Maria Caraci Vela

WPROWADZENIE DO KRYTYKI TEKSTU MUZYCZNEGO

Materiały pod redakcją Mariny Toffetti

Glosariusz
pod redakcją Marii Caraci Vela
i Andrea Massimo Grassi

Tłumaczenie:
Aleksandra Patalas, Piotr Wilk

Biblioteka IMuz UW
1074002216

Musica Iagellonica, Kraków 2002

Projekt okładki:
Alina Mokrzycka-Juruś

Zawartość książki jest fragmentem publikacji *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*. A cura di Maria Caraci Vela

This translation is published by arrangement with LIM Editrice

© Libreria Musicale Italiana Editrice 1995

Przekład polski © Musica Iagellonica, Kraków 2002

Publikacja dotowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków programu TEMPUS JEP 12135

ISBN 83-7099-118-1

Instytut Muzykologii
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków

Musica Iagellonica
ul. Westerplatte 10
31-033 Kraków

SPIS TREŚCI

PRZEDMOWA (Marina Toffetti) 7

WPROWADZENIE DO KRYTYKI TEKSTU MUZYCZNEGO (Maria Caraci Vela) 9
1. Filologia tekstów literackich a filologia muzyczna 9
2. Tekst i jego przekazy 12
3. Tekst w czasie 15
4. Historia tradycji i historia recepcji 18
5. Warianty autorskie 19
6. Krytyka tekstu muzycznego i jej metody 24
7. Filologia tradycji druków i analiza krytyczna druku 27
8. Filologia struktur 29
9. Wydawanie tekstów muzycznych 30
10. Wydawanie źródeł typu miscellanea 34
11. Przypisywanie autorstwa (atrybucja) i krytyka autentyczności 37
12. Transkrypcja i wydawanie polifonii wokalnej: niejasności i powtarzające się problemy 40
Interpretacja notacji mensuralnej 42
Modalność i kadencje 43
Rozkład tekstu słownego pod nutami. 45

GLOSARIUSZ (red. Maria Caraci Vela i Andrea Massimo Grassi) 48

PRZEDMOWA

Pomysł realizacji tej publikacji zrodził się dzięki projektowi *Tempus II* — inicjatywie Wspólnoty Europejskiej mającej na celu odnowienie programów studiów muzykologicznych i wzbogacenie materiałów dydaktycznych stosowanych w polskich placówkach, w których wykłada się historię i teorię muzyki. Projekt, zainicjowany w 1997 roku i realizowany do roku 2000, koordynowany jest przez Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego przy współpracy Institut für Musikwissenschaft Uniwersytetu w Ratyzbonie, Department of Music Uniwersytetu Royal Holloway University of London, Department of Music Uniwersytetu w Durham oraz Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, filii Uniwersytetu w Pawii.

Cremońska Scuola di Paleografia e Filologia Musicale uczestniczyła w projekcie przede wszystkim w ramach tych dziedzin muzykologii, w których od dawna się specjalizuje, udzielając porad i oferując kursy w zakresie historii i teorii notacji muzycznych oraz filologii muzycznej. Na polu filologii, wobec całkowitego braku odpowiedniej literatury w języku polskim, konieczne było dostarczenie polskim studentom muzykologii pierwszego instrumentu wprowadzającego do tej dyscypliny.

Różne racje skłoniły mnie do zasugerowania przekładu (chociaż częściowego) pracy zbiorowej *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, której pierwsze wydanie ukazało się w 1995 roku w wydawnictwie LIM z Lukki. Powszechnie zauważyć można, że we współczesnej myśli muzykologicznej filologia muzyczna zajmuje mało miejsca i traktuje się ją w sposób ograniczony. Wobec tego smutnego faktu praca pod redakcją Marii Caraci Vela to punkt odniesienia, którego nie może pominąć nikt, kto pragnie zapoznać się z najnowszymi poglądami natury krytyczno-filologicznej.

Antologię tę poprzedziła praca Georga Federa *Musikphilologie: Eine Einführung in die Musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (Darmstadt, 1987), która sprowokowała szereg owocnych dys-

kusji. Po niej dość szybko pojawiła się poręczna publikacja Jamesa Griera *The critical editing of music. History, method, and practice* (Cambridge, 1996), która wprawdzie nie unika konfrontacji z niektórymi tezami Federa, jednak bez jakiegokolwiek ustosunkowania się całkowicie pomija antologię Marii Caraci Vela (i znajdujące się tam *Wprowadzenie*). Przekład tego *Wprowadzenia* proponuje się do dyskusji młodym adeptom muzykologii polskiej, lepiej zaznajomionym z językiem angielskim niż włoskim, by wprowadzić ich w istotę debaty być może jeszcze dosyć zawężonej, lecz z pewnością bogatej w podniety twórcze i perspektywy na przyszłość.

Z antologii przygotowanej przez Marię Caraci Vela, zawierającej prace najwybitniejszych muzykologów od XIX wieku po współczesność, uznałam za użyteczne zasugerować, przynajmniej na początek, przetłumaczenie całego *Wprowadzenia* i podsumowującego je glosariusza, zredagowanego w pięciu nowożytnych językach przez autorów włoskich (poza łaciną w języku włoskim, angielskim, francuskim, niemieckim i hiszpańskim), a teraz uzupełnionego o przekłady wszystkich haseł i definicji na język polski. Użyteczność podobnego podręcznika ujawniła się w szczególny sposób w trakcie pierwszych kursów filologii muzycznej poświęconych podstawom i metodom tej dyscypliny oraz dyskusyjnym relacjom między filologią i analizą muzyczną. Podczas kursów prowadzonych w języku angielskim przez piszącą te słowa w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego kilkakrotnie pojawiały się problemy terminologiczne nie tylko w języku angielskim, lecz także polskim. Dzięki uzgodnieniu terminologii, wydanie polskiej wersji glosariusza — przy całkowitym braku odpowiedniej tradycji dydaktycznej — będzie pierwszym przejawem filologicznej świadomości i we właściwy sposób pozwoli osadzić dyskusję muzykologiczną w tej problematyce.

Poza lekturą *Wprowadzenia* autorstwa Marii Caraci Vela — źródłem dającym okazję do wielu refleksji — oraz cierpliwym i systematycznym posługiwaniem się glosariuszem — gwarancją właściwego zastosowania fachowej terminologii — gorąco polecam korzystanie z instrumentu pogłębiającego temat, jakim jest obszerna bibliografia (ponad tysiąc tytułów w pięciu językach), której nie można było niestety zamieścić w niniejszej publikacji, ale jest dostępna w oryginalnym wydaniu antologii.

Pragnę jeszcze wyrazić moje najszczersze podziękowanie za atmosferę serdeczności i za sprawną współpracę, jaką obdarzyli mnie wykładowcy i młodzi naukowcy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, przede wszystkim Aleksandra Patalas i Piotr Wilk, tak przy okazji moich kursów, jak i w trakcie przygotowywania tej publikacji. Na koniec życzę, by dotychczas przedsięwzięte wysiłki mogły przyczynić się do wzmożenia zainteresowania i fascynacji filologią muzyczną.

Marina Toffetti
(tłumaczenie: Piotr Wilk)

WPROWADZENIE DO KRYTYKI TEKSTU MUZYCZNEGO*

1. Filologia tekstów literackich a filologia muzyczna

Filologia muzyczna, ze swą niedługą lecz znaczącą tradycją, miała raczej sporadyczne kontakty z intensywnym ferworem intelektualnym, którym cechowała się działalność filologiczna ostatnich pięćdziesięciu lat. Brak jej jeszcze bardzo systematycznej refleksji w odniesieniu (lub braku odniesienia) do ewolucji badań i metod innych dyscyplin, co mogłoby skłonić do dokonania całościowych ocen osiągniętych rezultatów, przedstawienia ich w ogólnokulturowych ramach. Zdarza się jeszcze, i to niewytłumaczalnie często, że przechodząc do formułowania podstaw inspirujących właściwe działanie, filolog muzyczny postępuje tak, jakby znajdował się w punkcie zerowym i tym samym po raz pierwszy odkrywał dane problemy i metody. Nie podejrzewa przy tym, że i jedne i drugie mają już długą historię, zostały już w innych okolicznościach (często także muzykologicznych) obszernie przeanalizowane, gruntownie zbadane, ocenione, odrzucone bądź przyjęte wobec jasnych i licznych argumentów.

Termin „filologia", któremu nie poświęcono ani jednego słowa w żadnym specjalistycznym słowniku (również dzieła najnowsze i utytułowane, które dostarczają obszernych informacji i uzupełnień wynikających z aktualnego stanu wiedzy, zupełnie ten termin pomijają), w zakresie muzykologii jest zawsze zastępowany innymi, takimi jak „Editionstechnik", „editing", „tecnica dell'edizione". Jest to interpretacja zawężona, która z subtelnego zespołu czynności intelektualnych czyni czysty prze-

* Jest to tłumaczenie wstępu autorstwa Marii Caraci Vela do książki *La critica de testo musicale. Metodi e problmi della filologia musicale*, Lukka 1995. Przekład polski Aleksandra Patalas.

gląd zasad praktycznych. Nie mówimy już nawet o bardzo częstym niewłaściwym użyciu rzeczownika „filologia" i przymiotnika „filologiczny", odnoszonych np. do czynności o charakterze wyłącznie paleograficznym, kodykologicznym, bibliograficznym, archiwistycznym, które przecież należą do szczegółowych obszarów dyscyplin, którymi ewentualnie filologia może posługiwać się w funkcji pomocniczej. Terminy te nie są nawet stosowane dla określenia jakiegoś typu opracowania metodologicznie istotnego.

W niedalekiej przeszłości najważniejsze prace z zakresu filologii muzycznej generalnie oscylowały między typem reprezentowanym przez Lachmanna i typem Bédiere'a[1] lub szły niezależną drogą opartą o doświadczenie. Dla wielu uczonych pragnących pracować w oparciu o zasady naukowe punktem odniesienia pozostaje praca *Textkritik* Paula Maasa[2] (rodzaj *vademecum*, raczej odpowiednia do tego, by dać pewność, niż pozostawić miejsce dla zmysłu krytycznego i zapładniających wątpliwości), pozbawiona późniejszych uaktualnień, przemyśleń i dyskusji z ostatnich sześćdziesięciu lat. Jest faktem, że aby znaleźć punkt odniesienia na poziomie metodologii, muzykolog zwraca się do filologii klasycznej, z której może zaczerpnąć ustalone zasady postępowania, ale która bada tradycję tekstów o charakterze normatywnym i przekazywanych przez okres więcej niż tysiąca lat i na przykładzie ich funkcjonowania doskonali swoje narzędzia badawcze. Natomiast całkiem odmienna i dużo silniej spokrewniona z tradycją tekstów średniowiecznych i współczesnych jest tradycja tekstów muzycznych, która w kulturze zachodniej nie rozpoczyna się przed dojrzałym średniowieczem[3].

Począwszy od lat trzydziestych naszego stulecia w filologii uwidaczniają się tendencje reformatorskie, które miały głęboki wpływ na naszą kulturę. Niezatarty ślad pozostawiony przez takich naukowców jak Giorgio Pasquali mierzy się nie tylko wkładem wniesionym do filologii klasycznej, ale także impulsem nadanym innym dyscyplinom (filologii romańskiej i łacinie średniowiecznej, filologii okresu humanizmu i współczesnej), które także stale czerpią z jego myśli. Bezkrytycznemu i mechanicznemu użyciu metody Lachmanna krytyka konstruktywna

[1] Można zaobserwować także naiwną i anachroniczną tendencję do powrotu w muzykologii do metody dom Quentina, której nie warto tu cytować.

[2] Teubner, Leipzig 1927. Pierwsze wydanie w przekładzie włoskim pod tytułem *Critica del testo* (Le Monnier, Firenze) pochodzi z 1952 r.

[3] Nieliczne fragmenty muzyczne okresu klasycznego i późnoantycznego, i jeszcze mniej liczne pochodzące z Bliskiego Wschodu, nie stanowią wyjątku: pojedyncze pozostałości z przeszłości mają więcej wspólnego z fenomenologią znalezisk archeologicznych, niż z tradycją tekstów.

Pasqualego przeciwstawia wskazania, których wiarygodność pozostaje bezdyskusyjna: rozróżnienie między zamkniętą i otwartą krytyką wszystkich wersji dzieła[4], poznanie głębokiego i często nieodwracalnego wpływu działania kontaminacji, bardzo uważna postawa w porównywaniu wariantów (wśród których nie dokonuje się wyboru wedle kryterium większości, ale które ocenia się szukając ich genezy), akcent postawiony na sposoby przekazu, opozycja wobec dogmatu o istnieniu zawsze i wszędzie archetypu, całkiem nowa wrażliwość na problem wariantów autorskich. Z tym ostatnim łączą się główne zainteresowania i praca innych filologów, którzy odegrali ważną rolę w historii nie tylko jednej dyscypliny, ale współczesnej kultury.

Właśnie z badania wariantów autorskich rozwinie się nieunikniona polemika z krytyką idealistyczną (którą interesował tekst jako wartość stała i ostateczna, nie zaś jego geneza, ani ewentualna zmienność), której etapy wyznaczają niektóre przyczynki takich autorów jak Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini oraz sam Croce i Nullo Minissi między 1947 i 1948[5]. „Krytyka brulionów"[6] oznacza przezwyciężenie koncepcji idealistycznej w sztuce i daje dodatkowy impuls do diachronicznego badania tekstów, po mistrzowsku objaśnianego przez filologów włoskich po II wojnie światowej[7].

W naszym stuleciu kultura niemiecka straciła dotychczasowy prymat w dziedzinie filologii, zwracając się przede wszystkim w stronę zainte-

[4] Zamknięta krytyka źródła występuje wówczas, gdy przekaz tekstu odbywa się wyłącznie w linii pionowej: z jednego egzemplarza uzyskuje się kopie i z każdej z nich dalsze kopie, bez przeniesienia lekcji z jednego przekazu na inny w drodze konfrontacji. Krytyka otwarta występuje, gdy w tradycji danego tekstu zostały poprawione ustępy lekcji w drodze pojedynczej konfrontacji między różnymi kopiami nie pochodzącymi jedna od drugiej (kontaminacja). Krytyka zamknięta, w przeciwieństwie do otwartej, akceptuje metody rekonstrukcji mechanicznej ujęte w teorię przez Lachmanna.

[5] BENEDETTO CROCE *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori* „Quaderni della critica", III 1947, str. 93–4; GIUSEPPE DE ROBERTIS *La via a „I Promessi Sposi". Capire distinguendo è un bel capire* „Corriere di Milano", 30 marca 1948; NULLO MINISSI *Le correzioni e la critica* „Belfagor", III 1948, str. 94–7; GIANFRANCO CONTINI *La critica degli scartafacci* „Rassegna d'Italia", III 1948, str. 1048–56 i 1155–60; teraz także w *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse, con un ricordo di Aurelio Roncaglia*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1992, str. 1–32.

[6] Termin pogardliwy występujący w tytule artykułu Crocego został użyty w znaczeniu przeciwnym niż u Continiego.

[7] Por. przegląd dyskusji w D'ARCO SILVIO AVALLE *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970 (szczególnie w rozdziale „Ragioni strutturalistiche", str. 49–86) i DANTE ISELLA *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987, str. 3–17.

resowań historyczno-filozoficznych i estetycznych, podczas gdy w krajach anglosaskich rozwinął się typ podejścia do tekstów odpowiadający specyfice przekazu tekstów tych klasyków literatury, którzy byli przede wszystkim drukowani — analiza krytyczna druku (która nie jest rzeczywiście filologią, ale często wchodzi na teren krytyki tekstu, któremu dodała ważne opracowania, zajmując się jego tradycją)[8]. We Francji lat sześćdziesiątych powstanie *Nouvelle critique* — pod znakiem strukturalizmu — dostarczyło silnego impulsu dla genetycznego badania tekstów poprzez działalność takich uczonych jak Jean Bellemin-Noël, Louis Hay, Raymonde Debray-Genette.

Jedność filologii i krytyki nieodwołalnie zwyciężyła w świadomości dwóch ostatnich generacji naukowców[9]: już nie filologia instrumentalna i propedeutyka w funkcji sukcesywnej interpretacji tekstu, lecz symultaniczność trzech momentów, które objawiają się kolejno: 1. krytyki tekstu, 2. egzegezy, 3. analizy krytyczno-estetycznej.

Natomiast filologia rozumiana wyłącznie jako technika edycji ogranicza się jedynie do krystalizacji wypróbowanych i powtarzanych postaw (z kolei oddzielne tradycje tekstów rzadko są analogiczne, dużo częściej znacznie różnią się między sobą, uwarunkowane licznymi zmiennymi), które prowadzą do bardzo różnych rezultatów ze względu na osobiste orientacje i indywidualną wiedzę uczonych uprawiających filologię.

2. Tekst i jego przekazy

Filologia, w każdym ze znaczeń, ma za przedmiot tekst jako dokument kultury, a za cel odtworzenie samego tekstu w formie najbliższej do tej stworzonej przez autora lub — w przypadku tekstu, którego autor nie stworzył w ostatecznej wersji, a na którym wykonał korekty — w formie zbliżonej do najbardziej zaawansowanego stadium korekt. Tekst będący dziełem autora niekoniecznie równa się wypowiedzi w ostatniej redakcji, bowiem tekst może być modyfikowany z powodu chwilowych możliwości (w przypadku muzyka, na przykład, z powodu zdecydowanych preferencji

[8] Por. PASQUALE STOPPELLI *Introduzione*, w: *Filologia dei testi a stampa*, pod red. tego samego autora. Il Mulino, Bologna 1987, str. 12: „[...] ostateczny cel, do którego zmierza ta dyscyplina, to ocena wpływu rezultatów powstałych w wyniku procesu druku na kompletność i poprawność tekstu. Nie jesteśmy jeszcze na terenie krytyki tekstów, ale z pewnością na jej granicach. Faktycznie analiza krytyczna druku jest częścią bibliografii analitycznej". Por. dalej paragraf 7.

[9] O dyskusjach na ten temat — w przejrzystej syntezie EZIO RAIMONDI *Filologia e critica*, w: *La filologia testuale e le scienze umane*, atti del convegno internazionale (Roma 19–22 aprile 1993), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1994 (Atti dei Convegni Lincei, 111), str. 19–32.

publiczności lub z powodu presji zleceniodawcy) lub po prostu z powodu czynników zewnętrznych (cenzura teatralna, brak przewidzianych wykonawców lub miejsca stosownego dla realizacji projektu). Identyfikacja ostatecznego zamierzenia autora z ostatnią redakcją dzieła nie jest mechaniczna, nawet jeśli jest to autograf, lecz jest każdorazowo przedmiotem oceny, po uważnym jego zbadaniu. Ostateczna myśl autora mogła zostać zapisana na kopii nie będącej autografem, w druku lub korekcie druku, w korekcie ręcznej na egzemplarzu już wydanym, lub może wyłonić się jedynie z przestudiowania wewnętrznej tradycji tekstu. Dlatego też rozróżnienie między źródłami autorskimi (autografy, idiografy, druki, o których wiadomo, że były kontrolowane przez autora) i nieautorskimi (różne apografy, druki nie kontrolowane przez autora) nie zwalnia od obowiązku drobiazgowości i poświęcenia szczególnej uwagi wszystkim przekazom, ponieważ warianty i korekty autora mogą być dołączone do tekstu w sposób nie do przewidzenia i w najróżniejszych momentach w tradycji tekstu, która to tradycja musi zostać zbadana w całości. Kult autografu, który powoduje zaniechanie tego podstawowego obowiązku, może z łatwością prowadzić do błędnych ocen.

Filologia istnieje tylko tam, gdzie istnieje tekst[10]; nie ma filologii przy braku tekstu: czy to dokończonego, czy niedokończonego, zawartego w jednej lub kilku redakcjach, skomplikowanego z powodu problemu wariantów czy przekazanego w formie wysoce normatywnej, wyrażonego w zapisie względnie wyczerpującym czy też mniej lub więcej nieścisłym, jako notatka lub projekt skończony, przypisany lub przypisywalny jednemu lub więcej autorom lub anonimowy. Muzyka, której nie przekazuje się jako tekst, może istnieć i być bardzo interesująca, lecz jej przekazywanie winno być badane innymi metodami i studia te muszą przebiegać innym torem, choć stycznym, na którym można przewidywać problemy analogiczne do problemów tradycji tekstu.

Chociaż ostatecznym celem, dla osiągnięcia którego tekst muzyczny zapisuje się, jest jego realizacja w wykonaniu, to termin „filologia", gdy odnosi się do sfery *praxis*, cierpi z powodu użycia go w sposób niewłaściwy i niestosowny, oczywiście nie dlatego, że poszukiwanie poprawnej interpretacji muzyki jest działaniem delikatnym i ważnym, ale dlatego, że *status* tekstu i wykonania różnią się między sobą we wszystkim. Tekst muzyczny odpowiednio zrekonstruowany jest ostateczną całością (i takim naturalnie pozostaje, nawet jeśli jest redakcją niepełną lub tworzy warstwę złożoną z kolejnych redakcji, lub istnieje w innej formie równie problematycznej), podczas gdy wykonanie jest sumą, teoretycznie otwartą w nieskończoność, złożoną z wydarzeń jednostkowych, w których wykonawca, mimo że oczy-

[10] W szerszym znaczeniu także produkt sztuk przedstawiających może być odpowiednikiem tekstu (jednakże tekstu bez tradycji), a historia sztuki w ostatnich latach wniosła niewiele cennego do filologii.

wiście ograniczony założeniami stylu, własną wolą i brakiem dostatecznej wiedzy, zachowuje zawsze autonomię wyboru i swobody interpretacji, które to czynniki w różnych epokach i różnym kontekście kulturowym występują w różnej mierze i zawsze muszą być brane pod uwagę.

Tekst muzyczny jest więc muzyką zapisaną; ale nie każda zapisana muzyka jest w równym stopniu „tekstem". Badanie filologiczne tekstu muzycznego wykonuje się z tym większą skutecznością i dogłębnością im bardziej oddala się on od postaci czysto pamięciowej notatki i da się w nim ustalić przynajmniej istotne parametry muzyki[11]. Z drugiej strony, ponieważ żaden tekst muzyczny w żadnej epoce nie utrwala w ostatecznej formie całego zamysłu, zawsze istnieje margines mniej lub bardziej nie wypełniony, tym większy, im większa jest odległość epoki, w której zamysł powstał od epoki, która go odczytuje. Ów margines zapełniony jest problemami, które pozostają otwarte, zmienne w zależności od gustu i wybranego kontekstu kulturowego i muzycznego[12].

