

R U K O V Ě Ť H U D E B N Í H O E D I T O R A

(Co)
 Kll
 6
 ojmi korunn: a ja si koki
 no tavi ka'puno' and soill also
 pöhdöpin!
 surpise gae!
 Tati!
 Je tu jedempän c hliwä hotel. il no
 Daddy! po-af
 Hene is a man who is looking for a hotel cell

Taxb

The image shows a handwritten musical score on a grid of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco-f'. There are several handwritten annotations in red and blue ink, including circled letters 'Co' and 'Taxb', and a circled number '6'. The lyrics are written in red ink below the staves. The score is divided into three measures by vertical lines.

Eva Velická — Sandra Bergmannová — Lucie Berná

Rukovět

H U D E B N Í H O E D I T O R A



Publikace vychází v rámci projektu *Profesionalizace v oblasti vydávání hudebních materiálů prostřednictvím dalšího vzdělávání hudebních expertů*, který je spolufinancován Evropským sociálním fondem, státním rozpočtem České republiky a rozpočtem hlavního města Prahy. Projekt byl podpořen v rámci programu JPD 3 (Jednotný programový dokument pro Cíl 3) opatření 3.2 Rozvoj dalšího vzdělávání, registrační číslo projektu CZ.04.3.07/3.2.01.3/3159.

Partneři projektu:

Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.

Hudební informační středisko (HIS) o. p. s.

Děkujeme kolegům z Institutu Bohuslava Martinů – Mgr. Janě Maryškové Honzíkové za spolupráci při zpracovávání zahraniční literatury, dále Mgr. Aleši Březinovi a Mgr. Janě Hřebíkové za výběr některých příkladů edičních problémů a návrhy řešení.

© 2008 Institut Bohuslava Martinů

© 2008 Sandra Bergmannová

© 2008 Lucie Berná

© 2008 Eva Velická

OBSAH

Předmluva	7
Úvodem	9
Typy notových vydání	11
Základní předpoklady kritické ediční práce	21
Obecně platné zásady kritické ediční práce	25
Typy pramenů	37
K historii a současným perspektivám kritických vydání	67
Příklady edičních problémů v díle Bohuslava Martinů a návrh možných řešení	73
Od rukopisu k tisku	113
Institut Bohuslava Martinů	116
Editio Bärenreiter Praha a Bärenreiter-Verlag	118
Slovníček základních pojmů	120
Použitá literatura	124
Kontakty	126

PŘEDMLUVA

V Institutu Bohuslava Martinů se často setkáváme s dotazy, kde je možné získat partituru či jiný tištěný materiál nějaké skladby Bohuslava Martinů. Z kontaktu s praktickými hudebníky, studenty hudebních oborů a jejich pedagogy mnohdy vychází najevo, jak malé je všeobecné povědomí o edicích hudebních děl vůbec.

Ediční problematice a zvláště pak otázce souborného kritického vydávání nebyla v českých zemích nikdy systematicky věnována dostatečná pozornost. Tradice souborných kritických edic, jakou již dlouho pěstuje řada evropských zemí, mezi nimi především sousední Německo, s nímž je naše hudební věda nejúžeji konfrontována, se u nás teprve začíná rozvíjet. Nedostatek profesionalizace v tomto oboru má za následek, že nebyla v domácím prostředí dosud dostupná ani příručka v českém jazyce, která by podávala přehlednou a srozumitelnou formou základní informace o problematice vydávání hudebnin. Odborná náročnost současných velkých edičních projektů (historicko-kritická souborná vydání děl Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů) odhaluje velkou mezeru ve vzdělávání v oblasti, která byla po desetiletí zanedbávána.

V naší příručce, kterou jsme nazvaly *Rukověť hudebního editora*, se jí snažíme alespoň částečně zaplnit. Naleznete zde ve zkratce vše, co se odehrává předtím, než se výtisk hudebního díla dostane do ruky interpretovi. Naše *Rukověť* je doplňkem ke vzdělávacím kurzům hudebněedičních dovedností pořádaných v Institutu Bohuslava Martinů v květnu a červnu 2008. Zvláště však chce sloužit jako učebnice těm, kteří by se hudebními editory chtěli stát. Je určena muzikologům, interpretům, hudebním pedagogům a všem, kteří se chtějí lépe orientovat ve světě hudebních edic.

Vzhledem k omezenému rozsahu publikace přinášíme některé kapitoly pouze shrnující a zobecňující pohled na problematiku. V příručce předestřeme stručnou historii vydávání hudebních děl

a popíšeme jednotlivé typy edic se zvláštním zřetelem na edici kritickou. Na příkladech ze skladeb Bohuslava Martinů ukážeme některé problémy ediční práce a možnosti řešení. Kapitola o připravovaném projektu *Souborného vydání děl Bohuslava Martinů* dokumentuje dnešní situaci ve vydávání díla tohoto skladatele.

Tato publikace mohla vzniknout díky finanční podpoře Evropského sociálního fondu, MPSV a Magistrátu hl. m. Praha.

Eva Velická, Sandra Bergmannová, Lucie Berná
Institut Bohuslava Martinů, únor 2008

ÚVODEM

CO JE VYDÁVÁNÍ HUDEBNÍCH DĚL A CO DĚLÁ EDITOR?

Co se děje s notovým textem mezi tím, co byl napsán skladatelem, a tím, kdy jej do rukou dostane uživatel – hudebník, student či badatel?

Hudební zápis je podroben zkoumání a připraven k tisku. „Editování“ (v angl. „editing“) je tedy velmi zjednodušeně řečeno příprava notového textu k publikování. Tato příprava je prováděna většinou někým jiným než samotným skladatelem – totiž editorem. To, proč je vůbec tento článek v řetězci vedoucím od skladatele k interpretovi (a dále pak až k posluchači) nutný, se dozvíme v dalších kapitolách této příručky.

Dnes, v době počítačových notačních programů, kdy si skladatelé většinou již sami vytváří noty ve finální grafické podobě, nám může připadat tento „zprostředkovatel“ v podobě editora zbytečný. Editor ale často zpracovává díla autorů nežijících, a nemůže se jich tedy zeptat na odchylky a nejasnosti v jejich notovém zápisu. Jsou tyto odchylky záměrné a skladatelem plánované, nebo se jedná o pouhou chybu? Editor musí znát dobře nejen skladatelovy zvyklosti při zápisu, ale také všechny okolnosti vzniku, provádění i dobové konvence, aby mohl každý problém vyhodnotit a navrhnout uživateli (který nemůže všechny tyto okolnosti znát) co nejsprávnější podobu záznamu. Každý hudební zápis je tedy vlastně hádankou s množstvím otázek, kterou se editor pokouší vyřešit. Existuje řada možností, jak k němu může editor přistupovat, a podle toho vznikají různé typy edic (čili vydání), které slouží k nesterajným účelům. Dobrá edice nemusí a ani nemůže poskytnout všechny odpovědi na otázky, které v souvislosti s dílem a jeho zápisem vyvstávají. Měla by ale nabídnout způsob, jak se na dílo dívat, jak je čist a v případě tzv. kritické edice dokonce všechna editorova rozhodnutí pečlivě zaznamenat. Právě kritické edici jako nejvyššímu stupni editorské činnosti se budeme v této příručce věnovat především.

Výklad celé složité ediční problematiky není v této *Rukověti hudebního editora* možný. Pokušíme se však nastínit jisté principy, které odvozujeme z dosavadních poznatků získaných při studiu díla Bohuslava Martinů. Jeho nesmírně vrstevnaté a bohaté dílo dokumentuje problematiku edic a edičních technik u hudebních děl 19. a 20. století.

TYPY NOTOVÝCH VYDÁNÍ

Existují čtyři základní způsoby, jak vydat tiskem rukopisné nebo starší tištěné notové materiály, a přiblížit je tak dnešním uživatelům:

- // Faksimile (faksimilované vydání)
- // Diplomatické vydání
- // Praktické vydání
- // Kritické (nebo historicko-kritické) vydání

FAKSIMILE

Faksimilované vydání přináší věrnou fotografickou reprodukci starší notové předlohy (rukopisu nebo starého tisku), bývá opatřeno předmluvou a vysvětlujícím komentářem editora. Jeho výhodou, která je dnes ještě znásobena možnostmi barevné a digitální fotografie, je zprostředkování věrného obrazu původní předlohy, včetně řady detailů, které není možné zachovat v „normálním“ tištěném vydání. Nevýhodou je, že staré typy notace anebo i novější skladatelské autografy nejsou většinou pro dnešního uživatele bezprostředně srozumitelné, jejich faksimilovaná vydání nemohou proto sloužit provozovací praxi. Dalším problémem tkví také v mimořádné nákladnosti faksimilovaného vydání. Proto se dnes pořizují spíše výjimečně, např. jedná-li se o unikátní starý rukopis s bohatou výtvarnou výzdobou (*Vyšehradský kodex*) nebo o uctění jubilea velkého skladatele (faksimilovaná vydání autografu *9. symfonie a Klavírního koncertu g moll* Antonína Dvořáka v roce 2004) atp. Také

v kritických vydáních (viz níže) bývá obvykle jako ukázka nebo příloha přetištěno několik stran skladatelova autografu či jiného pramene v podobě faksimile, které má přiblížit celkový vzhled, zvláštnosti i problémy použitých pramenů.

V první polovině 20. století, v době před rozšířením novějších možností reprodukční techniky (xerokopie) připravovali někteří skladatelé (Igor Stravinskij, Paul Hindemith aj.) svoje autografy tak, aby mohly být použity jako předloha pro faksimilované vydání, které pak sloužilo i jako provozovací partitura.

Všechno nasvědčuje tomu, že v blízké budoucnosti budou tištěná faksimilovaná vydání nahrazena „digitálními faksimile“ dostupnými on-line (viz projekt *Manuscriptorium* Národní knihovny České republiky, aktivity pražského Institutu Bohuslava Martinů a mnoha dalších zahraničních institucí), případně i „digitálními edicemi“, které jsou ovšem zatím teprve v počátcích.

DIPLOMATICKÉ VYDÁNÍ

V diplomatickém vydání je původní rukopisná notová předloha přepsána do soudobé notace, avšak jinak jsou zachovány a věrně reprodukovány všechny její zvláštnosti i nedostatky, např. grafické rozvržení notových osnov a řádků, skladatelovy škrty a opravy, notační zkratky či zjevné chyby. Pravidlem je zde předmluva a komentář editora. Často bývá připojeno i faksimile původní předlohy, takže se pak jedná o kombinaci faksimilovaného a diplomatického vydání. Také tento typ vydání má spíše studijní než praktický význam a v současnosti se používá jen výjimečně – nejčastěji při vydávání skladatelských skic, dokumentujících stádia kompozičního procesu, a zpravidla jako součást či doplněk souborných kritických vydání (W. A. Mozart, Arnold Schönberg aj.)

PRAKTICKÉ VYDÁNÍ

S praktickým vydáním se uživatel (student hudebního oboru, hudební pedagog, interpret, hudební amatér) setkává nejčastěji. Editor zde téměř nikdy nepracuje s původními neboli primárními prameny (tj. zejména s autografy a originálními tisky vydávaných skladeb) a často ani neuvádí předlohu, z níž svoje vydání pořídil (tou obvykle bývá libovolné vydání starší). Ve snaze přiblížit svoji vlastní interpretační představu a pomoci současným interpretům, žákům a studentům vnáší do notového textu různé změny a doplňky, zejména dynamická a artikulační znaménka, přednesové a tempové pokyny, pedalizaci, smyky atp. Tyto doplňky přitom většinou nijak zvlášť nevyznačuje ani nezduodňuje.

I. Sehr lebhaft. ($\frac{3}{2}$ - die Abweichungen in ungeraden Taktarten - $\frac{3}{4}$ $\frac{7}{4}$ - sind besonders anzumerken)

Klar
in B

Faksimile Nr. 17

Faksimile Nr. 17-24: *Quintett für Klarinette und Streichquartett* op. 30; autographe Stimme der Klarinette, Quelle Ab, Teil a, S. [2]-[7] (=Faksimile Nr. 17-22) und Teil c, S. [2]-[3] (=Faksimile Nr. 23-24); vgl. auch Quellenbeschreibung S. 314. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung der Rychenberg-Stiftung. Die Herausgeber danken Herrn Harry Joelson, Stadtbibliothek Winterthur, für seine freundliche Hilfe.

Tento způsob vydávání notových materiálů má poměrně dlouhou, téměř dvoustoletou tradici a rozvinul se zvláště tam, kde se příslušná díla stala součástí běžného repertoáru a byla hojně využívána v pedagogické praxi (klavírní sonáty L. van Beethovena a W. A. Mozarta, *Dobře temperovaný klavír* J. S. Bacha, klavírní skladby F. Chopina aj.). Jako reakce na tuto praxi a na přílišnou „svévůli“ editorů se na přelomu 19. a 20. století zejména v německém prostředí vyskytla potřeba návratu k původnímu autorskému textu a jeho oprostění od pozdějších editorských nánosů. Tato vydání nesla název nebo podtitul **Urtext** čili „**urtextová**“ **vydání** (Urtext-Ausgabe, v češtině ani v jiných jazycích neexistuje odpovídající termín). Dnes se tento pojem užívá poměrně zřídka (objevuje se například v názvu ediční řady nakladatelství Bärenreiter *Bärenreiter Urtext*) a znamená asi tolik, že uživatel v tomto případě dostává do rukou poměrně spolehlivé, pečlivě připravené vydání, v němž se oproti běžným praktickým vydáním vyskytuje méně chyb a jehož editoři většinou pracovali též s původními prameny. V některých případech se jedná o reprint (přetisk) notového textu starších kritických vydání příslušných děl (studijní partitury devíti symfonií Antonína Dvořáka z roku 2004 pořízené podle kritického vydání z 50. a 60. let 20. století).

Z praktického vydání se uživatel nedozví, jak skladbu zapsal či odevzdal do tisku sám autor a co naopak doplnili a změnili pozdější editoři.

KRITICKÉ VYDÁNÍ

Kritické vydání je na rozdíl od výše zmíněných typů zpracováno na základě shromáždění, utřídění a posouzení všech existujících primárních a sekundárních (notových a nenotových) pramenů k danému hudebnímu dílu nebo souboru děl. Znamená to, že při přípravě kritického notového textu musí editor dlouho a pečlivě studovat, porovnávat a hodnotit všechny:

- // dochované autografy (neboli notové zápisy pořízené skladatelem, např. skici, náčrty, pracovní manuskripty či čistopisy, určené pro provozování nebo jako předloha pro tisk);
- // částečné autografy (zápisy pořízené zčásti skladatelem a zčásti někým jiným nebo opisy, do nichž skladatel dodatečně zanesl svoje poznámky a korektury);
- // opisy;
- // první tisky a další tištěná vydání příslušných děl, která vyšla za skladatelova života;
- // provozovací materiály (tj. rozepsané party, pořízené buď skladatelem, anebo častěji někým jiným);
- // dirigentské poznámky;
- // zmínky v korespondenci, denících nebo v dobovém tisku atp.

Hudba různých historických období je dochována v různých typech pramenů. Pro starší hudbu před rokem 1600 nemáme k dispozici prakticky žádné autografy a v řadě případů neznáme ani jméno či původ autora. S notovými tisky můžeme samozřejmě počítat teprve od doby, kdy byl vynalezen knihtisk a nototisk, tj. od přelomu 15. a 16. století. Pro hudbu 20. století naopak připadají v úvahu i prameny zvukové nebo audiovizuální, např. záznamy z prvních provedení příslušných děl či z provedení, na nichž účinkoval skladatel aj.

Výsledný notový text, který editor na základě tohoto studia předloží, musí být zbaven všech chyb a opomenutí, které se v pramenech vyskytují, a musí se zároveň co nejvíce přiblížit **intenci** (neboli záměru) autora, která je různým způsobem a v různé míře spolehlivosti obsažena v dochovaných pramenech. Všechna rozhodnutí a všechny případné zásahy do notového textu, které editor v této souvislosti učiní, musí být podrobně zdůvodněny a zřetelně (viditelně) vyznačeny. K tomu slouží tzv. **kritický aparát**, který je povinnou součástí každého kritického vydání.

Kritický aparát se skládá z:

- // **grafických znaků**, užitých přímo v notovém textu (například hranaté závorky u not, posuvek a dynamických znamének nebo slabší přerušované čáry u obloučků a vidlic atp.);
- // **kritické zprávy**, která bývá obvykle otištěna na konci příslušného svazku; součástí kritické zprávy je rovněž tzv. **revizní zpráva** (neboli **seznam růzností**), v níž jsou podrobně zaznamenány všechny chyby a všechna odchylná (neboli variantní) místa v jednotlivých pramenech (viz též níže).

Typy kritických vydání

Kritické vydání určitého hudebního díla nebo repertoáru může být samozřejmě připraveno a realizováno jako jednotlivý projekt, jehož výsledkem je jeden titul nebo jeden svazek. (Tímto způsobem jsou v současnosti vydávány významné památky české hudby období středověku a renesance, jako jsou tzv. *Jistebnický kancionál* nebo kodex *Speciálník*.) Mnohem obvyklejší je vydávání ucelených edičních řad, které ovšem představují po stránce obsahové, časové i finanční mimořádně náročný úkol jak pro editory, tak také pro nakladatele. V průběhu doby se vyvinuly dva typy takovýchto edičních řad, jimiž jsou **památky hudební minulosti** a **souborná vydání**.

- // **„Památky hudební minulosti“** jsou takovou kritickou ediční řadou, která přináší díla různých autorů nebo i anonymní repertoár; výběr je zpravidla vymezen časově, místně a/nebo druhovou příslušností. Příklady: *Musica Britannica*, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, *Das Erbe Deutscher Musik*, *Monumenta monodica medii aevi*, *Corpus Mensurabilis Musicae*, u nás *Musica antiqua bohemica* aj. (Označení „památky hudební minulosti“, které zde navrhuje, není zatím v českém prostředí běžně používáno; hovorový jazyk české hudební vědy si až do

sud vystačil s výrazy „denkmelery“, případně „monumenty“, převzatými z německého pojmu **Denkmäler** a anglického **monuments**.)

// **Souborná kritická vydání** se naopak zaměřují vždy na **dílo jednoho skladatele**, které se snaží obsáhnout a publikovat v jeho úplnosti. Tato „úplnost“ může být ovšem chápána různými způsoby: editoři (a nakladatel) se například mohou rozhodnout, že vydají pouze dokončená díla, resp. ta, která skladatel sám určil pro zveřejnění tím, že jim přidělil opusová čísla, a která potom zpravidla vyšla tiskem záhy po dokončení neboli za skladatelova života anebo krátce po jeho úmrtí (tento postup byl zvolen například v prvním souborném vydání děl L. van Beethovena, které se uskutečnilo v 60. letech 19. století). Mohou se dohodnout na tom, že u děl, která skladatel během svého života z různých důvodů přepracovával, a která se tudíž dochovala ve dvou nebo více různých verzích, vydají pouze jednu (zpravidla poslední) verzi a všechny ostatní verze ponechají stranou. Mohou ale naopak usilovat o to, aby kriticky vydali vše, co po sobě skladatel zanechal, tedy všechna jeho dokončená, nedokončená a/nebo neúplně dochovaná díla (vydaná i nevydaná), všechny dochované verze a dílčí varianty těchto děl, ale i veškeré přípravné záznamy, skici, náčrtý a písemná svědectví. (Tento přístup převládl v novějších souborných vydáních, realizovaných v druhé polovině 20. století.) Kritické vydání, které se snaží podrobně dokumentovat a uživatelsky zpřístupnit genezi a proces vzniku díla, tzn. zachycuje a publikuje všechna zjiitelná stádia kompozičního procesu od prvního nápadu přes skici, verze, varianty a úpravy až k poslednímu známému a dochovanému tvaru, se obvykle označuje jako **historicko-kritické vydání**.

Zbývá zodpovědět otázku, komu jsou takováto kritická vydání určena. V 19. století a v prvních desetiletích 20. století převládala představa, že tyto velké a monumentální kritické ediční výkony – ať již šlo o „antologie“, anebo o souborná vydání děl velkých skladatelů – představují jakési „památníky“ či „pomníky“ (v němčině **Denkmäler**, v angličtině **monuments**, viz též výše) svědčící o velké a slavné hudební minulosti vlastního národa. Vedle toho se vycházelo z toho, že tato vydání mají sloužit především badatelským účelům a nikoliv soudobé provozovací praxi. V nedávné minulosti a v současnosti se ovšem tato představa zásadním způsobem proměnila. Od kritických a historicko-kritických edic se dnes očekává, že budou použitelné a vítané jak specializovanými vědeckými badateli (muzikology), tak také vzdělanými a poučenými interprety.

Členění souborného kritického vydání na série a kategorie a rozdělení do svazků

Většina souborných kritických vydání je předem rozvržena do jednotlivých dílčích řad, sérií nebo kategorií. Jejich počet a řazení se řídí rozsáhlostí díla příslušného skladatele a tím, jaké druhy hudby jsou v jeho tvorbě zastoupeny. Důležité je ale i hledisko prakticko-uživatelské. Rozdělení do sérií a kategorií slouží uživatelům k tomu, aby získali celkový přehled a aby si také např. mohli předplatit pouze jednu řadu či kategorii souborného vydání, která je zajímavá. Při množství děl a časové

náročnosti ediční práce jsou projekty souborných vydání plánovány na desítky let. Sledování jednotlivých řad a sérií je proto jednou z mála možností, jak získat přehled o dosud vydaných svazcích. Výhodou je, pokud již skladatel sám nějakým způsobem utřídil vlastní dílo nebo pokud svá díla soustavně označoval podtituly poukazujícími k druhovému zařazení. S tím se ovšem setkáváme spíše výjimečně.

Jako příklad může sloužit rozvržení obsáhlého díla skladatele Bohuslava Martinů (přes 400 děl) do sérií a kategorií pro připravované souborné kritické vydání:

Série I: Jevištní díla a filmová hudba

- I/1: Opery
- I/2: Balety
- I/3: Scénická hudba
- I/4: Filmová hudba

Série II: Orchestrální hudba

- II/1: Symfonie
- II/2: Skladby pro velký orchestr
- II/3: Skladby pro komorní nebo malý orchestr
- II/4: Svity a výtahy z jevištních děl (ve vlastní úpravě)

Série III: Koncerty a koncertantní díla

- III/1: Klavírní koncerty
- III/2: Houslové koncerty
- III/3: Violoncellové koncerty
- III/4: Koncerty pro různé sólové nástroje (cembalo, hoboj, viola)
- III/5: Dvojkoncerty, trojkoncerty, čtyřkoncerty

Série IV: Komorní hudba

- IV/1: Dua pro housle a klavír
- IV/2: Dua pro violoncello a klavír
- IV/3: Dua pro různá nástrojová obsazení
- IV/4: Tria s klavírem
- IV/5: Tria bez klavíru
- IV/6: Smyčcové kvartety
- IV/7: Kvartety pro různá nástrojová obsazení
- IV/8: Kvintety
- IV/9: Sextety
- IV/10: Septety, oktety, nonety

Série V: Skladby pro klávesové nástroje

- V/1: Klavír
- V/2: Dva klavíry, cembalo, varhany

Série VI: Vokální hudba

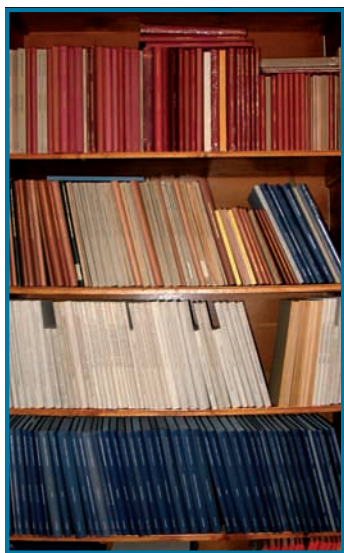
- VI/1: Sbory a cappella
- VI/2: Sbory s nástrojovým doprovodem
- VI/3: Kantáty bez nástrojového doprovodu nebo s jednotlivými nástroji
- VI/4: Kantáty s orchestrem
- VI/5: Oratorium
- VI/6: Písně s klavírním doprovodem
- VI/7: Písně s doprovodem orchestru, melodramy

Série VII: Autorské klavírní výtahy

- VII/1: Klavírní výtahy jevištních děl
- VII/2: Klavírní výtahy koncertantních děl

Série VIII Supplementa, faksimile, varia

- VIII/1: Skici, průběhové skici
- VIII/2: Particelli k nerealizovaným dílům
- VIII/3: Faksimile: úplné faksimilní edice vybraných děl, vyznačujících se buď výjimečným postavením v rámci díla B. Martinů (*Dvojkonzert H. 271*), nebo výjimečnými okolnostmi vzniku (Sešit skladbiček pro Margueritte Fournier, prosinec 1940)
- VIII/4: Supplementa: faksimile a komentovaný diplomatický přepis pramenného materiálu (rané skicáře ad.)



Knihovna se svazky souborných kritických vydání děl různých autorů.

Obsah svazků souborného kritického vydání

Svazky souborného kritického vydání bývají poměrně velkého formátu, mají kolem 300 stran a mívají jednobarevnou obálku. Každý svazek obsahuje většinou tyto oddíly (v různém pořadí):

- // Standardní předmluva – tato předmluva je shodná ve všech svazcích a vystihuje stručně, proč je projekt souborného vydání realizován.
- // Předmluva – vztahuje se k obsahu příslušného svazku, vytvoří ji přímo editor daného svazku. Popisuje všechny známé okolnosti spojené s genezí díla, jeho prvním provedením, přípravou prvního tištěného vydání, eventuálně i dobovou recepcí. Kromě toho obsahuje popis a charakteristiku dochovaných (i nedochovaných) pramenů obsažených v příslušném svazku.
- // Faksimile – přináší ukázkou autografu, případně ukázky dalších pramenů v reprografické podobě.
- // Soupis rolí, vokální a instrumentální obsazení

- // Kriticky zpracovaný notový text (s případnými odkazy, dodatky či dalšími komentáři)
- // Textové přílohy (např. libreto)
- // Kritická zpráva – přináší úplný výčet a podrobný popis všech použitých pramenů a podává jejich hodnocení. Součástí kritické zprávy je revizní zpráva nebo také seznam různocnění uvádějící všechna místa, v nichž se notový zápis pramenů navzájem neshoduje.

Zweiter Auftritt
DER CADI, FATIME.

DER CADI
Warum so in Gedanken? So niedergeschlagen, mein Kind?

FATIME
Kann ich anders bei dem Kaltsinn, den Sie einige Zeit her gegen mich
äußern?

DER CADI
Kaltsinn? Das ich nicht wüßte! Meine Geschäfte –

FATIME
Und Zelmire.

DER CADI
Dacht ich's doch, es müßte so was sein,
(vor sich)
wer mag ihr das schon gesagt haben?

FATIME
Treuloser! Womit hab ich's verschuldet, daß du eine zweite Gemahlin
nehmen, mich verstoßen willst?

DER CADI
Wann kam mir das je in Sinn? Du bist unrecht berichtet. Ich habe Zelmire
nie gesehn.

FATIME
Ganz recht! Weil sie dich nicht so viel wert achtete.

*) Vgl. die Parallelstellen und den Krit. Bericht.

** ossia:

Vgl. zudem den Krit. Bericht.

- 36² – Cadi – Bsb – cis' statt d'.
 6² – B. – XH, H – 8tel(ohne Vorh.)–8tel mit Bg, statt punkt. 8tel(mit Vorh.)–10tel ohne Bg.
 36² – Cadi – R – Str. mit dunklerer Tinte erg., Textverteilung abw.; K1 – 1² u. 3² mit Bg.
 36⁴ – B. – R – Verlängerungspkt. fehlt.
 37 – Cadi – B1, B2. – „So werd ich bald von ihr geschieden sein!“
 37¹ – Cadi – R – mit Bg.
 38, 39 – V.I/Melodiest. – K – ohne f.
 40¹ – V.I/Melodiest. – K1 – mit Bg.
 41¹ – V.I.II – XH, H – ohne Vorschlag.
 42 – V.I – K – mezzo piano (mit braunem Rötel).
 42² – V.I – Va. – H – e' + a' statt d' + a'.
 46¹ – V.I.II – R – cis' statt a' (vgl. T. 9).
 *46¹ – 48¹ – V.I.II – Bogensetzung in den Quellen widersprüchlich, NA folgt R; vgl. auch T. 9 u. 11.
 47 – V.I – R, XH, H – ohne f.
 48 – V.I – K – mezo for (mit braunem Rötel).
 *50 – V.I – K – Artikulation wie T. 13 etc. (s. o.); Wn1 – ohne bzw. teils ohne Artikulationsangabe.
 50¹ – V.I/Melodiest. – R, K, XH, H, Wn1 – ohne Str.; gilt in R, XH, H ebenso für V.II.
 50², 53² – Codi – XH, H – g' statt d'.
 *51 – V.I.II – K, XH, alle Particelle – mit geringfügigen Abw. Artikulation wie T. 13 etc. (s. o.); H – Bg. über 1² + 2².
 52¹ – V.I – K – g' statt e'.
 52² – V.I – Va. – XH, H – e' + cis' statt g' + cis'.
 53 – V.I – K – pia (mit braunem Rötel).
 53 – Cadi – alle Particelle – Halbe d'–4tel a'.
 53¹ – V.I.II – R, H – ohne Str.; V.I/Melodiest. – K – ohne Str.
 54 – V.I.II – R – ohne Artikulation (aber durch einen Balken zusammengeb.); NA folgt K, XH, H u. den Particellen (dort teils ungenügende Angabe).
 55¹ – B. – XH – mit Bleistift f. erg.
 56² – V.I.II – R – ohne Bg.
 57¹ – V.I.II – R – ohne Str.; V.I/Melodiest. – Wn2 – 1² ohne Str.
 57² – Va. – K, XH, H – e' + d' statt e' + h'.
 58¹ – B. – K – mit Fermate.

