 Rufer, Joseph – 57, 306
 Ruhnke, Martin – 344
 Rust, Friedrich Wilhelm – 247, 846, 1125
 Ruthardt, Adolph – 67
 Ryba, Václav Jan – 1518, 1519, 1690
- Ř**
 Řím – 251-252
 Biblioteca Nazionale
 skladby Tomáše Luise de Victoria – 447
 Biblioteca Casanatense
 ms. 2856 – 121-133
 Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia – 253, 24
 autograf *Preludií a fug* op. 37 F. Mendelssohna Bartholdyho, ms. A 134 – 251-270
 > též Vatikán
- S**
 Sadie, Stanley – 344-345

- Saint Andrews (Skotsko), vznik W_1 – 393
 Saint Martial de Limoges, vícehlas – 495, 702
 Saint Maur, antifonáře – 1052
 Salcburk
 autografy Wolfganga Amadea Mozarta – 20, 909, 1296
 Internationale Stiftung Mozarteum – 167
 Salieri, Antonio – 84
 Salop, Arnold – 111, 119
 Salvatore, Armando – 340
 Salzburg ➤ Salcburk
 Sammartini, Giovanni Battista – 231
 Sams, Eric – 86
 San Gregorio, antifonář – 896
 Sander, Horst – 282
 Sankt Gallen, klášterní knihovna
 ms. 461 (*Sicher Liederbuch*) – 121-133
 ms. 530 – 1329
 Sant' Agnese, provensálské mystérium – 1087
 Santiago de Compostela, vícehlas – 702
 Santini, Fortunato, abbé – 251-252
 Sartori, Claudio – 345
 Sassi, Alfred – IX
 Sauer, Emil – 67, 230
 sbírky soukromé privátní – 4, 371, 639, 1327
 sborníky vydavatelské – 53, 58, 1217, 1316
 Scalaberni, Luigi – 271
 Scarlatti, Alessandro – XVI, 982
 Scarlatti, Domenico – XV, 177, 38, 73, 227, 492, 723, 982, 1106
 sonáty – 227
 Segre, Cesare – 9, 340
 Seiffert, Wolf-Dieter – 283
 sekvence – 1201
 Senfl, Ludwig – 89
 Sessions, Roger Huntington – 86, 8
 Sevilla, Biblioteca Colombina
 ms. 5-I-43 – 121-133
 Shakespeare, William – 184
 Schaal, Richard – 343, 345, 346
 Scheidt, Samuel – 40, 52, 1226
 Schein, Johann Hermann – 40
 Schenker, Heinrich – 42-43, 70, 76-77, 83, 85, 159-160, 166, 171, 583, 1116, 1225
 Schering, Arnold – 341, 843, 851
 Schiller, Friedrich – 175, 193
 Schindler, Anton – 183-184
 Schleinitz, H. Conrad – 253
 Schlemmer, Fritz – 252
 Schlemmer, Wenzel – 197, 200, 214, 1289, 1299
 Schlesinger Berlin, nakladatelství – 181
 Schmidt, Franz – 1277
 Schmidt, Johann Adam – 191
 Schmieder, Wolfgang – 342
 Schmitz, Hans Peter – 77