Przekaz tekstów muzycznych z przeszłości — mniej więcej do końca wieku XVIII — w porównaniu z tekstami literackimi, ma aspekt szczególny[13]. Przez wieki nie istniało w Europie Zachodniej dziedzictwo tekstów muzycznych przekazywanych w formie normatywnej, dla których świadomie dało się stwierdzić wspólne korzenie kulturowe, takie jak mają np. teksty klasyczne, literackie bądź naukowe. Wyjątkiem jest naturalnie olbrzymi repertuar monodii kościelnej, który jednak odczuwa się bardziej jako dziedzictwo liturgiczne niż jako wspólne dziedzictwo muzyczne, odnoszące się do jednej i tej samej kultury. Życie repertuaru muzycznego rzadko kiedy przekraczało dwie generacje, i jeśli nawet były wyjątki, to podlegały one adaptacji do nowych gustów, które mogły w sposób zasadniczy zmieniać oryginalną postać dzieła[14]. Liczne dawne utwory muzyczne charakteryzują się z tego powodu tradycją nieciągłą, odzyskują ją tylko wtedy, gdy spełniają wymogi dostosowania do żywej kultury. Ewentualne sporadyczne wypadki muzyki odkrytej na nowo i odtworzonej przez jakiegoś uczonego muzy-

[11] Np. diastemacja i/lub rytm. W muzyce średniowiecznej zapis w dużym stopniu jest niejednoznaczny. Nawet jednak w skrajnych wypadkach da się ustalić wersję najbardziej prawdopodobną, por. Theodore Karp *The Polyphony of Saint-Martial and Santiago de Compostela*, 2 vol. Clarendon Press, Oxford 1992.

[12] Por. np. Georg Feder *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987, str. 10.

[13] Por. Nino Pirrotta *Natura e problemi del testo musicale*, w: *La filologia testuale e le scienze umane*, str. 127–35.

[14] Mówi się o tradycji palestrinowskiej, która trwała przez wieki aż do niedawna, choć przetrwała przechodząc różne fazy dostosowania, które tę muzykę oddalały od postaci pierwotnej.

kografa nie stanowią w opisanej rzeczywistości wyjątku: po opublikowaniu *Cruda Amarilli* Monteverdiego przez Padre Martiniego w jego *Esemplare*[15], tradycja tego madrygału, bogata w I połowie XVII w., ale później zakończona, nie wykazuje wcale regularnego toku; muzyka średniowiecza i renesansu badana przez Burney'a, nie powróciły do odrodzonego strumienia przekazu (transmisji). Wraz z pionierami romantycznego historyzmu — myślimy o takich jak Forkel i licznych inicjatywach wydawniczych, którym się poświęcił (czemu następnie przeszkodziła okupacja Lipska w 1805 r.) — rozpoczęło się powolne ale nieuchronne odzyskiwanie dawnej muzyki dla kultury współczesnej, która to muzyka dawna pojmowana była wówczas jako istotny czynnik współczesności, podobnie jak literatura i sztuki piękne.

Powiedziano już, że przekaz tekstu muzycznego odbywa się w sposób analogiczny do przekazu tekstów literackich; akcent zbyt często kładziony na specyfikę tekstów muzycznych — specyfikę niewątpliwą, ale nie taką, która powodowałaby radykalną izolację zjawisk związanych z przekazem — aż do teraz służył przede wszystkim wyjaśnieniu niewiarygodnych niedostatków metodologicznych.

Tradycja muzyczna czy to rękopisów, czy druków, czy obu naraz, zawsze implikuje powstawanie błędów (czy też ewidentnych zniekształceń) i powoduje w konsekwencji konieczność ich indywidualnej korekty i wyeliminowania naleciałości powstałych z czasem. Już nikt nie wierzy, przynajmniej od czasu ukazania się *Storia della tradizione e critica del testo* Pasqualego, że tę bardzo delikatną operację można przeprowadzić w sposób mechaniczny. Niemożliwa do odrzucenia pozostaje ocena charakteru wariantów[16] i pamięć o tym, że lekcje przeznaczone do odrzucenia mogą jednak okazać się ważne dla zrozumienia, jak tekst był czytany, badany i przekazywany w czasie.

3. Tekst w czasie

W filologii współczesnej dąży się do ograniczenia pojęcia błędu do minimum, tylko do przypadków oczywistych w lekcjach złych lub bezsensownych, nie dających się usprawiedliwić w żaden sposób jako zjawiska do interpretacji. Natomiast warianty, jako dowolne zniekształcenia

[15] Giovanni Battista Martini *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Lelio della Volpe, Bologna 1774–5, str. 191–8. Por. np. Maria Caraci Vela *Introduzione* do *Claudio Monteverdi, Madrigali a 5 voci libro Quinto*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1984, str. 20.

[16] Por. także np. Margaret Bent *Some Criteria for Establishing Relationship between Sources of Late-Medieval Polyphony*, w: *Music in Medieval and Early Modern Europe, Patronage, Sources and Texts*, red. Iain Fenlon, Cambridge University Press, Cambridge 1981, str. 295–317, szczególnie str. 307.

danego oryginału, uważa się za rezultaty aktywnej i chłonnej postawy ze strony tego, który kopiując (ręcznie lub drukiem) przyjmuje, dostosowuje tekst w celu właściwego zrozumienia i przyjęcia właściwych parametrów kulturowych, tworząc swój własny tekst. W tej perspektywie wariant uzyskuje walor pozytywny, jak również jest konkretnym świadectwem życia tekstu w czasie.

Zjawisko to jest dobrze udokumentowane w tradycji muzycznej. Mnożenie wariantów przekazu, wyraźnie jeszcze słabo uzasadnione, w tradycji najbardziej rozpowszechnionych chansons polifonicznych wieku XV[17] wydaje się właściwie odpowiadać procesowi dostosowania (wtręty w kadencjach, które mogą być unowocześnieniem, lub w formułach ozdobnych, lub wstawki krótkich zwrotów melodycznych w jednym lub kilku głosach); jak wykazała Margaret Bent w artykule w publikacji *La critica del testo musicale*[18], kopista manuskryptu Q 15 nie powiela mechanicznie repertuaru antygrafu, lecz go interpretuje, dokonując wyborów precyzyjnych i świadomych, także wówczas, gdy w sposób całkiem dowolny, lecz w rzeczywistości funkcjonujący w kulturze, w której on działa, przechodzi do zestawiania pojedynczych części mszalnych; Maria Louise Göllner[19] na przykładzie rękopisów niemieckich i włoskich wieku XIV zawierających motety francuskie pokazała warianty przekazu dokonane przez skryptora w sposób umotywowany i odpowiedzialny.

Odzyskiwanie przez wariant waloru nie całkiem negatywnego, z którego analizy można czerpać nieprzewidziane korzyści poznawcze, zapoczątkowane zostało przede wszystkim przez filologów romańskich[20], podobnie jak ponowna ocena działalności dawnego kopisty. Jest to

> [...] osoba wyspecjalizowana, a przede wszystkim zaangażowana w dokonane tłumaczenie jako zamierzenie precyzyjne i rządzące się jednorodnymi zasadami: jest to przekształcenie tekstu dość archaicznego — z największym możliwym respektem dla wierności tekstowi — w narzędzie kultury odpowiednie dla danego okresu czasu, w obiekt konsumpcji, który byłby w założeniu dostępny do wykorzystania przez szerokiego odbiorcę.[21]

Życie tekstu w czasie, czy inaczej dialektyka związków między tekstem i daną kulturą, która czytając go, kopiując go i zachowując po prostu w sposób konieczny go interpretuje i w różnym stopniu go zmienia, jest w centrum zainteresowań filologii współczesnej, która obiera sobie za cel podstawowy i nieodzowny nie tylko rekonstrukcję krytyczną tekstu, ale także zdefiniowanie, w jakiej formie w danym czasie tekst ten był poznawany, asymilowany i rozpowszechniany. Wielokrotnie prezentowano, jak użyteczna może być filologia dla historii kultury oraz prawidłowego zrozumienia tekstów, jak może ustalić, w jakim aspekcie klasyczne teksty antyczne krążyły w danych stuleciach i miejscach i jak je odczytywali wielcy uczeni średniowiecza i renesansu, którzy się na nich kształcili; w analogiczny sposób, o czym dobrze wiadomo, dla poprawnego zbadania wzajemnych relacji np. między monodią liturgiczną i kompozycjami polifonicznymi, które w sobie chorał zawierają, trzeba studiować właśnie owe dokumenty zawierające monodie, tak odległe od najstarszych poziomów tradycji, odczytywane w sposób specyficzny w przekazach mniej lub bardziej późnych i zniekształconych przez tych, którzy dokumentowali ich użycie w kontekście owych polifonistów.

Relacje między tekstem i różnymi poziomami jego przystosowania do danego czasu zostały wyraziście wyartykułowane przez Cesare Segre w koncepcji *diasystemu*:

> Tekst jest strukturą językową, która tworzy system. Każdy kopista ma swój własny system językowy, który wchodzi w kontakt z systemem językowym tekstu w ciągu tradycji. Bardziej skrupulatny kopista będzie starał się pozostawić nietkniętym system tekstu, ale jest niemożliwe, by system kopisty nie nakładał się nań w jakimś aspekcie. Ponieważ zbiegające się systemy są czynnikami historycznymi, wygłuszenie własnego systemu, tak samo niemożliwe jak zlikwidowanie własnej historyczności. [...] Kompromisem między systemem tekstu i systemem kopisty jest diasystem. *Emendacja* to rodzaj dializy, która oddziela z systemu bazowego elementy systemów pośrednich. [...] Filologia XX w. [...] umiała ocenić tradycję tekstów, ich walor historyczny: teksty, które w odniesieniu do tekstu oryginalnego wykazują deformacje i zniekształcenia, są jednakże dokumentami fundamentalnymi w życiu tekstu i w życiu kulturalnym toczącym się w czasie[22].

---

[17] Są to te warianty, których Allan W. Atlas (*Conflicting attributions in Italian Sources of the Franco-Netherlandish Chansons, c. 1465 — c. 1505: A Progress on a New Hypothesis*, w: *Music in Medieval and Early Modern Europe*, str. 249–93) nie umieszcza ani wśród wariantów kompozycji ani wariantów dokonanych przez skryptora.

[18] MARGARET BENT *Lo stile del primo Quattrocento nella coscienza dei contemporanei: Bologna Q 15 come documento della iniziativa editoriale del copista.* W: *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale.* A cura di Maria Caraci Vela. LMIE 1995.

[19] Maria Louise Göllner *The Transmission of French Motets in German and Italian Manuscripts of the 14th Century* „Musica Disciplina", XL 1986, str. 63–77.

[20] Postawę ekstremalną — której entuzjastyczne wybuchy narażały go na krytykę — reprezentował Bernard Cerquiglini (*Eloge de la variante. Histoire critique de la Philologie*, Editions du Seuil, Paris 1989). Wg niego wariant przekazu jest elementem jakościowym, nie do wyeliminowania, podstawowym w tradycji tekstu romańskiego.

[21] Maurizio Perugi *Le Canzoni di Arnaut Daniel*, Ricciardi, Milano–Napoli 1978, str. XVI.

[22] Cesare Segre *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, str. 376–7.

BIBLIOTEKA INSTYTUTU MUZYKOLOGII

4. Historia tradycji i historia recepcji

Między historią tradycji i historią recepcji muzycznej często występują punkty styczne, wspólne jest zainteresowanie dynamiką kultury, a różne zakresy dyscyplin (filologia w pierwszym wypadku, hermeneutyka i socjologia muzyki w drugim wypadku) i narzędzia badawcze[23].

W pierwszym rzędzie różne są przedmioty badania: z jednej strony *tekst* muzyczny, z drugiej *dzieło* (nie są to terminy synonimiczne, ani wymienne). Tekst żyje w czasie, przechodząc przez filtr kolejnych interpretacji zapisanych, które angażują coraz to pewną liczbę osób w jego reprodukcję (w tradycji rękopiśmiennej lub drukowanej lub mieszanej), dzieło natomiast poświadczone szeroką i różnorodną dokumentacją jest wtopione w dialektyczny związek ze swymi użytkownikami, co implikuje skomplikowane wzajemne relacje między kulturą muzyczną i społeczeństwem.

Różne są w obu dyscyplinach punkty wyjścia: dla teorii recepcji dzieło ma sens o tyle, o ile się aktualizuje w wykonaniu poprzez lekturę i odsłuch, dla filologii natomiast tekst jest pełny na tyle, na ile został zapisany, abstrahując tu od problemu — który może ujawnić się w najróżniejszy sposób — skończoności i odniesienia do zamierzeń autora. Faktycznie, tekst muzyczny został oczywiście zapisany po to, by zostać usłyszanym, jednak nie musi on udowadniać swego istnienia w wykonaniu, do którego może nie dojść przez stulecia lub może nie być nigdy udokumentowane[24]; ale tekst ten potwierdza swą tożsamość w sposobie zapisu i w fenomenologii relacji między myślą, która go stworzyła i notacją, która go uwiecznia, a swoje istnienie dokumentuje w sposobach przekazu. Filologiczny cel polegający na rekonstrukcji autentycznej redakcji tekstu — nie zawsze osiągalny, ale zawsze w pełni uzasadniony — przedstawia się więc nie jako badanie ewentualnej autentycznej redakcji rozumianej jako absolutna i dogmatycznie na nowo zaprezentowana jakby bez względu na czas, ale jako odnowa konkretnego dokumentu kultury, którego tożsamość nie jest mniej silna i którego funkcja historyczna nie jest mniej znacząca, by stać się punktem wyjścia w procesie, który narzuca stałe przekształcenia.

Różne, choć nie całkiem przypadkowe, są również zakresy historyczno-muzyczne: historia recepcji zaangażowała swe narzędzia w funkcjonowanie repertuaru klasycznego i współczesnego, który obejmuje ostatnie dwa, trzy stulecia, ale napotyka na wzrastające trudności, jeśli

[23] W języku włoskim podstawowe przyczynki do teorii recepcji muzycznej to *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, pod red. Gianmario Borio i Michela Garda, EDT, Torino 1989.

[24] Jak w przypadku *Messa per Rossini*, o której mówi Pierluigi Petrobelli w artykule *Il testo della „Messa per Rossini"*, w: *La critica del testo musicale*, str. 319–324.

przedmiot recepcji cofa się w czasie. I dzieje się tak nie dlatego, że brak kategorii koniecznych i użytecznych świadectw (eseistyka, recenzje, dokumenty dźwiękowe), ale przede wszystkim ponieważ recepcja może w sposób zasadniczy zmieniać walor terminów, które określają desygnaty i znaczące przeciwieństwa (jak np. autor — użytkownik, wykonawca — słuchacz, którzy w pewnych okresach i w pewnym repertuarze mogą wcale się nie pojawić).

Badanie recepcji dzieła zajmuje obszar nieporównanie większy niż tradycja tekstu muzycznego, ale punkty wspólne dla obu dyscyplin są liczne. Np. myślimy tu konkretnie o przypadkach praktyki kompozytorskiej typu *aemulatio* (jak w chansons w kilku redakcjach dokonanych przez tego samego lub kilku autorów, w których dodano lub zamieniono głosy) lub o szeroko do niedawna występujących przypadkach transkrypcji, silnie oddziałujących na odkrywanie muzyki „dawnej" w I połowie XX w., które jednocześnie należą do zakresu badań nad recepcją kompozycji i do historii tradycji tekstu. (Nie tak jak *parodia*, która dotyczy z pewnością historii recepcji dzieła a nie tradycji tekstu, który — tracąc indywidualne rysy — w parodii nie może przeżyć jako on sam, ale przekształca się w coś innego).

Ze świadomości różnic między omówionymi zakresami wynika nie brak komunikacji, lecz tylko klarowność granic między nimi; w pracy filologa liczy się korzystanie z ważnego dorobku, którego może dostarczyć wzajemne otwarcie się na siebie różnych dyscyplin, jednak bez wzajemnego negowania ich autonomii i zakresów badawczych (w przypadku niesłusznego przywłaszczenia pojęć i koncepcji lub pomieszaniu poziomów).

5. Warianty autorskie

Poza wariantami powstałymi w procesie transmisji, tekst może prezentować warianty powstałe w wyniku działalności korektorskiej autora. Badanie wariantów autorskich — jakiejkolwiek tradycji by nie posiadały — ustawia tekst w nowej perspektywie: „Obok statycznego pojęcia «dzieła» tworzy się dynamiczne pojęcie «procesu», obok połączonego z refleksją opisu «faktu» powstaje aktywna rekonstrukcja działania artystycznego, i z cierpliwością analityka kontroluje się to, jak intuicja przekształca się w drodze prób, precyzując się i aktualizując w formie"[25]. Relacja między autorem i dziełem okazuje się dialektyczna, cel filologa

> [...] jest to nie tyle rekonstrukcja tekstu w formie najbardziej zbliżonej do zaginionego oryginału, uwalniająca go od błędów i zniekształceń dokonanych w toku kolejnych transkrypcji lub wydań, ale jest to raczej rekonstrukcja i prezentacja

[25] Aurelio Roncaglia, w: Contini *La critica degli scartafacci*, str. XV–XVI.

wierna i całościowa — o ile pozwalają na to dostępne świadectwa — genezy i rozwoju dzieła, którego oryginał posiadamy, a którego drogę możemy określić[26].

Można rozróżnić warianty autora *inicjujące*, gdy tworzą partię tekstu, który wcześniej nie istniał, oraz *zastępujące*, gdy są to własne i właściwe poprawki; *eliminujące*, gdy eliminują pewną lekcję bez zastąpienia jej inną, oraz *alternatywne*, gdy pozostają w tym samym miejscu dwie lub kilka lekcji, między którymi autor nie dokonuje wyboru[27]. Różne poziomy redakcyjne dzieła — zakończone bądź niezakończone — dzielą się na szkice (projektu początkowego lub projektu rewizji tekstu lub partii tekstu już istniejącego); dzielą się na wersje kolejne, które nie osiągają ostatecznego kształtu i kompletne redakcje (jedna lub więcej) dzieła, którym odpowiadają terminy: szkic, *brouillon*, *avant-texte*, *texte*, lub *sketch*, *draft version*. Ale związki między nimi są zawsze przybliżone i dokładny sens tych terminów może się wahać. Np. w ważnej publikacji Marshalla[28] o wariantach autorskich w muzyce wokalnej Bacha, pojęciom *sketches and corrections* należałoby nadać znaczenie specyficzne *warianty stwarzające i zastępujące*, a pojęciu *precompositional activity* sens *brouillon*.[29] O wariantach autorskich może świadczyć istnienie:

— kilku autografów (lub autografu i idiografu) z różnymi lekcjami, lub autografu w ruchu[30];

— szkiców i projektów do rewizji;

— mieszanej tradycji autografu (i/lub druku autoryzowanego) i kopii (i/lub druków nie autoryzowanych);

— danych szczegółowych powstałych w wyniku krytyki źródłowej.

Nie ma sensu częste twierdzenie, że o wariantach autora świadczy tylko istnienie autografów i druków autoryzowanych, z chwilą gdy warianty te mogą w najróżnorodniejszy sposób włączyć się w tradycję (np. pewne świadectwo później zaginione, które odnotowano w tradycji, mogło

[26] Furio Brugnolo *Filologia d'autore ed ecdotica*, „Filologia e critica", XVII/1 1992, str. 100–6, w szczególności str. 101. Ale też Giorgio Pasquali *Storia della tradizione e critica del testo*, Mondadori, Milano 1974, str. XXI (Le Monnier, Firenze 1952): „Aparat nie wydaje się dostarczać materiałów do rekonstrukcji oryginału, ale do postawienia przed oczy różnych oryginałów sukcesywnie, lub oryginału w jego kolejnych stadiach".

[27] Można podzielić je jeszcze na: *natychmiastowe* (albo zapisu) i *nie natychmiastowe* (albo z odczytu: autor jest także czytelnikiem samego siebie), *zewnętrzne* (lub stylu) oraz *wewnętrzne* (lub odnoszące się do struktury dzieła).

[28] Robert Lewis Marshall *The Compositional Process of J. S. Bach. A Study of the Autograph Scores of the Vocal Works*, 2 vol., Princeton University Press, Princeton 1972.

[29] Byłoby nieco zawikłane rozróżnienie między *creative process*, *compositional process* i *compositional procedures*, por. ibidem, vol. I, str. VIII.

[30] Por. Słownik.

się rozpowszechnić w wyniku interwencji jakiejś osoby — nie autora — i pojawić się w kopiach lub drukach nieautoryzowanych).

Działalność korektorska autora na swym tekście nie kończy się na sumie pojedynczych korekt bez wzajemnego powiązania i warianty nie są zjawiskami autonomicznymi, lecz „przestawieniami w ramach systemu, i dlatego też narzucają wielość połączeń z elementami tego systemu i z wewnętrzną kulturą językową korektora"[31]. Każda z nich może być odrzucona: w innej fazie tego samego dzieła; w innym dziele tego samego autora; w miejscach poza dziełami tego autora, które funkcjonują czasowo jako punkty odniesienia.

Istnienie różnych redakcji autora nie świadczy koniecznie zmianie z wersji „gorszej" na „lepszą", od bardziej surowej do bardziej wyrafinowanej, od niezadowalającej do ostatecznej. Jest to tylko jedna z możliwości, nie zawsze jedyna, i taka perspektywa przyjęta z góry jest niewłaściwa i w wielu wypadkach zanegowana. Rozpatrzmy np. tylko dwa bardzo różne przykłady. Świadectwa nie do podważenia wskazujące na procesy wsteczne znajdują się w rewizji utworów Zingarellego (szczególnie w *Saulle*)[32]. Natomiast nie poddają się klasyfikacji merytorycznej dwie redakcje madrygału Monteverdiego *Misero Alceo*, jedna w *Sesto libro*, druga w rękopisie z Kassel (opisana przez Watty w ważnym artykule)[33], prawdopodobnie należącym do Schütza, ale równie dobrze mogącym być własnością autora. Oczywista doskonałość wersji drukowanej nie sugeruje koniecznie, że tę rękopiśmienną — skończoną i spójną — ale o innej organizacji basso continuo — należy rozpatrywać wyłącznie jako rodzaj fazy przygotowawczej: wysoki poziom jej jakości muzycznej i jej siły ekspresji faktycznie temu przeczą.