Scène VIII

Gesprochener Text, S. 76–77, frz. Fassung:
 Omar – Libretti – schließen den Satz, *Demandez à tout le monde, comme j'exerce mon métier?* mit Fragezeichen.

Zehnter Auftritt

Gesprochener Text, S. 76–77, dt. Fassung:
 „Ringstock“ ist laut Grimms Wörterbuch (Leipzig 1899, Bd. 8, Sp. 1015) ein „stock zum narringen des am ringen befestigten zeuges“.
 Omar – B1 – „Meistentheils laß ichs aber“ statt „Meistentheils aber laß ichs“.

8. Air (Omar; S. 78–82)

Satzbezeichnung: R – *le trio* (mit dunklerer Tinte, vermutl. nachtrgl. erg.); K (alle St.), XH, H – keine; K1, Wn1, Wn2, Bsb – Apr. K (V.I) – oberer Seitenrand beschneiden, dadurch Schlüsselwort nicht mehr lesbar; oberhalb des ersten beschr. Notensystems Anmerkung mit gleicher Tinte wie Notentext: „NB: daß Pfeiffel geht mit der 1. Violin.“

Partituranordnung u. Stimmenbezeichnung: R – zw. 1. u. 2. Syst.; 2 Violini, 3. Syst.; Viola, 4. Syst.; Biffero (darüber mit dunklerer Tinte erg.; Piccolo), 5. Syst.; Tamburo, 6. Syst.; Piatti, 7. Syst.; Omar, 8. Syst. [Basso], XH u. H – 1. Syst.; Biffero, 2. Syst.; Tamburo, 3. Syst.; Aramento / Turco, zw. 4. u. 5. Syst.; Violini, 6. Syst.; Viole, 7. Syst.; Omar, 8. Syst.; Basso.

K bezeichnet keine Tamburo- u. Piatti-St.

Tempoangabe in den Quellen einheitlich.
 Omar: R, XH, H, Wn1, Wn2 – Baßschlüssel; K1 – Violinschlüssel; Bsb – Sopranschlüssel; K1 u. Bsb dadurch eine Oktav zu hoch.

K1 Rollenangabe „Omar“ corr., vorheriges getilgt. Taktart: nur XH schreibt Z bzw. 2 statt 2/4.

*Fl.pic., Tamburo u. Piatti sollen „türkisches Kolorit“ erzeugen, wobei die NA die Schlaginstr. wiedergibt, wie sie in den Quellen R, XH u. H notiert sind, ohne jedoch das überflüssige f zu übernehmen. Die Fl.pic. ist in den Quellen R, XH, H u. K als Biffero bzw. Piffero u. Pfeiffel bezeichnet u. verläuft im Abstand von zwei Oktaven parallel zur V.I, wobei die Fl.pic.-St. in R u. K nicht separat notiert ist. In R findet sich auf dem System der Fl.pic. mit dunklerer Tinte geschr. die Angabe „Col Violino P: ex D.“, wobei eine D-Stimmung nicht mit den in den Takten 1–2 angegebenen Noten dieser St. korrespondiert (lediglich die ersten 1/2 Takte sind ausnotiert, hiernach folgt die colla parte-Anweisung). Es muß eine Fl.pic. in G-Stimmung verwendet worden sein (vgl. hierzu auch die Fl.pic.-St. in *La Rencontre imprévue*, GGA IV/7, Nr.23 „Mahomet notre grand prophète“). Die Vorzeichnung von zwei Kreuzen (fis u. cis) in der Fl.pic.-St. von R ist nicht zu erklären u. somit lediglich als Schreibfehler zu werten; dementspr. notiert die NA, wie auch XH u. H, in G (obwohl die St. hier ausgeschr. werden, sind nur in H, T. 1 u. T. 28, die Pkt. bzw. Str. der V.I übernommen). – In K1 findet sich auf der ersten Seite des Air (oben rechts) der Vermerk *Aria col Biffero NB: mit dem / Zuerch=Pfeiffel*.

Wn1 notiert ungewöhnlicherweise dyn. Angaben, u. zwar zur Singst. in T. 45 u. T. 47.

- gesamte Nr. (außer in T. 10 u. T. 59) – K1 – ohne Str.
 1 – V.II, Va., B. – R, XH, H – ohne f.
 1 – 6 – B. – R, XH, H – ohne Str.; V.I/Melodiest., B. – Str. in den Particellen uneinheitlich.
 1¹ – 2¹ – V.II – R, K – ohne Str.; NA folgt XH.
 2¹ – 6¹ – Fl.pic. – R – colla parte mit V.I.
 3 – 5¹ – 6¹ – 19 – 20, 25–26, 28–29¹, 32–33, 42–43¹, 48, 54–56¹ – Va. – XH – colla parte mit B.
 31¹ – V.I/Fl.pic. – K – ohne Str.; H – 3¹ – ohne Str.
 5 – V.II – R, XH, H – ohne p; Fl.pic., V.I – XH, H – ohne p.
 5¹ – 6¹ – Fl.pic., V.I – XH, H – ohne Str.
 6¹ – Fl.pic., V.I – K – wiederholt die Angabe p von T. 5.
 6¹ – V.II – R, XH, H – ohne f.
 7 – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne f.
 7 – 8¹, 25–27¹, 32–33, 42¹–43¹, 48–49¹, 54–55 – Va. – R – colla parte mit B. T. 25 u. T. 32 Angabe „col Basso“ in dunklerer Tinte erg.
 7–12, 25–29¹, 32–33, 42¹–44, 48–53¹, 54–55¹, 60–61 – V.II – R – colla parte mit V.I.
 7¹ – 8¹ – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 9–12, 25–26, 32–33, 42–45¹, 48–52, 54, 59¹–61 – V.II – R – colla parte mit V.I, jeweils mit Angabe unis.

- 9¹–10¹ – Va. – K – mit Pkt.
 9¹ – V.I/Melodiest. – Bsb – fis' statt a'.
 10¹ – Fl.pic., V.I.II – R – ohne Str.; K, H – ganzer Takt ohne Str.; Particelle uneinheitl. NA folgt XH.
 10² – Fl.pic., Tam., V.I, Va., B. – R – ohne ff.
 11² – Fl.pic., V.I.II – Bg. nur in R.
 13 – Tam., V.II, B. – R – ohne p; B. – K – mf.
 13¹ – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 13¹–14¹ – V.II – R, XH, H – ohne Str.
 13¹–14¹ – Fl.pic., V.I – XH, H – ohne Str.
 16¹, 20¹ – V.I/Fl.pic. – K – Vorschlag h' statt g'; Fl.pic. – XH, H – ohne Vorschlag.
 17 – V.II – K – p.
 17¹–18¹ – Fl.pic., V.I – XH, H – ohne Str.
 18¹–19¹ – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 22¹–14¹ – V.II – R – e' statt d'.
 22², 24², 25²–3 – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 24 – V.II, Va. – R, XH, H – ohne f.
 25¹ – V.I/Fl.pic. – K – f.
 25¹, 28¹ – V.I/Fl.pic. – K – fälschlich mit Str.
 27 – XH – oberhalb des Systems Anm. loco.
 28 – Fl.pic., Tam., V.I, Va., B. – R – ohne p; B. – K – mf.
 28¹–29¹ – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 29¹ – V.II – XH, H – e' statt d'.
 29¹ – Omar – R – undeutlich notiert, kann e wie auch d meinen.
 30¹–14¹ – Fl.pic., V.I – K, XH, H – ohne Str.
 31¹–12¹ – V.I – K – zunächst g'-as', mit braunem Rötel um b'-b' erg.
 31² – B. – Bsb – c statt A.
 32–33 – V.II – K – notiert:



- 32² – Va. – R, K – ohne t; B. – R – ohne t.
 32² – Fl.pic., V.I.II – XH, H – ohne Str.
 32² – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 32² – V.II – R – e' statt fis'.
 37¹ – B. – XH, H – mit f, von zweiter Hand erg.
 37¹–14¹ – B. – XH, H – 4tel statt 8tel–Stel.
 38¹ – B. – R – a zu h corr.
 39¹ – Omar – Wn1, Bsb – ohne Vorhalt.
 40¹ – Fl.pic., V.I – XH, H – ohne Str.
 41¹–42¹, 43¹–44¹ – Fl.pic., V.I – R, XH, H – ohne Str.
 41¹ – Tam., V.II, B. – R – ohne f.
 42¹ – V.I/Fl.pic. – Va. – K – f statt bereits zu 41¹.
 42¹ – Omar – Wn1 – mit Bg.
 44¹–45¹, 50¹–51¹ – Omar – XH, H – ohne Bg.
 45¹ – Tam., V.II, B. – R – ohne p; Va. – K – p schon zu 45¹ vermul. Schreibfehler.
 45¹ – Omar – Wn1 – piano.
 47¹ – Va. – R – einfach gehalt.
 47¹ – Fl.pic., Tam., V.I, Va., B. – R – ohne f.
 47¹ – Omar – Wn1 – fort.
 48¹ – Va. – K – f statt bereits auf 47¹.
 50 – Omar – XH, H – Balken zu 50² nicht erg., daher ein Wort (zu) hinzugefügt, NA textiert analog T. 44.
 50¹ – Omar – Bsb – fis statt a.
 50¹ – V.I.II – K – ohne Bg.; Fl.pic. – K, XH, H – ohne Bg.
 51 – Fl.pic., Tam., V.I, Va., B. – R – ohne f u. ff, B. nur 51¹ mit f; K, XH, H – leicht voneinander abw. Angaben zur Dynamik, NA folgt K u. XH.
 51¹ – V.II – K – mit Str.
 52¹ – Omar – R, XH, H – ohne Bg.; NA folgt den Particellen.

ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY KRITICKÉ EDIČNÍ PRÁCE

Pro přípravu jakéhokoliv kritického (tzn. vědecky prověřeného, správného, spolehlivého) vydání notového textu platí následující čtyři metodická pravidla, která si musí každý editor osvojit a respektovat:

- // Ve všech fázích ediční práce (tzn. přípravy zvoleného notového textu pro tisk) se uplatňuje **kritická metoda**.
- // Tato metoda se opírá o **historické zkoumání** (vydávaných hudebních děl a jejich autorů, hudební produkce příslušného stylového období atp.).
- // Ediční práce zahrnuje **posouzení a vyhodnocení sémiotického významu** příslušného notového textu či zápisu (neboli toho, co tento zápis znamená z hlediska „živého provedení“, adekvátní zvukové realizace příslušné hudby) – což opět nezbytně předpokládá důkladné historické zkoumání (dobové provozovací praxe a dobových notačních zvyklostí).
- // Rozhodujícím vodítkem je pak to, jak editor **pochozí hudební styl** (hudby příslušného období nebo autora, jimiž se zabývá), což se opět opírá o historické porozumění.

Základním předpokladem pro práci editora, který má připravit kritické vydání notového textu, jsou obsáhlé a zároveň velmi specializované znalosti z hudební historie. Základy těchto znalostí lze získat studiem vysokoškolského oboru hudební věda.

KRITICKÁ METODA

První pravidlo čerpá z bohaté tradice **textové kritiky** ve **filologii** (neboli z metodických postupů, které byly v průběhu několika minulých staletí vypracovány a prověřeny při kritickém vydávání literárních textů, především bible, spisů antických filozofů, středověkých literárních památek i textů novověkých autorů). Každé editorské rozhodnutí je tedy činěno v kontextu toho, jak editor rozumí příslušnému dílu (resp. textu, v našem případě notovému textu) jako celku, a k tomu může dospět pouze důkladným kritickým posouzením a vyhodnocením všech podstatných okolností a souvislostí. Stanovení „správného“ textu či notového textu se tedy rozhodně neděje mechanicky, ale představuje součást i výsledek intenzivního kritického dialogu mezi badatelem (editorem) a dílem (textem).

Ediční práce sestává z řady kvalifikovaných, kriticky poučených rozhodnutí. Je tedy zároveň interpretací (neboli výkladem příslušného textu či notového textu – ovšem nikoliv výkladem libovolným). Její výsledek, tj. kritický notový text, znamená pokaždé určitý průsečík (nebo kompromis) mezi „autoritou“ skladatele – jehož autorský záměr se dochoval buď prostřednictvím vlastnoručního (neboli autografního) notového zápisu, a/nebo častěji prostřednictvím rozmanitých, více či méně spolehlivých opisů a notových tisků – a „autoritou“ editora, který musí všechny tyto prameny shromáždit, posoudit a vyhodnotit a stanovit na jejich základě onen kýžený „správný“ text.

HISTORICKÉ ZKOUMÁNÍ

Historické zkoumání, o něž se kritická metoda opírá, dospívá k těmto obecně platným zjištěním: nedílnou součástí tvůrčího skladatelského procesu je to, jakým způsobem a jakými cestami se hudební dílo dostává k publiku. Skladatelé se téměř vždy snaží utvářet svá díla (resp. jejich notový zápis) tak, aby usnadnili komunikaci s interprety i posluchači. Na konečnou podobu a vyznění jejich děl mají pokaždé nemalý vliv konkrétní společenské, kulturní, politické i ekonomické podmínky. Totéž platí pro prameny: notové autografy, opisy, tisky, v novější době také foto- nebo xerokopie, audio- a videozáznamy atp.

Editor, který připravuje kritické vydání zvoleného notového textu, posuzuje a interpretuje všechny tyto prameny na základě svých dosavadních odborných zkušeností a detailních znalostí příslušných historických souvislostí. Způsob, jakým přitom postupuje, vyplývá z povahy notového zápisu. Jednotlivé symboly (notové hodnoty, pauzy a různé další znaky) nemají samy o sobě žádné významy. Ty závisejí naopak výhradně na kontextu, v němž jsou tyto symboly použity, a jsou spouštěčovány dvěma fakty, které spolu navzájem souvisejí:

// **konvencí** – např. to, že prázdná notová hlavička (celá nota) znamená dvakrát delší rytmickou hodnotu než prázdná notová hlavička s nožičkou (půlová nota);

// **systemem** – v jeho rámci jednotlivé („konvenční“) notové znaky fungují, neboli vztahy mezi těmito znaky a to, jak na těchto vzájemných vztazích závisejí jejich významy.

Takovýchto systémů je ovšem více a různé systémy užívají samozřejmě různé konvence.

V dnešní notační praxi se například počítá s tím, že delší rytmická hodnota se normálně dělí na dvě hodnoty kratší (například půlová nota na dvě noty čtvrtové), zatímco třídílné dělení je vyznačeno tečkou u delší noty (půlová nota s tečkou je o polovinu delší než půlová nota bez tečky a dělí se tedy na tři noty čtvrtové). Naproti tomu v notační praxi 15. a 16. století se způsob dělení rytmických hodnot (na dvě nebo na tři hodnoty menší) vyznačoval menzurálními znaky na začátku skladby nebo příslušného oddílu skladby, takže tečky u not nebyly zapotřebí. Oba tyto notační systémy jsou si jinak v mnoha rysech podobné. Rozdílný způsob zápisu rytmických hodnot a jejich dělení je v obou případech záležitostí konvence. Problém nastává ve chvíli, kdy se konvence změní, starší způsob notového zápisu je nahrazen způsobem novým a interpreti i ostatní běžní uživatelé již přestanou starší notaci rozumět. Editor, který připravuje kritické vydání notového textu, musí tedy rekonstruovat příslušný historický kontext, správně rozpoznat smysl a význam oněch starších notových znaků a převést jej patřičným způsobem do běžně srozumitelné současné notace (v našem jednoduchém příkladu to znamená doplnit tečky u delších notových hodnot všude tam, kde příslušný menzurální znak předepisuje třídílné dělení).

VÝZNAM NOTOVÉHO TEXTU

Je nutné také posoudit a vyhodnotit význam příslušného notového textu či zápisu neboli toho, co tento zápis znamená z hlediska správného a stylového provedení příslušné hudby. Je třeba si uvědomit, že hudební text (notový zápis) neoslovuje posluchače, ale interpreta. Interpret (buť by šlo o samotného skladatele) je druhým prostředníkem mezi dílem a jeho publikem skrze provedení. Notový text tedy funguje také jako prostředník mezi skladatelem a interpretem a tím je dána jeho povaha: obsahuje soubor pokynů pro interpreta pro provedení díla. Notový zápis je tak prostředkem komunikace a každý hudební znak nese význam závislý na kontextu a konvenci. Skladatelé jsou si toho vědomi a upravují text svého díla v tomto rámci. Jakmile okamžik zápisu pomine, tento určitý kontext a konvence se mění a noví pozorovatelé či vykladači si s sebou přinášejí vlastní soubor konvencí pro interpretaci znaků. Styl díla proto nespočívá pouze v notovém zápisu, ale také v interpretačních možnostech, které jsou s každým dílem spojené.

POCHOPENÍ HUDEBNÍHO STYLU

Poslední pravidlo, tj. čtení notového textu v rámci hranic stylu příslušného díla, bývá bohužel často opomíjeno. Editoři, kteří chtěli za každou cenu nalézt a určit původní (autorský) text, považovali všechna ostatní čtení pramenů za nepůvodní, neautorská a z tohoto pohledu za chybná – ačkoliv se většinou nejednalo o „zjevné chyby“, ale o různé, víceméně rovnocenné **varianty** textu. Aby získali nástroj k odstranění aspoň některých takovýchto chybných čtení, a mohli se tak dopracovat k spolehlivějšímu určení onoho původního autorského textu, vyvinuli metodu **stemmatické filiace**, neboli metodu stanovení „rodokmenu“, časové posloupnosti a stupně příbuznosti pramenů.

Tato metoda se opírala především o vyhledávání tzv. „společných chyb“, tzn. takových chyb, které nemohly vzniknout shodou náhod nezávisle na sobě na dvou nebo více různých místech, a které tudíž mohou spolehlivě prokázat to, zda a jak jsou spolu zkoumané prameny navzájem „spřízněny“, tzn. zda byl jeden z nich opsán či přetištěn z druhého či nikoliv. Pro určení „správného“ (původního) textu je přitom rozhodující to, zda a do jaké míry se spolu shodují prameny, které vznikly prokazatelně nezávisle na sobě. V řadě situací se ovšem tato metoda nedá uplatnit. Editoři se pak musí jednoduše „spolehnout sami na sebe“, volit mezi různými čteními pramenů a opírat se přitom pouze o svoji předchozí zkušenost a o pochopení příslušného hudebního díla ve vztahu k jeho pramenům.

OBECNĚ PLATNÉ ZÁSADY KRITICKÉ EDIČNÍ PRÁCE

Pokusme se nyní postoupit ve výkladu dále a představit obecně platné zásady kritické ediční práce. Platí sice, že každé stylové období, každý hudební druh i každé jednotlivé hudební dílo má svoje specifické ediční problémy, zároveň ale existují problémy obecné povahy, které musí editor řešit pokaždé, bez ohledu na stylovou epochu a hudební repertoár, kterými se zabývá.

- // Jaká je povaha a historie pramenů k dílu, které chceme kriticky vydat?
- // Jak spolu tyto prameny navzájem souvisejí?
- // Jaké závěry o povaze a historické situaci vydávaného díla můžeme na základě těchto pramenů učinit?
- // Jak toto svědectví pramenů a tyto závěry o povaze díla ovlivňují editorská rozhodnutí při přípravě kritického notového textu?
- // Jaký má být způsob prezentace (publikace) tohoto kritického textu?

Ve zbývajících částech našeho výkladu budeme postupně odpovídat na tyto otázky a všimati si přitom toho, jak kritické myšlení ovlivňuje všechny nutné etapy ediční práce.

PŘEDBĚŽNÉ ÚVAHY

Naprostá většina kritických vydání je založena na důkladné znalosti pramenných materiálů. Nová souborná vydání děl J. S. Bacha, J. Haydna, W. A. Mozarta a mnoha dalších skladatelů vydávají svědectví o důležitosti studia pramenů a potvrzují také to, že další výzkum pramenů zároveň prohlubuje naše porozumění této hudbě, jejím tvůrcům a provozovatelům.

Žádná kritická edice – existující, plánovaná nebo budoucí – není definitivní.

Nová bádání, dokonce i taková, která se znovu zabývají dobře známými prameny, přinášejí neustále nové pohledy na zkoumanou hudbu, jež samozřejmě závisejí také na představivosti a erudici příslušných badatelů. Všechny zkoumané prameny jsou přitom jednak historické dokumenty a jednak zdroje čtení (notového textu). Každý pramen jako fyzický artefakt (předmět) vznikl v konkrétním historickém kontextu, který přímo ovlivňuje hodnotu a význam tohoto pramene pro dějiny hudby, kterou nám zprostředkovává. Při stanovení kritického notového textu ovšem autenticita (správnost) jednotlivých čtení neustále vyžaduje verifikaci (prověřování), a to bez ohledu na autenticitu samotného pramene: ne každé čtení v daném prameni je stejně hodnotné (správné).

Zkoumání hudebních pramenů musí vždy brát v potaz dvě základní vlastnosti těchto pramenů:

- // Jsou to ve většině případů materiály, které slouží **k praktické potřebě**.
- // Jejich vyhotovení, ať už v rukopisné nebo tištěné podobě, vyžaduje detailní a specializovanou **znalost hudební notace**.

Psané nebo tištěné notové materiály umožňují provedení příslušné hudby a většina pramenů vzniká proto, aby se používaly jako provozovací materiály nebo aby sloužily jako předloha pro vyhotovení tištěných provozovacích materiálů. Existují některé výjimky, jako jsou reprezentativní rukopisy pořízené pod dohledem básníka a skladatele Guillaumea de Machaut (cca 1300–1377), jež obsahují jeho sebraná díla, anebo některé monumentální edice hudebních památek, které vycházely v druhé polovině 19. století, ale těchto výjimek je málo.

„Praktická“ povaha hudebních pramenů – na rozdíl od jiných typů písemných pramenů (například rukopisů a tisků literárních, historických nebo filozofických děl) – se projevuje v jejich netrvanlivosti. Starší notové rukopisy byly v minulosti často rozřezávány na kousky a používány při vazbě a na předsádkách novějších knih (i nehudebních): když tyto prameny přestaly sloužit praxi a jejich repertoár zastaral nebo se naopak rozšířil tak, že bylo třeba pořídit nové knihy, zastaralé knihy byly zničeny a následně „recyklovány“.

PRAMENNÝ VÝZKUM

Pramenný výzkum prováděný v souvislosti s přípravou kritického vydání sestává z:

- // **evidence pramenů** (neboli shromažďování informací o jejich existenci a uložení);
- // **klasifikace** (utřídění) **pramenů** a **posouzení** (vyhodnocení) **pramenů** s ohledem na stanovení kritického notového textu.

Evidence pramenů

Do evidence pramenů patří:

- // **lokace** neboli záznam o jejich **uložení** (místo, instituce, signatura atd.);
- // **prohlídka, vnější popis** (zaznamenávající typ pramene: autograf, opis, tisk; rozměry, počet stran, typ notace, použitý psací materiál a řadu dalších detailů);
- // **transkripce** nebo **spartace** (v případě potřeby); podmínky badatelské práce v knihovnách, muzeích a archivech obvykle vedou k tomu, že transkripce nebo spartace notových pramenů se provádějí z mikrofilmu nebo nějakého jiného typu fotografické reprodukce (xerokopie nebo nejnověji digitální kopie). Fotografie ovšem nikdy nedokáže zobrazit všechny detaily, které editor potřebuje znát, a proto je při popisu pramene nutné pracovat s originálem.

Lokace

Moderní bibliografické zdroje (tištěné i elektronické katalogy a databáze) obsahují velké množství údajů o uložení pramenů a tím značně usnadňují tuto první fázi ediční práce. Editor pak na základě informací z těchto a dalších zdrojů a na základě svých předchozích znalostí a zkušeností musí rozhodnout, které z evidovaných pramenů zasluhují důkladnější prozkoumání a které je případně možné ponechat stranou pozornosti.

Máme zde na mysli situaci, kdy se nějaké dílo, například mše nebo symfonie skladatele 18. století, dochovalo v dvaceti nebo i více opisech, uložených ve dvaceti různých institucích; v případě, že máme k dispozici jeden, dva nebo tři prameny, musíme samozřejmě popsat a prozkoumat všechny.

Specifický problém představují notové tisky, a to z toho důvodu, že exempláře jednoho vydání (nemluvě o pozdějších dotiscích nebo dalších vydáních u téhož nakladatele) se mohou v řadě detailů lišit: poměrně často se stávalo, že po vytištění několika zkušebních exemplářů byl tisk přerušen a do notového textu (ploten) byly zaneseny různé změny a opravy; vyryté tiskařské plotny se časem opotřebily a tisk byl pak hůře čitelný; ve starších tiscích používajících vyměnitelné typy (jednotlivé noty), se některé typy posunuly nebo vypadly; při vazbě byly k sobě svázané listy z různých nákladů (dotisků). Má-li tedy editor spolehlivě vyhodnotit, jakou pramennou hodnotu má tištěný

exemplář, s nímž pracuje, musí evidovat, prozkoumat a porovnat co největší počet dochovaných exemplářů téhož vydání. (Tento požadavek se týká především notových tisků z 19. a 20. století; starší notové tisky jsou většinou dochovány v malém počtu, mnohdy pouze v jediném exempláři.)

Vnější popis pramenů

Jak již bylo naznačeno výše, prohlídka a popis pramene se zaměřuje hlavně na jeho „fyzický stav“. Takovýto průzkum může potvrdit již známá historická data o příslušném prameni anebo přinést nové poznatky, které upřesní nebo změní význam pramene z hlediska stanovení kritického notového textu.

Např. určení filigránů (vodoznaků) a rozměrů ručně linkovaných notových osnov (tj. vzdáleností mezi notovými linkami a mezi osnovami) může významně pomoci při dataci a identifikaci pramene (neboli zjištění doby a místa jeho vzniku). Z fotografické reprodukce (černobílé fotografie nebo mikrofilmu) se dá zjistit jenom málo takovýchto detailů; prohlídka a vnější popis pramene musí tedy z velké části proběhnout v místě jeho uložení.

Obsah popisu pramenů uváděného v předmluvě k příslušnému kritickému vydání vyplývá z funkce, kterou zde mají plnit. Minimálním požadavkem je úplná identifikace všech popisovaných pramenů tak, aby je uživatelé mohli případně sami vyhledat:

- // U **rukopisných pramenů** se musí uvést **město a instituce**, v níž se příslušný pramen nachází, jakož i **signatura** a/nebo **inventární číslo**.
- // U **tištěných pramenů** se rovněž uvádí plná **bibliografická citace**. U tištěných pramenů je třeba uvést také to, **s kterým exemplářem** (kterými exempláři) editor pracoval.

Další informace uváděné v popisu pramenů závisejí na konkrétním kontextu a na předpokládaných uživatelských edice. Někdy je lepší publikovat úplný popis samostatně, zejména tehdy, když se v něm důkladně a obsírně rozebírají historické souvislosti spojené se vznikem a dalšími osudy popisovaného pramene; většina uživatelů kritických vydání ovšem oceňuje v tomto ohledu spíše stručnost.

Transkripce a spartace

Pokud editor pracuje s primárními prameny, je jeho hlavním úkolem v první fázi ediční práce transkripce (přepis) a v případě potřeby spartace těchto pramenů. (Tento úkol se týká téměř výhradně starší hudby do roku 1800, která je zapsána staršími typy notace a dochována zpravidla pouze v podobě hlasových knih nebo nástrojových hlasů, nikoliv v podobě partitury.) Jak již bylo řečeno, tyto transkripce a spartace mohou být a také většinou jsou prováděny z kopií pramenů, zatímco do originálů potom editor znovu nahlíží kvůli ověření a upřesnění některých detailů, které nelze z kopií přesně rozpoznat.

Klasifikace a posouzení pramenů

Klasifikace (utřídění) a **posouzení** (vyhodnocení) všech shromážděných a popsanych pramenů představuje časově náročnou a namáhavou fázi kritické ediční práce.