 Schneider, Eduard – 171
 Schneider, Hans, vydavatel – 280, 298
 Schönbaum, Camillo – 1303
 Schönberg, Arnold – 14, 57-58, 84, 303-318, 173, 174, 245, 547, 552, 556, 628, 758, 759, 777, 863, 1061, 1134, 1216, 1220, 1221
 jevištní dílo – 758, 759
 komorní hudba – 547, 1220
 Druhý smyčcový kvartet op. 10 – 308
 skladby pro klavír – 245
 Tři kusy pro klavír op. 11 – XVI
 skladby pro orchestr – 547
 skladby pro sólový nástroj a orchestr – 556
 skladby vokálně-instrumentální – 173, 174
 George-Lieder op. 15 – 305
 Pierrot lunaire op. 21 – 303-318
 Písně z Gurre – 304, 314
 ➤ též vydání souborná
 Schott, nakladatelství – 181
 Schubert, Franz – XV, XVII, 14, 20, 71, 84, 158-159, 171, 342, 40, 43, 110, 111, 177, 191, 215, 325, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 368, 426, 427, 428, 429, 430, 501, 504, 615, 638, 639, 640, 660, 725, 757, 832, 882, 931, 940, 972, 1039, 1062, 1140, 1306, 1343, 1398
 komorní hudba – 40
 mše – 325
 písně – 356, 357, 360, 361, 368, 428, 504, 638, 639, 660, 1140
 skladby pro klavír – 110, 111, 177, 501, 1398
 symfonie – 757, 931, 1062
 ➤ též vydání souborná
 Schumann, Georg – 282
 Schumann, Robert – XVI, 14, 38-39, 43-46, 49, 71, 84, 87, 158, 178, 203, 232, 126, 127, 128, 129, 130, 362, 371, 434, 446, 459, 559, 560, 561, 562, 563, 673, 731, 732, 737, 762, 862, 925, 1072, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1153, 1232, 1323, 1349, 1355
 komorní hudba – 737, 1355
 kritické spisy – 45
 písně – 45, 560, 561, 562, 563
 Láska básnickova op. 48 – 83, 86-87
 skladby pro klavír – 127, 128, 129, 434, 673, 731, 732, 1078, 1080, 1081, 1323
 Fantazie C dur op. 17 – 82, 87
 Impromptus op. 5 – 162
 Sonáta č. 2 g moll op. 22 – 45
 Tance Davidovců op. 6 – 45, 162
 skladby pro sbor a orchestr – 925
 skladby pro sólový nástroj a orchestr – 126, 1072
 symfonie – 362, 446, 559, 1077, 1079
 č. 4 d moll op. 120 – 44
 Schumannová (Schumann), Clara Josephine, roz. Wiecková – 279-280, 294-295, 127, 1076, 1231
 Schulhoff, Erwin – 1406, 1545
 Schütz, Heinrich – 13, 40, 112, 167, 600, 811, 1069, 1301, 1325
 Historiae – 811, 1069
 Schwarz, Boris – 347