We właściwym podejściu do problemu wariantów autorskich wciąż pomocna pozostaje rada Dadelsena, którą tu przypominamy. Zachęca on do uważnej krytycznej oceny indywidualnych postaw kompozytorskich. Ponieważ poprawki autorskie i wielokrotne redakcje mogą z jednej strony odzwierciedlać linearny proces dojrzewania bądź regresu, z drugiej — odchodząc od logiki ewolucjonistycznej — mogą świadczyć o zmianie projektu, a nawet mogą dawać orientację co do woli twórczej, gdy są

[31] Gianfranco Contini *Implicazioni leopardiane*, w: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Einaudi, Torino 1970, str. 41–51; w szczególności str. 41.

[32] Por. Maria Caraci *Niccolò Zingarelli fra mito e critica* „Nuova Rivista Musicale Italiana", XXII/3 1988, str. 375–422; szczególnie str. 417–8.

[33] Adolf Watty *Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen*, „Schütz-Jahrbuch", VII–VIII 1985–6, str. 124–36. Por. też np. Antonio Delfino *Introduzione* a *Claudio Monteverdi, Madrigali a 5 voci libro Sesto*, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 1991, str. 19–20.

modyfikacjami odzwierciedlającymi relację między autorem a kulturą i historią.

Bardzo interesującą wskazówką, która może mieć swoje zastosowanie w filologii muzycznej, jest również odpowiednie uwzględnianie tych fragmentów tekstu, które nie zostały zmodyfikowane w trakcie rewizji autora (*inwarianty*)

> [...] to jest tych odcinków tekstu, które nie wystąpiły ponownie (w ujęciu autora) lecz zostały na nowo zaprezentowane czytelnikowi w celu umożliwienia mu wyróżnienia faz, a jednocześnie poznania związków między nowym rozwarstwieniem tekstu a poprzednim. Jest to delikatna kwestia, ponieważ dotyczy decyzji, czy dać pierwszeństwo tekstowi dającemu się wyczytać z zapisów rękopiśmiennych. W zakresie filologii autora może to jest właśnie czynnikiem opartym bardziej na domysłach, ponieważ dotyczy łączenia tego, co jest zapisane, z tym, co nie jest yapisane, lecz może składać się na zamysł autora, nawet jeśli tylko domyślnie[34].

Tego typu porównania mogłyby się okazać przydatne także dla zrozumienia genezy tekstu muzycznego (myślimy tu na przykład o dziełach Mahlera, których przygotowywanie było procesem skomplikowanym, jak w przypadku *Lieder eines fahrenden Gesellen* czy *Das klagende Lied*)[35].

Zainteresowanie wariantami autorskimi przyniosło rezultat w postaci licznych i ważnych prac muzykologicznych, w przeważającej większości dotyczących autorów z XIX i XX w., w przypadku których obiektywnie łatwiej (w porównaniu do autorów dawniejszych) jest dysponować materiałem przygotowawczym, szkicami, rewizjami, redakcjami alternatywnymi. Impuls do tego typu prac dała przede wszystkim szkoła amerykańska i grupa uczonych pod kierunkiem Josepha Kermana, zajmującego się studiami nad szkicami (*sketch studies*)[36]. Do wspomnianego Kermana należy dołączyć, przynajmniej jako wskazówkę bibliograficzną, takie nazwiska jak Lewis Lockwood, Alan Tyson, Douglas P. Johnson, R. Larry Todd, Richard Taruskin, Philip Gossett, Andrew Porter, Rufus Hallmark, Jessie Ann Owens, James L. Zychowicz, Nicholas Marston. Lista ta naturalnie nie jest pełna i nie opiera się na hierarchii ważności w tym nurcie bada muzykologicznych. W Europie pamięta się równie ważne prace prowadzone w Bazylei pod nadzorem Fondazione Paul Sacher

---

[34] Brugnolo *Filologia d'autore ed ecdotica*, str. 104–5.

[35] Pewną pomocą byłyby wydane współcześnie *Sämtliche Werke* redagowane przez Internationale Gustav Mahler Gesellschaft w Wiedniu, które jest edycją analizującą genezę dzieła.

[36] Syntetyczny, ale dostateczny przegląd metod i rezultatów tej „szkoły" przynosi artykuł: JOSEPH KERMAN *Lo studio degli schizzi* w: *La critica del testo musicale* a cura di Maria Caraci Vela. Libreria Musicale Italiana Editrice 1995, str. 97–107. Dobra bibliografia na ten temat w: THOMAS M. WHELAN *Toward a History and Theory of Sketch Studies*, UMI, Ann Arbor 1990.

(która posiada bogatą kolekcję autografów — ze szkicami i różnymi etapami redakcji poszczególnych utworów — muzyków piszących w XX w.), które już skonkretyzowały się w monumentalnych tomach *Quellenstudien*[37].

Oprócz największych kompozytorów XIX i XX w. (Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Rossini, Verdi, Wagner, Mahler, Debussy, Strauss, Schoenberg, Berg, Strawiński, Henze, Maderna, Nono) na tego typu badaniach filologicznych zyskali również autorzy dawniejsi (od Bacha do Mozarta, ale też Cipriano de Rore i Carissimi), dzięki zainteresowaniom badawczym naukowców amerykańskich i europejskich dotyczącym genezy dzieła.

Ale mimo wyjątków i mimo licznych pozytywnych rezultatów, studiów nad wariantami autorskimi w muzykologii nie można określić jako kompleksowe i wykształcone w tym samym stopniu pod względem egzegetycznym jak w innych dyscyplinach.

Ograniczenia, które obserwujemy najczęściej to:

— koncepcje dotyczące tekstu i „dzieła", które rozumiane są zawsze w perspektywie estetycznej, a nigdy filologicznej[38];

— trwałość uprzedzenia ewolucjonistycznego, przez co badania genezy mogą jedynie jeszcze raz przejść etapy „rozwoju organicznego" (jak ponad sto lat temu nazywał go Nottenbohm) danego dzieła;

— główne zainteresowania skoncentrowane na związkach między genezą tekstu i biografią autora. Właśnie przeciwko pułapce stworzonej wskutek takiego podejścia do tekstu genetyka francuska stworzyła przez lata polemiczne artykuły o tym, jak bardzo kruchy związek zachodzi między biografią i dziełem (nie jest to związek przyczynowo-skutkowy) i jak projekt pochodzący od autora wznosi się na poziom autonomiczny, wprawiony w ruch poprzez siłę, która nie pochodzi ze świata „na zewnętrz" autora;

— nieprawidłowe przyzwyczajenie do ograniczenia się do wyboru *ad libitum* między różnymi wariantami autora odpowiadającymi różnym fazom redakcji oraz dowolność kryterium zastępowania rozwiązań mało zrozumiałych wariantami zaczerpniętymi z innej wersji lub redakcji.

---

[37] *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*, hrsg. von Felix Meyer, Jörg Meyer Hans und Ingrid Westen, Paul Sacher Stiftung, Basel 1986; *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Felix Meyer, Amadeus, Winterthur 1993.

[38] Por. dyskusję Davida Rosena o dziele jako produkcie idealnym o kilku wersjach przytoczoną przez THOMASA MORE WHELANA *Toward a History and Theory of Sketch Studies*, UMI, Ann Arbor 1990, str. 326.

6. Krytyka tekstu muzycznego i jej metody

Uznanie, począwszy od II połowy ubiegłego stulecia, dla metody Lachmanna w filologii muzycznej, aczkolwiek nie jednolite, miało długi żywot. Dopiero odmienna koncepcja Bédiera w końcu lat dwudziestych[39], oparta na przekonaniu o fizycznej rzeczywistości pojedynczego przekazu w przeciwieństwie do hipotetyczności rezultatów analizy porównawczej, przyniosła owoce na polu filologii muzycznej w postaci dość licznych sukcesów, uzyskanych przede wszystkim wskutek uproszczenia pracy, jaką przynosi ze sobą ta nowa opcja. Z debaty nad argumentami Bédiera wynikły określone rezultaty; najbardziej precyzyjnego ich omówienia dokonał Contini i ono dociera do sedna sprawy: w pojedynczym przekazie tekstu poza oczywistymi błędami mogą istnieć warianty obojętne, o kształcie możliwym do przyjęcia, dające się zindywidualizować jedynie w procesie analizy porównawczej wszystkich przekazów tekstu i które bez konfrontacji przeszłyby niepostrzeżenie[40]. Mnożenie się wariantów obojętnych w odniesieniu do jednego i tego samego miejsca w tekście jest „figurą lub strukturą znaczącą", ponieważ „innowacja wielokrotna w tym samym miejscu nie jest ukryta przed umysłem". Tworzy się ją przez dyfrakcję (termin wzięty z optyki, oznaczający rozszczepienie promienia świetlnego, gdy napotyka on na ciało nieprzezroczyste) i powoduje ją obecność *difficilior* (trudnej lekcji), która może utrzymywać się w części tradycji (dyfrakcja *w obecności*) lub zaniknąć (dyfrakcja *przy braku*) i ujawnić się podczas rekonstrukcji przez konieкturę.

Waga koncepcji dyfrakcji jest oczywista tak dla badania ciągu tradycji, jak i dla rekonstrukcji tekstu[41]. Refleksja Continiego sygnalizuje ponadto niedostatki obu metod — Lachmanna i Bediéra: w przypadku drugiej, rzeczywiście nie mielibyśmy nawet poczucia istnienia problemu, podczas gdy z pierwszą łączyłyby się niewłaściwe rezultaty, przy braku tekstu (koniecznym w przypadku dyfrakcji *przy braku*), upowszechnienia bardziej wiarygodnie wykazanego w drzewie genealogicznym.

Ale wątpliwości wprowadzonych przez Continiego do metody Bediéra, zepchniętej u jego kontynuatorów z pozycji „zbioru obaw do leniwej

[39] JOSEPH BÉDIER *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre*, „Romania", LIV 1928, str. 161–98 i 321–56 (lub wydanie poprzednie, Champion, Paris 1926).

[40] GIANFRANCO CONTINI *Filologia*, w: *Breviario di ecdotica*, Ricciardi, Milano–Napoli 1986, str. 3–66, szczeg. 29–30.

[41] O użyciu tego instrumentu w krytyce tekstu muzycznego zob. MARIA CARACI VELA *Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento*, w: *L'edizione critica tra testo letterario e testo musicale*, atti del convegno internazionale (Cremona 4–8 ottobre 1992), pod red. Renato Borghi i Pietro Zappala, LIM, Lucca 1995, w druku.

mody"[42], nie możemy w tym miejscu brać pod uwagę. Można krótko przypomnieć, że

> „Najlepszy rękopis" to nie rękopis całkowicie „dobry": nieregularne rozmieszczenie ilościowe „dobroci" czy pewności, dla którego wynaleziono jak na razie jedynie niedoskonałą formę graficzną, jest podstawą edycji poprawnej, która oczywiście jest symboliczną projekcją dążenia do osiągnięcia względnie wysokiego poziomu pewności, wbrew nieciągłości aksjologicznej, która ukazuje „rzeczywistość" krytycznie zbadaną[43].

W zakresie muzykologii syntetyczne i bardzo przejrzyste omówienie kryteriów „lepszego świadectwa" znajdziemy w artykule Evy Badura-Skoda[44]. Artykuł ten, po prawie trzydziestu latach od jego napisania, pozostaje w dalszym ciągu w mocy i porusza liczne ważne problemy w dość szerokiej perspektywie, jak na czasy, w których powstał.

Podnosząc braki metody Bediéra oczywiście nie poddajemy dyskusji zgody na wydanie, a w niektórych wypadkach możliwości lub konieczności wydania jednego tylko przekazu tekstu, szczególnie w wypadku gdy: [1.] tekst ten był nośnikiem ważnej dyfuzji lub demonstrował specyficzne aspekty rozpowszechnienia danego tekstu w określonym środowisku historyczno-geograficznym, a ponadto gdy [2.] stajemy wobec tradycji tekstu zdecydowanie oddzielonej od reszty, tak że tworzy ona osobną linię przekazu tekstu, albo gdy [3.] niemożliwe jest wyjaśnienie wzajemnych związków między przekazami danego tekstu, albo [4.] jeśli tekst istnieje w różnych i skończonych redakcjach (w takich wypadkach kompilacja redakcji byłaby jeśli nie absurdalna, to grubiańsko niepoprawna).

Rygorystyczne postawy, takie jak w koncepcjach Bediéra czy Lachmanna (lecz muzykolodzy zaglądają nie tyle do Lachmanna, co do *Textkritik* Maasa) przynoszą coraz to inne rezultaty w filologii muzycznej, często uwarunkowane postawą intelektualną i doświadczeniem poszczególnych naukowców. Ale, co należy podkreślić, anachroniczną rygorystyczność tych postaw rekompensuje wielkie bogactwo orientacji metodologicznych.

Metoda zapoczątkowana przez Bediéra, przyjęta również przez uznanych muzykologów (ale bardzo często stosowana przez niedoświadczonych filologów, dająca wtedy rezultaty mierne i wykorzystująca niewłaściwe sposoby postępowania) do dziś jest szeroko rozpowszechniona (myślimy

[42] CONTINI *Filologia*, op. cit., str. 22.

[43] GIANFRANCO CONTINI *La critica testuale come studio di strutture*, w: *Breviario di ecdotica*, op. cit., str. 135–48: 142.

[44] EVA BADURA-SKODA *Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo*, w: *La critica del testo musicale*, op. cit., str. 181–198.

np. o wydawnictwach typu *Urtext*); nurt „nowej stemmatyki"[45] reprezentują dziś przede wszystkim dość znacząca grupa muzykologów anglosaskich i spotykany jest on — przy pewnym zróżnicowaniu postaw — w pracach najlepszych naukowców, którym oddajemy honor za stworzenie w rezultacie swojej działalności ważnych publikacji. Ten nurt miał niewątpliwe zasługi we wprowadzeniu do prac nad krytyczną rekonstrukcją tekstu przede wszystkim ściśle określonych metod, odwołujących się oczywiście do filologii klasycznej. Ale dla muzykologów wykształconych w tym nurcie i z nim sympatyzujących nie kwestionowanym i jedynym punktem odniesienia pozostaje jak zawsze *Textkritik* Maasa, a przez *Text Criticism* rozumie się wyłącznie metodę Lachmanna; żadnego zainteresowania nie zyskały liczne i bogate debaty o kulturze i osiągnięcia metodologiczne współczesnej filologii europejskiej; najbardziej aktualny, poza pracami w języku angielskim, jest Pasquali (choć sprzed ponad pół wieku), a ogólnie nieznane pozostają dla muzykologów podstawowe prace szkoły włoskiej i francuskiej (dobrze znane kolegom filologom w każdym zakątku globu) ostatnich czterdziestu lat. Natomiast w dziełach wielu przedstawicieli tego nurtu utrzymuje się przekonanie, że badanie filologiczne musi się koniecznie zakończyć utworzeniem drzewa genealogicznego (jest to przekonanie, które już Pasquali odrzucił ponad pięćdziesiąt lat temu przedstawiając bardzo precyzyjne argumenty), odnalezieniem — mimo wszystko i zawsze — archetypu (który z kolei jest w wielu wypadkach albo nie do zaprezentowania, albo dowody przeczą jego istnieniu). Są to przekonania raczej utrudniające pracę nad tekstem, a powracające, i mogą z łatwością prowadzić do złudnych rezultatów. „Stemmatyka", podobnie jak nauczanie reguł, przechodziła zresztą „kryzys na dobre przed tym, zanim Maas — między 1935 a 1937 — w swym dziele pokusił się o jej sformułowanie teoretyczne i rozpowszechnienie"[46]. Ze wspomnianej metody Lachmanna pozostają dziś bezsprzecznie w mocy takie pojęcia jak krytyka źródłowa i konfrontacja, podczas gdy dalsze kroki w tej metodzie (konstrukcja drzewa genealogicznego i rekonstrukcja archetypu) są czasami możliwe do zastosowania, czasami nie, i jeśli wprowadza się je za wszelką cenę, prowadzą one do nadinterpretacji i mogą całość sprowadzić na manowce.

[45] Termin „stemmatyka", jak mówi Contini, „zakłada dogmatyzm w odniesieniu do drzewa genealogicznego, przy tworzeniu którego wierzy się, że można przekroczyć wszelkie ograniczenia" (*La critica testuale*, str. 135).

[46] LUCIANO CANFORA *Origini della „stemmatica" di Paul Maas*, „Rivista di filologia e di istruzione classica", CX 1982, str. 362–79; szczególnie str. 379.

7. Filologia tradycji druków i analiza krytyczna druku

Również w przypadku tekstów muzycznych wraz z wynalezieniem druku powstały właściwe mu sposoby przekazywania tekstów oraz problemy tradycji druków. Powielanie za pomocą druku, głównie w epokach dawniejszych, włącza w ten proces więcej osób o kompetencjach przede wszystkim technicznych, a nie kulturowych; w porównaniu do powielania rękopiśmiennego jest to czynność jeszcze bardziej mechaniczna i realizowana jest w drodze zapamiętywania bardzo krótkich części tekstu. Powielanie w druku to uwiecznianie tekstu poczwszy od pierwodruku do kolejnego wydania, powodujące odrzucenie ewentualnych antygrafów rękopiśmiennych (z oczywistych powodów — większej łatwości odczytania tekstu). Druk nie zawsze jest jednakowy, zawiera w sobie szerokie możliwości wariantów, również w ramach tej samej edycji. Poza tym drukarstwo muzyczne w stosunku do rękopiśmiennych antygrafów ma tendencję do wprowadzania drastycznych ułatwień (rozwiązywanie kanonów enigmatycznych i menzuralnych, jasna interpretacja dwuznacznych oznaczeń proporcji, uzupełnienie oznaczeń frazowania, itp.) w celu dotarcia ze swoim produktem do możliwie najszerszego kręgu odbiorców.

W badaniach filologicznych nad tradycją druków bardzo duży wkład miał rozwój *analizy krytycznej druku*, dyscypliny, która wywodzi się z bibliografii analitycznej, ale która — dążąc do oceny rezultatów wytworzonych w procesie druku pod względem kompletności i dokładności tekstu[47] — dotyka często problemów związanych z krytyką tekstu[48].

Wśród podstawowych pojęć analizy krytycznej druku przypominamy pojęcie *egzemplarz idealny* (pojęcie raczej bibliograficzne niż filologiczne), który — analogicznie do *archetypu* — jest rekonstrukcją, do której przyrównuje się pojedyncze egzemplarze pochodzące od egzemplarza idealnego. Drugim pojęciem wartym przypomnienia jest *tekst bazowy* (ang. *copy-text*)[49]. Aby odtworzyć intencję autora analizuje się w drodze konfrontacji liczne wnioski wynikające z druku, wyraźnie odróżniając jednak poziom *lekcji zasadniczych*, które dotyczą zawartości znaczeniowej

[47] Por. przypis 8.

[48] O wykształconych sposobach podejścia do problemów filologicznych zaczerpniętych z analizy krytycznej druku por. w jęz. włoskim, prócz cytowanej już *Filologia ai testi a stampa*, także CONOR FAHY *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova 1988; tegoż *Bibliografia e filologia* w: *La filologia testuale*, str. 137–45; PAOLO TROVATO *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le rivisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470–1570)*, Il Mulino, Bologna 1991.

[49] Dokładne znaczenie tego i innych terminów z zakresu analizy krytycznej druku wyjaśniono w *Glosariuszu*.

tekstu od poziomu *lekcji dodatkowych* czyli interpunkcji i ortografii. Lekcje zasadnicze, bardziej niż dodatkowe, uwzględniałyby ewentualne korekty autora i nadawałyby się do określania zmian, jakie zaszły w procesie reprodukcji. Dlatego też rekonstrukcja tekstu powinna uwzględniać pierwsze autoryzowane wydanie (lub, jeśli to możliwe, autograf) dla lekcji dodatkowych oraz — dla lekcji zasadniczych — wydanie ostatecznie poprawione przez autora lub — wedle niektórych — rezultaty zakończonej pracy nad krytyką tekstu[50]. Takie rozróżnienie jednak, jeśli zastosowane zostało w sposób wyżej podany w odniesieniu do tekstów muzycznych, przyjmując jako *zasadnicze* — melodię i rytm, a jako *dodatkowe* — oznaczenia dynamiczne i agogiczne, może okazać się niebezpieczne i jest w istocie sprzeczne ze sprawdzonymi sposobami pisania przez wielu kompozytorów[51].

W muzykologii, w której istnieją już obfite i poprawnie sformułowane studia nad drukiem i działalnością wydawców i drukarzy[52], analiza krytyczna druku znalazła pewne ciekawe zastosowanie, jako wsparcie dla ważnych badań; wśród najnowszych prac, prezentujcych owoce takiej analizy, przypomnijmy jedynie prace Stanleya Boormana (również uważnego badacza zjawisk tradycji rękopiśmiennej w XV i XVI w.) dotyczące wydań Petrucciego i odnośnych problemów drukowanej tradycji madrygałowej[53].

[50] Odnośnym klasycznym artykułem jest praca WALTERA W. GREG'A *The Rationale of Copy-Text* „Studies in Bibliography", III 1950–1, str. 19–36 (przekład włoski *Il criterio del testo-base*, w *Filologia dei testi a stampa*, str. 33–51).

[51] O niesłusznym rozróżnieniu między elementami strukturalnymi i szczegółami o charakterze zmiennym dokonanym przez jednego z redaktorów *Opera omnia* Brahmsa por. artykuł Andrea Massimo Grassi w *La critica del testo musicale*; por. też ważny ustęp z listu Beethovena cytowanego przez Jahna w artykule przedrukowanym w *La critica...* (str. 328 w oryginale niemieckim, str. 239 w przekładzie włoskim).

[52] Są to właściwie artykuły z zakresu analizy krytycznej druku muzycznego, a nie analizy krytycznej druku przystosowanej do muzyki. Zostały sformułowane w sposób systematyczny i pozostają w zgodzie z możliwie najszerszą dokumentacją bezpośrednią i pośrednią.

[53] STANLEY BOORMAN *Petrucci's Type-Setters and the Process of Stemmatic*, w: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kraus, München 1981 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 1, Wolfenbütteler Forschungen, 6), str. 245–80; tegoż *Some non-Conflicting Attributions, and Some Newly Anonymous Compositions, from the Early Sixteenth Century*, „Early Music History", VI 1985, str. 109–57; por. także *Bibliografia* w: *La critica del testo musicale*.