Posouzení pramenů má pro přípravu kritického notového textu zcela zásadní význam a do značné míry na něm závisí úspěch editorovy práce.

Konkrétní postupy při porovnávání a vyhodnocování pramenů a jejich čtení mohou být různé, a to z toho důvodu, že vztah mezi aktem kompozice určitého hudebního díla a způsoby dochování jeho notového textu je velice proměnlivý a téměř pokaždé jiný. Žádná z dosud vypracovaných metod či teorií nemůže uspokojivě pokrýt všechny situace, s nimiž se editor při své práci setká, a každá z nich se hodí pro určité typy případů a pro jiné nikoliv.

Metoda **stemmatické filiace** představuje užitečný a mocný nástroj, který slouží zejména k eliminaci (vyloučení) některých různocnění (o nichž by jinak nebylo možné rozhodnout, zda jsou či nejsou správná), ale nevede automaticky k stanovení kritického textu; je to pouze kritická pomůcka pro utřídění některých čtení pramenů. Někdy lze také případně odstranit chyby převzetím dobrých čtení z jiných částí stemmatu (neboli z jiných pramenů, v nichž je zapsán příslušný text). Tento typ rekonstrukce „správného textu“ je ovšem kritizován proto, že vlastně vytváří (notový) text, který ve skutečnosti nikdy neexistoval, a proto že takzvaný „eklektický text“, který navzájem kombinuje čtení ze dvou nebo více různých pramenů, je historickou nemožností.

Zastánci tohoto kritického stanoviska, zejména francouzský filolog Joseph Bédier, navrhli na konci 19. století metodu „**nejlepšího textu**“, v níž se pro stanovení kritického textu užívá vždy jeden „nejlepší“ pramen, s výjimkou těch míst, kde je zjevně porušen.

(Obě zmíněné metody, metoda stemmatické filiace i metoda „nejlepšího textu“, byly vypracovány v souvislosti s kritickým vydáváním starých textů z období antiky a středověku; v souvislosti s hudebními památkami jsou užívány zejména při vydávání jednohlasého duchovního i světského repertoáru a vícehlasé hudby období středověku a renesance.)

Utřídění a vyhodnocení pramenů lze provést však jediným způsobem: pečlivým a důkladným vzájemným **porovnáním** všech pramenů (notu po notě, takt po taktu, hlas po hlasu...) a také všech informací o jejich vzniku, původu a způsobu dochování do současnosti, které o nich editor dokázal nashromáždit. (V mnoha případech zde přitom navazuje na výsledky bádání svých předchůdců, které svým výzkumem doplňuje, opravuje nebo přehodnocuje.) Výsledkem této práce je rozhodnutí, které z pramenů jsou „dobré“, „spolehlivé“ či „věrohodné“ v tom smyslu, že obsahují „správný“ notový text – správný na jedné straně z hlediska množství a závažnosti chyb, které obsahuje, a na druhé straně z hlediska blízkosti k předpokládanému záměru autora kompozice – a které prameny jsou v tomto ohledu „méně dobré“, méně spolehlivé či dokonce „špatné“.

Prameny lze klasifikovat jako:

- // **hlavní**, tedy „dobré“ či dokonce „nejlepší“ prameny, které pak slouží při přípravě kritického notového textu;
- // **vedlejší** nebo **okrajové**, tedy „méně dobré“ nebo i „špatné“ prameny, které jsou využity buď jako prameny, anebo mohou být ze souboru pramenů úplně vyloučeny.

Z časové posloupnosti pramenů můžeme vysledovat proces revizí a změn, jež provedl skladatel ve svém autografu. Tento proces dokládá proměnu díla od jeho počátků v skladatelově mysli do stavu, v němž se je skladatel snaží zveřejnit a předat publiku. Opisy, které byly vyhotoveny pod přímým dohledem skladatele, lze považovat za autentické, avšak autenticita pramene nezaručuje nutně autenticitu jeho čtení. Tam, kde skladatel provedl vlastní rukou v autografu korekturu, můžeme považovat autenticitu čtení za ověřenou, avšak čtení, která jsou v autografu ponechána beze změn, nikterak neznamenají, že je skladatel všechna pečlivě prověřil a stvrdil jejich správnost. Provozovací materiály z doby skladatelova života mohou zprostředkovat množství informací včetně podstatných změn v notovém textu, které vyplynuly z okolností provedení: toto platí zvláště pro opery, kde se mohou původní provozovací materiály podstatně lišit od autografních partitur (jako je tomu například u Mozartovy *Figarovy svatby* a Bizetovy *Carmen*). Jiné prameny poskytují náhled do recepce díla nebo repertoáru hudebníky, písaři a interprety, kteří tyto prameny vytvořili a pro které byly vytvořeny. V mnoha případech zapsané verze ukazují jen malý zlomek z množství variant, které vznikaly při každém dalším provedení příslušné skladby. Nicméně však zachycují takové typy variant, které dobová provozovací praxe připouštěla a které se posléze mohly stát součástí (zapsaného) repertoáru. Každá dochovaná verze má tedy potenciálně stejnou hodnotu jako doklad provozovacích možností daného hudebního kusu v době jeho vzniku i v pozdějších obdobích.

Čím otevřenější jsou procesy písemného tradování hudebního repertoáru vlivům orální a provozovací tradice a písařské samostatnosti (jinými slovy: čím více různých variant téhož repertoáru je dochováno v pramenech), tím více tíhne editor k tomu, aby se spolehnul na jeden zvolený pramen jako na „nejlepší text“. Stemma pak slouží k objasnění historických vztahů mezi tímto zvoleným pramenem a prameny ostatními. (Popsaná situace, kdy se uplatňuje silný vliv ústní tradice i samostatná „tvořivost“ písařů, je typická pro tradování latinského [gregoriánského] chorálu a jednohlasé písně.)

Oprava chyb a příprava kritického notového textu

Po náročné heuristické práci přistupuje editor k přípravě kritického notového textu. Provádí různé zásahy do zvoleného hlavního pramene, a to na základě porovnávání s ostatními prameny nebo na základě porovnávání notového zápisu na opakujících se či analogických místech a zcela výjimečně na základě vlastního rozhodnutí, pro které nemá jinou oporu v pramenech (např. pokud odstraní zjevnou chybu v notovém zápisu, která se objevuje shodně ve všech dostupných pramenech). Někdy mohou editoři nacházet úseky, v nichž ani jedno dochované čtení (ani jedna varianta v pramenech) není přesvědčivé; v takových případech mohou s velkou obezřetností přistoupit k opravě notového

textu, nazývané **konjektura** (neboli takové opravení a doplnění chybných a porušených míst, pro které není opora v pramenech a které se opírá pouze o kvalifikovanou úvahu a rozhodnutí editora). Přestože je jen málo pravděpodobné, že se při tom podaří obnovit původní čtení skladatele, mohou tyto zásahy, založené na detailní znalosti stylu skladatele a stylu díla, znamenat opravení některých notoryteckých, sazečských nebo opisovačských omylů.

V kritické edici jsou na rozdíl od vydání „praktických“ všechny editorské doplňky a opravy zřetelně vyznačeny a zaznamenány (např. pomocí hranatých závorek, odlišného typu písma atp.) a/nebo náležitě zdůvodněny (v kritické zprávě).

Ani autografy skladeb nebývají bez chyb a také tyto chyby je třeba opravit, jak to ukázal například Heinrich Bessler ve svém vydání *Braniborských koncertů* pro nové souborné vydání děl J. S. Bacha (Neue Bach-Ausgabe).

Editor nikdy nesmí podlehnout pokušení „vylepšovat“ skladatele a vydat dílo tak, jak by je dle jeho mínění skladatel napsal, kdyby toho věděl tolik, co ví on.

V takových situacích se editor musí nechat vést kritickou prozíravostí a citlivostí vůči stylu a tomu, co je historicky možné. Ke své odborné kompetenci musí přidat schopnost rozpoznávat souvislosti mezi různými aspekty historie skladatele a jeho prostředí, historie díla a jeho prostředí a historie pramenů – které nemusí nutně být souvislostmi příčin a následků.

Jednou z hlavních zásad kritického vydání je přepis nebo převedení původního notového textu do moderní notace, která je běžně srozumitelná a přístupná pro soudobé uživatele. Tato notace se dnes ve větší či menší míře podřizuje zvyklostem uplatňovaným v soudobé nakladatelské praxi a je také v nemalé míře ovlivňována možnostmi a omezeními počítačové notosazby. Editor, který připravuje kritický notový text, musí proto kromě jiného pečlivě zvážit a rozhodnout, zda a do jaké míry bude trvat na zachování a reprodukování různých „zastaralých“ prvků původního notového zápisu. Cílem přípravy kritického notového textu je však přizpůsobení notového textu současným notačním pravidlům právě proto, aby se notový text přiblížil dnešním interpretům a jiným uživatelům.

Předností kritické edice může být z pohledu uživatele to, že je při jejím studiu poučován a veden odborníkem, který věnoval veškerý svůj čas, energii a badatelskou představivost problémům daného díla nebo děl, a jehož názor tudíž rozhodně zasluhuje pozornost. Tento fakt by ale neměl zbavit uživatele jeho vlastního úsudku: není nutné, aby souhlasil s editorem v každém detailu. Kritický přístup (ze strany uživatele) by ovšem měl vyvolat následnou kritickou reakci (ze strany editora), protože skutečným a jediným cílem ediční práce je neustálé kritické zkoumání notového textu a jeho čtení, které se snaží dospět k jejich správnosti a pravdivosti v rámci příslušného historického kontextu hudby.

VÝZNAM NOVÝCH TECHNOLOGIÍ

Nové technologie v práci s prameny

Vývoj edic a edičních metod byl a stále je samozřejmě ovlivňován také technologickým vývojem. Zvláště po roce 1950, kdy došlo k významnému pokroku v reprografických metodách, které umožnily vědcům přístup k široké paletě rozšiřovaných zdrojů ve formě relativně levných mikrofilmů nebo výtisků. Dnes jsou mikrofilmy a fotokopie nahrazovány novými způsoby uchovávání pramenů v digitální podobě. **Digitalizace pramenů** je dnes často nutným předpokladem k tomu, aby se mohlo začít s velkými edičními projekty.

V Institutu Bohuslava Martinů probíhá projekt digitalizace pramenů Bohuslava Martinů již od roku 1999. Doposud je zdigitalizováno cca 120 hudebních pramenů, stovky fotografií, karikatur a dopisů. Projekt nepřetržitě pokračuje dál a je plánován tak, aby měli editoři prvních svazků připravovaného souborného kritického vydání k dispozici podstatné prameny v digitální podobě.

Ze zdigitalizovaných pramenů lze vytvářet databáze, katalogy, internetové prezentace, odkazy, různé prameny je možné vzájemně propojovat atd. Zdigitalizované prameny také usnadňují editorovi práci tím, že si může nascanované materiály ve vysokém rozlišení zvětšit a odhalit tahy pera, škrty, vyškrábání, poznámky ad., při normální velikosti neodhalitelné.

Michel mne dáš peníz, strach se náhle rovine, káň k Samu c klavír na Druhá. Michel je ústředí. (Michel gives him a coin, S. Arab gets up unexpectedly, runs to the house and returns to the choir, Michel is the center.)
Je du je tempam a klavír horst. El memorizá!
Je du je tempam a klavír horst. El memorizá!
Je du je tempam a klavír horst. El memorizá!

The image shows a page of a handwritten musical score for an opera. The score is written on multiple staves, including vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental staves (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Piano). The notation includes notes, rests, and various performance markings. There are several handwritten annotations in blue, red, and green ink. A large green circle with the number '4' is visible on the right side of the page. The text at the top of the page is in both Czech and English, with some parts in red ink. The text includes the name of the opera, the composer, and the year of composition.

Bohuslav Martinů, opera *Juliette* H. 253, 1936-1937. Ukázka zdigitalizované strany partitury. Uloženo v Národním divadle v Praze, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Nové způsoby přípravy kritického notového textu

Existují snahy zapojit nové technologie také přímo do editorské práce. Doposud nedošlo k vyvinutí žádného softwaru, který by zcela mohl nahradit editorovu práci a klasické filologické metody. Touto problematikou se zabývají týmy vědců (většinou sdružující filology a muzikology s počítačovými experty) a musí řešit v zásadě dva problémy neboli stupně práce s notovým zápisem:

- // kódování hudebního jazyka (tzn. převedení notového zápisu do jazyka digitálních technologií);
- // vlastní editování.

V literární vědě existují již programy, které lze použít i jako významné editační pomůcky. Hudební zápis vykazuje složitější vlastnosti než text literární, především protože notový text neprobíhá pouze v horizontální rovině, ale také ve vertikální. Složitá orchestrální partitura s mnoha hlasy pod sebou nemá v literárním zápise paralelu.

Jeden z pokusů na tomto poli představuje výzkumný projekt EDIROM, vytvořený a nyní stále vyvíjený na univerzitě v německém Paderbornu. V Paderbornu byl za účasti muzikologů a programátorů vyvinut speciální program, který slouží k vytváření kritické zprávy v digitální podobě. Tzn. obsáhlý kritický aparát na mnoha papírových stránkách, který bývá součástí svazku s kriticky zpracovaným notovým textem, neexistuje v tomto projektu vůbec v tištěné podobě, ale je zcela nahrazen digitálním tvarem. Klasická kritická zpráva na papíře je přístupná např. dirigentovi v momentě, kdy má partituru na pultě a může se hned podívat na řešení problému a editorův komentář. Nevýhodou je, že na papíře lze všechny informace řadit pouze za sebou, přičemž kritická edice spočívá právě ve srovnávání různých materiálů, a tak vlastně v jejich vertikálním vrstvení. Digitální podoba, kterou si můžeme v každém momentě skladby vyvolat, nám umožňuje porovnat řešení např. jediného taktu v několika různých pramenech a toto vše máme hned vizuálně dokumentováno na monitoru. Napomáhá také okamžitému vyhledávání a barevnému zvýrazňování (filtrování, kombinování) úseku, který nás zajímá (možné zvýraznit pouze artikulaci či specifika jednoho pramene atd.). Časová náročnost přípravy takovéto digitální edice je bohužel zatím příliš velká a také nebyla dosud ověřena její funkčnost u velkých mnohohlasých partitur. Navíc praktické užití je limitováno možností momentálně sedět u počítače s velkým monitorem, což u dirigenta na zkoušce orchestru asi ještě dlouho nebude běžnou praxí.

Nové technologie nám značně ulehčují uchování pramenů a práci s nimi, samotnou editorskou práci však zatím nedokáží nahradit.

The screenshot displays the EDIROM software interface for editing the score of 'C. M. v. Weber: Hymne op.36, Satz 1: Allegro'. The interface is divided into several sections:

- Top Bar:** Shows the title 'C. M. v. Weber: Hymne op.36', the movement 'Satz 1: Allegro', and a search filter 'Q t:14 kategorie:dynamik'.
- Left Panel (Quellenübersicht):** Lists various sources: Autographe, A (Berlin) 1v, A (Bologna) 1v, Kopien, K* (Kiel) 1v, K (London) 1v, and Drucke, ED-kl (Detmold) 2r. It also includes buttons for 'Rasthume Quellen' and 'Edierte Text'.
- Main Score Area:** Displays multiple staves for different instruments: Clarinetti, Corni, Fagotti, Trombe, and Bassi. The score includes handwritten annotations and dynamic markings like 'ff' and 'f'.
- Right Panel (Suchen):** Contains a search bar with 't:14 kategorie:dynamik' and a 'Suchen' button. Below it, a table shows search results:

Anmerkung:	3
Takt:	1 bis 2
Stimmen:	Fg
Kategorie:	Artikulation
- Bottom Right Text:** A detailed annotation in German explaining the search results and providing context for the musical notation.

An dieser Stelle stünde im Normalfall eine Anmerkung, die die unterschiedliche Akzentuierung in den ersten beiden Takten des Fagotts erläutern würde. Oben rechts sehen Sie eine Auflistung aller wichtigen Informationen zur jeweiligen Anmerkung. Darunter befinden sich die Hauptwerkzeuge zum Navigieren innerhalb der Anmerkungen und der Quellen, zusätzlich eine Notizfunktion. Ganz links sehen Sie eine Navigationsleiste, die jederzeit die Lage der Ausschnitte innerhalb der Faksimilesseiten verdeutlicht. Im Hauptfenster in der Mitte werden mehrere Faksimiles angezeigt, bei denen Sie jeweils Hilfestellungen in Form von Taktzählungen und Markierungen fremder Einträge bzw. Korrekturspuren einblenden können.

Projekt EDIROM – ukázka z edice *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*, skladba *Hymne op. 36*.

TYPY PRAMENŮ

V předchozích kapitolách již bylo předestřeno, že vlastní ediční činnosti vždy předchází sběr patřičných pramenů a jejich vyhodnocení (tzv. heuristika). Posuzování a vyhodnocování hudebních pramenů vycházelo původně z klasického modelu textové filologie (tj. práce zaměřená na kritické vydávání literárních a jiných nehudebních textů). Tento metodologický model předpokládal, že v množství dochovaných pramenů existuje vždy jeden pramen, který je „nejlepší“, tzn. obsahuje nejméně chyb, resp. stojí nejbližší původnímu záměru (intenci) autora. Takovýto pramen byl následně vybrán jako pramen hlavní, zatímco ty zbylé sloužily jako prameny vedlejší (referenční). Současný filologický a hudebně-filologický přístup ovšem počítá i s možností, že autorská intence je mnohoznačná a jako taková rovnocenně reprezentována i více než jedním pramenem.

Prameny dělíme do několika skupin:

// Primární prameny - autografy;

- autorizované opisy a jiné hudební dokumenty cizí rukou;
- textové autografy

// Sekundární prameny

// Pomocné prameny

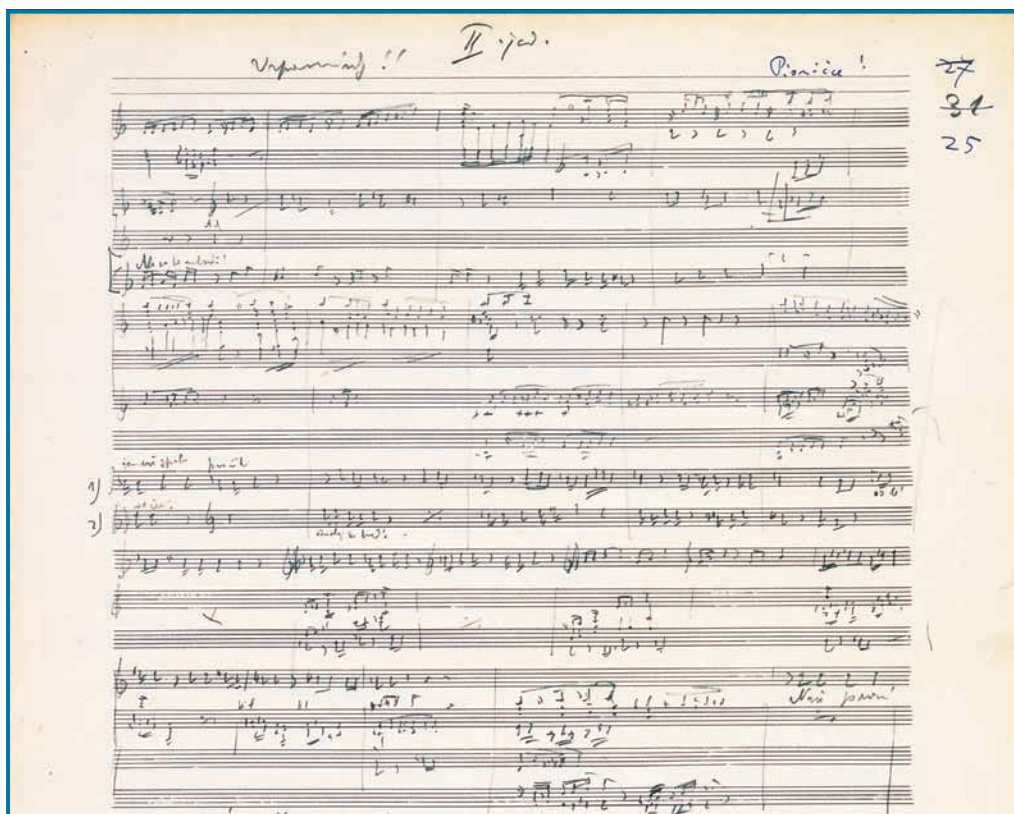
PRIMÁRNÍ PRAMENY

Autografy

Skici – krátké notové záznamy hudebního nápadu (motiv, téma, rytmus, harmonický postup, detail partitury, buď beze slov, či se slovními doplňky).

Bohuslav Martinů si dělal skici velmi často, zpravidla z nich vznikaly pak rovnou čistopisy partitur. Na jednom papíře se často objevují skici několika skladeb, některé z nich psané „hlavou dolů“. Z raného období existuje pouze několik souborů doposud neidentifikovaných skic, v nichž převažují písně s doprovodem klavíru. Systematičtější skici se dochovaly spíše až z doby po roce 1923. Skici ze zralého období často dokumentují strukturu celé skladby.

Autografy jsou všechny zápisy skladatelovou rukou, ať už ucelené skladby, jejich části nebo autorovy vpisky do zápisů psaných jinou rukou.



Bohuslav Martinů, *Juliette* H. 253, 1936–1937, skica. Uloženo v Moravském zemském muzeu v Brně, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score consists of approximately 18 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles, particularly in the lower half of the page. The number '95 309' is printed in the bottom right corner. A small signature or date 'č.p. 1955' is visible in the bottom right corner of the page.

Bohuslav Martinů, *Sonáta pro violu a klavír* H. 355, 1955, skica. Uloženo v Národním muzeu - Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Náčrty – první koncepty kompozice, a to buď její části, věty nebo celého díla. U symfonických děl se může jednat o tzv. *particellové* (částičné) *náčrty* nebo *souvislé skici*, zapsané na dvou až čtyřech notových osnovách a opatřené slovními pokyny k instrumentaci.

U Martinů se kategorie skic a náčrtů často prolíná. Jeho *particelly* znamenají souvislé zápisy všech podstatných úseků věty či skladby, zpravidla na 1–5 systémech, s nevyznačenými plynulými přechody bez indikace. Typické je pro něj, že neuvádí metrické údaje a přerušuje zápis krátce před reprízou nebo jiným typem opakování části skladby. Zápis je téměř vždy tužkou, méně již inkoustem nebo později i propisovací tužkou (zpravidla rozpracovaná komplikovanější místa).

25

G minor

July 24 - 1943

G minor: Symphony N^o 2 (23 m)

4 2

Bohuslav Martinů, *Symfonie č. 2 H. 295*, 1943, náčrt partitury. Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve digitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Autografní fragmenty – fragmentárně dochované zápisy děl (nedokončená díla).

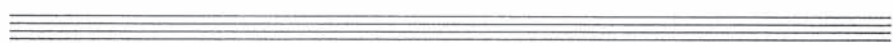
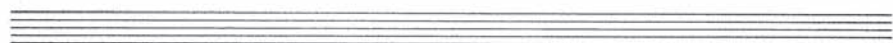
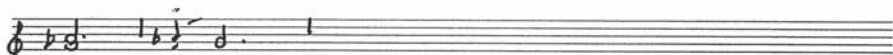
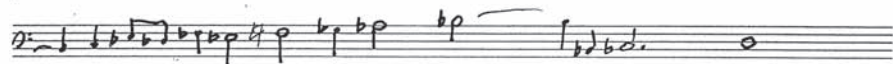
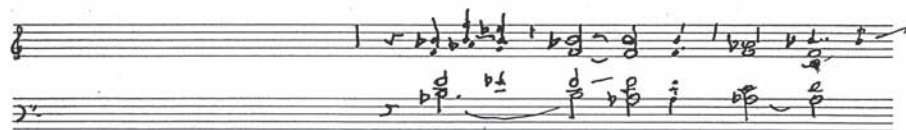
Vigilie 1959
Martinův

Bohuslav Martinů, *Vigilie* pro varhany H. 382, 1959, fragment autografu, s. 1. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. »

- 5 -

Handwritten musical score for organ, page 5. The score consists of six systems of staves. The first system has three staves with a brace on the left. The second system has three staves with a brace on the left. The third system has two staves with a brace on the left. The fourth system has two staves with a brace on the left. The fifth system has two staves with a brace on the left. The sixth system has two staves with a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and notes.

- 6 -

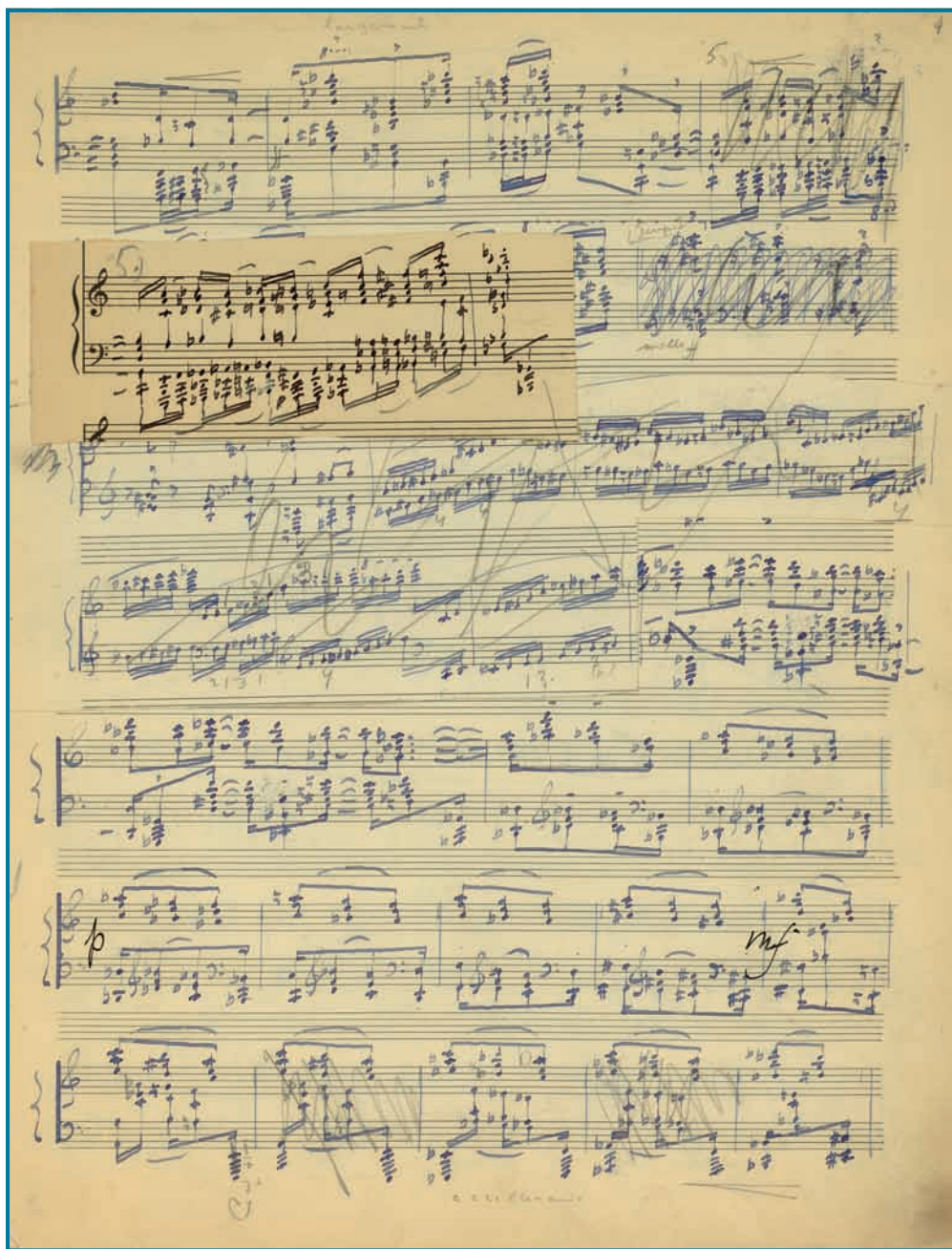


Pr. č. 77/1977

PBM An 25

» Bohuslav Martinů, *Vigilie pro varhany* H. 382, 1959, fragment autografu, s. 6. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Pracovní manuskripty – autografy, které na základě mnohonásobných změn a korektur dokumentují proces vzniku díla, resp. pozdější přepracování a revize.