- Schweitzer, Albert – 196, 1154
 Sibelius, Jean – 688
 Sicher, Fridolin – 1329
Sicher Liederbuch > Sankt Gallen
 Silbiger, Alexander – 134-135, 141, 143, 148
 Sillem, Maurits – 158
 Simioni, Giuseppe – X
 Simrock, Fritz – 279-284, 295-296
 Simrock, nakladatelství – 182, 276, 282-302, 148, 207, 525, 971, 988
 Simrock, Nicolaus – 282
 Singer, Edmund – 232
 skici a náčrty – 35, 49, 119, 153, 159, 162, 164, 215, 230, 234, 255, 263, 299, 300, 329, 330, 357, 362, 383, 386, 388, 403, 404, 410, 422, 434, 446, 453, 467, 484, 494, 510, 537, 540, 559, 563, 633, 634, 640, 675, 676, 677, 678, 679, 681, 688, 699, 711, 712, 713, 727, 729, 747, 759, 763, 775, 780, 807, 813, 814, 824, 827, 847, 849, 862, 884, 931, 941, 942, 958, 965, 997, 1007, 1038, 1053, 1084, 1095, 1104, 1131, 1156, 1161, 1162, 1191, 1193, 1227, 1273, 1276, 1281, 1290, 1321, 1349, 1352, 1353, 1354, 1355, 1357, 1359, 1377, 1399, 1400, 1457
 Bach, Johann Sebastian – 847
 Bartók, Béla – 780
 Beethoven, Ludwig van – 43, 82-86, 159, 208, 159, 162, 164, 230, 329, 330, 403, 404, 510, 676, 677, 678, 679, 681, 699, 711, 712, 713, 727, 775, 813, 814, 815, 824, 849, 997, 1053
 Berg, Alban – 453, 467
 Berlioz, Hector – 633, 634, 1352
 Brahms, Johannes – 153, 958
 Britten, Benjamin – 388
 Bruckner, Anton – 942, 1193
 Debussy, Claude – 1084
 Händel, Georg Friedrich – 537
 Haydn, Joseph – 410, 422, 941, 1191
 Ligeti, György – 807
 Liszt, Franz – 675, 1104
 Loesser, Frank – 119
 Mahler, Gustav – 763, 1399, 1400
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix – 484, 1161, 1162
 Mozart, Wolfgang Amadeus – 747, 1038, 1359
 Puccini, Giacomo – 35
 Rore, Cipriano de – 965
 Schönberg, Arnold – 759
 Schubert, Franz – 215, 357, 640, 931
 Schumann, Robert – 362, 434, 446, 559, 563, 862, 1349, 1355
 Sibelius, Jean – 688
 Smetana, Bedřich – 234
 Strauss, Richard – 347, 386, 494, 1276
 Stravinskij, Igor – 255, 1227
 Verdi, Giuseppe – 540, 1007, 1095
 Veress, Sándor – 1273
 Wagner, Richard – 49, 299, 300, 729, 827, 1131, 1353
 Wolf, Hugo – 383, 1377
 > též geneze, proces kompoziční
 Skrjabin, Alexander Nikolajevič – 1071
 Slovenská republika
 Slovensko (Horní Uhry) – 1485, 1499
 varhanní tabulatury – 1486
 Smend, Friedrich – 267
 Smetana, Bedřich – 234, 1423, 1452, 1500, 1549, 1550, 1635, 1664
Dvě vdovy – 1548
Má vlast – 1419, 1641
 > též vydání souborná
 Smijers, Albert – 111
 Smith, Edward – 235
 Smith, John Christopher ml. – 613
 Smith, John Christopher st. – 613
 sociologie – 114
 Soldan, Kurt – 68, 71
 Solesmes – 463
 Sor, Joseph Fernando – 1218
 Sotheby's, aukční síň – 215
 Souchay, Marc André – 185
 Southernová (Southern), Eileen – 121-133
Speciálník > Hradec Králové
 Speyer (SRN) – 246, 250
 Spina, Carl Anton – 171
 Spitta, Philipp – 52, 70, 76, 797
 Spojené státy americké, autograf M. Brucha – 701
 > též Amerika
 společnosti a instituce
 Akademie der Künste, Berlin – 69
 American Musicological Society – 81, 83, 89
 Bach-Akademie Stuttgart – 275
 Bachgesellschaft – 67, 174, 177-178, 193
 Deutsche Forschungsgemeinschaft – 317
 Gesellschaft der Musikfreunde Wien – 170-171, 185, 192, 278, 280, 282, 298
 Gesellschaft für Deutschlands ältere Geschichtskunde – 52
 Händel Society London – 177
 Händelgesellschaft – 178, 193
 International Musicological Society – 81, 83, 85, 89, 161
 Istituto di Studi Verdiani Parma – 275
 Verwertungsgesellschaft-Musikedition – 80
Sponsus, liturgické drama – 1385
 Springhetti, Emilio – 340
 St. Gallen > Sankt Gallen
 Stäblein, Bruno – XV
 Stadler, Maximilian, abbé – 82
 Staehelin, Martin – 24, 123
 Stamitz, Johann (Stamic, Jan Václav) – 749
 Stará Paka – 1538
 Steegmannová (Steeermann), Monica – 282
 Steglich, Rudolf – 74, 76, 168-169
 Stein, Erwin – 306