8. Filologia struktur

Nowe perspektywy otwarły się wraz z powstaniem filologii strukturalnej, której narodziny łączą się z fundamentalną pracą Gianfranca Contini[54], który ustalił w niej zakres badań. W tekstach o złożonej strukturze organizacja wewnętrzna, następstwo elementów składowych, splot oczywistych lub ukrytych powtórzeń odpowiadają projektowi autora; projektowi modyfikowanemu w kolejnych poprawkach samego autora (także tych uzasadnionych) lub w toku przekazu tekstu (z powodu jego niezrozumienia, poprzez nadinterpretację lub poprzez dostosowania zachodzące w trakcie przekazywania dzieła). „[...] mniej nas tutaj interesuje ewolucja (albo opracowanie) tekstu (z odpowiednimi problemami prezentacji) i samego systemu językowego, bardziej natomiast interesujące jest jego „usystemowienie" czyli umiejscowienie w systemie autora lub innych osób [...]. Wariant brany tu szczególnie pod uwagę to wariant struktury; zmiana struktury, systemu jest *per sé* wariantem [...]; pozostaje sprawdzić, czy wariantem autorskim czy wariantem tradycji"[55].

Filologia struktur zastosowana w przypadku *Canzoniere* Petrarki wydała już interesujące owoce[56]; wydaje się, że rezultaty pozytywne uzyskano również w zakresie muzykologii: dałaby się wykorzystać z pozytywnym skutkiem do tekstów takich jak *Oratorium na Boże Narodzenie*, *Das Wohltemperierte Klavier*, *Musikalisches Opfer*, a przede wszystkim *Kunst der Fuge* lub cykli pieśni takich jak *Podróż zimowa*. W przypadku Machauta ważny artykuł Earpa[57] dotknął problemu porządku jego dzieł, całkowicie zachowanych i ułożonych wedle gatunków, w których z systematycznego porównania między przekazami zredagowanymi pod kontrolą autora a przekazami mu nieznanymi wynikają określone przykłady wariantów struktury wprowadzone bądź przez samego Machauta, bądź przez tradycję.

[54] GIANFRANCO CONTINI *La critica testuale*, str. 135–48. Por. także DOMENICO DE ROBERTIS *Problemi di filologia delle strutture* w: *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, atti del convegno (Lecce 22–26 ottobre 1984), Salerno Editrice, Roma 1985, str. 383–401.

[55] DE ROBERTIS *Problemi di filologia delle strutture*, str. 385.

[56] Por. obszerną recenzję PAOLO TROVATO *Petrarca: i frammenti e il libro*, „La rivista dei libri" III/5 1993, str. 41–3 dotyczącą najnowszych prac Gino Belloni i Marco Santagata.

[57] LAWRENCE EARP *Machaut's Role in the Production of Manuscripts of his Works*, „Journal of American Musicological Society", XLII/3 1989, str. 461–502.

9. Wydawanie tekstów muzycznych

Wyróżnia się zwykle kilka możliwych typów wydań tekstów muzycznych:

— tak zwane *wydanie praktyczne*, przeznaczone w zamyśle dla wykonawców i studentów muzyki (instrumentalistów, śpiewaków, studentów kompozycji), dla których wydanie krytyczne pozostałoby — jak można przewidzieć — nieprzystępne. Wydanie praktyczne nie zawiera aparatu krytycznego, nie poświęca uwagi wyborom dokonanym przez redaktora, jego ewentualnym interwencjom w tekst, dodanym oznaczeniom dynamicznym, agogicznym, pedalizacji, smyczkowania itd. Ten typ wydania, często przygotowany przez muzykologa lub muzyka na podstawie wcześniej istniejącego wydania *popularnego* (*vulgata*), sięga zwykle dna niepoprawności i postępowania wedle uznania. A jednak właśnie ten typ wydań jest najczęściej używany w trakcie kształcenia wykonawców i w klasach konserwatoriów. Jedynie z wielkim trudem i bardzo powoli jakiś dociekliwy człowiek jest w stanie czasami zastąpić ten rodzaj edycji lepszymi i równie dostępnymi, które przecież istnieją[58];

— *wydanie dyplomatyczne*, czyli wierne powielenie jednego przekazu, najlepiej bez interwencji wydawcy. W rzeczywistości owa dyplomatyczność nie miałaby sensu, jeśli nie byłaby jednocześnie interpretacją, konieczną choćby w celu poprawienia oczywistych błędów[59] lub oddania w sposób jasny tego, co w tekście trudno odczytać; ewentualnie zmiany systemu zapisu z tego, który wyszedł z użycia na zrozumiały dla współczesnego czytelnika;

— *wydanie Urtext*, czyli wydanie dyplomatyczne pojedynczego autoryzowanego źródła, które powinno być zaopatrzone w oznaczenia użyteczne w praktyce. Ten temat (i na temat ograniczeń i nieporozumień w koncepcji *Urtext*, którym wielu przypisuje nieumotywowaną gwarancję przestrzegania rygorów naukowych) porusza Feder w doskonałym artykule zawartym w *La critica del testo musicale*[60]. Należy przypomnieć, że w większości przypadków wydania typu *Urtext* kończą się na bezowocnych próbach przygotowania wydania krytycznego. Zakładają więc wielokrotnie konieczność konfrontacji, choć sporadycznej, z innymi przekazami tekstu w celu wyjaśnienia problematycznych lekcji;

— *wydanie faksymilowe*. Odpowiada ważnym potrzebom reprodukowania, rozpowszechnienia i udostępnienia naukowcom pojedynczych źródeł. Zastępuje skutecznie dawne wydania dyplomatyczne, ale może stwarzać problemy w zakresie odczytania i prawidłowej interpretacji dzieła (zapis tekstu może zawierać braki lub skróty, może wymagać konsultacji innych fragmentów tekstu, by dał się odczytać lub wreszcie być wątpliwy dla interpretacji);

— *wydanie krytyczne*. Jest tym, które stawia pytania wobec tekstu i jego przekazów, poddaje krytyce i systematycznemu porównaniu wszystkie przekazy. Jest zaopatrzone w aparat naukowy rejestrujący różnice między poszczególnymi lekcjami tekstu, zwraca uwagę na pracę i postępowanie wydawcy. Oczywiście (nie trzeba o tym przypominać) także tekst przekazany tylko w jednym źródle może być podstawą wydania krytycznego: przy braku wsparcia, które dawałaby liczne źródła, pomocą są kompetencje wydawcy, umiejętność wyłowienia błędów i ich korekta poprzez koniekturę.

Nie można ustalić z góry, jakie powinny być kroki w przygotowaniu wydania krytycznego, ponieważ każda tradycja tekstu rodzi specyficzne problemy i wymaga, by były świadomie rozważane. Narzędzia do opracowania wydania trzeba wykształcać w zależności od przypadku, i należy to przeprowadzić z należytym rygorem metodologicznym, lecz także odpowiednio elastycznie. Dlatego też nie można powiedzieć, że wydanie krytyczne będzie tym, które „przygotowuje się wedle jednej określonej metody filologicznej"[61], ani nawet, że takie wydanie tekstu uważa się za „ostateczne" (niewiarygodne sformułowania w cudzysłowie występują bardzo często w pracach muzykologów): wówczas taka praca nad krytyką tekstu nie mogłaby być uwarunkowana ograniczeniami i aparatem krytycznym związanym z kulturą, jaka tę pracę tworzy, nie mogłaby wdawać się okresowo w dyskusję, nie mogłaby wzbogacać się o nowe środki

---

[58] Jednym z przykładów wśród setek, które można przytoczyć, jest Chopin. Paradoksalnie wydanie krytyczne krakowskie, redagowane przez Instytut Fryderyka Chopina (*Fryderyk Chopin Complete Work according to the Authographs and Original Editions with a Critical Commentary*), które ukazało się w latach osiemdziesiątych, zostało wyparte przez bieżące wydania praktyczne. Bardzo rozpowszechnione we Włoszech wydanie Casella–Agosti (drugi z nich dokończył i poprawił pracę pierwszego), zawierające duży margines dowolności, przygotowano na podstawie wydania oksfordzkiego z 1932 r. Publikacja włoska opiera się na pewnym wyborze, ponieważ jej podstawą był egzemplarz pierwszego wydania francuskiego należący do pianistki szkockiej Jane Stirling (uczennicy Chopina) i z adnotacjami kompozytora, nie liczyła się z ewentualnymi innymi autoryzowanymi przekazami.

[59] W muzykologii istnieją, to prawda, nawet takie wydania dyplomatyczne, w których redaktor w naiwnej i fanatycznej wierze posunął się do pozostawienia najprostszych różnorodnych błędów w przekonaniu, że bardzo naukowe jest zachowanie wszystkiego bez wyjątku.

[60] GEORG FEDER — HUBERT UNVERRICHT *„Urtext" ed edizione „Urtext"*, w: *La critica del testo musicale*, op. cit., str. 75–96.

[61] Termin ten powtarza się zwykle w skryptach do filologii muzycznej (i najczęściej tylko w nich) i oznacza najprawdopodobniej metodę Lachmanna. Ale współczesna praca filologiczna, jak już wielokrotnie powtarzaliśmy, nie może oczywiście kończyć się na mechanicznym następstwie czynności z góry ustalonych, a rekonstrukcja drzewa genealogicznego nie zawsze jest tą drogą, którą należy iść.

i nowe przyczynki, robić postępów, jak inne typy aktywności intelektualnej[62].

To, co da się konwencjonalnie ustalić w wydaniu krytycznym, to jego aspekt formalny. Znajdzie się w nim kompletna krytyka źródeł, odpowiednio oznaczonych i opisanych wedle właściwych norm, w określonym porządku: najpierw rękopisy, ułożone wedle kraju, miasta, biblioteki, następnie druki w porządku chronologicznym. Dalej następuje wydanie tekstu i komentarz rewizyjny; wszystko to mogłoby być poprzedzone wprowadzeniem, w którym wydawca może zaprezentować przyjęte kryteria i przedyskutować problemy.

W tekście wydziela się graficznie wszelkie interwencje wydawcy, które oczywiście powinny być przemyślane. Ale skoro są konieczne (lub istniejące już w samym tekście: np. określenia agogiczne dające się zrekonstruować poprzez bezpieczną analogię danych fragmentów), mogą i powinny być wprowadzone, bez paraliżującego bałwochwalstwa wobec tekstu, które miałoby rzekomo zapobiec nieprawidłowemu działaniu.

Nie jest możliwe w tym miejscu nakreślenie typów problemów powtarzających się w wydaniach krytycznych tekstów muzycznych; a więc tylko dla przykładu: w przypadku utworu należącego do typu polifonii wokalnej świeckiej będzie możliwe rozróżnienie między komentarzem rewizyjnym odnoszącym się do tekstów poetyckich i do muzyki[63]. W pierwszym rzędzie powinny zostać zasygnalizowane, obok ewentualnych oczywistych błędów, niezgodności między lekcjami pojedynczych głosów, a ponadto między wersją sporządzoną przez kompozytora i tą (tymi) rozpowszechnioną w najbardziej wiarygodnych źródłach z epoki[64], aby określić specyfikę tekstu wykorzystanego przez muzyka i ewentualnie móc zbadać koleje jego rozpowszechnienia jako poezji opracowanej muzycznie[65]. Ale rzeczą najlepszą byłoby powierzenie opieki nad tekstami poetyckimi filologowi danego języka, specjaliście danej epoki. Straty wynikłe z zaniedbania i z rezultatów przybliżonych, którym podlegają te problemy, są obserwowane przez wszystkich: potok tekstów madrygałowych i kantatowych, które nie mają sensu, choćby w najbardziej skrupulatnych pracach muzykologicznych (gdzie jasne jest, że powszechnie głoszona spójność muzyki i słów w estetyce renesansowej i barokowej nie została dobrze zrozumiana przez naukowca-wydawcę, mimo że ją kategorycznie deklarował we Wstępie jako nie do pominięcia), lub — co może jeszcze gorsze — w formy języka (szczególnie włoskiego, najbardziej barbarzyńsko zniekształcanego) zaczerpnięte z beztroską ze stulecia lub środowiska kulturalnego zupełnie różnego od form zawartych w danym tekście poetyckim.

Jeżeli tradycja tekstu muzycznego zawiera w sobie warianty autorskie, tworzy się podwójny komentarz: *diachroniczny* dla wariantów autorskich, *synchroniczny* dla wariantów w procesie przekazu. Jeśli sytuacja wariantów autorskich nie jest zbyt złożona, możliwe jest zestawienie wszystkich tych elementów razem. W przypadku różnych i pełnych redakcji autora narzuca się konieczność stworzenia z nich pojedynczych edycji; jeśli miało by się szkice, rewizje i wersje niekompletne, można je umieścić w Dodatku.

Poza tym istnieją pewne elementy, które koniecznie muszą zostać wyeliminowane we wzorcowym wydaniu krytycznym tekstu muzycznego, np.:

— sygnalizowanie wariantów jako lekcji alternatywnych, spośród których wykonawca może ewentualnie wybrać wedle upodobania (nie zaś jako część integralna różnych nie mieszających się poziomów redakcyjnych lub różnych momentów w historii tradycji);

— podawanie wariantów nie w jednym komentarzu, ale sporadycznie i wybiórczo u dołu strony, jak w przypisie (ten niepoprawny element spotyka się przede wszystkim w wydaniach pozbawionych kompletnego komentarza rewizyjnego);

— tworzenie niejasnego komentarza rewizyjnego, który dowodzi, że jego twórca przewidział bezowocność swoich działań i miał pewność, że nikt nigdy nie zajmie się czytaniem komentarza;

---

[62] Por. BRUNO GENTILI *Tradizione dei testi poetici nella Grecia antica dall'arcaismo all'età ellenistica* w: *La filologia testuale*, str. 157–74, który zakłada „wydanie otwarte [...] w znaczeniu wydania, które wobec szerokiego zasobu materiałów dokumentacyjnych i krytycznych, kierowałoby czytelnika na problematyczne aspekty tekstu i na możliwe ich rozwiązania i interpretacje. W innym znaczeniu jest to wydanie, które bierze pod uwagę diasystemy dawne i współczesne, czyli różne sposoby recepcji tekstu w czasie i przestrzeni. Wybór wydawcy winien zawsze prezentować się dialektycznie, stawiać odbiorcę wydania w pozycji czytelnika aktywnego, a nie pasywnego. Dlatego też wydanie krytyczne jest ze swej natury tymczasowe, nigdy ostateczne. Typowy dlań charakter czynności naukowych nigdy nie stawia wydania krytycznego go poza ramami historii.

[63] Aby nie doprowadzić do błędnego przedstawienia faktów, które może również zaszkodzić jasności dobrze przygotowanego komentarza.

[64] Praca ta będzie oczywiście ułatwiona, jeśli posiadamy dobre wydanie krytyczne (czyli zawierające badania genezy) tekstu poetyckiego.

[65] Niemniej jednak trzeba wspomnieć fakt, że libretto operowe w opracowaniu muzycznym może tworzyć bardzo różne przypadki (którym nie możemy tutaj poświęcić miejsca) i mają zmienny status: tak się zdarza gdzie indziej, tak jest i w przypadku tekstów dramatycznych muzycznych. W zakresie uważnych i systematycznych badań nad zmianami typu adaptacji lub rewizji, których obiektem byłyby dzieła dramatyczne (libretto i muzyka), poczyniono w ostatnich latach wielkie postępy. Badacze mają świadomość, że ich badania znacznie wzbogacają wiedzę nie tylko na temat powstania i losów poszczególnych dzieł, ale także na temat wielu innych aspektów historii kultury.

— tworzenie komentarzy rozwlekłych i rozgadanych, lub wyjaśnianie zbyt szczegółowe tego, co zostało zamieszczone w tekście, zamiast zwrócić uwagę na to, co zostało skorygowane i tworzy lekcję alternatywną odrzuconą.

Także wydanie traktatów teoretycznych wchodzi w zakres zainteresowań filologii muzycznej. Zwykle przygotowywane przez muzykologa, z jednej strony nie różni się zasadniczo od wydań innych tekstów literackich lub naukowych (po łacinie, grecku, w innych językach), z drugiej natomiast wymaga specjalistycznych kompetencji, często poddanych trudnej próbie konieczności zrozumienia fragmentów wieloznacznych i oceny przykładów muzycznych, które w źródłach — rękopisach, inkunabułach, drukach starych lub nowych — są często prezentowane w błędnej formie. Współpraca ze specjalistą od literatury mogłaby w wielu wypadkach okazać się bardzo użyteczna i dostarczyć muzykologowi licznych ważnych wskazówek. Na przykład wobec tekstu w języku włoskim I poł. XV w. obcy muzykolog, który twierdzi, że potrafi ustalić — na bazie swych własnych wrażeń — to, co zostało napisane „we Włoszech centralno-północnych" (brak tylko Włoch południowych i byłby cały półwysep), nie wydobył z tego tekstu nic użytecznego dla swych dalszych badań, podczas gdy pomoc historyka języka mogłaby go doprowadzić do określenia miejsca pochodzenia traktatu w sposób bardziej precyzyjny i naukowy, dostarczyć mu użytecznych śladów do rekonstrukcji osobowości autora (a może także odnalezienia jakichś tropów)[66].

Dla pełności trzeba wspomnieć także o innym typie wydania, które upowszechniło się do pewnego stopnia w muzykologii, a które zasadniczo zgadza się z dyplomatycznym: reprodukcja jednego źródła opracowana komputerowo[67]. Wydanie takie jest zapewne najgorszym z możliwych, jeśli nie jest po prostu n-tym wariantem ewidentnie uproszczonej metody Bédiera.

10. Wydawanie źródeł typu miscellanea

Współczesna filologia muzyczna wykazuje znaczne zainteresowanie wydawaniem źródeł muzycznych niejednorodnych (miscellanea), które odegrały ważną rolę w umocnieniu lub rozprzestrzenieniu określonego repertuaru, a które mogą być badane w dwóch różnych aspektach:

— jako zbiór pojedynczych kompozycji, z których każda została określona jako dzieło jakiegoś kompozytora i można dla niej odnaleźć konkordancje w innych źródłach;

— jako kolekcja repertuaru zredagowanego z określonym przeznaczeniem, ewentualnie zaczerpniętego — wiernie lub z pewnymi zmianami — z innych antologii.

Z tego drugiego punktu widzenia ważna będzie rekonstrukcja historii repertuaru w jego złożoności, sprawdzająca, czy występuje on w całości lub częściowo również w innych antologiach. Na przykład w jakimś *chansonnier* z XV w. należałoby zbadać siatkę powiązań z innymi źródłami i odpowiednie różnice między lekcjami (można często spotkać także kompozytorskie warianty opracowania, takie jak uszczegółowienia lub drobne skróty, dodanie lub zastąpienie jakiegoś głosu), należałoby odtworzyć dla każdej *chanson* drogę jej rozpowszechnienia, ewentualne ingerencje autora[68], kopisty lub innego kompozytora. W przypadku repertuaru typu miscellanea Margaret Bent[69] obstawała przy tym, że — jako dopełnienie powszechnie zaakceptowanej hipotezy Hamma[70] o rozprzestrzenianiu muzycznym za pośrednictwem pojedynczych wydań — przekaz tekstu odbywał się także i przede wszystkim poprzez inne antologie; Allan Atlas zdołał ustalić w czwartym rozdziale swej monografii na temat kodeksu C.G.XIII.27 Biblioteki Watykańskiej[71], pewne normy podstawowe przy poprawnym studiowaniu tego problemu. Normy te dziś mogą wydawać się oczywiste i w pewnych przypadkach wymagające udoskonalenia[72], lecz oczywiste nie były w wydaniach muzykologicznych w czasach, gdy te normy zostały spisane. Atlas zbadał też,

---

[66] Logiczną analizę, wciąż użyteczną, choć odnoszącą się jedynie do 15 lat badań naukowych nad traktatami, sformułował MICHEL HUGLO *Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen-âge* (1972–1987), „Acta Musicologica", LX/3 1988, str. 229–72. Zob. w szczególności stosowne uwagi na str. 271–2.

[67] O niedorzeczności takiego postępowania, które pociąga za sobą wszystkie szkody wynikające z odwołania się do jednego źródła, szkody liczniejsze, niż gdyby powstały z pracy wydawcy pozbawionego intelektu, por. też GEORG FEDER *Musikphilologie*, str. 146–7 (przekład włoski *Filologia musicale*, str. 160–1).

[68] Por. LOUISE LITTERICK *The Revision of Ockeghem's „Je n'ay dueil"*, w: *Musique naturelle et musique artificielle: in memoriam Gustave Reese*, wyd. Mary Beth Winn, Ceres, Montréal 1979 (Le moyen français, 5), str. 29–48.

[69] MARGARET BENT *Some Criteria for Establishing Relationships between Sources of Late-Medieval Polyphony*, w: *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, wyd. Iain Fenlon, Cambridge 1981, str. 295–317.

[70] CHARLES HAMM *Manuscript Structure in the Dufay Era*, „Acta Musicologica", XXXIV/4 1962, str. 166–88.

[71] ALLAN W. ATLAS *Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni*, w: *La critica del testo musicale*, op. cit., str. 141–154.

[72] O *ligaturae* i *colores* wyróżnionych przez Atlasa jako warianty nieznaczące, por. STANLEY BOORMAN *Notational Spelling and Scribal Habit*, w: *Datierung und Filiation von Musikhandschriften der Josquin-Zeit*, wyd. Ludwig Finscher, Harrassowitz, Wiesbaden 1983 (Quellenstudien zur Musik der Renaissance, II, Wolfenbütteler Foschungen, 26), str. 65–109.

w innym ważnym artykule, problem sprzecznych atrybucji, otwierając nowe perspektywy badawcze[73].

Wydanie źródła muzycznego typu miscellanea, rozumianego jako zbiór jednorodnego repertuaru, będzie powtarzało specyficzne jego lekcje, ale będzie krytyczne, ponieważ, gdzie to możliwe, będzie zakończone czynnością złożoną z krytyki źródła i pełnej, systematycznej konfrontacji dla każdej kompozycji. W przypadku błędu do poprawy właściwa lekcja nie zostanie zaczerpnięta w sposób nieuzasadniony z jednego z innych źródeł, uznanego powierzchownie za „wiarygodne", lecz zostanie rozważnie wzięta z tego źródła, które w największym stopniu wiąże się ze źródłem wydawanym.