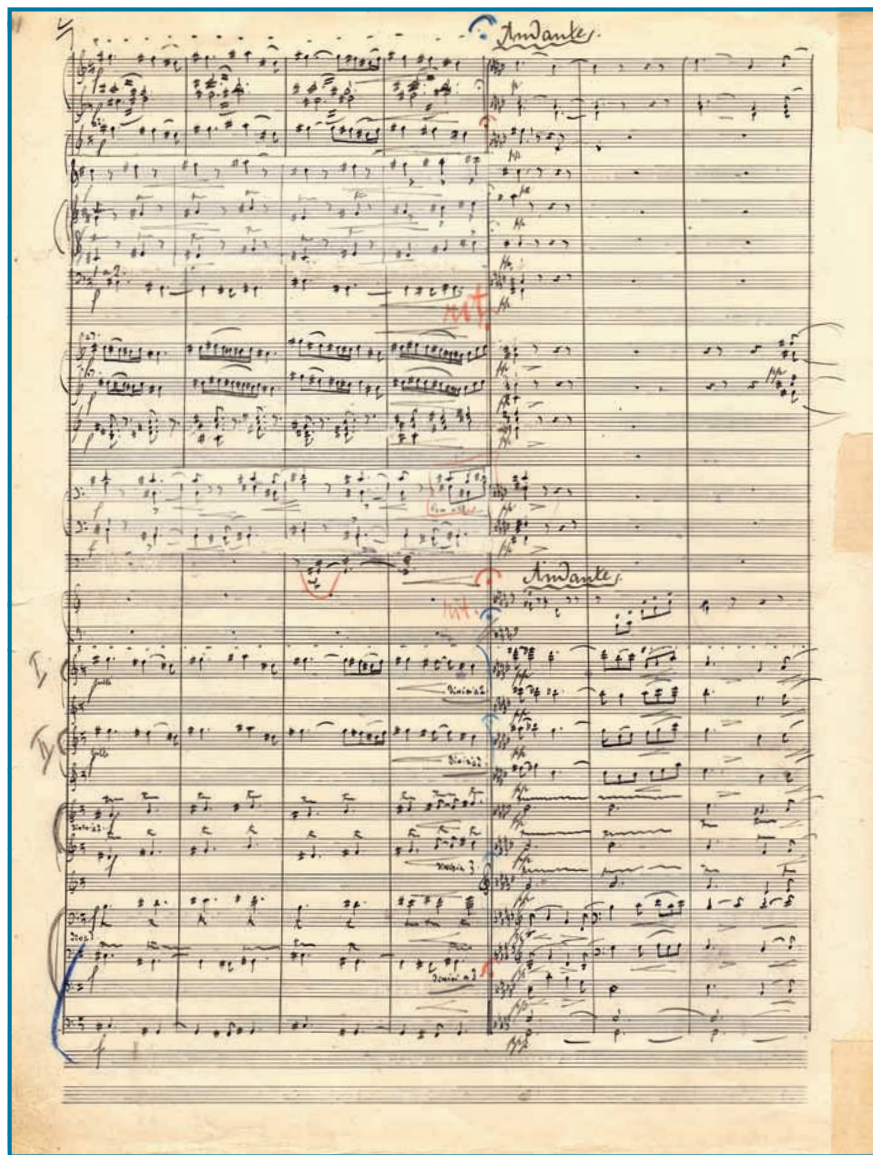


Bohuslav Martinů, *Fantaisie et toccata* H. 281, 1940, pracovní manuskript klavírní skladby. Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Autografní čistopisy – čistopisné hudební zápisy rukou skladatele, které pokládá autor ve chvíli dokončení za definitivní tvar díla.

U Martinů často následují bezprostředně po souvislé skice bez mezistádia pracovního manu skriptu.

Pozn.: U některých skladatelů tvoří zvláštní skupinu autografní čistopisy, které sloužily jako noty rečkové předlohy.



Bohuslav Martinů, *Mijící půlnoc* H. 131, 1922, autograf (čistopis). Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Handwritten musical score for a piece titled "Poco meno". The score is written on ten staves, with the first four staves grouped by a large blue bracket on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *pp*, and *mf*. A large, stylized blue signature "Poco meno" is written across the middle of the score. The page number "13" is visible in the top right corner. The score is marked with a circled "4" in the top left corner.

Bohuslav Martinů, *La Bagarre* H. 155, 1926, autograf (čistopis). Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

- 4 -

Handwritten musical score for a string quartet, page 4. The score is written on four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers like 50 and 60. The handwriting is in black ink on aged paper.

Grafic House Print Co., Inc.
 200 West 43rd Street
 New York 36, N. Y.

ovr 2 80

- 66 -

66

Ob. 1
Ob. 2
Cl. B \flat
Min.
Fala
I
II
V.
Vcl. CB

Ravido! Poco troppo, poco troppo Ravido! Ravido! Ma che cre-di-ta
gentile! Poco troppo, poco gentile, gentile, gentile!

65

Min.
chio mi sia? Una frasca, una arvetta? Una pa — zaa? Mi mera-ri-glia di

te. Se la tratta bene, lo fa per tener in credito la mia locanda.

Poco Andante

Ob. 1
Ob. 2
Min.
I
II
V.
Vcl. CB

Y. M. 01 007 web

Bohuslav Martinů, *Mirandolina* H. 346, 1953-1954, autograf (čistopis). Uloženo v archivu nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, Německo, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

18

T1
B1
T2
B2
Piano
Cadenza
Bar. Solo
T1
T2
B1
B2
Piano
Meno.
Bar.
T1
B1
Piano

fled from the sword, from the drawn sword, and from the heat bow and from the grievousness of war: for thus hath the Lord said unto me: Ten within a year according to the years of a hiring, all the glory of Hedor shall fail, and the number of archers, the mighty men of the children of Hedor shall be diminished. For Yonael the Lord God of Yonael hath spoken it.

1977 PSM A&108

Mica M...

Bohuslav Martinů, *The Prophecy of Isaiah H. 383*, 1959, autograf (čistopis). Uloženo v Památku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

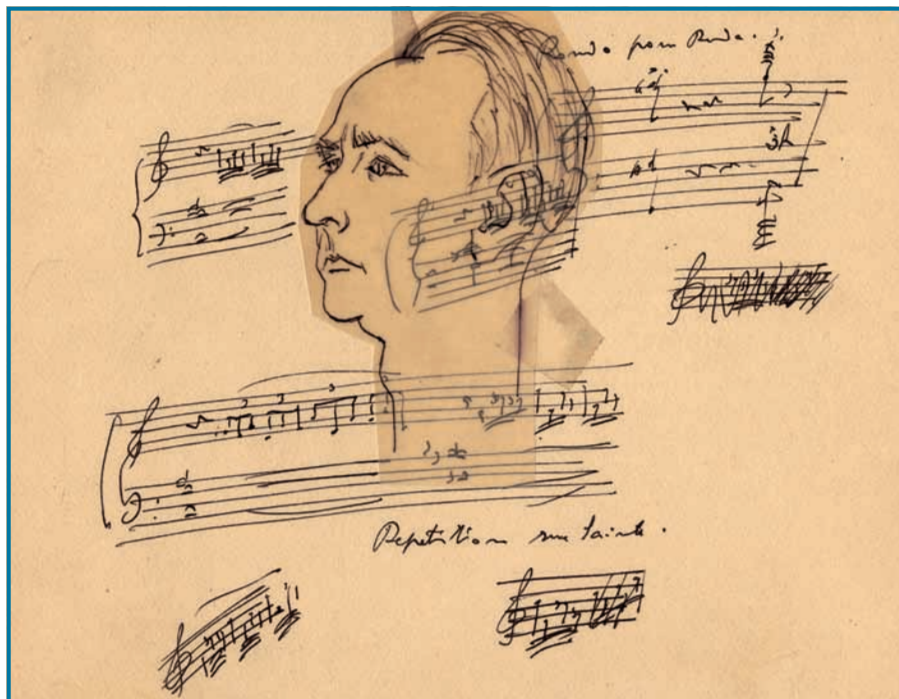
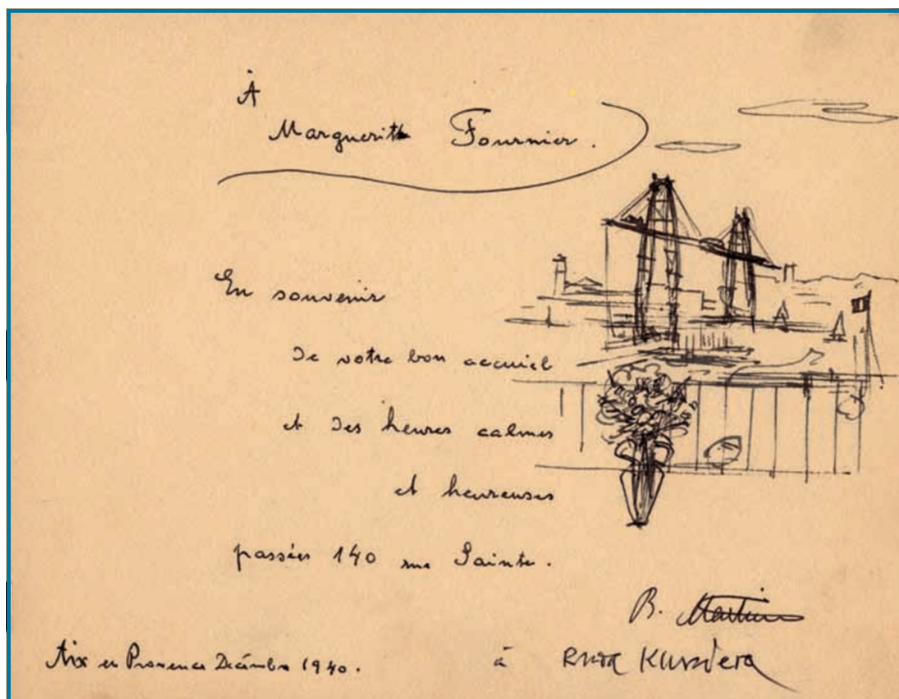
Částečné autografy – notové rukopisy, které jsou psány zčásti autorem a zčásti jinou rukou a mohou rovněž vystupovat v některých z výše uvedených funkcí (pracovní manuskript, hlasy atd.).

Handwritten musical score for "Le petit Arabe" from "Juliette H. 253". The score is a partial autograph, with some parts written by Bohuslav Martinů and others by a copyist. It features a vocal line for "Michel" and a piano accompaniment. The lyrics are in French and Czech. The French lyrics are: "Qu'es je pré-brés-éé po-sé-sé! Il fait bien beau tempo aujourd'hui! Le petit Arabe. Mik-ay né-pr-sé; ta-puy mik-ay né-pr-sé! Jamais pleur-é-é i-ci jamais pleur-é-é." The Czech lyrics are: "Já- jak krás-ny! Quel charmant! Mik-ay né-pr-sé; ta-puy mik-ay né-pr-sé!"

Bohuslav Martinů, *Juliette H. 253*, klavírní výtah, částečný autograf – opis cizí rukou, českému textu podložen text ve francouzštině rukou Martinů. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Handwritten musical score for "Le soir (Večer) H. 92, 1913". The score is a partial autograph, with the text in Czech and French. It features a piano accompaniment with complex chords and arpeggios. The lyrics are: "de l'église et le ciel, où la fin du jour se subtilise, prolonge une agonie exquise des couleurs. varhan a nek, na němž shlon dva stáří x-křichlý, prodlužuje formou agonie barev." The French lyrics are: "Le thapsin des soirs passe le long des coeurs... Les vagues au balcon. Un ciel vicieux j'ai volé un soleil... L'amy ma bathmosh."

Bohuslav Martinů, *Le soir (Večer) H. 92, 1913*, částečný autograf – text v češtině a francouzštině dopsán cizí rukou. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.



Rudolf Kundera, Bohuslav Martinů, *Knižička kreseb Rudolfa Kundery a skladbiček Bohuslava Martinů*, částečný autograf, věnování na první stránce: Aix en Provence, Decembre 1940. Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Autografní hlasy – rukopisy hlasů pro jednotlivé nástroje orchestru nebo komorního složení, které psal sám autor.


The image shows a page of handwritten musical notation for a flute part. At the top left, it is marked "Poco Allegro" with a tempo indicator "♩ = 76". A Roman numeral "I" is centered at the top. The score consists of ten staves of music. The first staff has a red handwritten note "piano sempre" and some other markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p", "mf", "f", and "pomp". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems of five staves each, with a Roman numeral "I" at the top center.

Bohuslav Martinů, *Promenades* H. 274, 1939, autografní hlas flétny. Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

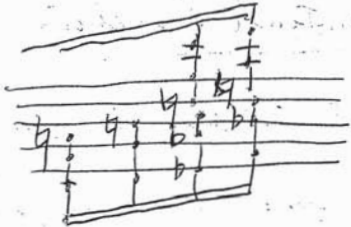
Autografní seznam korektur – seznam opravených částí díla, který vyhotovil skladatel pro vydavatele nebo interpreta vlastní rukou.

1. La list. je l'ai verifié sans la partition.

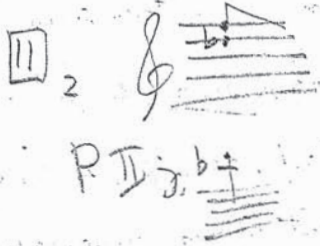
Seite Page 3.
1. Violin



2. Piano I



3. P II j, b #



J'ai fait toute les corrections dans la partition. J'ai seulement une copie et il y a grand difference quelque-fois entre le manuscrit et la copie, spécialement dans la partie de piano. Je n'ai aucune possibilité de comparer, j'aurai pu probablement corriger le manuscrit après quand la copie a été faite.

Autorizované opisy a jiné hudební dokumenty cizí rukou

Autorizované kopie – manuskripty jinou rukou, v nichž jsou zřejmé skladatelovy přípis, vpisky a opravy. Významné jsou zejména ty opisy, které byly užity při prvním provedení díla za řízení, spoluúčinkování, resp. přítomnosti skladatele, jakož i ty, které sloužily jako notorytecká předloha.

The image displays a page of handwritten musical notation for Bohuslav Martinů's *Rhapsodie (Allegro symphonique)*. The score is written on ten staves, with various annotations and corrections in blue ink. At the top left, the title "Rhapsodie" is written in blue, with "1. mouvement" and "Poco meno" written below it. The notation includes treble clefs, key signatures, and time signatures. There are several instances of blue ink corrections, including crossed-out notes, added notes, and changes in dynamics and articulation. Notable annotations include "Tutti" and "Allegro" written in blue, and "arco" written in a box. The score concludes with a double bar line and a fermata.

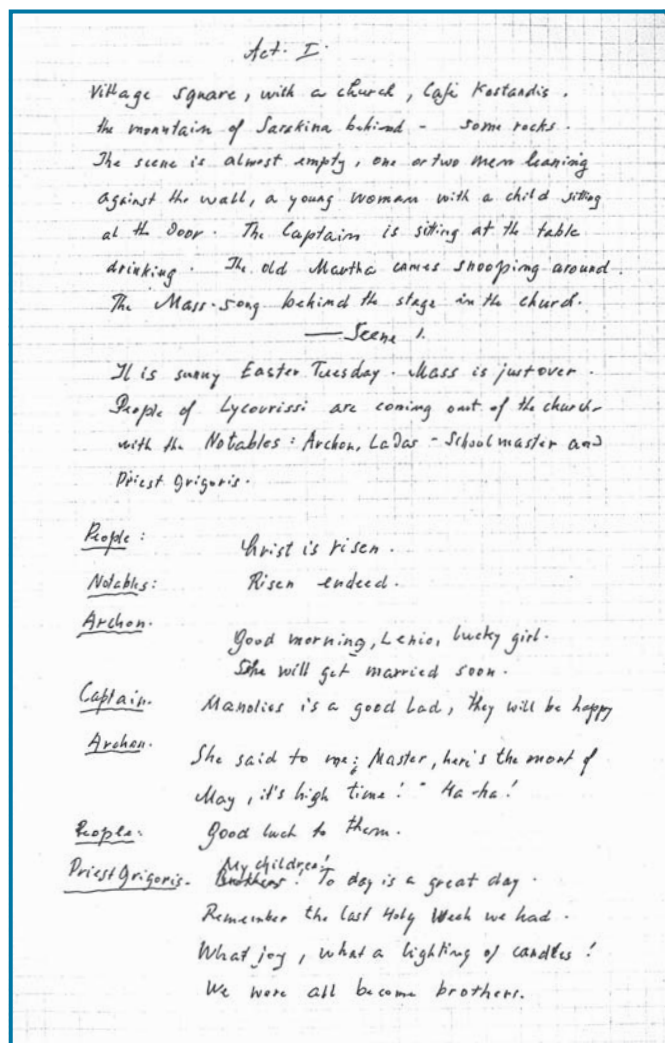
Bohuslav Martinů, *La Rhapsodie (Allegro symphonique)* H. 171, 1928, opisy hlasů cizí rukou se zanáškami Bohuslava Martinů. Uloženo v archivu nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, Německo.

Autorizované korekturní obtahy – korektury partitury (pro uvedení díla nebo pro vydání) vyhotovené cizí rukou, které však vykazují známky přípisů od autora a jsou jím odsouhlaseny.

Autorizovaná předloha pro první vydání – tisková předloha pro první vydání, která obsahuje skladatelovy zanášky.

Textové autografy

Autografní libreta – textové předlohy pro operní a jiná vokálně-instrumentální díla, psaná rukou autora. Autor pro jejich vznik čerpá často z jiných literárních předloh.



Bohuslav Martinů, *Řecké pašije* H. 372 I, 1956-1957, původní libreto
v angličtině pro první verzi opery, tzv. „londýnskou“. Uloženo v Památníku
Bohuslava Martinů v Poličce.

Ariane.

45

Original text,~~THESE~~

B. Martinů

Le Veilleur:(Devant le rideau)

Sept jours de voyage et déjà je ne les vois plus, je ne les entends plus. Rien que la mer. La mer.

Tiens, une mouette qui vole. (Il regarde l'horizon)

Viens par ici, n'aie pas peur, viens donc. Dis si tu les as vus.

(Tantôt écoutant, tantôt répondant, il engage une conversation avec la mouette)

Les caravanes ? Non, non. Un grand bateau, une voile blanche, sept garçon Qui. Non, pas l'année dernière, aujourd'hui.

Quoi ? Tu les as vus ? Ils avancent à la rame ? Alors, alors, dis vite.

Pas de malade à bord ? Bon. Bon. Ils chantaient.... et han.... et han... et han, ... les braves garçons. Merci la mouette.

(Il disparaît en criant: Bonne nouvelle, bonne nouvelle.)

S i n f o n i a

Scène 1.

(Le rideau se lève sur les sept garçons alignés sur une place devant la porte d'un cabaret, à Cnossos, la ville du Minotaure)

Tous les sept (d'une seule voix): Ouvrez-nous. (un silence)Ouvrez-nous. (silence) Ouvrez, ouvrez.

(La porte du cabaret s'ouvre, un homme à cheveux blancs paraît sur le seuil)

L'homme: Vous éveillez tout le monde, taisez-vous. Toute la ville dort. D'abord, qui êtes-vous ?Les sept: Nous sommes venus pour tuer le Minotaure. (toute la scène à mi-voix)
L'homme: Je vous attendais. (Il prend le tambour et joue:)
(très fort) Je suis le tambour de la ville. C'est moi qui annonce les mariages et aussi les morts. (encore à mi-voix) Le Minotaure ne se bat que la nuit.Thésée: La nuit est proche. (silence)(L'homme sort en battant son tambour. Les autres garçons le suivent. Thésée les regarde s'en aller, tire sa hache de sa ceinture et s'apprête à donner un premier coup à la base du murier. A ce moment, et du côté opposé, une jeune fille surgit)Ariane: Non. Je te défends de toucher à cet arbre.Thésée: Qui es-tu ?Ariane: Je te défends aussi de m'interroger.Thésée: Qui es-tu ?Ariane: Et je te défends aussi de me regarder en riant.Thésée: Laisse-moi pourtant te regarder.Ariane: Je tiens à cet arbre plus qu'à moi-même, et je te défends d'y toucher.Thésée: Je ne sais pas encore s'il me plairait de t'obéir. Sais-tu à qui tu ressembles ?Ariane: Que veux-tu dire ?Thésée: Que tu as rendez-vous ici et que ton amoureux n'est pas loin et tu es en avance.

Autografní seznamy děl – autorovy vlastnoruční seznamy skladeb.

Bohuslav Martinů jich měl mnoho. Seznamy děl si dělal již od mládí. Ve vývoji těchto soupisů se zrcadlí i skladatelovo posuzování důležitosti děl, které se v průběhu života proměňovalo.

2^u 37

Verzeichnis der Werke
Les compositions . . . B. Martinů

1926

Trio pour 2 viol. et violon.
Trio " viol. v. alto et piano.

Quatuor pour clarin. sol., violoncelle et contrebasse b. t. en C,
~~Werk der mächtigsten in der Welt (Hansen Concert) Ballet in 1 Act (in Paris)~~

La revolte. (ballet. hist.) (Anstalt der Polen) in 1 act. (30 minutes)
In Brno 1928.

Was ist die mächtigste in der Welt. (Marschballet) in 1 act.
In Brno 1926 in Prague 1927. (45 minutes)

Tokai. Sym. ballet. in 3 acts. (in Prague 1926. 1)

(Frei?) "Concerto" pour piano et deux orchestres (1915) 3 parties. (30 minutes)
In Prague 1917 in Paris 1928.

(Frei?) "Half-time" pour orchestre (1916) (in Prague 1925 in Festival Tulleroc. 1926)

The magic nights of Lieder with orchestra (1916.) in Prague 1925.

Klavierwerke mit Lieder (1914-20.)

1926-28.

La Begone, 4. Act (Prague, Boston, N. York, P. W. D. G. - Paris 1928)

"Duo für Violon. et Violoncelle.
F. l'oeu en miniature, Trois esquisses de Danse moderne (Klavier)

(Frei?) 4. Böhmische Lärce für Klavier.

(Frei?) "Steinigung in Met. (2 viol. 2 altos 1. u. 2. viol.)

Dopis Bohuslava Martinů nakladatelství Universal Edition z 23. 2. 1928, ve kterém skladatel uvádí seznam vlastních děl včetně poznámek „Frei“ udávajících, zda jsou díla ještě volná čili nevázaná na jiného vydavatele. Uloženo v archivu nakladatelství Universal Edition ve Vídni.

Autorizovaný první tisk – první vydání díla, na něž měl autor sám vliv, vlastnoručně je doplnil nebo přinejmenším označil za autorizované.

Např. z korespondence Bohuslava Martinů s nakladatelstvím Universal Edition je zřejmé autorizování *Smyčcového kvartetu č. 2* H. 150, vydaného v roce 1927.

SEKUNDÁRNÍ PRAMENY

Neautorizované opisy – rukopisné kopie, na jejichž vyhotovení neměl autor vliv. Pramennou hodnotu mají jen ve výjimečných případech.

Neautorizovaná první a raná vydání – první a další vydání, která vyšla za autorova života, skladatel však na ně neměl vliv, neviděl je a nemohl je ani opravit či autorizovat. U raných tisků je nutné ptát se a prověřit, zda se jedná o nezměněné reprinty (dotisky), anebo o reprinty se změněnými titulními stranami, resp. s dílčími opravami notového textu.

Posmrtná první a raná vydání – vydání děl, která za života skladatele nebyla realizována, tudíž na ně neměl skladatel vliv.

Po skladatelově smrti se šíření díla často ujímá pozůstalá rodina. V případě Bohuslava Martinů převzala hlavní starost o osud jeho díla vdova po skladateli Charlotte Martinů. Přípravu některých posmrtných vydání je možno sledovat v korespondenci Charlotte Martinů s nakladateli. V 60. letech tak došlo k prvnímu vydání celé řady Martinův děl.

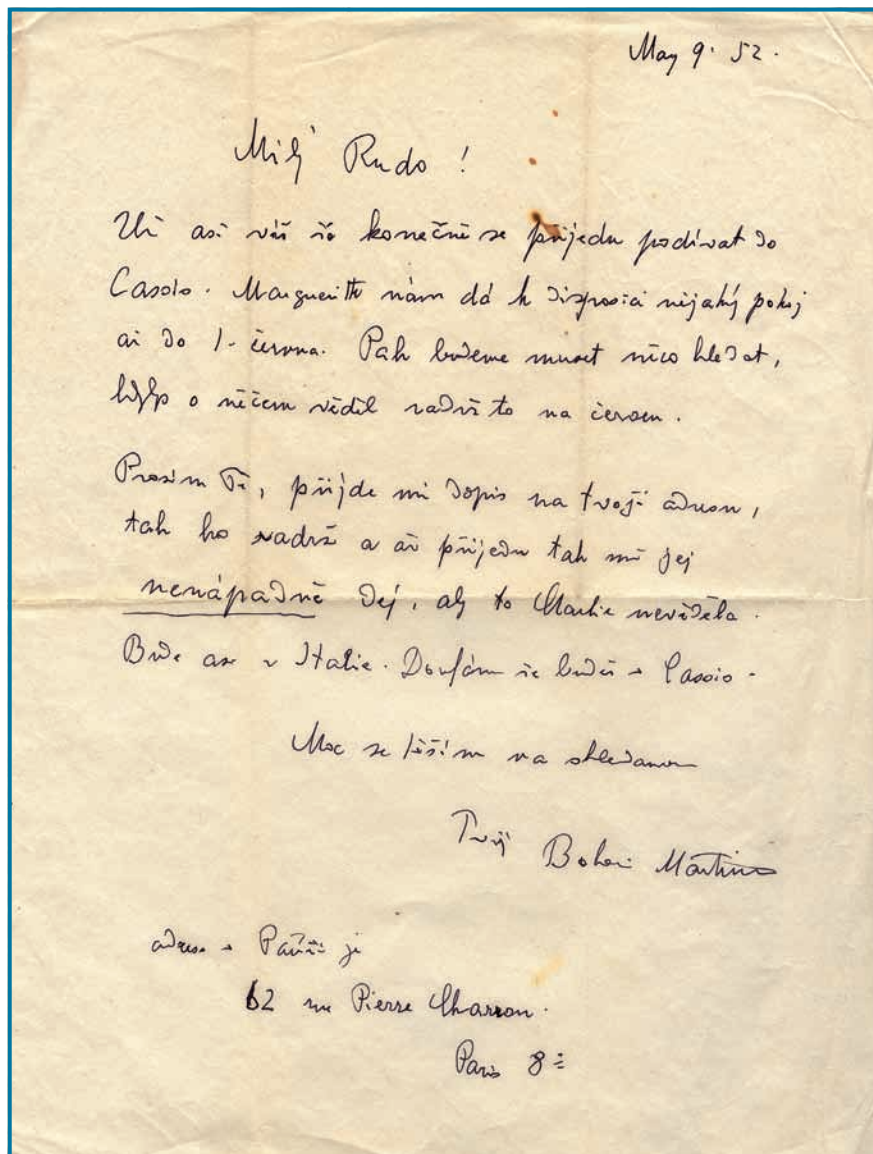
Posmrtná vydání – další posmrtná vydání.

Posmrtné opisy děl – opisy skladeb (často rozepsání díla do partů) pro provedení. Týká se zejména děl, která za skladatelova života nebyla vydána ani provedena.

V díle Bohuslava Martinů se také objevují skladby, které za jeho života nikdy nezazněly. V 60. letech 20. století došlo k pořízení nahrávek řady dosud neprovedených děl. Pro tento účel vznikly orchestrální materiály vytvořené kopistou děl, jako jsou např.: *Nocturna fis moll* H. 91 nebo *Ballada „Villa na moři“* H. 97.

POMOCNÉ PRAMENY

Korespondence – jako doplněk k notovým a literárním pramenům je nutno vzít v úvahu doklady z korespondence autora, z korespondence třetích osob, pokud obsahují úvahy a odkazy k notovému textu a jeho eventuálním změnám.



Dopis Bohuslava Martinů příteli malíři Rudolfu Kunderovi z 9. 5. 1952. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Paris 24/1927.

Mademoiselle :

Jest Dobrušit jsem revue a postlám jí současně. Očarání jí :
 klarinet, baget, trumpetky, housle, cello, klavír. tak šest osob, doufám se do-
 soustředím. Jak jsem vám již psal, mám dvojím a vaším prostřed-
 stvím se měle již představení taneční upřesňování a proto
 jsem také v současně nic neměl a tříd jsem se snažil, hlavně má-
 le poměrně a svůj. Do paritury jsem současně označil
 jaksi hlavní sbírku ažle měl množství práce. Ale upřesňují se
 to nelze považovat za hlavní slyšely, je to jen jaksi nástroj ažle
 pro začátek něčí jaksi představení lidí. Největší je ni bylo,
 když před studováním si to přečetl v anglicku, protože mnoho
 je vyjadřeno, kombinací nástrojů, tímžem měkká nástrojů, celozim
 vzhled a potom vzhled, hlavně myslím do hlavního ^{sítě} samostatně a hlavně
 se v anglicku přibližně znění. Základně tedy, hlavně na to důraz,
 věc je naprosto pro šest nástrojů a také jiné arrangement dává
 návrh jasné představení, už poměrně sama si volíte svou anglicku
 doufám se ni rozumíte. Velkou příležitostí je asi následující :

Předhra č. 1) Sféra a svůj bližší označeno a proto vložte sami
 Bude to prolog scéně nlovit mezi hon a nebo pro předhra mezi č. 1 - a 2)
 (Allegretto)
 č. 2) Hlavní úvod, poměrně usnadno, je spojen motivů a č. 3) (taneční hudební,
 hlavní) jedné hudební dílo. č. 4) je jakási menšina (taneční hra a pulz)

příjde do i. 5. Tango (taneč ložky) i. 6) námořní marš a při-
pravuje seboj (charleston) i. 7.) mecha a námořní kuce píseň
do i. 8) Smutná píseň. Hrají accelerandem píseň do i. 9) Fuga.
a do i. 10) De je opětně jichá seč tanec do klavíru hlavní hrají rychlost
a prvky charlestonu. Tanec je opětně šach. Myšlenka je formální rovnice
je dolů a co více třeba zvolna navrátit se ke starosti, donfan a se
Nám ale vše bude dobře znát.