- Stein, Leonard – 317
 Steinbach, Fritz – 279-281
 Steiner & Co., nakladatelství – 180, 1282
 Steiner, Sigmund Anton – 199
 Stella, nakladatelství – 74
 stemmatika – 134, 138, 209, 530, 557, 936
 > též filiace, tradice textová
 Steuermann, Eduard – 306-307, 312, 315
 Steuermannová (Steuermann), Clara – 317
 Stirlingová (Stirling), Jane – 20
 Stockholm, edice tropů – 953
 Stoppelli, Pasquale – 5, 325, 339-340
 Stoquerus, Kaspar – 32
 Stradal, August – 67
 Stradella, Alessandro – 9, 32
 Strasbourg > Štrasburk
 Straube, Karl Montgomery – 1057
 Strauss, Johann ml. – 58
 Strauss, Richard – 14, 84, 305, 386, 494, 627, 1127, 1276, 1350
 komorní hudba – 1127
 scénické dílo – 386, 627
 skladby pro orchestr – 1350
 skladby pro sólový nástroj a orchestr – 305
 Stravinskij, Igor – 14, 84, 347, 255, 262, 687, 1017, 1117, 1118, 1167, 1227
 balety – 262, 1117
 komorní hudba – 1227
 scénické dílo – 1118
 Streicher, Andreas – 181
 Stroh, Reinhard – 24
 Strunk, Oliver – XVIII-XIX, 83
 Stussi, Alfredo – 338-340
Sumer is icumen in, kánon – 333
 Suppan, Wolfgang – 858, 1019
 Sutkowski, Adam – 136
 Swieten, Gottfried van – 47
- Š
- Šebor, Karel Richard – 1610
 Španělsko
 edice pedagogického díla Muzia Clementiho – 1096
 hudba pro klávesové nástroje – 692
 rukopisy a hudební prameny – 778
 španělská hudba publikovaná Pierrem Phalèse – 1308
 Štrasburk – 246
 Archives et Bibliothèque Municipale, M.22 C.22 – 1204
 Švédsko, *Historia* (Erik IX.) – 935
- T
- tabulatury – 223, 323, 324, 534, 663, 667, 890, 893, 1001, 1049, 1195, 1239, 1259, 1271, 1304, 1329
 > též loutna
 Tallis, Thomas – 1025
 Tanselle, George Thomas – 326, 340
 Tartini, Giuseppe – XIX, 661
 Taruskin, Richard – 14, 25
 Tasso, Torquato – 436
 Tedeschi, Tomaso Radini – XVI
 technika ediční – 1, 65, 67, 209, 214, 272, 275, 418, 439, 451, 595, 596, 645, 668, 1021, 1043, 1050
 > též kritéria ediční, metoda
 Telemann, Georg Philipp – 174, 308, 461, 781
 > též vydání souborná
 teorie edice – 198, 214, 265, 266, 278, 279, 418, 777, 785, 850
 > též kritéria ediční, metoda
 teorie hudební, traktáty – 56, 94, 653, 691, 705, 855, 915, 1015, 1029, 1083, 1129, 1130, 1187
 Teplice – 1727
 terminologie – 184, 209, 850, 948, 997, 1030
 Tesař, Stanislav – 325
 text básnický, literární – 112, 145, 154, 157, 293, 311, 359, 396, 436, 449, 470, 504, 531, 561, 562, 578, 618, 776, 916, 976, 992, 1278
 > též apozice textová, libreto
textual bibliography – 766, 767, 843, 1034, 1046, 1330
 > též tisk hudební
 Thayer, Alexander Wheelock – XVIII, 209, 216
 Theopold, Hans-Martin – 282
 Thompson, Randall – XVIII
 Thomson, George – 188
 Tibaldi, Rodobaldo – 134
 Timpanaro, Sebastiano – 340
 Tinctoris, Johannes – 25
 Tini, Francesco a Simon – 137
 Tippett, Michael Kemp – 84
 Tinctoris, Johannes – 1342
 tisk hudební – 135, 138, 139, 313, 314, 584, 766, 857, 964, 988, 1184, 1223, 1224, 1369
 > též *textual bibliography*
 Todd, R. Larry – 14, 88
 Toffetti, Marina – X, XIX, 157
 Tomášek, Jan Václav – 1492
 tonarius – 573, 654
 Torino > Turín
 Tortorová (Tortora), Daniela – 271, 275
 Tours, Bibliothèque municipale
 ms.927 (*Ludus paschalis*) – 1215
 Tovey, sir Donald Francis – 86
 Tradate, Agostino – 135, 138
 tradice textová, tradování textu – 71, 72, 90, 95, 100, 125, 146, 209, 212, 213, 260, 319, 350, 473, 491, 505, 525, 543, 591, 610, 691, 716, 784, 844, 861, 914, 923, 938, 993, 994, 999, 1003, 1055, 1059, 1075, 1079, 1124, 1151, 1152, 1197, 1207, 1209, 1247, 1314, 1337
 > též filiace, stemmatika
 transkripce – 82, 103, 176, 184, 208, 209, 223, 235, 238, 257, 382, 498, 573, 653, 794, 851,