Trzeba zwrócić uwagę, jak wśród głównych zainteresowań filologów muzycznych zajmujących się średniowieczem i renesansem znajdują się: z jednej strony wydanie źródeł typu miscellanea będących ważnymi dokumentami historycznymi i kulturowymi, z drugiej strony rekonstrukcja nie tylko pojedynczych tekstów lub całej spuścizny poszczególnych kompozytorów, ale też całego, specyficznego repertuaru. Nie jesteśmy w stanie w tym miejscu wspomnieć licznych przyczynków tego rodzaju[74], do najważniejszych możemy zaliczyć chociażby prace: Ursuli Günther o kodeksie z Chantilly i repertuarze pisanym notacją manierystyczną[75], Reinharda Strohma o muzyce w Brugii w XIII w., począwszy od analizy kodeksu Lucca 238[76], Christophera Reynoldsa o rękopisie watykańskim SPB 80[77], Martina Staehelina o mszach Isaaca[78]. Ta ostatnia jest monumentalną pracą w trzech tomach, która daje do dyspozycji uczonych wielkie dziedzictwo kultury, nauk, badań, dojrzałe w ciągu lat pracy nad tekstami.

Praca filologa skupia się więc na tekście i jego funkjonowaniu, ale równocześnie rozchodzi się promieniście w różnych kierunkach; jej definicja podana przez Balduino[79] może wydawać się zbyt szeroka, ale przypomina nam w swej dydaktycznej przejrzystości, jak dla współczesnej filologii byłoby ostatecznie zawężone i nieszczęśliwe pojmowanie jej jako techniki wydawania. W toku pracy polegającej na krytyce tekstu w ścisłym sensie, filolog koordynuje pewną ilość spraw, także interdyscyplinarnych, gromadzi, ocenia, interpretuje pewną ilość informacji, których właśnie ta praca dostarcza, i może następnie wzbogacić naszą wiedzę o treściwe przyczynki, zmodyfikować dotychczasowy punkt widzenia, otworzyć nowe perspektywy.

[73] ALLAN W. ATLAS *Conflicting Attributions in Italian Sources.*

[74] Jednak wiele z nich można odszukać w *Bibliografii* w *Filologia del testo musicale...*, op. cit., str. 407–490.

[75] Bibliografia Ursuli Günther dotycząca tego problemu jest bardzo szeroka i obejmuje wydania i artykuły (na temat Chantilly 564, Mod a.M.5.24, Torino J II 9); por. *Bibliografia* w *Filologia del testo musicale...*, op. cit., str. 407–490.

[76] REINHARD STROHM *Music in Late Medieval Bruges*, Clarendon Press, Oxford 1985.

[77] CHRISTOPHER REYNOLDS *The Origins of San Pietro B 80 and the Development of a Roman Sacred Repertory*, „Early Music History", I 1981, str. 257–304.

[78] MARTIN STAEHELIN *Die Messen Heinrich Isaacs, Band I–II: Quellenstudien zu Heinrich Isaac und seinem Messen-Oeuvre, Band III: Studien zu Werk- und Satztechnik in den Messenkompositionen von Heinrich Isaac*, Paul Haupt, Bern–Stuttgart 1977.

11. Przypisywanie autorstwa (atrybucja) i krytyka autentyczności

Tekst muzyczny danego utworu, anonimowy lub z wątpliwą atrybucją, oczywiście kieruje naszą uwagę na problem krytycznej oceny jego autorstwa i określenia dokładnej pozycji historyczno-geograficznej tekstu. Miałby szczęście filolog, który mógłby posłużyć się dowodami zewnętrznymi w stosunku do tekstu (dokumenty, świadectwa pośrednie, informacje z listów; a także informacje typu paleograficznego i kodykologicznego, które miałyby walor dowodowy oraz informacje typu zapisków na marginesie tekstu, które zawierają użyteczne dane); jeśli natomiast będzie musiał dokonać określenia autorstwa wyłącznie na bazie danych wynikających z analizy stylistycznej, podejmie wielkie ryzyko, szczególnie jeśli tekst muzyczny dzieła przynależy do epoki lub kultury charakteryzującej się dużą jednorodnością stylistyczną.

Dobrym przykładem jest przypadek sześciu mszy anonimowych *L'homme armé* w rękopisie VI.e.40 z Biblioteca Nazionale w Neapolu, które — po dawnym, nieprawdopodobnym przypisaniu ich Tinctorisowi, zostały przy obfitości argumentów przypisane przez Judith Cohen grupie kompozytorów działających na dworze Carlo il Temerario[80], przez Gillera — Caronowi[81],

[79] Armando Balduino (*Manuale di Filologia italiana*, Sansoni, Firenze 1983, str. 2) definiuje filologię w szerokim sensie jako „zespół badań, które — rozwijając się w różnych sektorach i korzystając z różnych narzędzi badawczych, ale opierając się zawsze na precyzyjnym krytycznym badaniu tekstów, dokumentów i źródeł, dąży do dokładnego i wyczerpującego zrozumienia samego tekstu w jego precyzyjnym kontekście historyczno-kulturalnym, a nawet w szerszym zasięgu, stawia sobie za cel pełną wiedzę i odtworzenie okresu historycznego lub jednej czy więcej kultur, badając ich język, literaturę, różne przejawy kultury".

[80] JUDITH COHEN *The Six Anonymous „L'homme armé" Masses in Naples, Biblioteca Nazionale, MS VI E 40*, American Institute of Musicology, Roma 1968.

[81] DON GILLER *The Naples „L'homme armé" Masses and Canon: a Study in Musical Relationship* „Current Musicology", XXXII 1981, str. 7–28.

przez Taruskina — Busnois[82]. Współistnieją z pewnością w tych mszach elementy obiektywnie dające się powiązać z wyżej wymienionymi muzykami i być może jeszcze z innymi, a ponadto elementy wyraźnego archaizmu i elementy związane z nowoczesnością, tyle że zaproponowane zostało datowanie sięgające od końca lat 50-ych XV w. aż do okresu, w którym prześcigano się w komponowaniu w oparciu o melodię *L'homme armé*, co nastąpiło po powstaniu mszy Ockeghema, Busnoisa i Dufaya.[83]

Nikt jednakże nie uzyskuje o autorze (lub o grupie autorów) takiej wiedzy, jak ten, który jest w stanie nadzorować wydanie krytyczne tekstów[84]; wiedzy, która pozwala rozpoznać i ocenić:

— charakterystyczne cechy języka muzycznego jednostki bądź szkoły (tym ważniejsze i będące dowodami, im więcej zawierają elementów w sposób oczywisty nieznaczących, które nie są przez innych powtarzane);

— jak te cechy są rozlokowane w skończonym systemie dzieła;

— czy istnieją konkretne analogie stylistyczne lub, jeszcze dalej, związki międzytekstowe — wyraźne czy niejasne — pomiędzy tym dziełem a innymi utworami tego autora czy grupy autorów.

W toku działań związanych z rozpatrywaniem autentyczności tekstu lub z atrybucją, filolog poruszać się będzie z tym większym prawdopodobieństwem osiągnięcia pozytywnych rezultatów, im bogatszy zasób informacji, im głębszą znajomość wzajemnych powiązań między dziełem, kulturą i tradycją będzie w stanie zdobyć i użyć do porównania. Działania tego rodzaju nie można powierzyć komputerowi, który może jedynie ustalić statystykę i wskazać powtórzenia. „Iluzja możliwości zastosowania bez zastrzeżeń elektronicznych kalkulatorów dla automatycznego określenia autorstwa [...] nie przetrwa w połączeniu z ostrożnością", ponieważ przy użycia tego narzędzia można uzyskać obraz „struktury danego gatunku, wspólny dla kilku twórców, podczas gdy w jednym dziele współistnieje więcej struktur"[85]. Właśnie to jest sedno sprawy: specyficzne stałe cechy stylistyczne, które rozpoznajemy u danego autora, wzięte osobno mogą być wspólne także dla szkoły lub nawet dla całej epoki; styl autora natomiast nie jest określony poprzez częste użycie pojedynczych elementów, lecz poprzez szczególne ich kombinacje i ponadto mogą one zmieniać się bardzo nieznacznie w czasie i łączyć elementy jakościowe w sposób złożony i różnorodny. Myślimy tu na przykład o Dufayu i stałej ewolucji jego stylu w ciągu jego działalności, która obejmuje ponad pół wieku. Jedenaście części należących do *proprium missae* w kodeksie trydenckim nr 88 zostały przypisane Dufayowi[86] przez Feiningera w 1947 r. wyłącznie na podstawie właściwej znajomości przedmiotu, wzbudzając wątpliwości (ich wyjątkowość stylistyczna tworzyłaby ciągle przeszkodę nie do pokonania dla komputera, jeśli przy jego użyciu chcielibyśmy określić autorstwo). Ostatnio Fallows zdołał potwierdzić dokładność atrybucji niektórych z tych utworów[87], dających się przypisać do okresu działalności Dufaya w Cambrai między 1440 a 1450 i ponownie przedstawił cały problem.

Krytyka autentyczności[88], daleka od jednoznacznego rozwiązania, biorąc rzecz statystycznie, wymaga dużej wiedzy i jest działaniem skomplikowanym w sensie kulturowym; w wielu wypadkach dokonania w tej dziedzinie są wynikiem współpracy nie tylko różnych uczonych, zaopatrzonych w bagaż własnych doświadczeń, ale też stałego zaangażowania w ten problem i pracy kilku pokoleń.

Z wyjątkiem niewielkiej liczby przypadków, w których osiąga się od razu rozwiązanie ostateczne, atrybucja nie jest niczym innym jak pokusą rozwiązania określonego problemu przy pomocy posiadanej wiedzy w epoce, do której należy badacz, który tę atrybucję określa: poszerzenie wiedzy może jedynie zwiększyć granice pola badań i poprzez wzbogacanie tej wiedzy o detale może wyznaczyć nowe perspektywy, nowe rozwiązania, nowe możliwości postępu, ale nie może z pewnością anulować tej

---

[82] RICHARD TARUSKIN *Antoine Busnois and the „L'homme armé" Tradition* „Journal of American Musicological Society", XXXIX/2 1986, str. 255–93.

[83] Por. MARIA CARACI VELA *Un capitolo di arte allusiva nella prima tradizione di messe „L'homme armé"* „Studi Musicali", XXII/1 1993, str. 3–21.

[84] Por. słowa GIORGIO PASQUALI w *Filologia e storia*, Le Monnier, Firenze 1971 (1920[1]), a w szczególności szkic *Sensibilità estetica ed errori di stampa*, str. 11–14.

[85] GIANFRANCO CONTINI *Filologia*, w: ibidem, *Breviario di ecdotica*, str. 3–66, szczeg. str. 56.

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

[87] DAVID FALLOWS *Dufay and the Mass Proper Cycles of Trent 88*, w: *I codici musicali trentini*, atti del convegno *Lurence Feininger: la musicologia come missione* (Trento, Castello del Buonconsiglio 6–7 settembre 1985), Provincia Autonoma di Trento, Trento 1986, str. 46–59.

[88] Dyskusja w najnowszym zbiorze publikacji *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte — Musicologia — Letteratura*, artykuły z seminarium (Ascona 30 settembre — 5 ottobre 1992), pod redakcją Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Birkhäuser, Basel — Boston — Berlin 1994, które zawierają też eseje muzykologiczne: FRANCESCO DEGRADA *False attribuzioni e falsificazioni nel catalogo delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Genesi storica e problemi critici*, str. 93–111; MAX LÜTOLF *L'attribuzione di opere sacre a Wolfgang Amadeus Mozart: contenuto e interpretazione delle aporie*, str. 115–132; GEORG FEDER *La critica dell'autenticità nell'ambito dell'opera di Haydn*, str. 135–58.

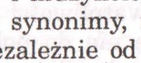
niezmiennej ilości prawdy, na której opierali się inni, mający całkowitą rację, jeśli uwzględnimy czasy, w jakich działali.[89]

12. Transkrypcja i wydawanie polifonii wokalnej: niejasności i powtarzające się problemy

We współczesnym języku muzyków i muzykologów terminy „transkrypcja" i „wydanie" pojawiają się jako synonimy, mimo że określają różne czynności, które mogą zaistnieć niezależnie od siebie[90] lub współistnieć w jednej pracy. Wydanie może rozwinąć się na bazie transkrypcji, a ta może ze swej strony być uwarunkowana czynnikami, które należy uwzględnić w wydaniu. Należy tutaj obalić raz na zawsze nieporozumienie, tyle powszechne, co prostackie, wedle którego transkrypcja byłaby czynnością czysto mechaniczną, prostą transliteracją myśli muzycznej z notacji nie używanej na stosowaną, na bazie określonych reguł i ustalonych związków. Jest to po prostu niemożliwe, ponieważ relacja między myślą i jej zapisem jest w każdej epoce czymś nierozerwalnym i wzajemnie zależnym i nie tylko zamysł kompozytorski warunkuje zapis, lecz także — i przede wszystkim — typ zapisu, jakim się dysponuje i do którego można wprowadzać zmiany w zgodzie z epoką, warunkuje zamysł w pewnych kierunkach bardziej niż w innych. Dla przykładu, prawidłowe zrozumienie zjawiska znaczącego kulturowo, jakim jest *Ars subtilior*, nie było możliwe, póki nie zdobyto wiedzy o tych, którzy mieli rzeczywiście zdolności twórcze, o desygnatach kulturowych, środkach technicznych, które rządziły danym systemem notacji czyli inaczej odpowiednim zapisem myśli muzycznej. Jego rozwój otwierał także przed procesem twórczym wciąż nowe drogi.

Zanim wykształcono tego typu świadomość, muzykologia XIX-wieczna i w dużej części XX-wieczna wobec takiego repertuaru dysponowała jedynie anachronicznymi określeniami i nie mogąc dostarczyć argumentów, powróciła do przymiotników takich, jak „konwencjonalny", „zawiły", „matematyczny", które zdradzają wyraźne zakłopotanie wobec niezrozumiałego obiektu badań.

Wzajemny wpływ na siebie notacji i myślenia muzycznego jest analogiczny do tego, który istnieje między myśleniem i językiem jakiegoś pisarza, a transkrypcja funkcjonuje faktycznie w sposób podobny do tłumaczenia. Będąc przeniesieniem sformułowania z jednego języka do drugiego, bez naruszania cech stylistycznych, retorycznych, ekspresyjnych, tłumaczenie nigdy nie mogłoby być prostą transliteracją słowa po słowie, ponieważ aspekt syntaktyczny jest zawsze różny w różnych językach: pomijanie go lub niedocenianie oznaczałoby tylko uzyskanie groteskowych rezultatów.

Rzekoma transkrypcja „literalna" polifonii Średniowiecza i Renesansu, która zachowuje oznaczenia notacji oryginalnej, mimo odmiennego znaczenia znaków we współczesnym zapisie i mimo użycia znaków (jak  itd.), które w obecnym zapisie po prostu nie istnieją, mimo że taka transkrypcja nie bierze żadnej odpowiedzialności za poprawne zaprezentowanie tekstu (na przykład odcinków, w których zastosowano proporcje metryczne) jest równoważna pewnym postawom właściwym licealiście, który przekłada tekst z greki czy łaciny faszerując go dziwacznymi formami, nigdy nie występującymi w takiej ilości w języku współczesnym pisanym czy mówionym, czasem zaprzeszłym, który ciąży jak kula u nogi itp., co powoduje, że wyraża się on jak upośledzony umysłowo (któż nie pamięta z lat licealnych podobnego codziennego topornego „wałkowania" tekstów Bogu ducha winnych autorów klasycznych i któż nazwałby to „tłumaczeniem"?).

Transkrypcja podobnie jak przekład nie może być w żadnej mierze dosłowna; może być po prostu lepsza lub gorsza, średnia, bardzo zła. Pozostaje fakt interpretacji, odpowiedzialności, kultury: nie osiągnie ona nigdy doskonałych rezultatów, niemniej jednak jest nieodzowna. Transkrypcja nie podlega żelaznej konieczności, jej rezultaty nie zawsze są bezdyskusyjne i może ona dopuszczać — z różną tolerancją w doniesieniu do różnych epok — także alternatywne rozwiązania. Każdy porządek problemów musi być ustawiony w perspektywie historycznej i w oparciu o wyczerpującą dokumentację.

Odpowiednio do poziomu transkrypcji wydanie jakiegokolwiek typu zawiera (w różnym stopniu w zależności od typu) aparat krytyczny poprzedzający tekst. Wydanie praktyczne ma na celu dokonanie wyjaśnienia lub uproszczenia (ale to, jak mówiliśmy, tylko w najlepszym wypadku); wydanie typu *Urtext* ma za przedmiot źródło wybrane z powodu jego wagi historycznej, poprawności lub z powodu użytecznych wskazówek praktycznych; wydanie krytyczne wreszcie ma przede wszystkim na celu rekonstrukcję tekstu.

Dziwnym, powtarzającym się zjawiskiem jest to, że filolog muzyczny nastawiony na wydanie krytyczne repertuaru średniowiecznego i renesansowego nie przestaje zadawać sobie pytania, jak może zareagować wykonawca wobec rezultatów jego pracy. Wykonawca — z niezrozumiałych przyczyn — nie lubi czytać komentarza krytycznego ani wgłębiać się w wydanie naukowe (powstają jeszcze kwestie możliwości lub — mniejsze — przygotowania wydań „lekkich", bez aparatu krytycznego — dla muzyków) i jest posiadaczem tak ograniczonych umiejętności, że wydawca mógłby oszczędzić sobie obowiązku brania na siebie stosownej

---

[89] FEDERICO ZERI *Due dipinti, la filologia e un nome, Il maestro delle Tavole Barberini*, Einaudi, Torino 1961, str. 13.

[90] Transkrypcja może powstać niezależnie od edycji; wydanie dawnej polifonii opiera się natomiast na transkrypcji (istnieje jednak przypadek wydania faksymilowego, które oczywiście nie ma nic wspólnego z transkrypcją).

odpowiedzialności i wyjaśniania dokonanych wyborów. Ale jeśli chodzi o „stan" wykonawcy (lub jakiegokolwiek innego czytelnika, mniej lub bardziej wyspecjalizowanego), jest on nieistotny, gdyż obowiązek filologa muzycznego jest szczególny i nie do ominięcia: ukształtować tekst możliwie jak najlepiej i w zgodzie z postępem zachodzącym w danej dyscyplinie i kulturze danego czasu.

Kto zabiera się za wydanie krytyczne polifonii średniowiecznej i renesansowej dobrze wie, że musi dokonać pewnych wyborów, które mają być spójne, od poziomu transkrypcji począwszy, i z którymi musi się odpowiednio liczyć. Uzupełnienia, które byłyby konieczne i — jeśli możliwe — wszystkie ingerencje wydawnicze powinny być wyróżnione już graficznie, tak by były bardzo łatwo rozpoznawalne: tworzą więc one ciąg drobnych problemów, stale poddawane przez muzykologów weryfikacji i będących podstawą ponownych przemyśleń. Opinie odnośnie tych problemów zmieniają się w czasie tak szybko jak mody. Nie ma tu z pewnością miejsce dla dyskusji nawet głównych trendów: możemy jednak skreślić kilka *uwag* o problemach stale powracających.

Interpretacja notacji mensuralnej

Jest to pierwszy problem, który powstaje już na poziomie transkrypcji i jest najbardziej podstawowy w każdym typie wydania polifonii średniowiecznej i renesansowej. Bibliografia naukowa dotycząca omówienia tego problemu jest już okazała i zawiera doskonałe studia, które nie tylko omawiają problemy złożone i niejasne, lecz także i przede wszystkim zestawiają je z elementami kultury, w której powstały. Na przykład w nowej pracy Busse Berger *Mensuration and Proportion Signs, Origins and Evolution*[91] drugi rozdział poświęcony analizie relacji między średniowiecznym mensuralizmem i współczesnym mu nauczaniem matematyki wyjaśnia liczne aspekty mensuralizmu średniowiecznego i renesansowego, które wydają się odległe i trudne dla osób nimi dziś się zajmujących[92].

---

[91] ANNA MARIA BUSSE BERGER *Mensuration and Proportion Signs, Origins and Evolution*, Clarendon Press, Oxford 1993. Tom przynosi także doskonałą bibliografię tego problemu, bardzo aktualną. W szczególności trzeba zasygnalizować tej samej autorki *The Myth of 'diminutio per tertiam partem'* „Journal of Musicology" VIII/3 1990, str. 398–426, który w oparciu o systematyczne studia źródeł teoretycznych dyskredytuje hipotezę często przejmowaną przez muzykologów w ostatnich latach, a uprawomocnioną związkiem z wielkimi nazwiskami. Por. także, dla poznania innego podejścia do problemu, ROBERTA C. WEGMANA *What is 'Acceleratio Mensurae'?*, „Music & Letters", LXXIII/4 1992, str. 515–24.

[92] Cenny przyczynek dotyczący badania związków między muzyką mensuralną i kulturą matematyczną w średniowieczu powstał ze studiów Fabrizio Della Seta,

Powszechnie akceptuje się opinię, że właśnie dawny mensuralizm — od końca XIII w. aż głęboko w wiek XVI — był systemem skomplikowanym, stale ewoluującym i stanowiącym centrum spekulacji teoretycznych, nie mniej niż praktyki. Ale nie wydaje się w tym samym stopniu oczywiste, że mensuralizm musi być przekładany w tekście z maksymalną precyzją. Rozwiązania hiper-dyplomatyczne, ku którym wielokrotnie się skłaniano i które są zawsze bardzo wygodne dla wydawców, nie dostarczają żadnego wyjaśnienia — jeśli nie wprowadzają w błąd w najwyższym stopniu, opowiadając się za niepoprawnymi i arbitralnymi rozwiązaniami — i czynią z transkrypcji pracę nie ukończoną. Trudności, które mogą powstać przy interpretacji mensuralizmu, są bardzo liczne, wielokrotnie bardzo trudne i w wielu przypadku wydają się nie do pokonania. Wydawca może stanąć wobec konieczności przyjęcia rozwiązania, które nie w pełni go przekonuje lub jest niejednoznaczne dla czytelnika: w tych wypadkach zwyczajnie pragnie on dostarczyć we wstępie lub komentarzu krytycznym informacji niezbędnych dla zrozumienia problemu. Ale transkrypcja dokonana wedle kryteriów i rezultatów przybliżonych nie może zostać zaakceptowana jeśli nie omawia się w innym miejscu tych problemów, które *w odniesieniu do tekstu* pozostają jednak niejasne[93].

Modalność i kadencje

Tezę o diatonicznej i modalnej[94] naturze średniowiecznej polifonii religijnej i świeckiej, a także w większości renesansowej oraz najprostsze stwierdzenie, że kto w przeszłości chciał wprowadzić alteracje o charak-

---

spośród których przypominamy *Utrum musica tempore munsuretur continuo, an discreto. Premesse filosofiche ad una disputa del gusto musicale* („Studi Musicali", XIII/2 1984, str. 169–219) i *Proportio. Vicende di un concetto tra Scolastica e Umanesimo* (w *In cantu et in sermone*, a cura di Fabrizio Della Seta e Franco Piperno, Olschki — University of Western Australia Press, Firenze 1989 [Italian Medieval and Renaissance Studies, 2], str. 75–99).