Potomite mi laskavě, je partitura správně poslána
Došla. Partitura ovšem nistává mým abstraktním, protože ne-
mám rádnoho opisu. Repetice mi, Dali jste si vedat prodvojen pos-
sebe a nebo svolby, leč k odpovídajícímu provedení i jiné. A ode-
lta mi též kde a kd byto dílo provedli. V partituru myšle jiné
mily mého poslaný. Jeť jsem již prodokl. Jt 88 nejedněji bytole měli ebo
vše opět opětně v arabelle provedeno. Opět mély píseň, okras hudby.

Požte mi iž dotaz opětně partituru, a provázení a jal vám musí
pojetí kompozice.

Je odměny mi prodávany

B. Martinů

11. lis. na Delambre.

Paříž 14

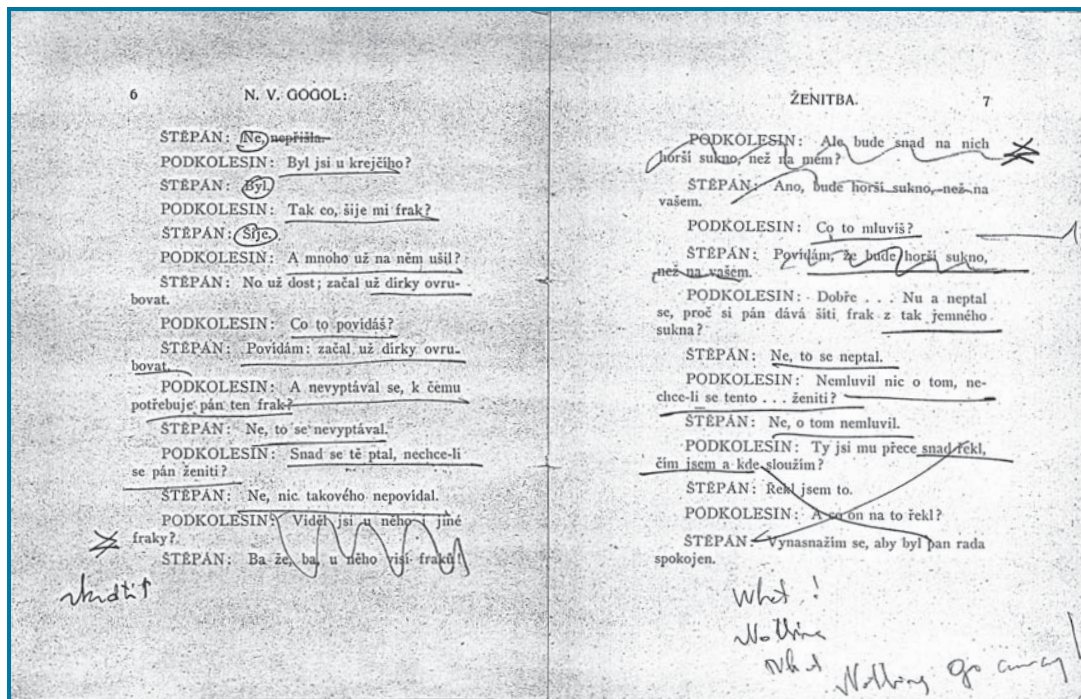
Op. Použití partitury; i jiné mi před do Prahy, aby
vám partituru zhot. Pošlete o. 108. laskavě!
posílky dan poslaný posíl (35) pro partituru
na Dnes: 7. Dnes
amim. profim.
Pozdravky i 5.
35-
Příloha: 108. laskavě!

» Stručný obsah dopisu: Bohuslav Martinů píše, že dokončil balet *Kuchyňská revue* a posílá ji s tímto dopisem. Popisuje obsazení a také to, že se držel choreografických značek, které byly zaneseny adresátkou do jetu. V partituru je pro snadnější práci klavírní skica. Martinů popisuje průběh částí. Prosi o potvrzení, že partitura dorazila, a o vyjádření, nakolik adresátce jeho vlastní pojetí vyhovuje.

Jiné verbální prameny – všechny ostatní dobové texty o autorovi, vzpomínky přátel a současníků, dobové publikované reflexe autorova díla (recenze koncertů atd.)

Libreta a jiné literární texty – textové předlohy jiných autorů, které skladatel použil pro svá díla.

Přestože si Martinů psal často libreta sám, v některých případech použil text v původní podobě s drobnými úpravami (zkrácení):

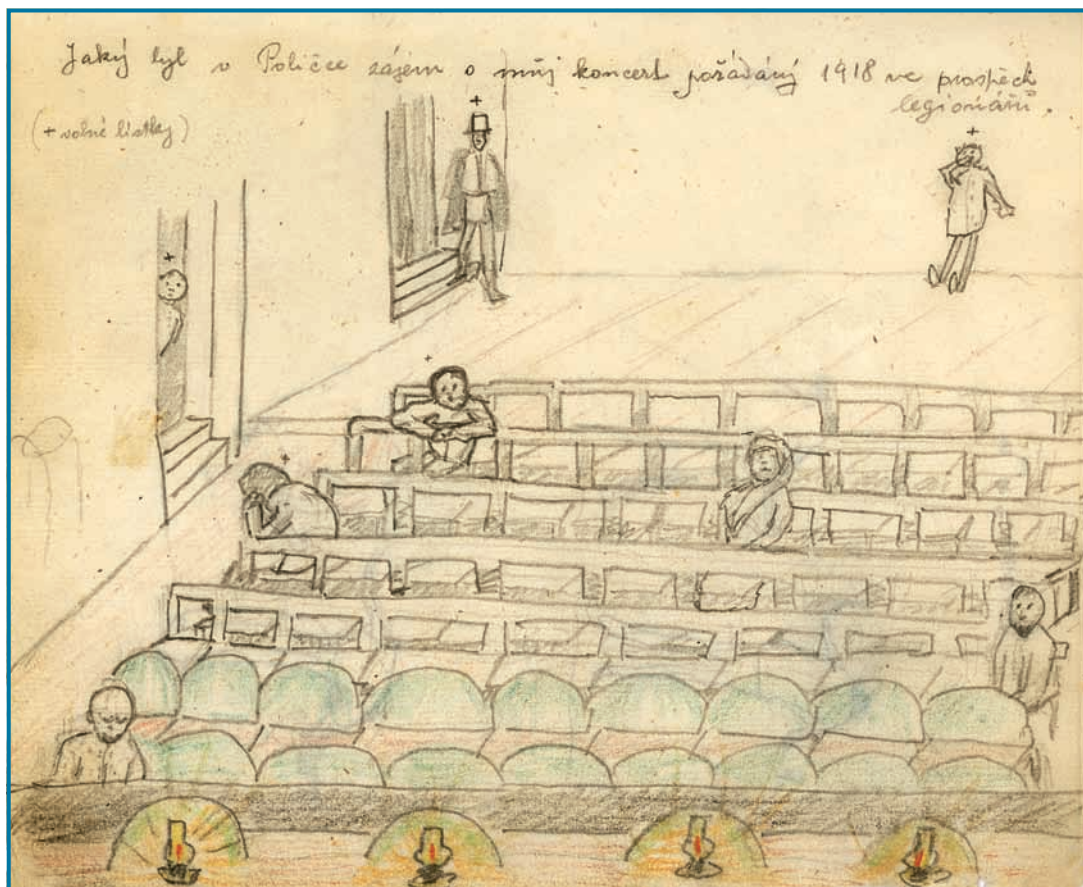


Nikolaj Vasiljevič Gogol, *Ženitba*, tištěná verze hry s autografními poznámkami Bohuslava Martinů tužkou. Operu se stejnojmenným názvem Martinů dokončil v roce 1952.

Zvukové prameny – nahrávky, které zpravidla nemají historickou hodnotu. Pouze u nahrávek premiér, jimž byl skladatel přítomen, lze brát v úvahu, že mohl skladatel na zkouškách toto provedení ovlivnit. Nahrávky patří do skupiny okrajových pramenů.

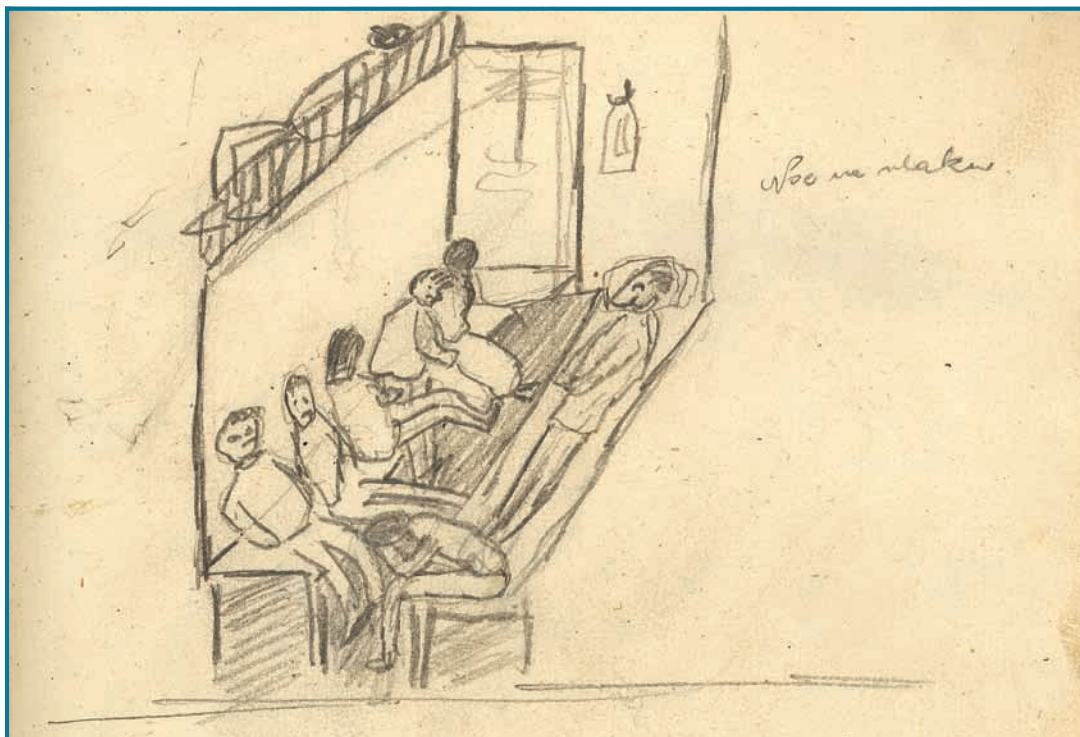
Obrazové prameny – nejsou pravidlem, někteří skladatelé však byli i jinak umělecky činní, např. malovali.

V případě Bohuslava Martinů se jedná o rozsáhlou sbírku karikatur a drobných kresbiček, jejichž tématem jsou zpravidla vlastní reflexe životních zážitků.



Bohuslav Martinů, karikatura „Jaký byl zájem o můj koncert v Poličce v roce 1918“, 1919–1920. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Jiné karikatury jsou spíše zajímavou ukázkou skladatelova pohledu na svět, jeho vizí, představ a zážitků.



Bohuslav Martinů, karikatura „Noc ve vlaku“, 1919-1920. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

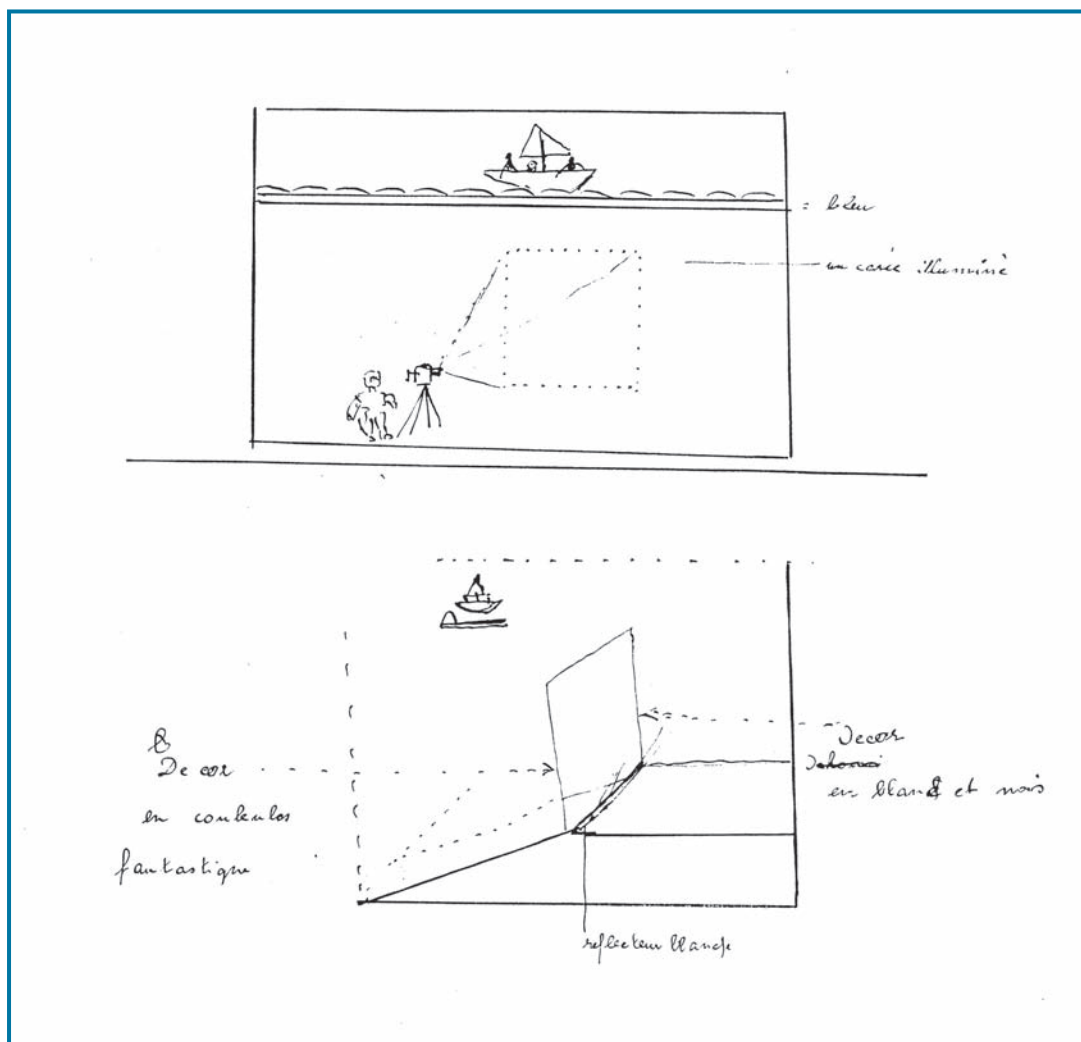


Bohuslav Martinů, karikatura „Martinůnaklavírcvičící“, cca 1914. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.



Bohuslav Martinů, karikatura „Až budeme v Paříži. Až budeme v Londýně.“, 1919–1920. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Mnohdy však Martinů kresby mají váhu i při posuzování některých skladeb.



Bohuslav Martinů, obrázky ke scénické představě jeho baletu *On tourne* H. 163, 1927. Uloženo v Národní knihovně v Praze.

K HISTORII A SOUČASNÝM PERSPEKTIVÁM KRITICKÝCH VYDÁNÍ

Kritické vydávání notových pramenů je činností, která se prakticky nikdy netýkala vydávání soudobé hudby, ale zaměřovala se vždy na hudbu bližší či vzdálenější minulosti. Rozhodujícím předpokladem a podnětem pro vznik a rozvinutí badatelských a vydavatelských aktivit na tomto poli byl na jedné straně **historismus** – intenzivní a od konce 18. století stále vzrůstající zájem jednotlivců i národních společenství o vlastní minulost, který se posléze promítl i do rostoucího zájmu o starou hudbu, její oživení v dobové provozovací praxi a její zpřístupnění v podobě novodobých tištěných vydání – a na druhé straně představa, že i hudba, podobně jako literatura, není pouhým pomíjivým rozptýlením, ale má své velké, nadčasové a vzorové, tedy **klasické** autory, jejichž díla je nutno pietně uchovávat a předávat dalším generacím v podobě reprezentativních souborných vydání.

„PREHISTORIE“ – OBDOBÍ DO ROKU 1850

Od vynalezení nototisku na konci 15. století až do poloviny 18. století se tiskem vydávala převážně soudobá hudební produkce. Důvod byl zřejmý. Dobová provozovací praxe měla tehdy zájem především o novou hudbu nebo o hudbu zcela nedávné minulosti. Pokud byla výjimečně vydána tiskem díla skladatelů, kteří zemřeli o padesát nebo o sto let dříve, bylo tomu tak proto, že tato díla byla stále známá a ceněná přinejmenším v místě či v zemi, kde příslušný autor působil. Jednalo se hlavně o chrámovou hudbu. Příkladem mohou být díla Giovanniho Pierluigiho da Palestrina (1525–1594), která se dlouho po skladatelově smrti provozovala při bohoslužbách ve vatikánské Sixtinské kapli

a která vyšla tiskem v Římě ještě v roce 1689, nebo duchovní hudba skladatelů alžbětinské éry (2. polovina 16. století), která byla vydána v Londýně v roce 1641.

Teprve rostoucí a soustavnější zájem o hudbu starších období, který se projevoval od poloviny 18. století především v Anglii, dal vzniknout prvním pracím o dějinách hudby a spolu s nimi i prvním soustavnějším pokusům o vydávání starší hudby. Mezi průkopníky vydávání památek staré hudby patřili William Boyce a Samuel Arnold, kteří svými antologiemi anglické duchovní hudby *Cathedral Music* (Boyce 1760–1763, Arnold 1790) vytvořili prototyp ediční řady, která obsahuje vybraná díla více autorů náležejících ke stejnému geografickému, druhovému a stylovému okruhu. Již tato nejstarší vydání se snažila o to, aby byly památky hudební minulosti publikovány pokud možno bezchybně a na základě spolehlivých pramenů.

První pokus o souborné vydání děl jednoho skladatele učinil rovněž Samuel Arnold, který v letech 1787–1797 vydával dílo Georga Friedricha Händela. Šestatřicetisvazkové vydání ovšem zůstalo nedokončeno, stejně jako první pokusy o (zatím nikoliv kritické) vydání souborných děl W. A. Mozarta, J. Haydna nebo L. van Beethovena, které se uskutečnily v letech 1798–1806, 1802–1843 a 1828–1845.

OBDOBÍ 1850–1950

Další etapa vydávání hudebních památek blízké i vzdálenější minulosti nastala přibližně v polovině 19. století. Velké mnohasvazkové ediční projekty byly v těchto letech na rozdíl od předchozího období většinou již dovedeny do úspěšného konce a v souvislosti s nimi se objevily i první snahy o zformulování závazných edičních zásad (programová stať Otto Jahna k soubornému vydání děl L. van Beethovena; srv. český překlad v publikaci *Kritika hudebního textu*, Praha 2001, s. 172–211). V centru zájmu byly nyní hlavně jednotlivé skladatelské osobnosti a souborná vydání jejich děl.

V roce 1851 vydala německá bachovská společnost (Bach-Gesellschaft) **první svazek souborného vydání** děl J. S. Bacha, a zahájila tak éru usilovné aktivity na tomto poli, která pak trvala až do začátku druhé světové války. Řada z těchto souborných vydání byla tehdy iniciována německými badateli a hudebníky a vycházela v lipském nakladatelství Breitkopf & Härtel. Kromě zmíněného vydání děl J. S. Bacha sem patří souborná díla G. F. Händela (1858), G. P. da Palestrina (1862), L. van Beethovena (1862), F. Mendelssohna (1874), W. A. Mozarta (1877), F. Chopina (1878), R. Schumanna (1880), A. E. M. Grétryho (1884), F. Schuberta (1884), H. Schütze (1885), H. Berlioze (1899) nebo J. Brahmse (1926); letopočty v závorce udávají datum zahájení příslušného souborného vydání, resp. datum vydání prvního svazku. K dalším významným edičním projektům, které byly v tomto období realizovány a publikovány v Německu i v jiných evropských zemích, patřila například souborná vydání děl H. Purcella (1878), J. P. Sweelincka (1894), J. Ph. Rameaua (1895), J. Obrechta (1908), J. des Prez (1921), S. Scheidta (1923), C. Monteverdiho (1926), Ph. de Monte (1927), M. P. Musorgského (1928),

M. Praetoria (1928), J. B. Lullyho (1930), W. Byrda (1937), G. B. Pergolesiho (1939) nebo rozsahem skromnější souborná díla A. de la Halle (1872), G. de Machaut (1926) aj.

Stranou pozornosti však nezůstávalo ani vydávání památek hudební minulosti ve formě antologií či edičních řad staré hudby shrnujících vybraný hudební repertoár určitého hudebního centra, geografického prostoru a/nebo stylového okruhu. Cílem snažení bylo publikování vynikajících památek vlastní národní hudební minulosti, jež opět mělo sloužit k utužení a posílení národního sebevědomí. Prvním imponantním projektem tohoto druhu byla ediční řada *Denkmäler Deutscher Tonkunst* neboli **Památky německého hudebního umění**, která byla zahájena v roce 1892 za oficiální podpory tehdejší německé vlády a v jejímž čele stáli vynikající představitelé tehdejší německé hudby a vědy jako Johannes Brahms, Joseph Joachim, Hermann von Helmholtz nebo Philipp Spitta. Záhy poté (1894) zahájil rakouský muzikolog Quido Adler projekt podobného názvu a zaměření *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* neboli **Památky hudebního umění v Rakousku**, který stejně jako v Německu finančně podpořila tehdejší vídeňská vláda. Další obdobně založené „národní“ ediční řady vznikaly ve stejné době i v jiných zemích Evropy (v Anglii, Belgii, Dánsku, Nizozemí, Francii, Itálii ad.).

OBDOBÍ PO ROCE 1950

Další **nová vlna kritického vydávání hudebních památek** nastala krátce po skončení druhé světové války. Hnací motorem těchto edičních aktivit – přinejmenším na evropském kontinentu – byla zkušenost druhé světové války, jež kromě mnoha dalších útrap s sebou přinesla i zničení a nenahraditelnou ztrátu mnoha vzácných hudebních pramenů. Pečlivě zpracovaná a detailně dokumentovaná tištěná kritická vydání měla být jakousi náhradou či pojistkou pro případ, že by se válečný konflikt opakoval a způsobil další zkázu pramenů.

Rozšířily se také reprografické možnosti. Badatelé a editoři mohli získávat kopie pramenů na mikrofilmech, později i xerokopie a digitální fotokopie, což do jisté míry usnadnilo a zároveň zpřesnilo jejich práci.

V Německu a v dalších zemích byla zahájena nová souborná vydání děl J. S. Bacha (1954), G. F. Händela (1955), W. A. Mozarta (1955), L. van Beethovena (1961) a dalších skladatelů. Započata byla také řada souborných vydání skladatelů, jejichž díla předtím jako celek kriticky nevyšla, například G. Ph. Telemanna (1953), A. Schönberga (1966), H. Berlioze (1967), R. Wagnera (1968), P. Hindemitha (1975), E. H. Griega (1977), E. Elgara (1981), J. Ch. Bacha (1984), A. Berga (1984), C. Debussyho (1985), C. Ph. E. Bacha (1989) a dalších. Památky vícehlasé hudby období středověku a renesance (včetně souborných vydání děl skladatelů tohoto období) vycházely od konce 40. let 20. století například ve velkoryse založené edici *Corpus Mensurabilis Musicae*. Některé z těchto projektů jsou dnes po více než půlstoletí intenzivní práce již ukončeny (J. S. Bach, W. A. Mozart ad.), jiné stále ještě pokračují.

Všechny tyto velké ediční projekty se opírají o pevně stanovené a **závazné ediční zásady**, které jsou zpravidla rovněž publikovány tiskem. Shromáždění, popis a vyhodnocení veškerého dochovaného pramenného materiálu (autografů, opisů, tisků, korespondence a jiných nenotových pramenů, popřípadě nahrávek atd.) umožnilo v těchto edicích prezentovat nejen ukončené a uzavřené dílo příslušného skladatele, ale dokumentovat i proces jeho vzniku a všechny případné proměny, kterými při tom procházelo. Zároveň byl prosazen požadavek, aby takováto historicko-kritická souborná vydání sloužila nejen vědeckému muzikologickému bádání, ale zároveň také provozovací praxi, což se promítlo do jejich vnější úpravy (rozměr svazků, grafická podoba hlavního notového textu, publikování rozsáhlých kritických zpráv v samostatných svazcích či sešitech atp.).

SOUBORNÁ KRITICKÁ VYDÁNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH

Profesionální úsilí při práci na souborných kritických vydáních bylo v Německu i v dalších zemích podepřeno rozmachem vydavatelské činnosti a s tím související možností uplatnit tuto produkci na mezinárodním trhu. Ve srovnání s tím byly podmínky v českých zemích až doposud mnohem méně příznivé a výsledky podstatně skromnější.

První snahy o kritické vydání děl velkých skladatelů minulosti se u nás objevily až po první světové válce a soustředily se na dílo **Bedřicha Smetany**. První pokus o souborné vydání děl Bedřicha Smetany zahájil v roce 1924 Zdeněk Nejedlý při příležitosti stého výročí skladatelova narození. Tato edice měla být monumentálním uctěním památky zakladatele české národní hudby, avšak skončila po čtyřech svazcích (svazek skladeb z mládí a třísvazková partitura *Prodané nevěsty*). Od roku 1940 začalo vycházet tzv. *Studijní vydání děl Bedřicha Smetany*, ale práce editorů byla znesnadněna válkou a nacistickou okupací. Navenek se to projevilo špatnou kvalitou papíru i tisku a tím, že z úsporných důvodů nebyly publikovány kritické zprávy vypracované k jednotlivým svazkům. Roku 1944 zahájil Mirko Očadlík kritickou edici klavírních skladeb Bedřicha Smetany, která potom pokračovala až do 70. let 20. století.

V období po druhé světové válce se zájem obrátil i k dalším skladatelům. V roce 1950 bylo zahájeno souborné vydávání díla **Zdeňka Fibicha**, které však skončilo po několika málo svazcích a zůstalo pouhým torzem. Ve stejné době inicioval dvořákovský badatel Otakar Šourek projekt prvního souborného kritického vydání děl **Antonína Dvořáka**, které bylo zahájeno v roce padesátého výročí skladatelova úmrtí (1954). Přes mnohá úskalí a obtíže se v průběhu následujících třiceti let podařilo takto vydat velkou většinu Dvořákových děl s výjimkou oper, z nichž vyšly pouze partitury a klavírní výtahy tří nejznámějších titulů, *Rusalky*, *Jakobína* a *Čerta a Káči*.

Myšlenku kritického vydání děl **Leoše Janáčka** poprvé vyslovil muzikolog Vladimír Helfert (1886–1945) záhy po skladatelově smrti v roce 1928 a k jejímu uskutečnění došlo o padesát let později. V roce 1979 vydali Jarmil Burghauser a Karel Šolc (kteří se zároveň významně podíleli na kritickém vydávání děl Antonína Dvořáka) *Ediční zásady a směrnice* pro souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka, jež se ovšem setkaly s četnými kritickými výhradami. Dosud vydané svazky tohoto souborného vydání se však až na dílčí modifikace stále řídí těmito edičními zásadami.

Ani vydávání **hudby starších historických období** nebylo v českých zemích nijak soustavně rozvíjeno. V období první republiky existovala například praktická ediční řada *Starí mistři*, vydávaná v letech 1927–1939 jako příloha časopisu *Česká hudba* a obsahující český repertoár 16.–19. století. Poválečný plán na vydávání památek starší české hudby (*Monumenta musicae bohemicae*) skončil dříve, než doopravdy začal, neboť se podařilo vydat pouze jediný svazek písňových a sborových skladeb Pavla Křížkovského, který vyšel v roce 1949. Jedinou životaschopnou ediční řadou se ukázala být *Musica antiqua bohemica (MAB)*, kterou založil Vladimír Helfert v roce 1934 jako kritickou pramennou edici. Většina svazků této edice, rozdělené později do dvou samostatných řad hudby instrumentální a hudby vokální, vyšla až po druhé světové válce a úroveň jejich zpracování byla z různých důvodů (nemožnost vycestovat a studovat prameny uložené v zahraničí, nedostatečná odborná erudice editorů) dosti kolísavá. Z hlediska časového vymezení pokrývá *MAB* období od 17. do počátku 19. století a soustřeďuje se hlavně na hudbu 18. století. V poslední době probíhají jednání mezi nakladatelstvím Editio Bärenreiter Praha a zainteresovanými badatelskými institucemi (Kabinetem hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i.) směřující k obnovení této ediční řady na kvalitativně nových a vědecky spolehlivých základech.