- 893, 966, 987, 1001, 1023, 1100, 1126, 1166, 1190, 1195, 1263, 1264, 1271, 1304, 1379
- Tregaskis, James – 215
- Trento ► Trident
- Treitler, Leo – 89
- Treitschke, Georg Friedrich – 182, 188
- Trident, Castello del Buonconsiglio
kodexy – 164, 88, 218, 397, 400, 520, 806, 892, 1110, 1208, 1333, 1375, 1376
ms. 87-93 – 94, 106
ms. 88 – 26
ms. 89 – 121-133
ms. 91 – 121-133
souvislost s kodexem z Aosty – 1375
- Trofeo, Ruggero – 135, 142, 144
- tropy – 31, 218, 553, 650, 953, 994, 1123, 1201, 1346
- trubadúři a truvéři, *Minnesänger* a *Meistersinger* – 311, 721, 794, 835, 1086
- Truxová (Truxa), Celestine – 281
- Trzciński, Felix – 142, 1239, 1271
- Turini, Gregorio – 1726
- Turin, Biblioteca Nazionale
fondy Foà a Giordano – 135-156, 228, 480, 890, 1271
TuB – 1090
- Turner, Rigbie – 317
- Turnovský, Jan Trojan – 1717
- Tuscher, Matthias – 187
- Tutino, Luca – 271
- Tyrrel, John – 346
- Tyson, Alan W. – XIX, 14, 83, 169, 229, 326
- U
- Udine, vivaldiovské fondy – 526
- Uhry ► Maďarsko
- Ulenberg, Kaspar – 550
- Ulybyšev, Alexander Dmitrijevič – 194
- Umlauf, Ignaz – 189
- Universal Edition, nakladatelství – 159, 305-306
- University Microfilms International (UMI)
- University of Chicago Press, nakladatelství – 158
- Unverricht, Hubert Johannes – XX, 166-167, 324
- Urtex – 41, 47, 116, 130, 209, 308, 418, 423, 444, 469, 503, 595, 596, 605, 658, 708, 833, 869, 966, 967, 1020, 1089, 1105, 1148, 1189, 1192, 1218, 1398
► též edice
- Ústí nad Orlicí – 1561
- V
- Valldemosa (Baleáry), sbírka Anne-Marie Boute-roux de Ferrà, rukopisy F. Chopina – 4
- varhany – 69, 70, 71, 76, 150, 151, 196, 201, 240, 424, 464, 581, 672, 716, 807, 823, 861, 890, 1048, 1061, 1133, 1154, 1155, 1166, 1239, 1255, 1271, 1329, 1356, 1370, 1380, 1381
► též nástroje klávesové
- varianty – 4, 192, 209, 525, 529, 587, 694, 698, 724, 739, 901, 946, 951, 989, 1109, 1158, 1298, 1299, 1361, 1382, 1389
- Varšava – 160
- Vasari, Giorgio – 85
- Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana
Cappella Giulia, ms. C.G.XIII.27 – 24, 121-133, 36
Chigi, ms. Q.IV.24, ms. Q.VIII.205-206 – 283
Chigi Codex (C.VIII.234) – 121-133, 644, 710
San Pietro, ms. B 80 – 24, 1055
Sistina – 1168
► též Řím
- Vaughan Williams, Ralph – 5, 326
- Vecchi, Orazio – 112
- Velká Británie, vydávání hudby – 655
► též Anglie
- Venegas de Henestrosa, Luys – 1332
- Venezia ► Benátky
- Verdi, Giuseppe – 14, 83-84, 158, 271-275, 29, 192, 232, 233, 471, 472, 511, 513, 515, 518, 540, 541, 542, 597, 598, 631, 632, 792, 922, 968, 983, 984, 1007, 1008, 1094, 1095, 1251, 1278, 1310, 1311, 1313, 1386
Aida – 598, 792
Don Carlos – 84, 540, 541, 542, 1007, 1008
Ernani – 471, 472
Falstaff – 157
Macbeth – 1313
Maškarní ples – 598
Nabucco – 968
Rekviem – 271-272
Rigoletto – 232, 233
Sicilské nešpory – 192
Síla osudu – 631, 632, 922
Simon Boccanegra – 597
Stiffelio – 515
Traviatta – 1386
Trubadúr – 598, 1095
- Veress, Sándor – 1273
- Verona, Biblioteca Capitolare
ms. 757 – 121-133
- versaria – 529, 530
► též Aquitánie
- verze – 115, 120, 129, 158, 183, 202, 209, 281, 340, 497, 499, 555, 586, 604, 606, 607, 664, 696, 697, 739, 746, 756, 759, 784, 807, 825, 831, 894, 903, 933, 969, 1040, 1051, 1060, 1070, 1098, 1107, 1122, 1214, 1227, 1248, 1269, 1279, 1293, 1297, 1298, 1299, 1322, 1338, 1339, 1350, 1382
- Viadrina Codex ► Vratislav
- Viano, Richard J. – 342
- Vicenza – 96-98
- Victoria, Tomás Luis de – 447
- Vičar, Jan – 415
- Vídeň – 84, 171, 173, 176, 187, 189, 209, 215-217, 280, 314, 1533