[93] Por. CARL DAHLHAUS *Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien* „Fontes Artis Musicae", XXV/1 1978, str. 19–27; przekład włoski *I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee*, w *La critica del testo musicale*, str. 67: „Wydanie, które łączy tekst z hipotezą o tempie, jakkolwiek drastycznie unowocześnione, jest w rzeczywistości bliższe oryginałowi niż wydanie, które powiela menzurę zapisu oryginalnego w obawie przed podjęciem nie w pełni uzasadnionej decyzji."»

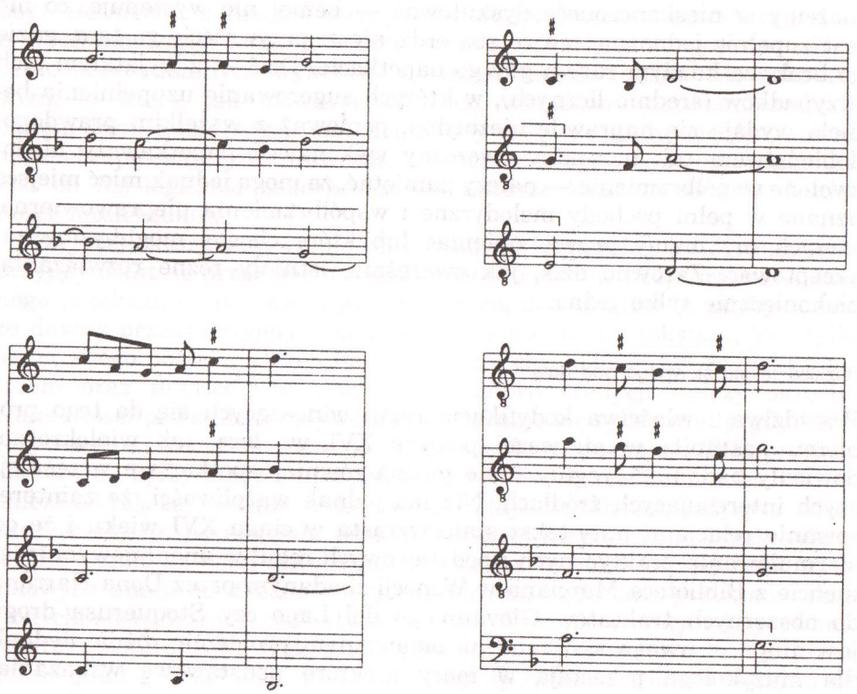
[94] Przestarzała jest niedorzeczna opinia o przedtonalnej naturze muzyki świeckiej, polifonicznej i monodycznej z okresu średniowiecza i renesansu (etykieta taka została przypięta w sposób beztroski dużej liczbie form począwszy od monodii trubadurów a na villanelli skończywszy), która to opinia w przeszłości stała u podstaw poważnych sądów.

terze zmian lub korekt w warstwie modalnej, mógł bez trudu je wprowadzać (i rzeczywiście je wprowadzał, jeśli uznawał je za konieczne), należałoby przyjąć z największą rozwagą. Można by wprowadzić tylko te alteracje, o których wiadomo z pewnością, że w danej epoce nie były zapisywane, choć były stosowane, i są bezdyskusyjne. Takie alteracje — jeśli się dobrze przyjrzeć — są naprawdę nieliczne. Ponieważ jeśli zastosowalibyśmy w sposób systematyczny alteracje w celu uniknięcia trytonu w przebiegu melodii (lub, co gorsza, we współbrzmieniach), musielibyśmy następnie w wielu przypadkach przejść, w zgodzie z przyczyną, jaka nas ku temu popchnęła, całe długie łańcuchy absurdalnych bemoli. Ale interwały dysonujące w kontekście polifonicznym, a niekiedy także w przebiegu melodycznym, były w rzeczywistości dopuszczalne, tolerowane, niekiedy nawet pożądane w polifonii średniowiecznej i renesansowej, i oczywiście byłoby głupio postanowić wyeliminować coś, co śmiało mogło być — w różnych kontekstach i w różnym stopniu, w zależności od przypadku — częścią poprawnego języka muzycznego.

Podobne rozważania należałoby poczynić przed podjęciem problemu alteracji w kadencji. Zmiana siódmego stopnia modus w dźwięk prowadzący nie była w trakcie historii polifonii zawsze pożądana. Nawet tylko w okresie od XIV do XVI wieku znajdujemy liczne przykłady kadencji modalnych, które nie wymagają powyższej zmiany. Obecność kadencji „landinowskiej" — która ma długą historię, międzynarodowy zakres i dużą liczbę wariantów, w zależności od tego, czy jest prowadzona ruchem łącznym czy skokiem w głosie najniższym i czy w dwu-, trójczy czterogłosie — pociąga za sobą wprowadzenie alteracji szóstego i siódmego stopnia bez względu na to jak liczne i dobrze udokumentowane są sytuacje, które świadczą o zachowaniu jej w formie czysto modalnej[95]. Często jednak wydawcy wprowadzają alteracje obowiązkowo, dochodząc na siłę do najbardziej niedorzecznych rozwiązań w typie prezentowanych poniżej (wszystkie zaczerpnięte z ważnych wydań krytycznych, firmowanych przez uznanych naukowców)[96]:

[95] Odnośnie różnorodności kadencji landinowskich, które prowadzą do finales różnych modi, por. MARIA TERESA ROSA BAREZZANI *Cadenze modali e cadenze tonali nel repertorio profano di TuB*, w *Atti del Convegno di Novacella 26–31 luglio 1993*, American Musicological Society, Neuhausen-Stuttgart (Musicological Studies and Documents, 49), w druku. W tym samym studium można zaobserwować, jak bezkrytyczne zastosowanie reguł sformułowanych przez Marchetto [di Padova], dotyczących połączenia interwałów w kadencji, pojętych jako obowiązkowe i powszechnie stosowane, owocuje usankcjonowaniem rozstrzygnięć wedle uznania i powtarzaniem zawsze tych samych rozwiązań, podczas gdy możliwe rozwiązania mogłyby być różne.

[96] Zaprezentowane tu przykłady zostały zaczerpnięte z licznych wydań autorki cytowanego powyżej studium, której gorąco dziękuję.



Z kolei sprzeczne ze sobą alteracje są najbardziej karkołomną kwestią dla wydawcy. Odnośna obszerna bibliografia[97] odzwierciedla bardzo różne próby interpretacji tego zjawiska i długie spory pomiędzy muzykologami. Jednak bez względu na to, czy weźmiemy ją pod uwagę, faktem jest, że obecność bemola (lub dwóch) w jednym lub kilku głosach przy jednoczesnym jego braku w innym lub innych głosach nie jest wynikiem nieuwagi kopisty, lecz świadomym wyborem, który był mniej lub bardziej uznawany przez teorię końca XV wieku i który dziś wydaje się mniej lub bardziej przemyślany. Odzwierciedla określoną wolę i mówi nam po prostu, że w jednym lub kilku głosach — z powodów, o których również

[97] Najważniejsze przyczynki w dyskusji zostały zasygnalizowane i omówione przez TATIANĘ ZANINI *Aspetti e problemi della musica ficta: bibliografia ragionata*, tesi di laurea, Università di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, promotor: prof. Maria Teresa Rosa Barezzani, a. a. 1990–1. Najnowszy przyczynek dotykający również omawianego problemu, który warto tu wymienić, to MARGARET BENT *Accidentals, Counterpoint and Notation in Aaron's „Aggiunta" to the „Toscanello in musica"*, „The Journal of Musicology", XXI/3 1994, str. 306–35.

możemy w nieskończoność dyskutować — bemol nie występuje, co nie jest zupełnie jednoznaczne ze stwierdzeniem: przywróćcie go tam, gdzie go brak, za każdym razem gdy go napotkacie. Dziś — z wyjątkiem tych przypadków (średnio licznych), w których sugerowanie uzupełnienia bemola wydaje się naprawdę niezbędne, ponieważ z wszelkim prawdopodobieństwem tak uczyniłby ówczesny wykonawca napotkawszy niedozwolone współbrzmienie — należy pamiętać, że mogą jednak mieć miejsce uznane w pełni pochody melodyczne i współbrzmienia nieprawowierne, których nie mamy prawa zmieniać lub które choćby moglibyśmy zaakceptować. Zarówno dziś, jak ówcześnie, istniały różne rozwiązania, niekoniecznie tylko jedno.

Rozkład tekstu słownego pod nutami

Prawdziwa i właściwa kodyfikacja reguł odnoszących się do tego problemu nastąpiła w pierwszej połowie XVI w., lecz, jak wielokrotnie dowiodły badania[98], reguły takie można również spotkać we wcześniejszych interesujących źródłach. Nie ma jednak wątpliwości, że zainteresowanie relacjami nuty-tekst stale wzrasta w ciągu XVI wieku i że od sformułowania praktycznych i podstawowych reguł w anonimowym fragmencie z Biblioteca Marciana w Wenecji zbadanym przez Dona Harrána do obszernych traktatów Giovanniego del Lago czy Stoquerusa droga jest długa, a uwaga skupiana na omawianym problemie różna. Jednak dla muzykologa pozostają w mocy niektóre podstawowe wskazania, których nigdy nie można pominąć:

— poprawne zrozumienie słów,

— unikanie rozmijania się akcentu słownego z [odpowiednią] wartością nuty stanowiącą dla niego podstawę,

— rozdział sylab pod nutami wedle zasad danego języka (a nie — jak często bywa nawet w wydaniach pretendujących do miana naukowych — podział na sylaby słów łacińskich na sposób francuski, włoski czy odwrotnie).

Wybory dokonywane przez redaktorów edycji polifonii średniowiecznej i renesansowej mogą być także bardzo zobowiązujące z punktu widzenia odpowiedzialności za interpretację. Uciekanie się, wciąż zbyt częste, do kompromisów typu półdyplomatycznego tłumaczy się z jednej strony niewiarą w możliwość rozwiązania w sposób przekonujący problemów

[98] Por. DON HARRÁN *In Pursuit of Origins: The Earliest Writing on Text Underlay (ca. 1440)*, „Acta Musicologica", 1/1–2 1978, str. 217–40. Por. także tego samego autora *Word-Tone Relations in Musical Thought*, Hänssler, Neuhausen-Stuttgart 1986. Zob. również przyczynek REBECCA L. GERBER *Ligaturae and Notational Practices as Detemnining Factors in the Text Underlay of Fifteenth-Century Sacred Music* „Studi Musicali", xx/1991, str. 45–67.

zbyt złożonych, z drugiej strony odwiecznym złudzeniem starania się o wyeliminowanie subiektywizmu w pracy filologicznej poprzez odrzucenie indywidualnych wyborów w odniesieniu do tekstu. Ale subiektywizm — który, jak można powiedzieć, wyrzucony drzwiami wchodzi oknem tam, gdzie rygor metodologiczny dąży do rozluźnienia — staje się niebezpieczny tylko wówczas, gdy jest nieodpowiedzialny, natomiast jest on fizjologicznie zakorzeniony w naturze każdego rodzaju działalności intelektualnej.

Zwyczaj, który przywołuje opcję Bediera pomijając jej ograniczenia, przyjęty ostatnio przez wielu redaktorów — czytanie bezpośrednio z dawnego przekazu — dla wielu jest gwarancją dobrej metody, gdyby nie to, że dawny przekaz wyjęty z kontekstu nie jest wcale tekstem, lecz tylko jedną z jego postaci, której umiejscowienie chronologiczne, związki z autorem oraz miejsce czy wartość w historii tradycji należy określić. Naleciałości powstałe z upływem czasu uznaje się tylko wtedy, gdy błędy oczywiste, warianty obojętne pozostają nie do rozpoznania. Taki przekaz, jakkolwiek byłby stary i wiarygodny, może być w rzeczywistości również daleki od tekstu; lecz tak wykorzystany staje się tekstem jedynym. Może zdarzyć się, że po namyśle właśnie bardziej niepoprawne lekcje tekstu można uznać za wolę autora lub za podstawę bądź to śmiałych szczegółowych analiz krytyczno-interpretacyjnych, bądź jako przykłady określonych, specyficznych cech stylistycznych. W konsekwencji odczytywanie tekstu ze starodruku (lub z rękopisu) nie jest w pełni operacją szczególnie „filologiczną" jeśli nie towarzyszy jej świadoma ocena tego, co się czyta. Kto ze źródła pije bezkrytycznie, nie ma żadnej gwarancji działania w sposób mniej prymitywny od tego, kto rzuca się bez odpowiedniej świadomości krytycznej na przeciętne wydania współczesne[99].

Bez próby stworzenia absurdalnych i utopijnych warunków dla osiągnięć absolutnych, czynność transkrypcji i wydanie krytyczne polifonii średniowiecznej i renesansowej może rzeczywiście wydawać się operacją polegającą na ciągłym zbliżaniu się do celu, na stopniowym wzbogacaniu świadomości. Jest to rodzaj pracy — która jeśli dobrze wykonana — więcej problemów ujawnia niż rozwiązuje, a mimo wszystko może wzbudzić niepewności i zastrzeżenia, ale która nie pozostanie bezużyteczna, jeśli po jej wykonaniu, w stopniu nie dającym się z góry określić, obiektywnie pogłębiony zostanie poziom rekonstrukcji tekstu, a w konsekwencji jego poprawne odczytanie lub poznanie określonego wycinka historii kultury.

(tłumaczenie: Aleksandra Patalas)

[99] Por. MARIA CARACI VELA *La specificità dei testi musicali e la filologia: alcuni problemi di metodo* „Filologia Mediolatina" I 1995, w druku.

GLOSARIUSZ*

Glosariusz ten nie wyczerpuje tematu, ma jedynie służyć jako pierwszy przyczynek do filologii muzycznej i instrument pomocniczy.

Powstał w celu ujednolicenia terminologii zapożyczonej ze słownictwa filologicznego, używanej lub możliwej do właściwego zastosowania w filologii muzycznej, na terenie której pojawiają się także terminy wzięte z analizy krytycznej druku rozważane pod kątem ich użyteczności i zastosowań w specjalistycznych gałęziach naszej dyscypliny. Celowo pomija się w nim:

— specyficzne terminy filologiczne używane w innych zakresach dyscypliny;

— techniczne terminy muzyczne obce dla słownictwa filologicznego.

A

ABRAZJA (łac. *abrasio*, ang. *abrasion*, niem. *Ausradierung*, *Rasur*, wł. *abrasione, rasura, esarazione*, fr. *abrasion*, hiszp. *abrasión*)
Wymazanie tekstu przez zeskrobanie.

AEMULATIO — współzawodnictwo, naśladownictwo
W muzyce średniowiecznej i renesansowej w sensie właściwym dochodzi do *aemulatio*, gdy kompozytor opracowuje swe dzieło, biorąc sobie za model wyjściowy dzieło innego twórcy, lub wyraźnie do takiego się odnosi przez cytat incipitu w jednym, lub wielu głosach, cytat w eksponowanym miejscu charakterystycznych motywów, albo też przez dostosowanie do modelu wyjściowego nowego głosu dodatkowego lub zastępczego. Technikę *aemulatio* rozumieć można jako wyraz uznania składanego pomiędzy muzykami żyjącymi, jako pełen szacunku apel do niekwestionowanych autorytetów, lub jako proste współzawodnictwo; praktyka ta miała fundamentalne znaczenie w historii muzyki XV i XVI wieku (z niej wywodzą się techniki parodii, patrz *sub voce*) i w nauczaniu muzyki (ponieważ poprzez długie ćwiczenia na już

* Glosariusz zregagowali: Maria Caraci Vela i Andrea Massimo Grassi.

istniejących uznanych dziełach polifonicznych uczyła studenta właściwego komponowania).

ANALIZA KRYTYCZNA DRUKU (ang. *textual bibliography*, niem. *analytische Druckforschung*, wł. *bibliografia testuale*, fr. *bibliographie textuelle*, hiszp. *bibliografia textual*)
Dyscyplina, która wywodzi się z bibliografii analitycznej i która bada zmiany wprowadzone do tekstu w czasie procesu druku.

ANEPIGRAF (ang. *untitled*, niem. *unbetitelt*, wł. *anepigrafo*, fr. *anépigraphe*, hiszp. *anepigràfico*)
Tekst lub świadectwo pozbawione tytułu.

ANONIM (ang. *anonymous, nameless*, niem. *anonym, namelos*, wł. *adespoto*, fr. *anonyme*, hiszp. *anónimo*)
Tekst lub źródło bez wyszczególnionego autora.

ANTYCYPACJA — błąd wyprzedzenia (ang. *anticipation*, niem. *Vorwegnahme*, wł. *errore d'anticipo*, fr. *avance*, hiszp. *anticipo*)
Błąd powstały wskutek skopiowania odcinka z odległego miejsca tekstu na miejsce o wiele wcześniejsze.

ANTYGRAF (ang. *antigraph*, niem. *Antifraph*, wł. *antigrafo*, fr. *antigraphe*, hiszp. *antigrafo*)
Źródło, z którego odczytuje się autora kopii i reprodukcji tekstu.

APOKRYF (łac. *falsus*, ang. *apocryphal*, niem. *Apokryph*, wł. *apocrifo*, fr. *apocryphe*, hiszp. *apócrifo*)
Źródło fałszywie przypisywane.

ARCHETYP (łac. *archetypum*, ang. *archetype*, niem. *Archetypus*, wł. *archetipo*, fr. *archétype*, hiszp. *arquetipo*)
Właściwie jest to źródło niezachowane (nie odnoszące się koniecznie do przedmiotu fizycznego), ale postulowane i możliwe do rekonstrukcji na podstawie istnienia przynajmniej jednego błędu wspólnego z pozostałą częścią tradycji, z którego wywodzić by się mogły różnymi drogami źródła znane nam z pewnego określonego dzieła (nie mylić z *oryginałem*). Mówi się o archetypie *w ruchu*, gdy możliwe jest do udowodnienia, że tekst po pierwszym skopiowaniu przechodził korekty, lub retusze i był na nowo kopiowany, tworząc w ten sposób linie tradycji zróżnicowanych tekstów.

ATESTACJA — poświadczenie (łac. *attestatio*, ang. *testimony*, niem. *Bezeugung*, wł. *attestazione*, fr. *témoignage*, hiszp. *atestación*)
Istnienie tekstu w jednym lub wielu źródłach. W pierwszym wypadku mówi się o *poświadczeniu unikatowym* (*codex unicus*), w drugim o *poświadczeniu wielokrotnym*.

ATRYBUCJA lub krytyka autentyczności (ang. *attribution*, niem. *Zuschreibung*, wł. *attribuzionismo*, fr. *attribution*, hiszp. *atribución*)
Krytyczna ocena możliwego przypisania anonimowego dzieła określonemu autorowi, poparta argumentami wynikającymi z samego dzieła (stylistycznymi lub treściowymi) lub jego otoczenia (dokumentacyjnymi lub zastępczymi źródłami pośrednimi).

AUTOGRAF (łac. *chirographum*, ang. *autograph*, niem. *Autograph*, wł. *autografo*, fr. *autographe*, hiszp. *autógrafo*)
Rękopis pisany ręką autora. Gdy autograf, z którego na początku sporządzono kopie, przeszedł potem korekty autorskie (raz lub wiele razy), a następnie był kopiowany

w swej nowej wersji, inicjując linie tradycji różnych tekstów, mówi się, że autograf jest *w ruchu*.

AUTORYZOWANE źródło (ang. *authorized*, niem. *autorisiert*, wł. *autorizzato*, fr. *autorisé*, hiszp. *autorizado*)
Autograf albo kopia rękopiśmienna lub drukowana, które przeszły przez kontrolę autora i otrzymały jego zezwolenie na powielanie.

AVANT-TEXTE
We francuskiej krytyce genezy jest to redakcja autorska poprzedzająca tę ostateczną. Dla innych może też wskazywać na zaawansowany projekt dzieła, ale jeszcze nie kompletną redakcję tekstu.

B

BŁĄD (łac. *error*, ang. *error*, *mistake*, niem. *Fehler*, *Korruptel*, *Irrtum*, wł. *errore*, fr. *erreur*, *faute*, *coquille*, hiszp. *error*, *falta*)
Błędem jest „jakikolwiek rodzaj odejścia od oryginalnej lekcji" (Avalle). W sensie szczególnym, błąd w odróżnieniu od *wariantu* ma charakter *lekcji* ewidentnie niewłaściwej. Może też być:
— *jednego pochodzenia*, *monogenetyczny* (ang. *monogenetic*, niem. *monogenetisch*, wł. *monogenetico*, fr. *monogénétique*, hiszp. *monogenético*): niemożliwy do zaistnienia w różnych miejscach i różnym czasie, lub za sprawą ręki różnych kopistów działających niezależnie od siebie, inaczej też *błąd znaczący* lub *przewodni* (niem. *Leitfehler*). Jego istnienie w różnych źródłach jest znakiem ich pokrewieństwa — *błąd łączący* (ang. *conjunctive*, niem. *Bindefehler*, wł. *congiuntivo*, fr. *conjonctif*, hiszp. *conjuntivo*), jego brak — *błąd oddzielający* (ang. *separative*, niem. *Trennfehler*, wł. *separativo*, fr. *séparatif*, hiszp. *separativo*) — jest znakiem przynależności źródeł, które go nie posiadają do różnych linii tradycji, ponieważ nie do pomyślenia była ewentualna korekta ze strony kopisty za pomocą domysłów (*koniektury*).
— *wielu pochodzeń*, *poligenetyczny* (ang. *polygenetic*, niem. *polygenetisch*, wł. *poligenetico*, fr. *poligénétique*, hiszp. *poligenético*): taki, który mógł powstać ze strony wielu niezależnych kopistów, inaczej też *błąd nieistotny*, ponieważ nie może służyć jako dowód lub negacja związków między źródłami.
— *błąd odczytania* (łac. *mendum lectionis*, ang. *misreading*, niem. *Verlesen*, wł. *di lettura*, fr. *mélecture*, hiszp. *falta de lectura*) patrz także ANTYCYPACJA, HAPLOGRAFIA, DITTOGRAFIA, *OMEOARCHIA*, *HOMOEOTELEUTON*.

C

COLLATIO — patrz KONFRONTACJA

COLOPHON — kolofon
W rękopisach, w inkunabułach i w starodrukach nota na końcu tekstu, która może wskazywać autora, kopistę (lub drukarza), datę i miejsce kopiowania lub druku, dostarczać może też innych informacji.