Nová fáze kritické ediční práce v českých zemích započala po roce 1989, resp. v druhé polovině 90. let minulého století. Soustředila se hlavně kolem projektů *Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka (The New Dvořák Edition, NDE)* a *Souborného kritického vydání děl Bohuslava Martinů*.

Rozhodující impuls pro zahájení NDE dalo mezinárodní muzikologické kolokvium, které se konalo pod názvem *Antonín Dvořák - stav souborného kritického vydání* v Praze v květnu roku 1999. Tehdejší Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky (dnes Kabinet hudební historie EÚ AV ČR, v. v. i.) se krátce poté rozhodl zahájit přípravu nového kritického vydání. Oproti předchozímu vydání pracuje tento projekt s širším okruhem pramenů a soustřeďuje pozornost na díla, která dosud nebyla vydána tiskem (což je například většina Dvořákovy tvorby operní). Svým přístupem se chce vyrovnat srovnatelným edičním projektům v zahraničí a přesáhnout úzce národní rámec. Ediční zásady *NDE* byly poprvé publikovány v roce 2003 a jejich revidovaná verze je k dispozici na webových stránkách www.antonindvorak.org.

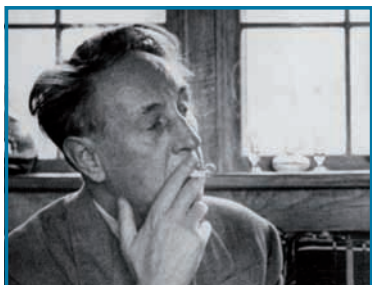
Dílo skladatele **Bohuslava Martinů**, kterého jeho životní osudy zavedly do mnoha zemí světa, je z hlediska zpřístupnění v podobě spolehlivých tištěných vydání ve velmi neuspokojivém stavu. Mnohé skladby byly vydány pouze jednou a celá desetiletí dochází k pouhým dotiskům původního vydání s četnými chybami, jiné skladby nebyly zatím vydány vůbec. *Souborné vydání děl Bohusla-*

va *Martinů*, které právě stojí na počátku své existence, je dalším projektem, který si klade za cíl obstát v mezinárodním měřítku, a umocnit tak světový význam této vynikající skladatelské osobnosti první poloviny 20. století. (Podrobnější informace následují v kapitole *Příklady edičních problémů v díle Bohuslava Martinů a nástin možných řešení.*)



Bohuslav Martinů, Vieux Moulin, Francie, 1937. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

PŘÍKLADY EDIČNÍCH PROBLÉMŮ V DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ A NÁSTIN MOŽNÝCH ŘEŠENÍ



Od obecných úvah o povaze a smyslu editorské práce se nyní posuňme dál k praktickým ukázkám různých problémů, s nimiž se editor setkává. Celá škála problematických míst je zde ilustrována na příkladech z rozsáhlého díla Bohuslava Martinů. Protože podmínky shromažďování a zpracovávání pramenné základny pro plánovanou kritickou edici jsou u Martinů velmi složité, předchází konkrétním příkladům pojednání o odkazu Martinů všeobecně.

SOUBORNÉ VYDÁNÍ DĚL BOHUSLAVA MARTINŮ

Bohuslav Martinů (1890 Polička – 1959 Liestal, Švýcarsko) studoval krátce u Josefa Suka v Praze a Alberta Roussela v Paříži, kde pobýval od roku 1923 do roku 1940. V letech 1941–1953 žil v USA. Po druhé světové válce se opět začal vracet do západní Evropy. Od roku 1953 pobýval střídavě ve Francii, Itálii a Švýcarsku.

Komponování bylo hlavní náplní života Bohuslava Martinů a s výjimkou několika let, kdy vyučoval na amerických hudebních školách a univerzitách, také jediným zdrojem obživy. Tato okolnost

může objasnit objemnost jeho skladatelského odkazu – napsal přes 400 skladeb a obsáhl všechny druhy a žánry od opery přes oratorium, kantátu a balet až po symfonická, komorní a koncertantní díla.

Souborné vydání děl Bohuslava Martinů (Bohuslav-Martinů-Gesamtausgabe; Bohuslav Martinů Complete Edition; Edition intégrale des œuvres de Bohuslav Martinů) je souborné vědecké historicko-kritické vydání děl Bohuslava Martinů (všech dokončených a nedokončených skladeb ve všech skladatelem vyhotovených nebo autorizovaných verzích a úpravách, všech souvislých skladatelských fragmentů, skic, particellů) na základě dochovaných autografních, rukopisných (rukopisy vyhotovené jinou než skladatelovou rukou) a tištěných pramenů, filmových, obrazových a zvukových dokumentů. Cílem edice je prezentovat skladatelovu intenci v největší možné míře. Edice se řídí nejnovějšími textověkritickými a filologickými metodami. *Souborné vydání děl Bohuslava Martinů* bude poskytovat kriticky zpracovaná díla poprvé v jejich autentické verzi. Tato kritická edice je také určena pro praktické užití. Edice je připravována pod záštitou Nadace Bohuslava Martinů v Praze ve spolupráci s Institutem Bohuslava Martinů, ediční radou a nakladatelem.

Hlavními úkoly *Souborného vydání děl Bohuslava Martinů* jsou:

- // podnítit široký badatelský zájem o celou autorovu tvorbu a poskytnout mu fundované základy;
- // nabídnout detailní vhled do skladatelova důkladného a dlouhodobého kompozičního procesu.

Mnohé z jeho nejlepších skladeb vznikly v letech vyplněných horečnatou kompoziční aktivitou. Nesnadná dostupnost mnohých partitur má za následek zlomkovitou znalost Martinů mnohovrstevnatého díla a znemožňuje objektivní zhodnocení jeho skladatelského odkazu ze strany interpretů i muzikologů. Široké veřejnosti chybí základna pro hodnocení skutečného Martinů kompozičního přínosu a také kritéria pro hodnocení závažnosti jednotlivých děl v celku jeho tvorby.

Charakteristická je pro tvorbu Martinů ojedinělá stylistická, kompozičnětechnická a druhověžánrová šíře záběru, kompoziční virtuoza, kterou si osvojil neúnavným experimentováním v rané a střední fázi svého tvůrčího vývoje a kterou dále třibil ve své zralé a pozdní tvorbě. Mnohé chronologicky bezprostředně sousedící skladby se od sebe liší do té míry, že navozují dojem disparátního, nelineárního skladatelského vývoje. Výsledná podoba děl komponovaných na zakázku totiž do značné míry souvisí s uměleckým profilem jejich objednavatelů, kterým je Martinů psal „na míru“ (jako příklad se nabízí třeba srovnání odlišností *Suite concertante* H. 276 od *Houslového koncertu* č. 2 H. 293). Tato okolnost povyšuje nahrávky v podání interpretů spjatých se vznikem předmětných děl na mimořádně závažné dokumenty.

Skutečnost, že skladby Bohuslava Martinů vznikaly v různých zemích Evropy a v USA, se odráží ve složité jazykové situaci v jejich autographech i v prvních vydáních. Jazyková stránka českých, francouzských, anglických, italských, německých a latinských textů odráží rozdílný stupeň skladatelovy zběhlosti v těchto jazycích.

Autografy Martinů jsou roztroušeny v privátních archivech a institucích mnoha zemí světa. Nakladatelsko-právně jsou skladby B. Martinů vázány u 17 nakladatelství v Česku, Německu, Ra-

kousku, Francii, Anglii, USA a Izraeli. Většina z nich je dodnes přetiskována z původních, tj. 50 a více let starých, často nevyhovujících vydání, obsahujících zásahy editorů, které nenalézají oporu ve skladatelově autografu. Korektury prováděl Martinů jen zřídka a většinou formou stručného seznamu, prozrazujícího velmi zběžně porovnání původního autografu s tiskem. Některá závažná díla jsou nakladatelem dodnes šířena v podobě fotokopie autografu (např. *Allegro symphonique* H. 171, *Koncert pro dva klavíry* H. 292). Značné množství tisků skladeb B. Martinů je již po řadu let rozebráno, mnohé jsou k dispozici jen jako půjčovní materiál. Některé skladby dosud nevyšly tiskem – vedle závažných kompozic, zejména těch nově nalezených, se to týká především rané tvorby – kategorie, která je v případě Martinů neobvykle rozsáhlá a zahrnuje více než jednu třetinu celého skladatelova odkazu.

Při shromažďování, posuzování a vyhodnocování pramenné základny děl Bohuslava Martinů naráží vědci na zásadní problém. Roztroušenost autografů v mnoha zemích světa ztěžuje jejich hledání a získávání, a tak často při výzkumu nevyvstává jako první otázka, který z pramenů je ten hlavní, ale problém, že právě jeden z pramenů, který je s největší pravděpodobností tím hlavním, je nezvěstný nebo nedostupný v soukromých archivech. Může se tedy stát, že některý svazek kritické edice se z těchto důvodů posune v hierarchii zpracovávaných svazků na poslední příčku právě kvůli nedostatečnosti pramenné základny.

EDIČNÍ PROBLÉMY VE SKLADBÁCH BOHUSLAVA MARTINŮ

Nocturno fis moll H. 91

Raná tvorba Bohuslava Martinů je časově vymezena do roku 1923, kdy mladý skladatel odjel s finanční podporou České akademie věd a umění do Paříže. Přestože tou dobou nebyl v kompozičním oboru nijak odborně vzdělán, jeho touha stát se skladatelem byla opravdu silná. Dokladem toho je vysoký počet děl, 137 opusů, které stihl do roku 1923 napsat. Symfonických skladeb je v tomto výčtu 11, což na skladby velkého obsazení a mnohdy i několikavětě vůbec není málo. Rychlost, kterou skladby tvořil, musela být tedy také dost velká, a to se bezpochyby projevilo i na míře preciznosti notového zápisu. K raným symfonickým skladbám se nedochovaly téměř žádné skici (pouze ke dvěma z nich: *Malé taneční svitě* H. 123 a *Míjející půlnoci* H. 131) ani další particellové zápisy nebo pracovní autografy.

Hned na začátku tedy vyvstává otázka: Psal Martinů skladby rovnou do čistopisu?

Autografní partitury jsou totiž až překvapivě „čisté“ – neobsahují výrazné škrty ani přepisy rozsáhlejšího rozměru. Buď Martinů opravdu psal tak rychle a neohlížel se zpět, nebo jsou všechny jeho přípravné fáze raných skladeb dávno zlikvidovány (zřejmě často samotným skladatelem).

Hlavním problémem, na nějž editor narazí, je velká řada zjevných chyb v autografech, které mohou mít dvě příčiny:

- // přílišná rychlost tvůrčí práce;
- // neznalost instrumentace a nedostatečná kompoziční zručnost.

Hledáme-li odpověď, z čeho plynou tyto chyby, nalezneme ji pravděpodobně v kombinaci obou těchto příčin. Editor je v takovém případě postaven před problém, jak ony zjevné (a závažné) chyby „opravit“, aby nebyla narušena původní skladatelova intence a současně nebyl interpret či jakýkoli jiný čtenář partitury mystifikován doplňky, pro něž nemá editor opodstatnění v pramenné základně.

Pro ukázkou problémů rané symfonické tvorby nám poslouží *Nocturno fis moll* H. 91. Symfonická skladba je nedatována, vznikla však pravděpodobně mezi léty 1914 a 1915. Dílo nebylo za života Martinů nikdy provedeno. Nastudování se dočkalo (spolu s několika dalšími symfonickými skladbami tohoto období) až po skladatelově smrti, kdy je v 60. letech 20. století natočila pod vedením dirigenta Jiřího Waldhansa Státní filharmonie Brno pro Československý rozhlas v Brně. Pramenná situace je v tomto případě zcela jednoduchá: autografní partitura (pramen A) je uložena v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. Nástrojové party, z nichž orchestr hrál, vznikly až po skladatelově smrti, neměl proto na ně žádný vliv. (Patří do sekundárních pramenů, nejsou však v tomto případě relevantní pro přípravu kritického notového textu.)

1. Chybějící noty

Na několika místech v partituře *Nocturna* se objevují prázdné takty. Nemají noty ani pomlky. Pokud máme k dispozici pouze jeden pramen, vyvstává zde problém, protože není o co se opřít. V prameni odpověď nenajdeme, avšak editor musí chybějící úsek doplnit, protože je tato mezera v logickém sledu vedení hlasů nesmyslná a interpretační praxe si nějaké řešení žádá.

V pozounech chybí dva takty půlových not, které předcházejí i následují ve stejném rytmickém sledu. Zde řeší editor složitý úkol: jakou harmonickou strukturu sledovat? Celé *Nocturno*, podobně jako další symfonické skladby z raného období, se vyznačuje harmonickou komplikovaností. Většinou vychází základní harmonie z principů pozdně romantické hudby, avšak ta je pak (nelogicky) zahušťována dalšími harmonickými funkcemi (mnohdy i několika na sobě) v trochu neumělé snaze o „modernost“ zvuku. Pozouny v tomto konkrétním případě v taktech 57–58 a 61–62 sledují základní harmonickou strukturu, neuzívají tedy tóny „zahušťující“. Oproti tomu lesní rohy právě od taktu 58 prosazují čtyřhlasem zvukovou hutnost (spolu s druhými houslemi, fagoty a klarinety), ačkoliv předtím také sledovaly základní harmonii. Má zde editor zvukově prosadit harmonickou zvláštnost celého místa a změnit díky výraznému zvuku pozounů v orchestru harmonický dojem celého úseku, nebo má upevnit základní harmonii, aby ostatní nástroje vynikly pro ty „jiné“ tóny? To je otázka, kterou editor musí zkonzultovat s ediční radou a vedením edice.

Pokud se rozhodne pro řešení „tradičtější“, zachová v pozounech základní harmonický sled odpovídající více celkové roli pozounů v *Nocturnu*. Toto řešení se může na první pohled zdát ne

The image shows a page of handwritten musical notation for Bohuslav Martinů's *Nocturno fis moll*, H. 91, measures 59-60. The score is written on multiple staves, including parts for Flute (fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fag.), Cor Anglais (cor.), Trumpet (Trubl.), Piano, and Percussion. A blue rectangular box highlights a section of the Piano part in measures 59-60, which contains empty staves. The word "crescendo" is written above the score in three places: at the top right, above the Piano part, and at the bottom right. The manuscript is on aged paper with some staining.

Bohuslav Martinů, *Nocturno fis moll* H. 91, 1914-1915, autograf, takty 59-60. Prázdné takty bez not a pomlk v pozounech. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

příliš typické pro Martinů, jak ho známe dnes, ale v kontextu jeho skladatelského vývoje, doby vzniku díla a skladeb, které tehdy psal, je možná toto řešení vhodnější. Poté, co se editor rozhodne, musí sledovat ediční zásady dané kritické edice ve smyslu umístění „nové hudby“ do konkrétního svazku.

Možné řešení:

- // Nechat takty prázdné (i bez pomlky) a do poznámky pod čarou nebo do kritické zprávy napsat, že je Martinů opomenul doplnit.
- // Nechat takty prázdné a do poznámky pod čarou navrhnout možné řešení, vyplývající z logiky harmonických spojů.



- // Doplnit takty do notového textu s hranatými závorkami a do kritické zprávy to okomentovat. Viz s. 79. »
- // Doplnit takty do notového textu malými notami nebo jinou formou bez závorek tak, aby interpreta editorovy doplňky nerušily a současně aby poznal, že Martinů toto místo nevyřešil. Viz s. 80. »»

The image displays a page from a musical score, likely a symphony, featuring various instruments. The instruments listed on the left are Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fag (Bassoon), Cuc (Trumpet), Arpa (Harp), PIANO (Percussion), Tromb. (Trombone), and a group of Horns (Horn I, Horn II, Horn III, Horn IV). The score is written in a common time signature (C) and includes dynamic markings such as *crescendo* and *ff*. A blue box highlights a specific passage in the Trombone part, which consists of a few notes. The score is presented in a standard musical notation format with staves for each instrument.

Editorem doplněné souzvuky jsou graficky vyznačeny hranatou závorkou.

The image displays a page from a musical score, likely a symphony orchestra score, showing various instruments and their parts. The instruments listed on the left are Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Eng (Bassoon), Cu (Trumpet), Arpa (Harp), Baco (Percussion), and Tromb (Trombone). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is marked with a *crescendo* and *ff* (fortissimo) dynamic. A blue box highlights a section of the Trombone part, showing a sequence of notes and rests. The score is presented in a clean, professional layout with a blue border.

Editorem doplněné souzvuky jsou graficky odlišeny menší velikostí.

2. Nesprávné posuvky

Neobratnost v instrumentaci se v *Nocturnu* projevuje hned několikrát. Obzvláště sólová viola je pro Martinů problematickým nástrojem. Objevují se chyby v notaci a part violy je dokonce omylem zapsán v notovém systému violoncell (t. 83–89).

Nejmarkantněji se jistá nešikovnost projevuje v taktích 34–36, kde v melodické lince sólové violy s posuvkami od samotného Martinů vychází sled tónů *gis¹ - as¹ - as¹ - gis¹ - fis¹*, což je pro melodii sólového nástroje vskutku podivné. Na autorský záměr to nevypadá! (Martinů si pravděpodobně neuvědomil, že píše ve violovém klíči.)

Bohuslav Martinů, *Nocturno fis moll* H. 91, 1914–1915, autograf, takty 34–36. Chybný zápis posuvek v sólové viole. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Zde je třeba, aby se editor rozhodoval na základě melodického sledu tónů před daným úsekem a po něm. Lze tu vysledovat pravidelnost intervalových postupů, při jejímž respektování by pak „opravené místo“ vypadalo takto:



Možná řešení umístění změny do patřičného svazku:

- // Navrhnout řešení do hlavního notového textu, aby byl pro interpreta jednoduše čitelný, do poznámky pod čarou nebo do kritické zprávy uvést původní notovou podobu s komentářem. Není toto řešení ovšem příliš velký zásah do původní autorovy hudby? Odpovídá takový zásah záměru kritické edice, totiž zprostředkovat autentický notový zápis skladatele?
- // Nechat Martinů zápis tak, jak leží, a do poznámky pod čarou navrhnout řešení, které plyne z melodického sledu intervalů před daným místem a po něm. Pak by ovšem interpret musel hledat toto jiné řešení pod čarou, neboť samotné místo v hlavním notovém textu by bylo zcela nelogické.

Loutky III H. 92

Na to, jak významnou roli hraje v katalogu raných skladeb Bohuslava Martinů soubor čtrnácti klavírních skladeb nazvaných souhrnně *Loutky*, se o přesné době a okolnostech jejich vzniku ví překvapivě málo. Jisté je jen to, že představují první skladatelovy počiny, které přesáhly hranici neumělých pokusů, nalezly záhy své nakladatele a díky trvalé oblibě zejména u mladých interpretů vyšly postupně v mnoha vydáních. Jejich námětem jsou postavy italské *commedia dell'arte*, tedy Pierot, Kolombína a Harlekýn, dále taneční a plesové scény a výjevy z „osobního života“ loutek. Tři sešity *Loutek* vznikaly postupně v letech 1912–1925 a kromě názvu se od sebe liší snad vším – od rozdílných estetických východisek (srovnejme např. rozpětí mezi *Valčíkem sentimentální loutky* z roku 1912 a skladbou *Nová loutka* s podtitulem „Shimmy“, kterou Martinů napsal o 12 let později, rok po svém přesídlení do Paříže) až po postupně vyvrávající klavírní sazbu. Jejich vžitě číslování neodpovídá chronologii vzniku, vznikaly naopak přesně v obráceném pořadí. Proto také nesou v katalogu skladeb B. Martinů *Loutky I* H. 137, *Loutky II* H. 116 a *Loutky III* H. 92.

Martinů komponoval *Loutky* průběžně a jejich rozdělení do jednotlivých sešitů je důsledkem pozdějšího třídícího aktu. Netvoří žádný uzavřený cyklus tematicky (skladby svou posloupností nevypráví žádný příběh a jejich názvy mají jen velmi obecný vztah k hudebnímu obsahu) ani hudebně.

Za téměř sto let své existence vyšly *Loutky III* celkem desetkrát. Po prvním vydání v roce 1923 u Františka Chadíma je v revizi Karla Šolce otisklo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby

a umění (SNKLHU) v letech 1953 a 1959, čtvrté nezměněné vydání uskutečnilo Státní hudební vydavatelství (SHV) v roce 1962, SHV Artia je vydalo opět v roce 1964 a 1966 a počínaje pátým vydáním v roce 1967 vycházely v nakladatelství Supraphon (1963, 1970, 1977, 1979, 1982 a 1986). Kromě toho je třeba ještě zmínit vysokonákladovou (zřejmě pirátskou) edici v moskevském nakladatelství Muzyka z roku 1985, která je pouhým přetiskem dřívějších českých vydání.

Pramenů *Loutek III* je celá řada:

A autograf perem, uložen v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce

Obsahuje skladatelův čistopis všech čtyř čísel *Loutek*. Čísla 1–3 pocházejí ze starších sbírek a přišla do Památníku B. Martinů jako součást pozůstalosti Marie Martinů, číslo 4 je v Památníku B. Martinů vedeno jako dar skladatelovy vdovy paní Charlotte Martinů z 23. 2. 1963.

B₁ autograf perem, uložen v Českém muzeu hudby v Praze

Obsahuje skladatelův čistopis čísel 1, 3 a 4. Tento autograf byl zakoupen pro České muzeum hudby v roce 1973 v prodejně Klenoty na Uhelném trhu, Praha 1, prodejce není uveden.

B₂ autograf perem, uložen v Českém muzeu hudby v Praze

P vydání František Chadím, Praha 1922

Jednotlivé části *Loutek III* jsou v pramenech **A** a **B₁** zapsány na samostatných listech složených do fasciklů. Oba autografy nesou výrazné rysy kompilace. Kromě použití různých druhů notového papíru a odlišného stupně definitivnosti zápisu uvnitř obou pramenů to dokládají i německé názvy jednotlivých částí, vyskytující se v obou autografech partitury střídavě: číslo 1 nese v **B₁** název *Pierrots Ständchen. Divertissement (Melancholische Puppenlieder 1)*, číslo 2 má v **A** název *Valzer [sic!] einer sentimentaler [sic!] Puppe (Melancholische Puppenlieder 3)*, číslo 3 se jmenuje v **A** *Colombina. Berceuse* a v **B₁** *Colombine. Berceuse (Melancholische Puppenlieder 6)*, číslo 4 je v **A** označeno jako *Puppenball. Valse-caprice (Melancholische Puppenlieder 5)*. Editor se pokusil určit filiaci jednotlivých autografů (tedy rozlišit genealogickou posloupnost jejich vzniku). Starší zápisy jednotlivých částí *Loutek* (čísla 1 a 3 v **B₁**) nesou místy stopy oprav, skladatel z nich zřejmě dílo koncertně provozoval (1912 – Národní dům na Smíchově, 8. 9. 1920 Městské divadlo v Poličce).

1. Dvě různé verze díla

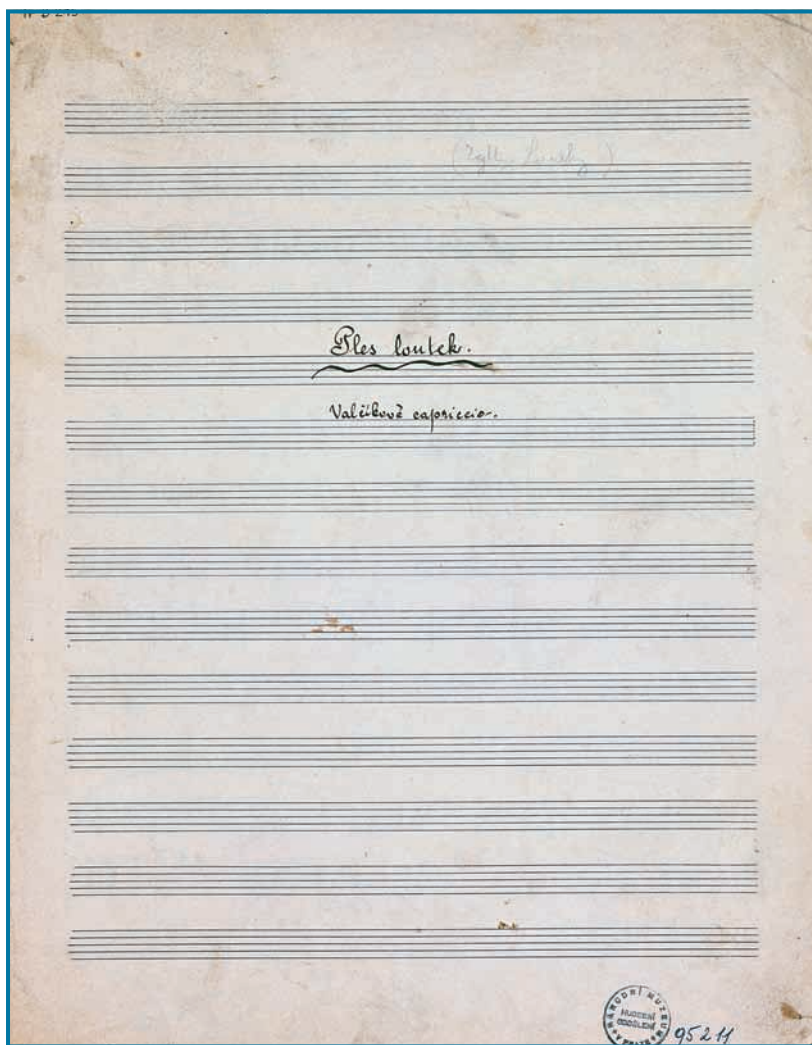
Číslo 4 *Ples loutek* se dochovalo ve dvou odlišných verzích. První tištěné vydání (**P**) vykazuje oproti oběma autografům (**A** a **B₁**) řadu změn, týkajících se např. krácení opakovaných pasáží. Také závěrečná koda (*Largo*) se v **P** výrazně liší, je svým způsobem kombinací **A** (virtuózně pojatý závěr) a **B₁** (střídmější zakončení). **P** přináší navíc zcela jinou hudbu středního dílu, než jaká je zapsána v **A** a **B₁**. Zatímco verze dochovaná v **A** a **B₁** zůstává v 3/4 taktu, **P** obsahuje zcela novou hudbu ve 2/4 taktu, která se od hudby obou krajních částí liší tematicky i klavírní sazbou a odpovídá spíše klavírnímu stylu skladeb B. Martinů z počátku 20. let. Protože v době prvního vydání *Loutek* (květen 1923) pobýval Martinů v Praze, mohl do připravované edice vstoupit i v době její výroby. Lze se proto domnívat, že pro číslo 4 mohl existovat ještě jeden čistopis autografu, který musel být vzhledem

k vyzrálější klavírní sazbě a jazzovějšímu stylu střední části pramenem chronologicky nejnovějším. Tento hypotetický pramen je dnes nezvěstný.

Takováto autografní situace staví editora před řadu složitých otázek.

Možná řešení:

- // Vydát číslo 4 ve dvou separátních verzích – novější podle **P** a starší podle **A**.
- // Upřednostnit jednu verzi a potlačit druhou, tzn. rozhodnout, zda se kritická edice bude řídit „verzí poslední ruky“ (v tomto případě pramen **P**), nebo verzí autografu (prameny **A**, **B₁** a **B₂**). Záleží na tom, jak je tato problematika definována v edičních zásadách patřičné kritické edice.



Bohuslav Martinů, *Loutky III* H. 92, 1912–1914/1923, část *Ples loutek*, pramen **B₁**.
Uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě
v Institutu Bohuslava Martinů. »

The image displays a page of handwritten musical notation for guitar, consisting of four systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** *slancio assai*, *Tempo di molto: ca*, $\text{♩} = 160$, and *Subito p^{mo}*.
- System 2:** *mf* and *con grazia*.
- System 3:** *mf* and *p*.
- System 4:** *arco con p^{mo}*, *f*, and *Ben marcato*.

The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections visible. The paper is aged and slightly yellowed.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in ink on aged paper.

