

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
Byl	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 Herttrich	
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 Mše za Rossiniho	271
Andrea Massimo Grassi	
Textové varianty Tria op. 114 Johanna Brahmsa (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
Glosář (Maria Caraci Vela – Andrea Massimo Grassi)	321
Bibliografie (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
Doplňk k bibliografii (Alena Jakubcová)	419
Rejstřík	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 nejrůznějších 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 Sebastiana 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 Giuseppe Tartiniho. Díky stipendiím Fulbrightovy nadace a společnosti America-Italy Society pokračoval ve studiu muzikologie u Olivera Strunka, Arthura Mendela, Miltona 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 Continioho 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 odstavu 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 (připomeňme 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 informatického 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 korupcemi, 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 (bud' 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: *přímé* (neboli varianty písma) a *nepřímé* (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 spleťtých 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 spleťtosti, 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 scetfí.

^{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 Johannesa Brahmsa*, 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 převšedčení, 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 edici [...] 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 zřejmě 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 vyvstat potřeba jejich jednotlivých samostatných edic. Pokud máme k dispozici náčrty, 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 théorie 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 nesignifikantní 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 STAEHELIN, *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, studiane 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 reciprocity. 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.