- autografy
 Křenek, Ernst – 616
 Scarlatti, Domenico – 38
Ezio Christoph Willibald Glucka – 202
 Gesellschaft der Musikfreunde – 170-171,
 185, 192, 214, 278, 280, 282, 298
 autografy Beethovenovy – 106
 autografy Haydnovy – 104
 autografy Mozartovy – 105
 Brahmsovy opisy starých rukopisů – 571
 hudební sbírka arcivévodů Rudolfa – 160
Kessler Sketchbook, ms. A 34 – 208
 Österreichische Nationalbibliothek
 astrograf *Koncertu pro housle a orchestr* op.
 61 Ludwiga van Beethovena, *H.S. 17538*
 – 213-229
 Photogramm-Archiv – 160, 171
 Stadt- und Landesbibliothek – 170
 apograf *Tria a moll* op. 114 Johanessa
 Brahmsa, ms. M H 12099 – 281-302
 Villa-Lobos, Heitor – 331
 Vincenti, Giacomo – 138
 viola – 148, 477, 909
 > též nástroje strunné
 viola da gamba – 1068
 violoncello – 8, 40, 132, 327, 525, 604, 637, 817,
 934, 1127, 1159, 1233, 1292, 1382
 > též nástroje strunné
 Visby (Švýcarsko), kapitulní chrám
Petri/Bahrs Tabulatur – 139
 Vitry, Philippe de – 1337
 Vittorio Emanuele (Viktor Emanuel) II., italský
 král – 271
 Vivaldi, Antonio – 228, 303, 309, 389, 390, 391,
 402, 480, 526, 864, 1230, 1244
 introduzioni a moteta pro sólový hlas – 1244
 jevištní dílo – 1230
 kantáty – 303
 Vojtěch, Ivan – 304, 314
 Vofříšek, Jan Hugo – 1409, 1533
 Voß, Charles – 175
 Vrieslander, Otto – 304
 vydání souborná – 10, 16, 21, 93, 123, 133, 143,
 147, 181, 183, 198, 224, 251, 158, 266, 272,
 276, 335, 337, 339, 341, 352, 353, 354, 375,
 408, 412, 420, 421, 426, 427, 429, 430, 442,
 444, 451, 456, 482, 490, 518, 525, 566, 592,
 600, 608, 609, 629, 645, 709, 725, 741, 748,
 792, 793, 803, 809, 832, 853, 858, 865, 921,
 929, 940, 943, 944, 956, 1035, 858, 865, 921,
 929, 940, 943, 944, 956, 1035, 1037, 1038,
 1039, 1041, 1043, 1044, 1048, 1129, 1132,
 1144, 1145, 1146, 1154, 1157, 1175, 1218,
 1221, 1226, 1235, 1237, 1318, 1320, 1351,
 1351, 1367, 1378, 1390
 Bach, Johann Sebastian – 40, 41, 48, 53-54,
 57-58, 64, 67, 158, 162, 168, 177, 10, 16,
 266, 272, 335, 337, 339, 629, 1154, 1157
 Beethoven, Ludwig van – 40, 158, 179-209,
 266, 608, 1132
 Bella, Ján Levoslav – 1530, 1637
 Brahms, Johannes – 18, 276, 280, 282, 283,
 147, 525, 865
 Bruckner, Anton – 158, 143, 183, 943, 1378
 Debussy, Claude – 645, 803
 Dunstable, John – XVI
 Dvořák, Antonín – 40, 1422, 1445
 Fibich, Zdeněk – 1494
 Gluck, Christoph Willibald – 40, 175
 Händel, Georg Friedrich – 40, 176-178, 451,
 592, 1144, 1351
 Haydn, Joseph – XVII, 40, 72, 158, 170, 177,
 266, 408, 412, 420, 421, 1175
 Hindemith, Paul – 1145, 1146
 Chopin, Fryderyk – 20, 40, 158, 160, 224
 Ingegneri, Marc' Antonio – XVI, XIX
 Janáček, Leoš – 198, 1390, 1420, 1421, 1422,
 1423, 1456, 1521, 1614
 Josquin des Prez – XIX, 1035
 Lasso, Orlando di – 266, 482
 Liszt, Franz – 1237
 Locatelli, Pietro Antonio – XX
 Machaut, Guillaume de – 133
 Martinů, Bohuslav – 1541, 1607, 1724
 Meyerbeer, Giacomo – 1547, 1575
 Mozart, Wolfgang Amadeus – XIX, 40, 53, 71,
 158, 177, 21, 93, 258, 266, 375, 456, 490,
 709, 929, 1037, 1038, 1043, 1044
 Obrecht, Jacob – XVIII
 Pergolesi, Giovanni Battista – 181
 Rameau, Jean-Philippe – 853, 1367
 Reger, Max – 40
 Scheidt, Samuel – 1226
 Schönberg, Arnold – XVI, 57, 1221
 Schubert, Franz – 53, 353, 354, 426, 427, 429,
 430, 725, 832, 940, 944, 1039
 Schütz, Heinrich – 600
 Smetana, Bedřich – 1422, 1635
 Telemann, Georg Philipp – 40
 Verdi, Giuseppe – 518, 792, 793
 Wagner, Richard – XVII, 276, 1318
 Weerbecke, Gaspar von – 809
 > též edice kritická, edice památek
 Výmar, autografy Bély Bartóka – 1236
 výzkum vědecký – 127, 180, 261, 411, 452, 636,
 666, 733, 805, 865, 1030, 1177, 1211, 1317,
 1319
 > též muzikologie, hudební věda
- W**
 Wagner, Richard – XVI, XVII, 14, 57-58, 347, 2,
 48, 49, 50, 276, 286, 299, 300, 499, 587, 641,
 729, 827, 856, 889, 1131, 1314, 1317, 1318,
 1319, 1353
Bludný Holanďan – 827, 1314
Lohengrin – 48, 1131