Key markings and annotations include:

- Capriccioso* (written above the first system)
- p a capriccio.* (written below the second system)
- ritardando* (written above the fourth system)
- al poco and.* (written above the fourth system)
- mf* (written below the fourth system)
- cres. dim.* (written below the fifth system)

A circular stamp is visible in the bottom left corner, containing the text: "NÁRODNÍ MUZEUM PRAHA" and "HUDEBNÍ ODBOR". The number "95211" is written next to the stamp.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Piu animato" by Bohuslav Martinů. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "Piu animato" and the time signature is 3/4. The tempo marking is accompanied by a metronome marking of 170. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *mp*, and *pp*. There are several instances of corrections and deletions, including a large section of the score that has been heavily crossed out with diagonal lines. The notation includes complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The score is written in a clear, professional hand, with some ink bleed-through visible from the reverse side of the page.

» Celý úsek *Piu animato* v tištěné partitūře chybí a je nahrazen jinou hudbou. »

800. - - - - -

Temp. molto

pp

mf

NÁRODNÍ MUZEUM
PRAHA
95211

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. The notation is in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Marked *Marcato*. It begins with a dynamic marking of *f* (forte).
- System 2:** Marked *pp con grazia* (pianissimo con grazia).
- System 3:** Marked *ritto ar* (ritardando).
- System 4:** Marked *Andantino*. It includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano).
- System 5:** Marked *Largo*. It includes dynamic markings of *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The final measures of this system are enclosed in a blue box.

» Závěrečná část *Largo* v prameni B₁, která se od tištěné verze a od pramene A výrazně odlišuje.

Ples loutek.

Tempo di Valse.

First system of musical notation for 'Ples loutek.' It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. A *V* marking is present above the first measure of the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line with some chords. A *mf* *grazioso* marking is placed above the right hand in the second measure. A *V* marking is present above the first measure of the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a bass line. A *mf* marking is placed above the right hand in the second measure. A *V* marking is present above the first measure of the right hand.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a bass line. A *cresc.* marking is placed above the right hand in the second measure. A *V* marking is present above the first measure of the right hand.

Marcato.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a bass line. A *V* marking is present above the first measure of the right hand.

F. Ch. 323

12

Capriccioso.

The first system of the musical score for 'Capriccioso' consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *ff*. The left-hand staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

The second system continues the piece. The right-hand staff has a dynamic marking of *mf*. The left-hand staff includes a first ending bracket labeled '8' above it, indicating a repeat of the preceding measure.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The right-hand staff has a dynamic marking of *mf*. The left-hand staff includes a first ending bracket labeled '8' above it.

The fourth system continues the piece. The right-hand staff has a dynamic marking of *p*. The left-hand staff includes a first ending bracket labeled '8' above it.

The fifth system is highlighted with a blue border. It begins with the tempo change to 'Allegretto'. The right-hand staff has a dynamic marking of *pp*. The key signature changes to one sharp (F#), and the time signature changes to 2/4. The left-hand staff continues with a rhythmic accompaniment.

F. Ch. 223

» Střední část *Allegretto* přináší zcela novou hudbu, než je v pramenech A a B. »

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as follows: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

F. Ch. 223

14

Tempo I.

Musical score for the first system of 'Tempo I.'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.Musical score for the second system of 'Tempo I.'. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.Musical score for the third system of 'Tempo I.'. The right hand has a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *p*.Musical score for the fourth system of 'Tempo I.'. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *pp*.Musical score for the fifth system of 'Tempo I.'. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. Dynamics include *ppp* and *p*. The tempo marking 'Andantino.' is placed above the system. The phrase 'poco a poco' is written below the right hand.Musical score for the sixth system of 'Tempo I.'. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo marking 'Lento.' is placed above the system. The phrase 'ritard.' is written below the left hand. A blue box highlights the final measures of the system.

F.Ch.223

„Notografie“ Praha III, 404.

» Závěrečná část *Lento* se od pramenů A a B₁ výrazně liší.

2. Doplnění dynamiky a agogiky

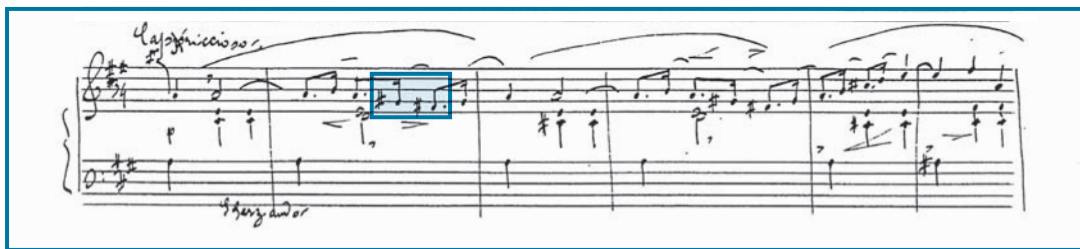
Při edici podle pramene **P** vzniká ještě další závažný problém: v žádné ze čtyř částí *Loutek III* není příliš pečlivě zachycena dynamika a agogika; ta je naopak mnohem důkladněji propracována v **A**.

Možné řešení:

// Jako jediné správné řešení se jeví vydat skladbu v obou separátních verzích.

3. Zajišťovací posuvky

Skladatelův zápis zajišťovacích posuvek prováděný v naprosté většině případů bez kulatých závo-
rek jim příslušejících, je pro edici závazný, i když nejsou skladatelem užívány zcela systematicky. Tyto posuvky dokreslují obraz skladatelova záměru, vypovídají o sepětí jeho autografů s praktický-
mi potřebami interpretů a v případě harmonicky komplikovanějších míst často zpřehledňují zápis.



Bohuslav Martinů, *Loutky III* H. 92, 1912–1914/1923, část *Ples loutek*, pramen **A**.

Concerto grosso H. 263

Orchestrální skladba *Concerto grosso* vznikla v Paříži v říjnu a listopadu 1937. Poslední strana auto-
grafu obsahuje poznámku „3. 11. 1937“. Podle mnohých náznaků myslel Martinů s touto kompozicí
na Orchestre de la Société philharmonique de Paris a jeho šéfdirigenta Charlese Muncha, kterému
je *Concerto grosso* věnováno. Nakladatelská práva si zajistilo vídeňské nakladatelství Universal
Edition. Jmenovaní interpreti plánovali premiéru „v sezóně 1938“, nicméně anexe Rakouska k ně-
mecké Třetí říši měla za následek, že jediná tehdy existující autografní partitura z archivu Universal
Edition byla dočasně nedostupná. Proto také nebyl provozovací materiál pro plánované provedení
v Praze v roce 1939 (Václav Talich a Česká filharmonie) ještě hotov a ze stejného důvodu musel
Charles Munch svůj plán provést *Concerto grosso* na koncertě 8. 5. 1939 na poslední chvíli změnit
a nahradit ho skladbou *Tre ricercari* H. 267. Zrušení další premiéry v Bruselu dokládá nedatovaný
skladatelův dopis rodině do Poličky (před 9. 3. 1939). Premiéra plánovaná na 14. června 1940 v Paříži
v podání Charlese Muncha a jeho orchestru se nakonec také neuskutečnila, protože právě v tento
den vpochodovala německá vojska do Paříže. Naštěstí přivezl dirigent Georg Széll kopii partitury
do USA a předal ji skladateli. Ten se okamžitě obrátil prostřednictvím svého přítele Miloše Šafránka

přímo na šéfdirigenta Bostonského symfonického orchestru Sergeje Kusevického. Trvalo však ještě celý rok, než 14. listopadu 1941 došlo v Bostonu ke světové premiéře.

Pramenná situace:

A autografní partitura, uložena v Nadaci Paula Sachera v Basileji, Švýcarsko

FA dobová kopie autografní partitury **A**, identická s **A**, uložena v archivu nakladatelství Universal Edition ve Vídni

P tištěná partitura v nakladatelství Universal Edition, Wien 1948

LC autografní soupis korektur, uložen v archivu nakladatelství Universal Edition ve Vídni

K pomocným pramenům zde patří texty B. Martinů o skladbě *Concerto grosso*, korespondence, vlastní soupisy skladeb, skladatelovy deníky, zmínky v časopiseckých článkách.

Dílo bylo premiérováno 14. 11. 1941 v Bostonu (Boston Symphony Orchestra, Sergej Kusevickij – dirigent, Bernard Zighera, Jesus Maria Sanroma – klavíry). Podle korespondence a vzpomínek pamětníků byl Bohuslav Martinů premiéře prokazatelně přítomen.

V letech 1942–1947 následovalo dalších 15 provedení napříč Spojenými státy americkými (Boston, New York, Philadelphia, Berkshire, Chicago).

1. Problematika tempových údajů

Metronomický údaj – 1. věta má v **P** tempový údaj „Allegro ma non troppo $\text{♩} = 92\text{--}96$ “, naproti tomu v **A** (a **FA**) se tempové označení omezuje na „ $\text{♩} = 92$ “.

Editor zde řeší dvě otázky:

- // Na čem se zakládá tato změna tempové indikace? Nevyskytuje se v žádném ze známých notových pramenů – v soupisu korektur ani v korespondenci s nakladatelstvím či interprety provedení do roku 1948 (rok vydání **P**).
- // Co vlastně znamená údaj „ $\text{♩} = 92\text{--}96$ “ a proč je takovéto dvojí určení v partiturách B. Martinů častým jevem?

Bohuslav Martinů, *Concerto grosso* H. 263, 1937, I. věta, s. 1, pramen FA.

Diritti d'esecuzione riservati.
Aufführungsrecht vorbehalten.

à Charles Munch.

CONCERTO GROSSO

per orchestra da camera

I

BOHUSLAV MARTINU

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 92 - 96$

Flauto grande

Bohuslav Martinu, *Concerto grosso* H. 263, 1937, I. věta, s. 1, pramen P.

Odlíšné tempové označení věty – 2. věta je v A (a FA) nadepsána „Lento $\text{♩} = 58$ “, v P stojí „Adagio $\text{♩} = 60$ “. Tato změna nemá oporu v žádném ze známých notových ani nenotových pramenů a musela vzniknout až po premiéře díla, protože ještě i seznam koncertů („List of Performances“) Bostonského symfonického orchestru (uloženo v Boston Symphony Orchestra Archive) uvádí jako označení věty „Lento“.

Možné řešení (tzn. volba údaje, který bude stát v hlavním notovém textu):

// Vyplýve z vyhodnocení pramenů, tzn. rozhodnutí, který z pramenů stojí v tomto ohledu blíže k autorovi a jeho intenci, resp. který z pramenů bude zvolen jako pramen hlavní.

29

Lento. $\text{♩} = 58$

Piano I

3

II

Bohuslav Martinu, *Concerto grosso* H. 263, 1937, II. věta, s. 29, pramen FA.

Adagio $\text{♩} = 60$

Piano I

mf

p

II

Bohuslav Martinu, *Concerto grosso* H. 263, 1937, I. věta, s. 36, pramen P.

2. Problematika míry definitivnosti autorských korektorských zásahů

Úvod 2. věty obsahuje v P průběžnou klavírní figuraci obou klavírů, která je přerušena jen mezi t. 31–35. V A (a FA) je tato klavírní figurace i v těchto taktech. Oporu pro editorský zásah v P nalzáme v LC, kde vyjmutí taktů Martinů výslovně vyžaduje. Je otázkou, jak Martinů k tomuto překvapivému a kompozičními argumenty nesnadno zdůvodnitelnému rozhodnutí dospěl a také kdy – všechny známé provozovací materiály ze 40. let přinášejí úplné znění partů obou obligátních klavírů.

Možné řešení:

// Současná autografní situace (absence dvou podstatných pramenů, jejichž existence je doložena v korespondenci Bohuslava Martinů) neumožňuje jednoznačné řešení. V takovém případě řešení vyplyne z vyhodnocení pramenů, tzn. rozhodnutí, který z pramenů stojí v tomto ohledu blíže k autorovi a jeho intenci, resp. který z pramenů bude nakonec zvolen jako pramen hlavní.

Bohuslav Martinů, *Concerto grosso* H. 263, 1937, II. věta, s. 32, pramen FA. Klavírní figurace (číslo 6) byla později v tisku vynechána. (Viz následující stránka.)

Bohuslav Martinů, *Concerto grosso* H. 263, 1937, II. věta, s. 39, pramen P. Klavíry v pramenu A nastupují o čtyři takty dříve (od čísla 6).

3. Artikulační znaménka

Jedním z důležitých problémů souborného kritického vydání děl Bohuslava Martinů je přesné vyhodnocení jeho „nedůsledného“ (typicky zvláštního) zápisu artikulačních znamének. Příznačný je jeho zápis staccatových teček. Martinů ve svých partiturách často přestává zapisovat artikulační znaménka hned po prvním taktu (ve kterém vyjádřil svou představu) nebo při přechodu z jednoho systému na druhý. Většinou je zřejmé, že se nejedná o záměrnou změnu, nýbrž že skladatele vedla snaha o úspornost zápisu tam, kde považoval svou představu za dostatečně vyjádřenou. Někdy se jedná o čistě mechanické opomenutí. Z toho vyplývá nutnost pečlivého zkoumání každého případu a zvážení všech dostupných informací pro kvalifikované editorské rozhodnutí. Jako příklad je možno uvést 2. větu, pramen P, s. 37:

- // v klavíru II chybí staccatové tečky všude;
- // v klavíru I chybí staccatové tečky občas;
- // v houslích I–III chybí staccatové tečky také občas, ale na jiných místech než v klavíru I.

Možná řešení:

- // U souvislých úseků (zde Klavír II) staccatové tečky nedoplňovat vůbec, nikde v pramenném materiálu pro to není předobraz.
- // V případě ojedinelých not, které jsou součástí souvislého toku staccat, zvážit každý případ jednotlivě a popřípadě s nejvyšší opatrností doplnit bez vyznačení v kritické zprávě.

The image shows a page of a musical score, page 37, from Bohuslav Martinů's Concerto grosso H. 263, II. v. 37. The score is for piano (P.I.), violin (V.), viola (Vc.), and cello (Cb.). The piano part is highlighted with blue boxes, showing staccato markings and articulation marks. The score includes dynamic markings like 'poco f' and 'p', and performance instructions like 'arco'. The score is in 2/2 time and features various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Bohuslav Martinů, *Concerto grosso* H. 263, 1937, II. věta, s. 37, pramen P. Artikulační znaménka jsou doplněna editorem na základě autografu.

4. Paralelní místa

Častým jevem v autografech B. Martinů je výskyt téměř doslovných repríz s drobnými odchylkami od expozice. Zde je někdy takřka nemožné určit v rámci jedné skladby, zda ta či ona drobná odchylka byla záměrem, nebo vznikla skladatelovým přehlédnutím. Dosavadní zkušenosti z práce s mnoha autografy děl pro různá obsazení a z různých období skladatelovy tvorby se zdají nasvědčovat tezi, že naprostá většina odchylek byla skladatelem zamýšlena a zapsána záměrně s cílem dosáhnout alespoň částečně variability.

Autorenrecht vorbehalten
Droits d'auteur réservés

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 92$ B. Martinů

Flauto *solo*

Oboj 2^o
3^o

Clarineti *in F*
1^o
2^o

Corni 2^o
in F

Trama 2^o

Piano

Violini 2^o
3^o

Viola

Violli

Cello
Contra

UNIVERSAL-EDITION No. 11883

Copyright © 1948 by Universal Edition, London

23

I.

II.

21

24

23

30

Diritti d'esecuzione riservati
Ausführungsrechte vorbehalten

à Charles Munch,

CONCERTO GROSSO

per orchestra da camera

I

BOHUSLAV MARTINŮ

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 92 - 96$

Flauto grande
1^o
2^o
3^o
4^o

Oboi 2^o
3^o
4^o

Clarineti
in Sib
1^o
2^o
3^o

Cori
in Fa
1^o
2^o

Piano I^o

Piano II^o

The first system of the score includes parts for Flauto grande (1st-4th), Oboi (2nd-4th), Clarineti in Sib (1st-3rd), Cori in Fa (1st-2nd), Piano I, and Piano II. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of 92-96. Dynamics include *f*, *meno f*, and *f marcato*.

Allegro ma non troppo
 $\text{♩} = 92 - 96$

1^o
2^o
3^o

Violini

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

The second system of the score includes parts for Violini (1st-3rd), Viola, Violoncelli, and Contrabbassi. The tempo remains 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of 92-96. Dynamics include *f* and *meno f*.

Copyright 1948 by Universal-Edition, Wien

Universal Edition No 11863

50

The image displays a page of a musical score for Bohuslav Martinů's Concerto grosso H. 263, 1937, I. v. 30. The score is arranged in a multi-stem format, featuring the following parts from top to bottom: Fl. gr. (Flute grand), 1.º and 2.º Oboes (ob.), 3.º Oboe, 1.º and 2.º Clarinets (cl.), Cor. I.º (Cor Anglais), P. I.º (Piano I), P. II.º (Piano II), 1.º Violin (v. 1.º), 2.º Violin (v. 2.º), Viola (v.), Violoncello (v.), and Contrabasso (cb.). The score is divided into three measures. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure continues with the forte dynamic. The third measure features a dynamic change to *meno f* (diminuendo forte) for the Flute grand, Oboes, Clarinets, and Violins. The Piano parts continue with the forte dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

U. E. 11683

Bohuslav Martinů, *Concerto grosso* H. 263, 1937, I. v. 30, pramen P.

Rhapsody-Concerto pro violu a orchestr H. 337

Tato skladba vznikla v roce 1952 v New Yorku na objednávku violisty Jashi Veissiho. *Rhapsody-Concerto* bylo poprvé provedeno 19. února 1953 v USA v podání The Cleveland Orchestra s dirigentem Georgem Széllem a Jashou Veissim jako sólistou.

Základní prameny k dílu jsou: kopie autografní partitury (v podobě kopie z transparentní předlohy) a autografní klavírní výtah. Dílo bylo vydáno v roce 1962 v nakladatelství Bärenreiter. Tato tištěná partitura obsahuje chyby, které představují např. editorsky nadbytečné zásady či naopak editorem nevyřešená místa.

Pramenná situace:

A autograf partitury, neznámý

FA circle blue print kopie, uložena v archivu nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, Německo

KV autografní klavírní výtah, uložen v archivu nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, Německo

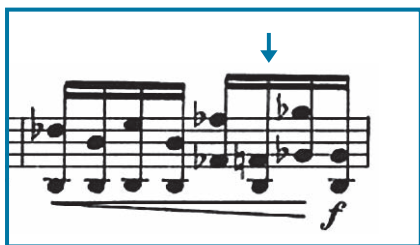
P tištěná partitura Bärenreiter, Kassel 1962 (nutno brát jen jako okrajový pramen)

Jako příklad uvádíme zajímavé místo z druhé věty v t. 138, kde Martinů napsal do sólové violy nehratelný souzvuk:



Bohuslav Martinů, *Rhapsody-Concerto pro violu a orchestr H. 337*, 1952, II. věta, s. 33, takt 138, pramen FA.

Vydání z roku 1962 řeší tento nehratelný souzvuk doplněním odrážky bez komentáře:



Bohuslav Martinů, *Rhapsody-Concerto pro violu a orchestr H. 337*, 1952, II. věta, s. 41, takt 138, pramen P.

Pro kritické vydání je zvažováno, do jaké míry lze zasahovat do obrazu autorova vlastního zápisu. Ovšem pokud se jedná o zjevnou chybu, bývá často voleno řešení s opravou chyby.

Možná řešení:

- // Místo se přetiskne s chybou jako ve FA a v komentáři pod čarou či v kritické zprávě navrhně editor možný způsob interpretace. Tím bude respektován obraz díla, jak jej Martinů zanechal, včetně chyb.
- // Místo se přetiskne rovnou s editorským, interpretačně uskutečnitelným návrhem a do poznámky pod čarou či do kritické zprávy se přesně vypíše Martinů chybná notace. Toto řešení je vhodnější, neboť v tomto případě můžeme stěží hovořit o skladatelově záměru a navíc cílem kritické edice není přetiskování chyb. Pro praktické provozování je toto řešení nezbytné.

14

136

The image shows a musical score for a horn part, measures 136 to 140. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music consists of eighth and sixteenth notes. Dynamics are marked as *mf* (measures 136-138) and *f* (measures 139-140). A blue arrow points to a note in measure 138, and another blue arrow points to a note in measure 139. A blue arrow also points to a note in measure 140.

Koncert pro hoboj a komorní orchestr H. 353

Koncert pro hoboj a komorní orchestr vznikl v roce 1955 a je věnován hobojistovi Jiřímu Tancibudkovi. Ten dílo premiéroval v roce 1956 v Sydney se Sydney Symphony Orchestra pod taktovkou Hanse Schmidt-Isserstedta.

Pramenná situace je vcelku jednoznačná. Od samotného autora existuje autografní partitura A. Pozdější klavírní výtah je psán cizí rukou. Skladba vyšla tiskem až po skladatelově smrti v roce 1960 u francouzského nakladatelství Éditions Max Eschig. Toto jediné vydání je dnes pro provádění nedostačující, protože obsahuje řadu chyb.

S tímto koncertem je spjatý poměrně zajímavý editorský problém spočívající ve škrtu. Bohuslav Martinů zkomponoval do druhé věty *Koncertu pro hoboj a komorní orchestr* H. 353 dvě kadence pro sólový nástroj za sebou. Na přání Jiřího Tancibudka skladatel druhou kadenci později vyškrtnul, tento interpret ale za čas hrál zase již obě kadence. Mezitím však Martinů zemřel a koncert vyšel u nakladatele pouze s kadencí jedinou, takže se k návratu ke dvěma kadencím již vyjádřit nemohl.

Tento koncert patří k základnímu hobojoému repertoáru 20. století, a mnoho hobojistů se proto obrací na Institut Bohuslava Martinů s dotazem, jak a kde mohou získat druhou kadenci, jejíž historie je mnoha interpretům dobře známá. Nové vydání tohoto díla je právě i z tohoto důvodu velmi očekávané.

Možná řešení:

- // Vydát v kritické edici dílo s jednou kadencí a druhou kadencí dát pouze do přílohy, jelikož se v tomto případě jedná o poslední verzi schválenou a provedenou skladatelem.
- // Umístit obě kadence do hlavního textu a škrtnutou kadenci uvést do kritické zprávy. V tomto případě by se editor neřídil „verzí poslední ruky“, ale sledoval by okolnosti, o nichž hovoří další prameny. Editor by zde respektoval prvotní neobvyklý záměr skladatele, který i v poměrně krátkém díle věnoval mnoho prostoru kadenci sólového nástroje.

- 27 -

Ca. Dura II. (Moderato) (ad. B.)

Ob.

Piano

D.

II.

V.

Vc.

D.D.

f. esp. ca.

Ob.

Ob.

Ob.

De (A. Tempo.)

13

and ... ad. B. ...
 tempo ...
 ...

1918 91

Bohuslav Martinů, *Koncert pro hobaj a komorní orchestr* H. 353, II. věta s přeškrtnutou druhou kadencí, s. 27, pramen A. Uloženo v Bibliothèque nationale de France (depozitum Max Eschig) v Paříži.

Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“ H. 358

Koncert Bohuslava Martinů vznikl na objednávku americké nadace Fromm Music Foundation. Autor ho psal v New Yorku mezi léty 1955 a 1956. Interpretem premiéry byl Rudolf Firkušný, kterému Martinů dedikoval *Klavírní koncert* č. 3 H. 316. Skladatel se premiéry nezúčastnil, Firkušný ale od něho získal svolení k jeho výhradnímu provozování na dobu několika let. Koncert je dvouvěťový, přípis „Inkantace“ („zařikávání“) poukazuje na volný, fantazijní styl skladby. Dílo patří do závěrečného tvůrčího období Martinů, navazuje na něho začátek prací na opeře *Řecké pašije* H. 372.

Ačkoliv se jedná o dílo z dnešního pohledu neopomenutelné, vyšel *Koncert* č. 4 tiskem teprve posmrtně. Partitura a hlasy byly vydány v roce 1965, kapesní partitura v roce 1970 v německém nakladatelství Bärenreiter-Verlag. Pramenná situace je poměrně složitá. Autograf partitury byl uložen ve Fromm Foundation v Chicagu, v současnosti je však neznámý. Existují dobové kopie na papíru „circle blue print“, které jsou s autografem snadno zaměnitelné. Jeden exemplář této kopie se nachází v Českém muzeu hudby (z této kopie také vycházíme v následujících edičních příkladech), další je uložen v nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu. Jednu kopii dlouho vlastnila Veronique Firkušná, dcera Rudolfa Firkušného. Nyní se nachází rovněž v Českém muzeu hudby jako depozitum Nadace Bohuslava Martinů. Tato kopie obsahuje zanášky rukou interpreta. Další partitura je uložena v Houghton Library na Harvard University, v té žádné zanášky nejsou.

Pramenná situace:

A autografní partitura, dříve uložena v nadaci Fromm Foundation v Chicagu, USA, nyní neznámá
FA₁ kopie autografní partitury **A**, uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby v Praze
FA₂ kopie autografní partitury **A**, uložena v archivu nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, Německo

FA₃ kopie autografní partitury **A**, uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (depozitum Nadace Bohuslava Martinů)

P tištěná partitura Bärenreiter, Kassel 1965 (nutné brát jen jako sekundární pramen)

K pomocným pramenům zde patří korespondence, zvláště dopisy Rudolfu Firkušnému, skladatelův text o „*Inkantacích*“, skladatelovy deníky, dobové recenze a články z tisku.

Světová premiéra se konala 4. 10. 1956 v Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Sólový part hrál Rudolf Firkušný s orchestrem The Symphony of the Air pod taktovkou Leopolda Stokowského.

1. Problematika tempových údajů

Martinů označil tempové údaje, jak je nalézáme ve **FA₁**, bez závorek, resp. uvedl druhou číslici do závorek. Např. tempové označení druhé věty udává: „Poco Moderato ♩ = 92–(88)“. Tištěná partitura naproti tomu volí – jako ve všech ostatních tempových označení této skladby – označení celého číselného údaje v závorce. Na tomto místě se do tištěné partitury dostala chyba v druhém čísle, kde je číslíčko 88 zaměněna chybně za 98: „Poco moderato (♩ = 92–98)“. Tempové označení reprízy v tištěné partituře je již uvedeno správně: „Poco moderato (♩ = 92–88)“.

Možné řešení:

// Uvést údaj, který stojí ve faksimile FA₁. Tisky vyšly totiž řadu let po skladatelově smrti, autor na ně neměl žádný vliv, a tudíž údaje v nich nejsou pro kritické vydání relevantní. Faksimile uvádí přesnější tempový údaj, přičemž druhé číslo, které je uvedeno v závorce, určuje možný rámec volby tempa.

Handwritten musical score for the beginning of the second movement of Bohuslav Martinů's Concerto for Piano and Orchestra No. 4. The tempo is marked "Poco Moderato" with a metronome marking of quarter note = 92-98. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Horns (Horns). The page number is 33.

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955-1956, II. věta, expozice, s. 33, pramen FA₁.

Printed musical score for the beginning of the second movement of Bohuslav Martinů's Concerto for Piano and Orchestra No. 4. The tempo is marked "Poco moderato" with a metronome marking of quarter note = 92-98. The score includes parts for Flauto piccolo, Flauti (1. and 2.), Oboi (1. and 2.), Clarinetti Do (1. and 2.), and Fagotti (1. and 2.).

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955-1956, II. věta, expozice, s. 39, pramen P.

Handwritten musical score for the beginning of the second movement of Bohuslav Martinů's Concerto for Piano and Orchestra No. 4. The tempo is marked "Poco Moderato" with a metronome marking of quarter note = 92-98. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Horns (Horns). The page number is 51.

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955-1956, II. věta, repríza, s. 51, pramen FA₁.

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955–1956, II. věta, repríza, s. 64, pramen P.

2. Doplnění obloučků

Tištěná partitura uvádí na straně 1 v partech prvních a druhých houslí obloučky a spojuje vždy dvě tremolované identické noty. V FA₁ obloučky nejsou. Uvádění obloučků v tomto případě nikterak nezasahuje do interpretace.

Tištěná partitura volí obloučky také u některých osmin bez tremola a spojuje je s následnou identickou notou s tremolem. Ani tyto obloučky nejsou v FA₁ uvedeny. V tomto druhém případě však může dojít k rozdílné interpretaci, kdy houslista spojí obě noty, přičemž by podle FA₁ byly hrány odděleně. Také v tomto případě jsou obloučky v tištěné partituře technickou pomocí pro lepší smyk. Pro interpretovo porozumění se jeví řešení uvedená v tištěné partituře jako vhodnější. Jelikož však skladba vyšla tiskem až po autorově smrti, není možné tyto „pomůcky“ pro houslisty v kritickém vydání použít. Takto ovšem bude interpretům jasné, jaká artikulační označení pocházejí přímo od skladatele.

Ze všech uvedených příkladů je zřejmé, že problémy se objevují v oblasti notace, artikulace, tempových označení, vyvstávají i otázky různých verzí jedné skladby atd. Některé se v notovém textu běžně opakují, jiné však jsou s každou skladbou nové a zcela nepředvídatelné. Jejich řešení je vždy individuálním rozhodnutím editora, musí však být řádně odůvodněno v kritické zprávě.