CONSTITUTIO TEXTUS, patrz KRYTYKA TEKSTU

CRUX — krzyżyk
Krzyż lub znak, który wskazuje na miejsce tekstu niemożliwe do poprawienia.

D

DESCRIPTUS — odpis
Źródło w całości zachowane do naszych czasów, które wydaje się być skopiowane z innego źródła.

DIASYSTEM (ang. *diasystem*, niem. *Diasystem*, wł. *diasistema*, fr. *diasystème*, hiszp. *diasistema*)
Przedstawia zmieszanie tekstu oryginalnego (możliwego do bezpośredniego zaczerpnięcia lub rekonstrukcji) z rozmaitymi redakcjami, które ten przeszedł podczas reprodukcji/reinterpretacji w czasie, przez tych, którzy go kopiowali i asymilowali do właściwej sobie kultury.

DIFFICILIOR, LECTIO patrz LEKCJA

DYFRAKCJA (ang. *diffraction*, niem. *Strahlenbrechung*, wł. *diffrazione*, fr. *diffraction*, hiszp. *difraccción*)
Ogólna niezgodność źródeł powstała wskutek trudności lekcji (*lectio difficilior*) z pomnożeniem *wariantów obojętnych*. Termin *dyfrakcja* wzięty jest z optyki, gdzie oznacza załamanie promienia światła przenikającego ciało nieprzezroczyste.

DITTOGRAFIA (łac. *dittographia*, ang. *dittography*, niem. *Dittographie*, wł. *dittografia*, fr. *dittographie*, hiszp. *ditografia*)
Błąd poligenetyczny, polegający na błędnym powtórzeniu tego samego segmentu tekstu.

DIVINATIO patrz KONIEKTURA

DRZEWO GENEALOGICZNE patrz *STEMMA*

E

EDITIO VARIORUM lub wł. *collettore di varianti*, lub *bacino di raccolta*
Źródło, w którym odnotowano warianty wysnute z pozostałej części tradycji.

EGZEGEZA (łac. *explicatio*, ang. *exegesis*, niem. *Exegese*, wł. *esegesi*, fr. *exégèse*, hiszp. *exégesis*)
Wyjaśnianie i komentowanie tekstu.

EGZEMPLARZ (łac. *exemplum*, ang. *copy*, niem. *Kopie*, wł. *esemplare*, fr. *exemplaire*, hiszp. *ejemplar*)
Pojedyncze źródło.
— *Egzemplarz porównawczy* lub *roboczy* jest to źródło, z którego prowadzi się transkrypcę tekstu w celu usystematyzowanego skonfrontowania go potem z innymi źródłami.
— *Egzemplarz do druku* patrz MODEL DO DRUKU.
— *Egzemplarz osobisty* (ang. *composer's copy*, niem. *Handexemplar*, wł. *esemplare personale*, fr. *exemplaire personnel*, hiszp. *ejemplar personal*) to kopia pierwszego wydruku lub pierwszego wydania, będąca w posiadaniu autora (na którym ewentualnie poprawia się błędy).
— *Egzemplarz idealny*, lub *standardowy* (ang. *ideal copy*, *esemplare ideale*, *standard*): w analizie krytycznej druku to „rekonstrukcja formy lub form kopii jednego *nakładu* lub *emisji* tak, jak były rozprowadzane publicznie przez ich producenta. Rekonstrukcja tego typu zawiera zatem wszystkie *stany* jednego *nakładu*, czy *emisji*

zarówno intencjonalne, jak i powstałe z przypadku, i wykluczają modyfikacje zaistniałe w pojedynczych kopiach, gdy te nie przeszły przez kontrolę drukarza lub wydawcy" (Tanselle).

ELIMINATIO CODICUM DESCRIPTORUM — eliminacja odpisów
W praktyce Lachmanna nie ceni się źródeł wywiedzionych niezaprzeczalnie z innych, które są identyczne z tymi jakie posiadamy, ponieważ jako odpisy (*descripti*) nie przynoszą pożytku dla odtworzenia tekstu (*restitutio textus*).

ELIMINATIO LECTIONUM SINGULARIUM — eliminacja pojedynczych lekcji
W praktyce Lachmanna, ilekroć rekonstruowane są lekcje źródeł prototypowych nie należy wyżej cenić poszczególnych innowacji z nich wywiedzionych.

EMENDACJA — sprostowanie (łac. *emendatio*, ang. *emendation*, niem. *Emendation*, wł. *emendamento*, fr. *correction*, hiszp. *enmienda*)
Naprawa lekcji błędnie zapisanej. Może być dokonana *ope ingenii*, lub przez *koniekturę* wydawcy, lub też *ope codicum* w oparciu o wyniki międzyźródłowych porównań.

EMISJA (ang. *issue*, niem. *Titelauflage*, wł. *emissione*, fr. *tirage*, hiszp. *emisión*)
W analizie krytycznej druku jest to zespół „wszystkich egzemplarzy jednego *wydania* lub *nakładu*, które jawią się jako celowy i specyficzny podzbiór" (Stoppelli).

F

FACILIOR, LECTIO patrz LEKCJA

FILIACJA (ang. *filiation*, niem. *Filiation*, wł. *filiazione*, fr. *filiation*, hiszp. *filiación*) patrz TRADYCJA

FILIGRAN — znak wodny (ang. *watermark*, niem. *Wasserzeichen*, wł. *filigrana*, fr. *filigrane*, hiszp. *filigrana*)
Znak widoczny pod światło, utworzony wewnątrz warstw papieru, z badań którego można dojść do atrybucji i datowania dzieła, lub ustanowić *terminus a quo*. Znaczące są obserwacje znaków wodnych w badaniach muzykologicznych prowadzonych przez Jana LaRue i Alana Tyson'a.

FILOLOGIA STRUKTUR (ang. *philology of structures*, niem. *Strukturphilologie*, wł. *filologia delle strutture*, fr. *philologie des structures*, hiszp. *filología de las estructuras*)
Systematyczne badanie innowacji — autora lub tradycji — które wpływają na tekst nie na poziomie lekcji, lecz na poziomie struktury.

G

GENEALOGIA (łac. *stemmatica*, ang. *stemmatic*, niem. *Stemmatik*, wł. *stemmatica*, fr. *stemmatique*, hiszp. *stemmatica*)
W filologii muzycznej przedstawia kierunek dość znaczący na terenie anglojęzycznym, rygorystycznie wierny czystej metodzie Lachmanna.

GLOSA (łac. *glossa*, ang. *gloss*, niem. *Glosse*, wł. *glossa, chiosa*, fr. *glose*, hiszp. *glosa*)
Notka lub dodatek na marginesie tekstu, mający na celu wyjaśnienie lub sparafrazowanie jakiegoś fragmentu.

H

HAPLOGRAFIA (łac. *haplographia*, ang. *haplography*, niem. *Haplographie*, wł. *aplografia*, fr. *haplographie*, hiszp. *haplografia*)
Błąd poligenetyczny, polegający na pominięciu fragmentu tekstu równoznacznego z innym odcinkiem, który go bezpośrednio poprzedza lub po nim następuje.

HERMENEUTYKA (ang. *hermeneutics*, niem. *Hermeneutik*, wł. *ermeneutica*, fr. *herméneutique*, hiszp. *hermenéutica*)
Zespół działań interpretacyjnych, które mają na celu wyodrębnienie, analizę i wyjaśnienie znaczenia tekstu.

HOLOGRAF (łac. *ab ipso scriptus, manu scriptus*, ang. *holograph*, niem. *holographisch*, wł. *olografo*, fr. *olographe*, hiszp. *ológrafo*)
Termin wzięty z dyplomatyki, gdzie oznacza źródło całkowicie zredagowane i sygnowane przez świadczącego.

HOMOEOTELEUTON (ang. *homoeoteleuton*, niem. *homoioteleuton*, wł. *omeoteleuto*, fr. *homèotèleute, saut du-même-au-même*, hiszp. *homoioteleuton*)
Błąd poligenetyczny, który powstaje, gdy dwa odcinki tekstu tak samo się kończą i kopiujący skłonny jest pominąć to, co zawiera się pomiędzy dwoma identycznymi fragmentami.

I

IDIOGRAF (ang. *idiograph*, niem. *Idiographe*, wł. *idiografo*, fr. *idiographe*, hiszp. *idiografo*)
Kopia redagowana pod kontrolą lub kierunkiem autora.

INNOWACJA (łac. *innovatio*, ang. *innovation*, niem. *Neuerung*, wł. *innovazione*, fr. *innovation*, hiszp. *innovación*)
Wszystko, co w tekście stanowi odejście od lekcji oryginalnych (zatem *błędy* i *warianty*).

INTEGRACJA WYDAWNICZA (ang. *integration*, niem. *Integration*, wł. *integrazione*, fr. *intégration*, hiszp. *integración*)
Działanie wydawcy — zwykle łatwe do zauważenia przez zastosowanie mniejszych czcionek lub specjalnych znaków graficznych — które wprowadza do tekstu fragment zrekonstruowany i zagubiony w tradycji, lub wskazówki konieczne dla właściwego zrozumienia tekstu nie wyszczególnione w źródłach (np. odnoszące się do agogiki, lub akcydencji).

INTERPOLACJA (łac. *interpolatio*, ang. *interpolation*, niem. *Interpolation, Einschaltung*, wł. *interpolazione*, fr. *interpolation*, hiszp. *interpolación*)
Wstawienie dodatku koniecznego do działań interpretacyjnych kopiującego lub odtwarzającego tekst.

INTERPOSITUS, CODEX lub źródło przejściowe
Źródło zaginione, możliwe do odtworzenia na podstawie *kryterium błędów wspólnych*, które pełni tymczasowo funkcje klamry łączącej dwa lub więcej elementów drzewa genealogicznego (*stemma*). To jedna z hipotez roboczych, niekoniecznie zgodna z określonym podmiotem.

INTERPRETATIO — interpretacja
Krytyczna ocena wariantów w końcowej fazie odtwarzania tekstu (*restitutio textus*).

INWARIANT (ang. *invariant*, niem. *Invariant*, wł. *invariante*, fr. *invariant*, hiszp. *invariante*)
Odcinek tekstu, pozostający bez zmian w czasie pracy rewizyjnej autora. Pozwala odtworzyć „związek, jaki nowe uwarstwienie tekstowe podziela z poprzednimi" (Brugnolo) (por. *Wprowadzenie*, rozdz. 5).

IUDICIUM — osąd, rozeznanie
Kompetentny osąd wydawcy, który odwołuje się do jednego z wariantów wtedy, gdy brak możliwości konfrontacji z innymi źródłami, lub gdy wybór nie jest decydujący, a odwołanie do *iudicium* jest jednak niemożliwe do pominięcia w krytycznej ocenie wariantów.

K

KODEKS (łac. *codex*, ang. *code*, niem. *Kodex*, wł. *codice*, fr. *code*, hiszp. *codice*)
Źródło rękopiśmienne [pergaminowe].

KODYKOLOGIA (ang. *codicology*, niem. *Handschriftenkunde*, wł. *codicologia*, fr. *codicologie*, hiszp. *codicología*)
Badania naukowe nad szatą zewnętrzną i historią ksiąg rękopiśmiennych.

KODEKS ZŁOŻONY (ang. *composito*, niem. *zusammengesetzt*, wł. *composito*, fr. *composite*, hiszp. *compósito*)
Rękopis utworzony przez zebranie fascykułów różnego pochodzenia zawierających różnorodne teksty.

KOMENTARZ REWIZYJNY (łac. *apparatus criticus*, ang. *critical notes, commentary*, niem. *kritischer Bericht, kritischer Apparat*, wł. *apparato critico*, fr. *appareil citique*, hiszp. *aparato crítico*)
Miejsce, w którym wydanie krytyczne odnotowuje wariantowe i błędne lekcje wynikłe w procesie porównania oraz wyjaśnia zachowanie wydawcy. Gdy ma się do czynienia z dziełem, w którym znajdują się poprawki autora, praca krytyczna przebiega dwupasmowo:
— *diachronicznie* (ang. *diachronical*, niem. *diachronisch*, wł. *diacronico*, fr. *diachronique*, hiszp. *diacrónico*) lub *dynamicznie*, *wewnętrznie*; gdy uwzględnia się wersje autorskie,
— *synchronicznie* (ang. *synchronical*, niem. *synchron*, wł. *sincronico*, fr. *synchonique*, hiszp. *sincrónico*) lub *statycznie*, *zewnętrznie*; gdy uwzględnia się warianty tradycji.

KONFRONTACJA (łac. *collatio*, ang. *collation*, niem. *Kollationierung*, wł. *collazione*, fr. *collation*, hiszp. *colación*)
Zestawienie systematyczne lekcji wszystkich źródeł dzieła wyłonionych na drodze studiów źródłoznawczych (*recensio*).

KONKORDANCJA — zgodność (ang. *concordance*, niem. *Konkordanz*, wł. *concordanza*, fr. *concordance*, hiszp. *concordancia*)
Właściwie: zbiór fragmentów jednego, lub wielu tekstów danego autora. W obecnym użyciu muzykologicznym: istnienie tych samych utworów muzycznych w rozmaitych antologiach.

KONIEKTURA lub *emendatio ope ingenii*, lub *divinatio* (łac. *coniectura*, ang. *congecture*, niem. *Konjektur*, wł. *congettura*, fr. *conjecture*, hiszp. *conjetura*)
Korekta wyraźnego błędu lub ubytku, która wynika z kompetencji wydawcy, a nie z konfrontacji źródeł.

KONTAMINACJA (łac. *contaminatio*, ang. *contamination*, niem. *Kontamination*, wł. *contaminazione*, fr. *contamination*, hiszp. *contaminación*)
Zachodzi, gdy tradycja tekstu nie rozwija się jedynie w kierunku wertykalnym (od antygrafu do swej kopii i dalej), ale krzyżuje się także ze stopniami horyzontalnymi (czasem na własny użytek kopiujący wprowadza innowacje po częściowych konfrontacjach własnego egzemplarza z innymi źródłami). Może być:
— *wewnątrzgenealogiczna* (*infrastemmatica*): kontakty horyzontalne między źródłami należącymi do tej samej tradycji,
— *zewnątrzgenealogiczna* (*extrastemmatica*): kontakty horyzontalne między źródłami nie zawsze możliwymi do przypisania drzewu genealogicznemu (*stemma*).

KOPIA — odpis (łac. *exemplum*, ang. *copy, apograph*, niem. *Kopie, Abschrift*, wł. *copia, apografo*, fr. *copie, apographe*, hiszp. *copia, apógrafo*)
Reprodukcja tekstu z oryginału albo z jednego lub wielu poprzedzających antygrafów.

KOPIA ROBOCZA (ang. *rough copy, continuity, draft*, niem. *erste Niederschrift*, wł. *brutta copia*, fr. *brouillon, paperasse*, hiszp. *borrador*)
Brulion, lub notatki. Pod terminem *brouillon* francuska krytyka genezy rozumie zbiór notatek i szkiców, które poprzedzają prawdziwy i statyczny projekt tekstu.

KOPIA WŁAŚCIWA (ang. *fair copy*, niem. *Reinschrift*, wł. *bella copia*, fr. *copie au propre, copie au net*, hiszp. *bella cópia*)
Kopia, na której w sposób jasny utrwalono tekst autorski.

KOPISTA (ang. *copyist*, niem. *Kopist, Abschreiber*, wł. *copista*, fr. *copiste*, hiszp. *copista*)
Ten co odtwarza tekst, przygotowywując z niego kopię.

KOREKTA (łac. *correctio*, ang. *correction*, niem. *Korrektur*, wł. *correzione*, fr. *correction*, hiszp. *corrección*)
Działanie poprawiające podejmowane przez kopiującego. Wyraźne błędy można poprawić na zasadzie domysłu (*koniektury*). Pod pojęciem korekty autorskiej rozumie się zespół wariantów dołączonych do tekstu po rewizjach autorskich.

KOREKTOR PRÓBEK (ang. *proof reader*, niem. *Korrektor*, wł. *correttore di bozze*, fr. *correcteur d'épreuves*, hiszp. *corrector de pruebas*).
Osoba wyznaczona do korekcji próbnych odbitek druku.

KRYTERIA wyboru wariantów
W praktyce post-lachmannowskiej (Lachmann) wyróżnia się kryteria *zewnętrzne*, uzyskane przez analizę odniesień genealogicznych między źródłami, i *wewnętrzne* związane z *lectio difficilior*, z *usus scribendi* i z krytyki *wewnętrznej* [tj. wewnątrzgenealogicznej].

KRYTERIUM ANALOGII lub odpowiadających sobie miejsc (ang. *analogous, parallel passages*, niem. *Analogstellen, Parallelstellen*, wł. *criterio dei luoghi analoghi, paralleli*, fr. *lieux analogues, parallèles*, hiszp. *lugares anàlogos, paralelos*)
Kryterium, wg którego pewną lekcję konfrontuje się (aby ją potwierdzić i poprawić) z innym miejscem tekstu, w którym ta się powtarza, lub w którym pojawia się

lekcja analogiczna. Np. w formie sonatowej lekcję, która pojawia się w ekspozycji, konfrontuje się z jej analogią w repryzie (miejsce analalogiczne); we fragmencie homofonicznym porównuje się frazowanie, dynamikę lub określenia tempa i pojedynczy głos z głosami mu towarzyszącymi (miejsce odpowiadające).

KRYTERIUM BŁĘDÓW WSPÓLNYCH
Analiza odniesień genealogicznych między źródłami na podstawie obecności (lub braku) wspólnych *błędów znaczących*.

KRYTERIUM ODLEGŁYCH MIEJSC
Zbieżność w lekcjach między źródłami pochodzącymi z peryferycznych terenów tradycji, wzajemnie niezależnych i bardziej konserwatywnych w stosunku do nurtu centralnego. Kryterium to jest gwarancją autentyczności samych lekcji; jest ważne dla tradycji poświadczonych wielowiekowym rodowodem i szerokim rozpropagowaniem; przeciwstawia się tu kryterium bliskości, wg którego zapis jest godny zaufania w wymiarze swego trwania w czasie i przestrzeni autora.

KRYTERIUM WIĘKSZOŚCI
W praktyce lachmannowskiej jest to kryterium, wg którego powinno się wybierać lekcje poświadczone największą liczbą rodzin lub niezależnych linii tradycji.

KRYTYKA GENEZY (ang. *genetics*, niem. *Genetik*, wł. *genetica*, fr. *génétique*, hiszp. *genética*)
Dział filologii, który bada genezę i pochodzenie tekstu, rozróżniając jego późniejsze fazy. Patrz także KRYTYKA WARIANTÓW.

KRYTYKA TEKSTU (ang. *textual criticism*, niem. *Textkritik*, wł. *critica del testo, ecdotica*, fr. *critique textuelle, ecdotique*, hiszp. *crítica textual*)
Zespół działań, które pozwalają uchwycić rdzeń, usunąć lub poprawić błędy, przekształcenia (*interpolacje*) i warianty tradycji, by dojść do odtworzenia tekstu (*restitutio textus*), czyli do nadania tekstowi formy idealnej i możliwie najbliższej wersji autorskiej (*constitutio textus*).

KRYTYKA WARIANTÓW (ang. *variants criticism*, niem. *Variantenkritik*, wł. *critica delle varianti*, fr. *critique des variantes*, hiszp. *crítica de las variantes*)
Analiza działań korektorskich autora i różnych poziomów redakcyjnych dzieła (*szkiców*, *zarysów*, wersji alternatywnych lub tymczasowych, projektów rewizji częściowych lub całościowych), procesu komponowania, korekt autorskich i odniesień międzytekstowych, które łączą tekst z jego obiektywnymi odpowiednikami kulturowymi i z pozostałą spuścizną autora.

KRYTYKA ŹRÓDŁOWA (łac. *recensio*, ang. *source criticism*, niem. *Quellenkritik*, wł. *recensione*, fr. *recension*, hiszp. *recensión*)
Kompletny spis źródeł danego dzieła zachowanych do naszych czasów, analiza wzajemnych relacji, wyszczególnienie odpisów (*descripti*) i źródeł koniecznych do odtworzenia tekstu (*restitutio textus*).
— *Krytyka otwarta*: gdy tradycja zakłócona jest kontaminacją horyzontalną, przez co niemożliwe jest ujęcie jej w jedno drzewo genealogiczne (*stemma*) i poddanie kryteriom lachmannowskim,
— *Krytyka zamknięta*: gdy zachowane źródła pozostają do siebie w relacji pochodzenia wertykalnego, a zatem możliwe jest użycie kryteriów lachmannowskich i określenie drzewa genealogicznego (*stemma*).

L

LACUNA — brak (niem. *Lücke*, fr. *lacune*, hiszp. *laguna*)
Fragment tekstu — możliwy do odtworzenia lub nie — którego brakuje w całej lub tylko w części tradycji.

LEKCJA (łac. *lectio*, ang. *reading*, niem. *Lesart*, wł. *lezione*, fr. *leçon*, hiszp. *lección*)
To co można przeczytać w określonym miejscu źródła. *Lectio facilior* — lekcja uproszczona, która zastąpiła w całej lub w części tradycji lekcję oryginalną, zbyt trudną do zrozumienia dla kopiującego. *Lectio difficiolior* — lekcja trudna dla kopiującego ze względu na obcość kulturową i dlatego podatna na błędny przekaz i zastąpienie lekcją uproszczoną. Gdziekolwiek się ją zachowuje, choćby nawet w niewielu źródłach, powinna być uznana za lekcję oryginalną. *Lectio singularis* — lekcja pojedyncza, istniejąca tylko w jedynym źródle, nie sakcjonuje istnienia autonomicznej gałęzi tradycji, lecz jest jedynie jednorazową dewiacją tego, co nie wydaje się być uwzględnione w odtwarzaniu tekstu (*restitutio textus*).
W analizie krytycznej druku rozróżnia się *lekcję zasadniczą* (ang. *substantial*, niem. *substantiell*, wł. *lezione sostanziale*, fr. *substantielle*, hiszp. *substancial*), która dotyczy zawartości tekstu, od *lekcji dodatkowej* (ang. *accidental*, niem. *akzidentell*, wł. *lezione accidentale*, fr. *accidentelle*, hiszp. *accidental*), która dotyczy uporządkowania graficznego.

LOCI CRITICI — miejsca krytyczne
Odpowiednio dobrane fragmenty tekstu w celu dokonania na ich przykładzie selektywnej oceny różnych zachowań źródeł z wyjątkowo bogatych tradycji.