- Prsten Nibelungův* – 50, 286, 300, 587, 729, 1353
Tannhäuser – 38, 641
Tristan a Isolda – 2, 49
Soumrak bohů – 84
Zlato Rýna – 84
 > též vydání souborná
 Waldstein, Ferdinand Ernst – 189
 Wallnöfer, Adolf – 280
 Walsh, John, vydavatel – 201
 Ward Jones, Peter – 248, 252, 254
 Washington, Library of Congress
 autografy Igora Stravinského – 687
 autograf cyklu *Pierrot lunaire* Arnolda Schönberga – 306-317
 rukopisy děl Muzia Clementiho – 217
 Watty, Adolf – 13
 Wayne, Shirley D. – 317
 Weber, Carl Maria von – 278, 499, 1335, 1392
 Webern, Anton – 84, 304, 172, 307, 873, 1017, 1270
 Weerbecke, Gaspar von – 809
 Weimar > Výmar
 Weinmann, Alexander – 170
 Weinrich, Carl – XVIII
 Weiss, Piero – 157
 Weiss, Silvius Leopold – 1183
 Wellesz, Egon – 317
 Wessel, nakladatelství – 232
 West, Martin L. – 340
 Westphal, Kurt – 77
 Wettstein, Hermann – 342
 Wetzlar, Hermann – 341
 Widor, Charles Marie – 196, 1154
 Wien > Vídeň
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von – 340
 Wilhelm II. (Vilém), německý císař – 52
 Willaert, Adrian – 40, 932, 964
 Williams, Peter – 344
 Wilphlingseder, Ambrosius – 110
 Wilson, John – 1324
 Wilson, Nigel G. – 125-126, 131, 340
 Winchester, edice sekvencí – 612
 Winter, Robert – 83
 Winterfeld, Carl von – 178
 Wiora, Walter – 341
 Wise, Rosemary – 346
 Wisner, Johannes – 88
 Woehl, Waldemar – 79
 Wolf, Hugo – 383, 384, 1377
 Wolf, Johannes – 111, 164
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek
 Cod. Guelf. 292 – 1348
 W₁ – 393, 1074
 W₂ – 205
 Wolkenstein, Oswald von – 1086, 1202
 Woodwardová (Woodward), Julie – 342
 Wrocław > Vratislav
 Wouters, Adolphe François – 68
- Y**
- Young, Clyde William – 137, 147, 150, 155
 Ysaÿe, Eugène – 594
- Z**
- Zacara (Antonius Berardi Andreae de Teramo) – 94, 98, 100
 Zanibon, nakladatelství – 139
 Zanini, Tatiana – 344
 Zappalà, Pietro – X, XX, 339
 Zehmeová (Zehme), Albertine – 304-315
 Zelenka, Jan Dismas – 1142, 1303, 1640, 1706, 1707, 1708
 Zeller, Hans – 340
 Zelter, Carl Friedrich – 47-48, 174
 Zemlinsky, Alexander von – XVII, 314, 316
 Zingarelli, Niccolò Antonio – XVI, 13, 211
 Zychowicz, James L. – 14