- 22 -

Allegro (basso) M.M. = $\frac{108}{108}$

Piccolo
 Fl. 1
 Fl. 2
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Trumpet
 Trombone
 Tuba
 Timpani
 Snare Drum
 Xylophone
 Harp
 Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Double Bass

Circle Blue Print Co., Inc.
 238 West 57th Street
 New York City

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Incantace“* H. 358, 1955–1956, I. věta, s. 22, pramen FA. V tisku doplněné obloučky nelze v kritickém vydání uplatnit.

Incantation

Bohuslav Martinů 1955/56

Poco allegro (♩ = 108)

Flauto piccolo

Flauti 1. 2.

Oboi 1. 2.

Clarinetti Do 1. 2.

Fagotti 1. 2.

Corni Fa 1. 2. 3. 4.

Trombe Do 1. 2.

Tromboni 1. 2. 3.

Timpani

Tenor Drum (tamburo rullante)

Tamburo basque

Xilofono

Arpa

Piano solo

Poco allegro (♩ = 108)

Violini I. II.

Viole

Violoncelli

Contrabassi

*) Viol. I. II. au talon, mordent, secco

© 1970 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

3. Doplňky podle analogie

Na místě kadence druhé věty, která je zapsána na třech řádcích notového systému, uvedl Martinů na straně 45 v taktu 7 klavírního partu předjímku levé ruky. V následujících taktech, kde by se měly tyto předjímky analogicky opakovat, však skladatelem již vypsány nejsou. Tištěná partitura doplňuje na straně 56 předjímku v levé ruce na všech následných místech.

Možné řešení:

// Pouze přenést notový text z faksimile, přičemž pro interpreta toto vyplývá z logiky hudebního zápisu.

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955–1956, II. věta, kadence, s. 45, pramen FA.

Bohuslav Martinů, *Koncert pro klavír a orchestr č. 4 „Inkantace“* H. 358, 1955–1956, II. věta, kadence, s. 56, pramen P.

OD RUKOPISU K TISKU

Než se dostane hudební dílo v tištěné podobě k interpretovi, projde dlouhým produkčním řetězcem. Každý vydaný výtisk skladby je výsledkem spolupráce editora (či skladatele) a specialistů v hudebním nakladatelství. Organizace vydavatelského procesu je dána tím, o jaký typ vydání se jedná – zda jde o reedici již vydaného díla, vydání praktické či „urtextové“ nebo o kritické vydání.

V současné době se na přípravě a výrobě edice zpravidla podílejí tito pracovníci:

- // **Editor** připravuje notový text, je autorem předmluvy k vydávanému dílu. Do nakladatelství odevzdává zpracovaný materiál určený lektorovi (tzv. editorský manuskript). Soudobá díla vycházejí většinou ve spolupráci přímo s autorem skladby, který je tedy zároveň editorem.
- // **Lektor/zodpovědný redaktor** je pracovník hudebního nakladatelství, který připravuje celé vydání díla (je „manažerem“ vydání). Je zodpovědný za redakční zpracování tiskových podkladů před jejich odevzdáním do výroby (jazyková kontrola, notografická správnost). Je v úzkém kontaktu s editorem – posílá mu první a druhou korekturu podkladů (tj. kontrolu zanesených oprav do již vysázeného textu), třetí (resp. závěrečnou korekturu) již ověřuje sám. Vybavuje edici průvodními náležitostmi (copyright, nakladatelské číslo, tiráž). Dohlíží na výtvarné řešení.
- // **Notosazeč** za pomoci počítačového programu vytváří předlohu notového textu pro tisk, provádí korektury dodané lektorem a editorem.
- // **Grafik** navrhuje grafické řešení edice (především vnější podobu – obálku).
- // **Technický redaktor** zodpovídá za technickou stránku edice, stanovuje časový harmonogram výroby a určuje celkový náklad edice, spolupracuje s notografem a s tiskárnou.
- // **Manažer tiskárny** zodpovídá za kvalitu tisku, včasné dodání objednávky v určeném množství.

Editor dodá do nakladatelství **editorský manuskript** (obsahuje předmluvu k dílu a editorsky zpracovanou notovou část). Lektor ji redakčně zpracuje (zanesou např. číslování a dělení stran, značení taktů, dělení textu u vokálních děl, přiřadí nakladatelské číslo) a jako **tiskovou předlohu** předá notosazeči a grafikovi, aby vytvořili **korekturní obtah** pro **první korekturu**. Texty procházejí ještě druhou, třetí, popř. čtvrtou korekturou, během nichž se opravují grafické nebo obsahové náležitosti (notového) textu. Závěrečným stupněm je **imprimatur** – písemný souhlas k tisku udělený vedením nakladatelství, v případě kritických edic vedením edice.

Vztah mezi editorem/skladatelem a nakladatelem je určen **nakladatelskou smlouvou**. Ve smlouvě je uveden název díla, dále jsou zde stanovena práva a povinnosti obou smluvních stran – ze strany editora např. termín odevzdání podkladů do nakladatelství, výše honoráře, počet autorských výtisků, které editor obdrží zdarma, vypořádání autorských práv či sankce za nedodržení termínů. Nakladatel na druhé straně zajišťuje výtisk hudebniny v dohodnutém termínu, její propagaci a distribuci.

Vytištěné exempláře jdou poté do **distribučního řetězce** nakladatelství, vydání díla předchází **propagace** a reklamní kampaň, kterou řídí reklamní oddělení nakladatelství.

V případě praktické edice by se dal celý produkční řetězec znázornit na tomto zjednodušeném schématu:

SKLADATEL či EDITOR – MUZIKOLOG

(editorský manuskript)



NAKLADATELSTVÍ

lektor

(tisková předloha)



notosazeč + grafik + technický redaktor

(1. korekturní obtah)



lektor + editor

(1. korektura)



notosazeč

(zanesení korektur)





V případě **souborného kritického vydání** se vznik svazku edice ubírá o něco složitější cestou. V mnoha otázkách spojených s edicí má stěžejní slovo **ediční rada**, ve sporných případech přímo **vedení edice**. Ediční rada rozděluje soubornou edici do řad a svazků, určuje editory svazků, schvaluje znění závazných edičních pravidel (viz podkapitola Kritické vydání). Vedení edice (předseda ediční rady) svolává zasedání ediční rady, kontroluje texty svazků před odevzdáním do nakladatelství. Ediční příprava svazků většinou probíhá ve vědeckých institutech, např. Hindemith-Institut Frankfurt, Robert-Schumann-Forschungsstelle ve Zwickau, Arnold-Schönberg-Gesamtausgabe v Berlíně ad. Příprava svazku je také časově mnohem náročnější, než je tomu u jiných typů edic. Svazek vzniká většinou v rozmezí dvou až pěti let. Délka přípravy a výroby svazku se odvíjí od náročnosti procesu shromažďování a vyhodnocování pramenů. V nakladatelství se produkcí svazků zabývá tým lektorů ve specializovaném **oddělení souborných edic**. Vzhledem k rozsáhlosti svazku (až 300 stran) jsou následné několikanásobné korektury časově velmi náročné. Do tohoto procesu může také v případě potřeby zasahovat vedení edice (či ediční rada). Jednotlivé svazky souborného vydání se tisknou v omezeném nákladu (300–400 ks, v případě Neue Mozart-Ausgabe 600 ks). Na základě předchozí objednávky jsou vytištěné svazky přímo zasílány předplatitelům (subskribentům). Kritické vydání splňuje nároky seriózně vědeckého výstupu, zároveň však také usiluje o uživatelskou přístupnost pro hudební praxi. Tento typ edic je tedy často využíván dirigenty, instrumentalisty, muzikology a specialisty zajímajícími se o specifika tvorby určitého skladatele.

INSTITUT BOHUSLAVA MARTINŮ, O. P. S.



Institut Bohuslava Martinů (dále Institut BM) slouží jako badatelské a informační centrum všem zájemcům o dílo Bohuslava Martinů a šířeji pak o hudbu 20. století – jeho služby využívají interpreti, muzikologové, pedagogové, studenti, žurnalisté, editoři a milovníci vážné hudby.

Institut BM v Praze vznikl v roce 1995 z popudu Nadace Bohuslava Martinů, jako obecně prospěšná společnost institut funguje od roku 2006.

Bohuslav Martinů po většinu života cestoval a žil nejen v Čechách, ale převážně v západní Evropě a Spojených státech amerických. Dnes jsou jeho rukopisy, korespondence i jiné dokumenty uloženy v řadě veřejných institucí či v rukou soukromých osob po celém světě. Pořizování kopií těchto materiálů a jejich uchování v digitální podobě představuje náročnou mnohaletou práci, kterou si Institut BM vytyčil za cíl.

Institut BM soustřeďuje tištěné notové materiály skladeb Bohuslava Martinů, jejich nahrávky na kompaktních discích a staré archivní zvukové snímky, dále originály, resp. kopie rukopisů nejen z veřejných institucí, ale také autografní prameny od soukromých osob. Institut BM usiluje o získávání dalších pramenných materiálů, jako jsou např. programy z koncertů a operních představení (např. materiály Archivu Národního divadla týkající se Bohuslava Martinů) a korespondence s významnými osobnostmi.

K nejdůležitějším projektům Institutu BM patří *Souborné vydání děl Bohuslava Martinů* – tj. vydání všech kompozic B. Martinů ve formě notového materiálu zpracovaného na základě studia a srovnávání všech dostupných pramenů. Vzhledem k mimořádné rozsáhlosti díla Martinů se jedná o dlouhodobý projekt plánovaný na několik příštích desetiletí.

Institut BM provozuje webové stránky www.martinu.cz, které jsou průběžně doplňovány o nejnovější informace týkající se osobnosti a provádění děl Bohuslava Martinů. Institut BM vydává *The Bohuslav Martinů Newsletter*, který vychází třikrát ročně v anglickém jazyce. Informační servis o životě a díle Bohuslava Martinů pro nejširší veřejnost poskytují mj. elektronické on-line databáze (katalog díla, katalog knihovny institutu), nově také databáze zpracované korespondence.

Notové i obrazové prameny o B. Martinů jsou díky projektu digitalizace dostupné v elektronické formě, která umožňuje detailní studium pramenů bez rizika jejich poškození. V neposlední řadě institut realizuje každoroční festival *Dny Bohuslava Martinů*.



Knihovna Institutu Bohuslava Martinů v Praze.

EDITIO BÄRENREITER PRAHA A BÄRENREITER-VERLAG



Editio Bärenreiter Praha je součástí nakladatelské skupiny Bärenreiter, která má sídlo v německém Kasselu. Hudební nakladatelství vzniklo již v roce 1949 jako státní podnik pod názvem Orbis. V roce 1953 přešlo do Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU) a v roce 1961 do Státního hudebního vydavatelství. Jako Supraphon vystupovalo od roku 1967. S německým nakladatelem Bärenreiter-Verlag začalo spolupracovat již v roce 1978 na vydávání prvních svazků *Souborného kritického vydání děl Leoše Janáčka*. V roce 1991 bylo nakladatelství privatizováno. Produkce nakladatelství Editio Bärenreiter Praha se orientuje na vydávání děl českých a slovenských autorů z oblasti klasické hudby. Vydává rovněž pedagogickou literaturu a monografie o hudbě. Kromě distribuce vlastních titulů je výhradním zástupcem produkce celé skupiny nakladatelů pro střední a východní Evropu. Při nakladatelství působí také půjčovna provozovacích materiálů, která zprostředkovává pronájem titulů jak pro koncertní účely, tak i pro potřeby divadelních představení. Vedle své vlastní zastupuje i produkci nakladatelů zahraničních (Alkor-Edition Kassel, Boosey & Hawkes, Bote & Bock, DSCH Publishers a další).

Bärenreiter-Verlag je jedním z nejvýznamnějších světových vydavatelství klasické hudby. Založil ho v roce 1923 Karl Vötterle. Centrála nakladatelství sídlí v německém Kasselu, na ni je napojena síť poboček ve Švýcarsku, Velké Británii, Spojených státech amerických a České republice. Produkce nakladatelství odráží hudební vývoj od středověku až po současnost a zahrnuje vedle standardního koncertního repertoáru také hudebněpedagogickou literaturu, soudobou hudbu i knihy o hudbě. Bärenreiter je specialistou zejména v oblasti souborných kritických vydání děl a v oblasti praktických urtextových vydání. Věnuje se i produkci provozovacích orchestrálních materiálů. Bärenreiter je vydavatelem encyklopedické řady *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Přehled kritických vydání (chronologicky od roku 1951):

Neue Bach-Ausgabe

Gluck-Gesamtausgabe

Neue Mozart-Ausgabe

Hallische Händel-Ausgabe

Neue Mozart-Ausgabe

Neue Ausgabe sämtlicher Werke von Heinrich Schütz

Werke Orlando di Lassos

Neue Schubert-Ausgabe

Sämtliche Werke Franz Berwalds

Neue Berlioz-Ausgabe

Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček

Jean-Philippe Rameau: Opera omnia

Sergei Rachmaninoff: Critical Edition of the Complete Works

Opere di Gioachino Rossini



Sídlo nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu.

SLOVNÍČEK ZÁKLADNÍCH POJMŮ

archetyp	pravzor, nejstarší předloha díla stojící na počátku textové reprodukce
autograf	textový (notový i nenotový) pramen psaný rukou autora
čtení	podoba určitého místa v konkrétním textovém nebo notovém prameni
edice	činnost vydávání i její výsledek, uveřejnění díla tiskem včetně předchozí přípravy a způsobu jejího provedení
edice kritická	přináší hudební text zpracovaný editorem na základě práce se všemi dostupnými prameny, v hudebním textu jsou rozhodnutí editora vyznačena graficky, odůvodněna v → <i>kritické zprávě</i>
edice diplomatická	reprodukuje textový pramen bez editorských zásahů
edice praktická	(performing edition, praktische Ausgabe) edice neuplatňuje vědecká kritéria, bez kritického aparátu, editor nezdůvodňuje své zásahy
ediční rada	u projektů kritických edic skupina specialistů v oboru ediční problematiky, dohlíží na vědeckou stránku edice, editor svazku se na ni obrací v edičně sporných případech
ediční zásady	soubor pravidel určených editorům souborné kritické edice
editor	většinou muzikolog, vědecky zpracovává rekonstrukci textu, zkoumá ve shromážděném materiálu k vydávanému dílu vzájemné vztahy opisů verzí, variant, hodnotí a popisuje prameny, řeší editorsky sporná místa a nabízí řešení, zohledňuje původní záměr skladatele a zároveň reflektuje dochované prameny
emendace	oprava porušeného nebo nečitelného místa v textu díla

exemplář příruční	výtisk prvního vydání díla ve vlastnictví autora, do něhož může zanášet následné korektury
faksimile	typ vydání textového nebo notového pramene, které věrně reprodukuje velikost, detailní podobu a v novější době i barvu originálu
filiace	příbuznost, závislost textových pramenů
filigrán	(vodoznak) znak vtlačený do papíru při jeho výrobě, viditelný proti světlu
filologie	věda zkoumající jazyk, literaturu a ústní lidovou slovesnost
filologie hudební	zde kritika hudebního zápisu
H.	tzv. Halbreichovo katalogizační číslo určující chronologii děl Bohuslava Martinů (Halbreich, Harry: <i>Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie</i>)
heuristika	soubor metod sloužících k efektivnímu vyhledání informací, podává návod k vyhledání pramenů
hudebnina	veškeré rukopisné i tištěné záznamy hudby (např. notový tisk, rozmnožený opis rukopisu určený pro veřejnost)
chyba	odchylka od původního čtení, na rozdíl od varianty má charakter evidentně chybného čtení (např. může vzniknout při opisu skladby)
imprimatur	písemný souhlas k tisku daný vedením nakladatelství (autorem nebo vedením edice) po poslední korektuře
interpretace	zde hodnocení variant dochovaného hudebního textu za účelem rekonstrukce původního textu
kolace	systematické porovnání všech pramenů jednoho díla
konjektura	oprava a doplnění místa v textu, pro které není přímo opora v pramenech, oprava je provedena pouze na základě editorova rozhodnutí a kvalifikované úvahy
konvence	dohoda, úmluva, ustálený navyklý způsob jednání
konvolut	sbírka s různými (tematicky, místně, časově) příbuznými prameny
kopie	opis díla z originálu nebo jiné předlohy, nověji foto- nebo xerokopie
korektura	oprava provedená lektorem nebo korektorem textu, oprava evidentních chyb na pokyn autora nebo na základě vlastního uvážení
korektura autorská	oprava provedená autorem textu
kritika	odborné posouzení (zde kritika pramenů)
kritika hudebního zápisu	postupy, s jejichž pomocí se na základě dochovaných pramenů kriticky rekonstruuje optimální znění hudební památky; základy převzaty z literární historie, potřeba vyvstala v souvislosti s vydáváním středověkých pramenů
kritická zpráva	součást svazku souborného kritického vydání, vypracovaná editorem, zpráva je součástí vydaného svazku nebo je vydána samostatně; editor

	osvětluje svá editorská rozhodnutí, představuje relevantní prameny, ediční zásady, seznam různočtení
lektor	v případě kritického vydání označení pro pracovníka v nakladatelství, který posuzuje výběr díla pro ediční řadu, je zodpovědný za grafickou a uživatelskou stránku vydávaného díla (svazku)
manuskript	rukopis
manuskript editorský	kompletně zpracované podklady pro edici díla, které předává editor do nakladatelství (předmluva, notový text s rukopisnými poznámkami)
muzikologie	hudební věda
nakladatelské číslo	soubor písmen a číslic, které identifikují konkrétní hudební tisk, je umístěno v zápatí každé stránky notové edice (např. H 7968 pro <i>Smyčcový kvartet č. 6 B. Martinů</i> vydaný v Editio Bärenreiter Praha)
notace menzurální	„měřená“ notace, notační soustava určující rytmickou hodnotu samostatné noty podle jejího tvaru, ustálena kolem roku 1300
notace modální	notační soustava užívající metrických modů převzatých z antické metriky, předchůdce menzurální notace
notografie	soubor pravidel a doporučení směřujících k maximální zřetelnosti, přehlednosti a estetické působivosti notového obrazu
nototisk	výroba tištěných notových materiálů, také obor zabývající se tiskem not
obtah korekturní	(proofs, Korrekturfahnen, Korrekturabzüge) zkušební výtisk, na němž se provádějí opravy textu
pramen	vše, co je zdrojem informací o díle (skica, čistopis, dobová kritika, korespondence)
prototyp	prvotní vzor, model pro něco
předloha tisková	(engraver's copy, Stichvorlage) exemplář, podle něhož připravuje notosazec a typograf sazbu, často obsahuje zásahy autora, editora či lektora (číslování a dělení stran, značení taktů písmenou nebo čísly); textové vybavení tiskové předlohy má rozhodující význam pro správný přenos textu
redaktor	pracovník nakladatelství, který kontroluje věcnou a jazykovou správnost vydávaného textu, vybavuje edici průvodními náležitostmi, dohlíží na výtvarné řešení produktu
reedice	další, nová (popř. upravená) edice stejného díla
relevantní	mající důležitý, rozhodující význam
reprografie	vyhotovování kopií dokumentů fotografickou metodou (např. xerokopie, mikrofilm, digitalizace)
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i> , Mezinárodní lexikon hudebních pramenů, vychází od 1960
různočtení	místo v hudebním textu, kde se od sebe liší čtení jednotlivých pramenů

sémiotika	nauka o znacích a znakových systémech, zkoumá význam znaků (sémantika), vzájemné vztahy mezi nimi (syntax) a vztah mezi znaky a jejich uživateli (pragmatika)
seznam různočtení skica	seznam odchylek čtení od jednotlivých pramenů, součást kritické zprávy (erste Niederschrift, rough copy) koncept, náčrt, příprava určitého textu, zachycuje základní tvůrčí záměr
stemma	schéma znázorňující vztahy mezi prameny
subskripce	předběžné přihlášení k odběru hudebního (popř. literárního) díla po jeho vydání
tabulatura	notační soustava užívaná zejména pro klávesové nástroje a pro loutny, znaky (písmena nebo číslice) udávají hmaty; byla používána od 14. do pol. 18. stol.
tematický katalog	(thematic catalogue, thematisches Verzeichnis) typ publikace s notovými ukázkami začátků skladeb (incipitů) nebo důležitými melodickými úseky (tématy), obsahově jsou katalogy věnovány dílu jednoho skladatele (např. <i>Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis</i> ; <i>Antonín Dvořák. Tematický katalog</i>), dále sbírkám knihoven, jednotlivým hudebním formám (např. katalogy tisků italských madrigalů a latinských motet) atp.
text	zápis díla do písemné podoby, hudební text je základním východiskem a předpokladem práce editora
textová tradice	(tradition, Überlieferung) přenášení, předávání textu z pramene do pramene a souhrn textových pramenů, které ji dokumentují
transkripce	přepis textu ze staré notace do notace moderní, rovněž nové tvůrčí přepracování skladatelem
Urtext	vydání, které je vypracováno na základě jednoho pramene, je zpravidla doplněno pokyny k interpretaci
varianta	textové místo, které se odlišuje v různých pramenech, nemá charakter evidentní chyby
vydání souborné	(complete works, Gesamtausgabe) kompletní vydání děl jednoho autora

POUŽITÁ LITERATURA

- Appel, Bernhard R. – Veit, Joachim: *Editionsrichtlinien Musik*, Bärenreiter, Kassel 2000.
- Berke, Dietrich: *Denkmäler und Gesamtausgaben, Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, sv. 2, (ed. Jaschinski, Andreas), Bärenreiter, Kassel 1995, s. 1109–1155.
- Caraci Vela, Maria (ed.): *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*, Koniasch Latin Press, Praha 2001.
- Gabrielová, Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka*, in: *Hudební věda XL/2003*, č. 2–3, s. 247–263.
- Feder, Georg: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.
- Grier, James: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Grier, James: *Editing*, *Grove Music Online*, ed. L. Macy, 1/2008, <http://www.grovemusic.com>.
- Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott Music, Mainz 2007.

Poledňák, Ivan – Fukač, Jiří: *Úvod do studia hudební vědy*, Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1995.

Schmidt, Christian Martin: *Editionstechnik, Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, sv. 2, (ed. Jaschinski, Andreas), Bärenreiter, Kassel 1995, s. 1656–1680.

Slovník české hudební kultury, (ed. Fukač, Jiří), Editio Supraphon, Praha 1997.
Hesla: edice, notografie, nototisk, hudebnina

Sydney Robinson, Charles: *Critical Editions, Grove Music Online*, ed. L. Macy, I/2008,
<http://www.grovemusic.com>.

Šolc, Milan – Burghauser, Jarmil: *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice*, Editio Supraphon, Praha 1979.

Vinci, Albert C.: *Die Notenschrift. Die Grundlagen der traditionellen Musiknotation*, překlad z anglického originálu Dietrich Berke, Bärenreiter, Kassel 1988.

V knize byly použity materiály z fondů Moravského zemského muzea v Brně, Nadace Bohuslava Martinů, nakladatelství Bärenreiter-Verlag v Kasselu, nakladatelství Universal Edition ve Vídni, Národní knihovny v Praze, Národního muzea - Českého muzea hudby a Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Fotografie na s. 116: Bohuslav Martinů, Praha, 1924. Uloženo v Národním muzeu - Českém muzeu hudby, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

Fotografie na s. 127: Bohuslav Martinů, Darien (?), USA, 1. pol. 40. let. Uloženo v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, ve zdigitalizované podobě v Institutu Bohuslava Martinů.

KONTAKTY

Institut Bohuslava Martinů, o. p. s.

Bořanovická 14, 182 00 Praha 8

www.martinu.cz

Tel: +420 257 320 076

Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.

Běchovická 26, 100 00 Praha 10

www.ebp.cz

Tel: +420 274 001 911

Bärenreiter-Verlag

Heinrich-Schütz-Allee 35

D-34131, Kassel, Německo

www.baerenreiter.com

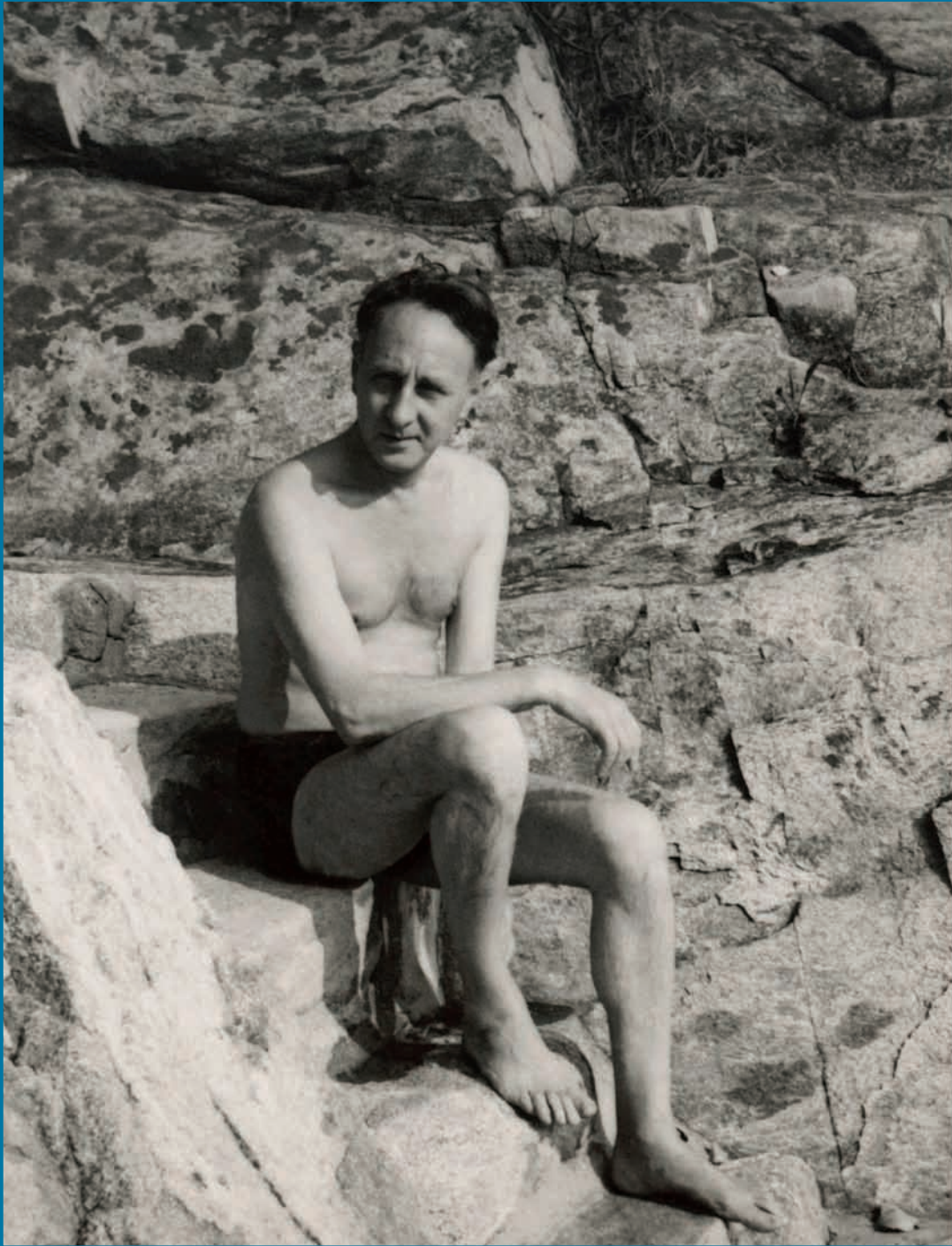
Tel.: +49 (0)561 3105-0

Hudební informační středisko, o. p. s.

Besední 3, 118 00 Praha 1

www.musica.cz

Tel: +420 257 312 422



RUKOVĚŤ HUDEBNÍHO EDITORA

Eva Velická, Sandra Bergmannová, Lucie Berná

Vydal Institut Bohuslava Martinů, o. p. s.,
v hudebním nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o., v roce 2008
Odpovědná redaktorka Petra Součková
Technická redaktorka Alexandra Opavová
Sazba studio Designiq
Vytiskl PBTisk, spol. s r. o., Prokopská 8, CZ 261 01 Příbram VI

[Nepronajdný výtisk](#)

Institut Bohuslava Martinů, o. p. s.

Bořanovická 14, CZ 182 00 Praha 8
tel.: (+ 420) 257 320 076, fax: (+ 420) 257 323 761
e-mail: martinu@martinu.cz
www.martinu.cz

Editio Bärenreiter Praha, spol. s r. o.

Běchovická 26, CZ 100 00 Praha 10
tel.: (+ 420) 274 781 006, fax: (+ 420) 274 001 927
e-mail: info@ebp.cz
www.ebp.cz