|| B Kritika hudebního textu || C || **Metody a problémy hudební filologie**

**Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae
(CMMRB)
S I**

Z italského originálu *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale* (ed. Maria Caraci Vela), Lucca, Libreria Musicale Italiana 1995 (Studi e Testi Musicali, Nuova Serie, 4) přeložili STANISLAV BOHADLO, JARMILA GABRIELOVÁ, KAMILA HÁLOVÁ, ALENA JAKUBCOVÁ a MARTA OTTLOVÁ.

České vydání připravili
ALENA JAKUBCOVÁ, ANGELA ROMAGNOLI a Jiří K. KROUPA.
Rejstřík sestavila ALENA JAKUBCOVÁ.

Grafické řešení obálky Jana Koksteinová.
Jazyková redakce Jarmila Horáková.

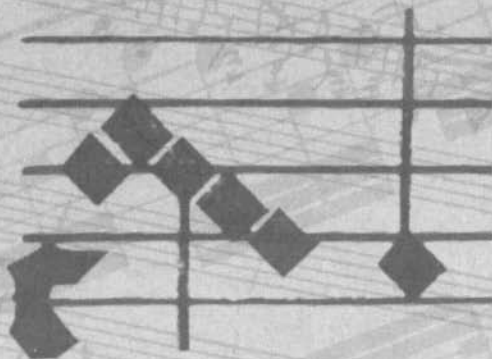
Vydalo nakladatelství KLP – Koniasch Latin Press
(Na Hubálce 7, 169 00 Praha 6)
ve spolupráci s Ústavem hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze
a Ústavem pro klasická studia Akademie věd České republiky v Praze
v rámci programu *Clavis monumentorum Regni Bohemiae*.
Praha 2001.

Vydání první. XX + 460 stran.

ISBN 80-85917-57-2

Kritika hudebního textu

**METODY
A PROBLÉMY
HUDEBNÍ FILOLOGIE**



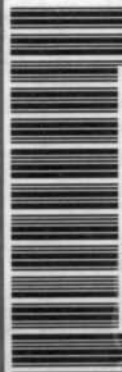
KLP

Praha 2001

Skenováno pro studijní účely

Kritika hudebního textu je doplněným překladem "průkopnické" italské antologie **La critica del testo musicale**, kterou v roce 1995 připravila k vydání univerzitní profesorka **Maria Caraci Vela**. Kniha, jež je zároveň vstupním svazkem řady *Subsidia* badatelského programu *Clavis monumentorum musicorum Regni Bohemiae*, obsahuje zásadní práce na téma hudební filologie, a to od doby vzniku této disciplíny až do současnosti. Byly do ní zařazeny studie, které přispěly jednak k utřebení problémů spojených s hudebním textem, jednak k obohacení metodologie. Stati jsou uspořádány do tří skupin. Do první byly vybrány ty, které pojednávají o základních hudebněfilologických a edičních problémech. Druhý oddíl obsahuje práce, v nichž je probírána hudebněfilologická problematika specifická pro různá historická období a pro tvorbu nejvýznamnějších hudebních skladatelů. Třetí oddíl, nazvaný *Instrumenta*, je tvořen glosářem (s terminologickými ekvivalenty v latině, italštině, francouzštině, španělštině, němčině a angličtině), v němž jsou vysvětleny základní pojmy textové kritiky a hudební filologie, dále obsáhlou bibliografií, doplněnou odkazy na obsahově příbuzné práce českých badatelů, a jmenným a věcným rejstříkem. Rozsáhlá vstupní stat' načrtává obecné problémy hudební filologie, které reflektuje ve vztahu k vývoji filologických, textověkritických a edičních metod v posledních desetiletích.

Kritika hudebního textu nabízí výběr vzorových hudebněfilologických statí nejen studentům muzikologie, ale i specialistům z dalších oborů, kteří se zabývají ediční problematikou. Cílem bylo poukázat alespoň v obrysech na širší předmětu současné hudební filologie i složitost metodologických otázek, narušit tradiční izolaci těch, kteří se hudebními texty zabývají, a upozornit na důležité novátorské příspěvky, jichž zvláště v poslední době vznikla celá řada a které spoluutvářejí profil současného oboru. Tato kniha by měla posloužit zvláště těm, kdo řeší konkrétní problémy hudební filologie a vydávání hudebních památek, resp. hledají inspiraci pro vlastní, muzikologicky kompetentní přístup k hudebním textům.



2570402814

B4

ISBN 80-85917-57-2

Skenováno pro studijní účely