M

METODA
Lachmanna, lub też *genealogiczna*, *mechaniczna*. Zakłada, że można dojść do odtworzena tekstu (*restitutio textus*), eleminując wszystkie pojedyncze nadużycia, przy zastosowaniu surowej procedury przebiegającej wg 5 punktów: 1. odrzucenie *wulgaty*; 2. krytyka źródłowa (*recensio*); 3. konfrontacja (*collatio*); 4. ustanowienie drzewa genealogicznego (*stemma*); 5. rekonstrukcja *archetypu*.
Bédiera, lub też metoda *najlepszego źródła*. Preferuje reprodukcję dyplomatyczno-interpretacyjną pojedynczego dostępnego nam źródła, uważanego za historycznie ważne i mniej zniekształcone od innych przez tendencje do rekonstrukcji tekstu.
Dom Quentina. Skomplikowana metoda, która korzystając ze wszystkich lekcji i wariantów zgodnie poświadczonych w tradycji tekstu, zestawia źródła po trzy w celu wyszczególnienia z nich powiązań i ich wzajemnego zorientowania. Okazując się bardzo zdradliwą i mylącą w wynikach, a przez to zaniechaną w filologii, metoda ta miała zastosowania z odpowiednimi korektami w analizie krytycznej druku w latach 60– i 70–ych.

MODEL DO DRUKU (ang. *engraver's copy, printer's copy, engraver's manuscript*, niem. *Stichvorlage, Druckvorlage, Vorlage*, wł. *modello, esemplare per la stampa*, fr. *modèle de gravure*, hiszp. *modelo para la estampa*)
Egzemplarz — autograf lub jego kopia — z której sztycharz przygotowuje płyty a drukarz czcionki. W przypadku kopii jest to miejsce zarezerwowane dla autoryzowanych interwencji autora (warianty, korekty, instrukcje dla drukarza, etc.) i dla

działań wydawcy i drukarza (numeracja i podział stron, wskazanie liter i liczby taktów, etc.). Zasób tekstowy *modelu do druku* w decydujący sposób wpływa na rezultaty właściwego przekazu tekstu.

N

NAKŁAD (ang. *impression*, niem. *Abzug*, wł. *impressione*, fr. *tirage*, hiszp. *impresión*)
W analizie krytycznej druku oznacza egzemplarze jednego *wydania* pochodzące z tego samego wydruku.

NORMALIZACJA (ang. *normalization*, niem. *Normalisierung*, wł. *normalizzazione*, fr. *normalisation*, hiszp. *normalización*)
Tendencja kopiującego do przekładu tekstu wg określonych norm zwyczajowych.

NUMER KLISZY (ang. *plate number*, niem. *Plattennummer*, wł. *numero di lastra*, fr. *cotage*, hiszp. *numero de la plancha*)
Numer identyfikacyjny klisz użytych do druku dzieła, którego badanie może wnieść pożyteczne elementy dla rozwikłania problemów związanych z tradycją tekstową, takich jak datowanie, chronologia, działania rewizyjne, pochodzenie błędów, etc.

O

OMEOARCHIA
Błąd poligenetyczny, który powstaje, gdy dwa sąsiadujące ze sobą odcinki tekstu mają ten sam *incipit*, a kopiujący łatwo skłania się do pominięcia tego co zawiera się między identycznymi miejscami.

OPE INGENII patrz EMENDACJA

OPE CODICUM patrz EMENDACJA

OPERA OMNIA — dzieła wszystkie (ang. *complete works*, niem. *Gesamtausgabe, sämtliche Werke*, fr. *Ouvres complètes*, hiszp. *obras completas*)
Wydanie wszystkich dzieł autora.

OPTIMUS, CODEX, patrz *METODA najlepszego świadectwa*

ORYGINAŁ (łac. *exemplum primum*, ang. *original*, niem. *Original, Urschrift*, wł. *originale*, fr. *originale*, hiszp. *original*)
Źródło — często, ale nie zawsze zbieżne z autografem — które zawiera redakcję autorską i z którego wywodzi się tradycja tekstu. Może zgadzać się z jednym z ocalałych źródeł lub żadnym z nich (w takim wypadku winien być ponownie ustanowiony).

P

PALEOGRAFIA (ang. *paleography*, niem. *Paläographie*, wł. *paleografia*, fr. *paléographie*, hiszp. *paleografía*)
Zespół dyscyplin badających dawne pisma, ich ewolucję i ich właściwą interpretację.

PARODIA (ang. *parody*, niem. *Paridie*, wł. *parodia*, fr. *paridie*, hiszp. *parodia*)
Technika kompozytorska niezwykle ważna począwszy od połowy wieku XV (lecz sporadycznie spotykana już pod koniec XIV) aż po cały wiek XVI. Opiera się na

konstruowaniu nowego utworu [polifonicznego] na materiale innej kompozycji już istniejącej (melodii jednego lub wielu głosów, planu kadencyjnego, zmian modalnych).

PECIA
Późnośredniowieczny system kopiowania, który rozdzielał tymczasowo kodeks na dwie części (*peciae*) rozdane dwu skrybom, którzy je kopiowali a następnie wymieniali między sobą, umożliwiając w ten sposób wytworzenie dwóch kopii tekstu w czasie potrzebnym do wyprodukowania jednej.

PERTURBACJA tradycji (ang. *perturbation*, niem. *Störung*, wł. *perturbazione*, fr. *perturbation*, hiszp. *perturbación*)
Zespół zjawisk zakłócających wertykalną tradycję tekstu (*stemma*) i będących powodem popełniania błędów przy jego rekonstrukcji. Najczęściej są to cząstkowe konfrontacje tekstu (*collatio*) i niezależna działalność kopistów oparta na przypuszczeniach (*koniektura*).

PERYKOPA (ang. *pericoph*, niem. *Pericophe*, wł. *pericope*, fr. *pericope*, hiszp. *pericope*)
Odcinek tekstu zapamiętany przez kopistę w czasie kopiowania.

PRÓBKI (łac. *plagula*, ang. *proofs*, niem. *Druckfhnen, Korrekturabzüge*, wł. *bozze di stampa*, fr. *épreuves*, hiszp. *pruebas*)
Próbka drukarska, drukowany brulion, na którym można robić korekty.

R

RECENSIO patrz KRYTYKA ŹRÓDŁOWA

REDAKCJA (łac. *scriptio*, ang. *redaction*, niem. *Fassung*, wł. *redazione*, fr. *rédaction*, hiszp. *redación*)
Definitiwne lub tymczasowe rozplanowanie tekstu. Tekst może zostać poddany *jednej redakcji*, *redakcjom wielokrotnym* (które dokumentują plan korekt autorskich) lub *redakcjom alternatywnym* (z których autor nie wybrał jeszcze tej dla siebie ostatecznej).

REDAKTOR (ang. *editor*, niem. *Herausgegeber*, wł. *curatore, editore, filologo*, fr. *éditeur*, hiszp. *editor*)
Ten, kto pracuje nad krytycznym odtworzeniem tekstu.

RESTITUTIO TEXTUS — odtworzenie tekstu, patrz KRYTYKA TEKSTU

REWIZJA (ang. *revision*, niem. *Revision*, wł. *revisione*, fr. *révision*, hiszp. *revisión*)
Może być:
— *autorska*: projekt korekt, który może również zamienić się w następną wersję dzieła.
— *nieautorska*: w muzykologii oznacza szczególne uporządkowanie, jakie tekst muzyczny przybiera w dziele rewizora, który interweniując w *wulgatę* w sposób nieusystematyzowany, przygotowuje *wydanie praktyczne*.

REWIDENT (ang. *riviser*, niem. *Revisor*, wł. *revisore*, fr. *révision*, hiszp. *revisión*)
Ten, który przygotowuje *wydanie praktyczne*, normalizując wcześniej istniejącą *wulgatę*. W sposób niewłaściwy termin ten może znaleźć zastosowanie na określenie redaktora filologa.

RODZINA ŹRÓDEŁ
Zespół źródeł, które wydają się być spokrewnione ze względu na obecność wspólnych *błędów znaczących*.

S

SAUT DU-MÊME-AU-MÊME, patrz *HOMOEOTELEUTON*

SINE CAPITE (ang. *acephalous*, niem. *azephalisch*, wł. *acefalo*, fr. *acéphale*, hiszp. *acéfalo*)
Tekst ucięty, pozbawiony początku; źródło bez strony tytułowej, lub bez pierwszych stron.

SINGULARIS, LECTIO, patrz LEKCJA

STAN (ang. *state*, niem. *Variante*, wł. *stato*, fr. *état*, hiszp. *estado*)
W analizie krytycznej druku oznacza „jakąkolwiek część kopii książki, która w momencie opuszczania drukarni różni się od innych kopii należących do tej samej *emisji*, błędem, korekcją błędu, lub przez jakikolwiek inny motyw, który nie ma związku z wolą wydawcy do rozróżniania inicjatyw wydawniczych" (Tanselle).

STEMMA — drzewo genealogiczne
Tam gdzie można odnaleźć je w sposób właściwy, przedstawia drzewo genealogiczne tradycji tekstu i wyjaśnia relacje zachodzące pomiędzy poszczególnymi źródłami.

SUBARCHETYP (ang. *subarchetype*, niem. *Subarchetypus*, wł. *subarchetipo*, fr. *subarchétype*, hiszp. *subarquetipo*)
Źródło zaginione, lecz możliwe do odtworzenia na podstawie kryterium błędów wspólnych. Stanowi protoplastę (wł. *capostipite*) tradycji i umieszcza się je pod archetypem. Nie oznacza więc bytu fizycznego, lecz byt rekonstruowany.

SZKIC (łac. *adumbratio*, ang. *sketch*, niem. *Skizze*, wł. *schizzo*, fr. *esquisse, brouillon*, hiszp. *esquicio*)
Notatka, która zawiera zasadniczą wskazówkę przy projektowaniu tekstu. Termin ten jest jednak stosowany dla nieco różnorodnej fenomenologii, od brulionu (wł. *minuta*) lub notatek (fr. *paperasse*) do sposobu ustalania kluczowych punktów rozplanowania. Dla użycia francuskiego terminu *brouillon* patrz KOPIA ROBOCZA.

SZTUKA ALUZJI (ang. *allusive art*, niem. *allusive Kunst*, wł. *arte allusiva*, fr. *art allusif*, hiszp. *arte alusiva*)
Tekst muzyczny nosi w sobie sztukę aluzji, gdy zawiera cytat, lub fragmentaryczne cytaty dzieł innych twórców (lub też tego samego autora), takie które są natychmiast rozpoznawane jako wyraźne odniesienia do dobrze już zasymilowanego dziedzictwa kulturowego znanego autorowi i odbiorcom jego dzieła.

ŚWIADECTWO — źródło (ang. *source*, niem. *Quelle*, wł. *testimone*, fr. *source*, hiszp. *fuente*), patrz ŹRÓDŁO
Przedmiot — rękopiśmienny, drukowany, lub mieszany — który przekazuje tekst. Może przekazywać jeden, lub więcej tekstów jednego autora, lub też różnych autorów (*miscellanea*).

ŚWIADECTWO FRAGMENTARYCZNE (ang. *fragmentary*, niem. *fragmentarisch*, wł. *frammentario*, fr. *fragmentaire*, hiszp. *fragmentario*)
Źródło, które zachowuje tylko nieciągłe odcinki tekstu.

T

TEKST (łac. *textus*, ang. *text*, niem. *Text*, wł. *testo*, fr. *texte*, hiszp. *texto*)
Oznacza skończone dzieło. W sensie bardziej ogólnym: każde dzieło pisane, którego poziom wykończenia jest taki, na jakim pozostawił go autor.
— *Tekst bazowy* (ang. *copy-text*, wł. *testo base*): w analizie krytycznej druku to źródło, na którym wydawca opiera się jako na podstawie swego wydania. Wg teorii Greg'a tekst bazowy identyfikowany z pierwszym autoryzowanym wydaniem lub, gdy taki istnieje, z autografem, który je poprzedza, jest wierny *lekcjom dodatkowym*. Przypuszcza się, że są one o wiele mniej podatne na zmiany w procesie druku niż *lekcje zasadnicze*, których wybór jest dokonywany na podstawie działania *krytyki tekstu*.
— *Tekst w czasie*: wyrażenie, które wskazuje i uwydatnia pozytywny walor tego wariantu tradycji, który właściwie i z niezbędną konsekwencją dokonał adaptacji tekstu do kultur, które w różnym czasie go odczytywały, reprodukowały i asymilowały;
— *Texte*: we francuskiej krytyce genezy wskazuje w specyficznym sensie poziom redakcyjny, który autor uznaje za ostateczny.

TEXTUS RECEPTUS lub *VULGATA* — wulgata
Tekst w swojej formie najszerzej rozpowszechnionej i ciągle przeredagowywanej, nie przeszedł przez selekcję *krytyki tekstu*.

TRADYCJA (ang. *tradition*, niem. *Überlieferung, Tradition*, wł. *tradizione*, fr. *tradition*, hiszp. *tradición*)
Przebieg przekazu dzieła i komplet źródeł, który je dokumentuje. Może być:
— *wertykalna*: relacja pomiędzy ocalałymi źródłami o bezpośrednim pokrewieństwie (*filiacji*).
— *horyzontalna*: pomiędzy źródłami zachodziły nie tylko relacje prostego pokrewieństwa (możliwe do zauważenia w kierunku pionowym na drzewie genealogicznym), lecz także podobieństwa cząstkowe (w kierunku poziomym); wspólne lekcje mogły być wprowadzone zatem przez kontaminację (zjawisko bardzo trudne do zbadania).
— *bezpośrednia*: utworzona przez całość źródeł, które przekazują tekst.
— *pośrednia*: odcinki tekstu łączy się dzięki cytatom, częściowym lub całościowym transliteracjom, przeróbkom.
— *pasywna* (wł. *quiescente*): gdy kopiujący nie skłania się do innowacji.
— *aktywna*: gdy tradycja pełna jest innowacji.
— *pisana*: rękopiśmienna, drukowana, lub mieszana, utworzona ze źródeł rękopiśmiennych, lub drukowanych.
— *ustna*, lub też nie związana z pismem.
— *mieszana z pamięci*: gdy w źródle lekcje ustanowione są nie tylko przez skopiowanie z innego źródła, lecz również przez nakładanie się (interferencję) — rzadsze lub częstsze — alternatywnych lekcji, które kopiujący wcześniej zapamiętał inną drogą.

TRANSKRYPCJA (ang. *transcription, arrangement*, niem. *Transkription, Bearbeitung*, wł. *trascrizione*, fr. *transcription, arrangement*, hiszp. *transcripción, arreglo*)
W muzykologii oznacza dwa odrębne działania:

— przepisanie w notacji współczesnej tekstu zapisanego w dawnej notacji. Operacja ta nie opiera się jedynie na prostej transliteracji, ale obejmuje rozmaitą i ważną problematykę natury interpretacyjnej.
— odczytanie na nowo i twórcze opracowanie, które współczesny kompozytor podejmuje, korzystając z dzieła innych.

U

UNICUS, CODEX, patrz ATESTACJA unikatowa

UPROSZCZENIE (ang. *banalization*, niem. *Trivialisiertung*, wł. *banalizzazione*, *trivializzazione*, fr. *banalisation*, hiszp. *banalización*)
Zachodzi, gdy kopista nierozumiejący trudnej lekcji tekstu (*lectio difficilior*) tworzy jej uproszczoną interpretację.

URTEXT, patrz WYDANIE

USUS SCRIBENDI — zwyczaj piszącego
Zwyczaje zapisu i stylu właściwe dla określonej epoki i terenu geograficznego, które warunkują zdolność interpretacyjną i sposób odtwarzania tekstów określonego kopisty lub drukarza. Termin oznacza także upodobania kompozycyjne i stylistyczne autora.

V

VULGATA, patrz *TEXTUS RECEPTUS*

W

WARIANT, lekcja (łac. *varians*, ang. *variant*, niem. *Variante*, wł. *variante*, fr. *variante*, hiszp. *variante*)
Odejście od lekcji oryginalnej, które nie ma jednak charakteru ewidentnego błędu. Rozróżnia się dwie kategorie wariantów:
— *Wariant autorski* (patrz KRYTYKA WARIANTÓW): zmienia tekst w następstwie interwencji, jakie autor może dokonać w swoim dziele w różnych okresach. Pokazuje genezę dzieła, naturę pracy kompozytorskiej, relacje dialektyczne autora z kulturą i historią. Interwencje autorskie zwykle nie są sporadyczne i bez znaczenia, lecz uzależnione są od ciągłego precyzowania, lub modyfikowania projektu. W zwartym systemie tekstu interwencje te dokonywane są w różnych miejscach, które wzajemnie na siebie oddziaływują.
Warianty autorskie mogą być:
zasadnicze: skutkują na elementy determinujące dzieło (w muzyce np. na architektonikę kompozycji, przebieg harmoniczny, procesy rozwoju tematycznego, naturę i ukierunkowanie modeli melodycznych, tkankę imitacyjną, itd.).
formalne: dotyczą drugoplanowych aspektów dzieła, wyjaśniają graficznie istotę treści.
inicjujące lub *ustanawiające*: wprowadzają do dzieła coś, czego nie było wcześniej;
zastępujące: zastępują odcinek tekstu innym z nowymi pomysłami.
zapisu albo też *natychmiastowe* lub *wewnętrzne*: które tworzone są w ramach danego uporządkowania.

odczytu albo też *nie natychmiastowe* lub *zewnętrzne*: na które piszący decyduje się w trakcie czytania swego dzieła.
kompensujące: wprowadzone dla zrównoważenia innych innowacji.
alternatywne: gdy autor posiada dwie lub więcej lekcji dla tego samego fragmentu, bez wybrania konkretnego.
eliminujące albo też *kasujące*: które eliminują odcinek tekstu bez zastąpienia go innym.
— *Wariant tradycji*. Innowacje wprowadzone do tekstu w przebiegu tradycji albo przez świadome interwencje interpretacyjne, albo przez nieświadome interferencje, które przydarzyły się kopiującemu:
obojętne lub *neutralne*: to takie warianty tradycji, które jawią się jako lekcje do przyjęcia (słuszne) i których prawdziwa natura (uproszczenie lub utrudnienie — *facillior/difficilior*) ujawnia się jedynie przez systematyczne porównanie źródeł.
struktury: mogą być autorskie, lub tradycyjne, wprowadzają zmiany nie na poziomie lekcji, lecz na poziomie struktury tekstu.

WERSJA (ang. *version*, niem. *Fassung*, wł. *versione*, fr. *version*, hiszp. *versión*)
Autonomiczny i skończony poziom redakcyjny.

WYDANIE (łac. *editio*, ang. *edition*, niem. *Ausgabe*, wł. *edizione*, fr. *édition*, hiszp. *edición*)
W analizie krytycznej druku to: „zbiór wszystkich egzemplarzy książki wydrukowanej w tym samym ujęciu typograficznym" (Stoppelli).
— *Wydanie faksymilowe* (łac. *editio phototypica*, ang. *anastatic edition*, niem. *Faksimileausgabe*, wł. *edizione anastatica, fototipica, fascimile*, fr. *édition anastatique*, hiszp. *edición fototìpica*): reprodukuje pojedyncze źródło z całkowitą precyzją za pomocą środków fotograficznych.
— *Wydanie krytyczne* (łac. *editio critica*, ang. *critical edition*, niem. *kritische Ausgabe*, wł. *edizione critica*, fr. *édition critique*, hiszp. *edición crìtica*): zawiera kompletną krytykę źródeł istotnych dla dzieła (*recensio*), ich systematyczne porównanie, odtworzenie tekstu (*restitutio textus*) oraz komentarz rewizyjny (*sychroniczny, diachroniczny*, gdy istnieją warianty przypisywane autorowi), który wyczerpująco odnotowywuje warianty i uwzględnia postępowanie wydawcy.
— *Wydanie dyplomatyczne* (łac. *editio diplomatica*, ang. *diplomatical edition*, niem. *diplomatische Ausgabe*, wł. *edizione diplomatica*, fr. *édition diplomatique*, hiszp. *edición diplomàtica*): zgodnie z praktyką typową dla wydań dokumentów ma na celu odtworzenie dokładnie tego, co można odczytać w źródle bez interwencji wydawniczej.
— *Wydanie interpretacyjne* (ang. *interpretative edtion*, niem. *Interpretationsausgabe*, wł. *edizione interpretativa*, fr. *édition interprétative*, hiszp. *edición interpretativa*): opiera się zasadniczo na jednym źródle, ale wymaga interwencji wydawniczych w celu wykluczenia ewidentnych błędów i uzyskania większej zrozumiałości tekstu.
— *Wydanie oryginalne* (ang. *original edition*, niem. *Originalausgabe*, wł. *edizione originale*, fr. *édition originale*, hiszp. *edición original*): pierwsze wydanie skontrolowane przez autora.
— *Wydanie praktyczne* (ang. *practical, performing edition*, niem. *praktische Ausgabe, für Praxis*, wł. *edizione pratica*, fr. *édition pratique*, hiszp. *edición pràtica*): wydanie tekstów muzycznych przeprowadzone bez jakichkolwiek wymogów korzystania z naukowych kryteriów i aparatu krytycznego, dokonane pod redakcją *rewizora*, który

nie odnotowuje swoich interwencji (lub przynajmniej nie w sposób usystematyzowany) i zwraca się do wykonawców i studentów.
— *Wydanie Urtext*: wydanie prowadzone na autoryzowanym zapisie muzycznym (lub uznawanym za taki), możliwie przeredagowane wg współczesnych standardów oznaczeń wykonawczych.

WYDAWCA (filolog), patrz REDAKTOR

WYKREŚLENIE (ang. *expunction*, niem. *Ausstreichung*, wł. *espunzione*, fr. *suppression*, hiszp. *supresión*)
Eliminacja, usunięcie lekcji bezpodstawnie wstawionych do tekstu.

Z

ZARYS (łac. *descriptio*, ang. *draft*, niem. *Entwurf*, wł. *abbozzo*, fr. *brouillon*, hiszp. *esbozo*)
Kompletna wersja jednej z części dzieła, lub projekt, który wyznacza różne odcinki dzieła.

ZWIĄZKI MIĘDZYTEKSTOWE (ang. *intertextuality*, niem. *Intertextualität*, wł. *intertestualità*, fr. *intertextualité*, hiszp. *intertextualidad*)
Zespół powiązań, które łączą określone miejsca dzieła:
— z innymi miejscami dzieła, z całością tego samego dzieła,
— z innymi miejscami w innych dziełach tego samego autora,
— z określonymi odniesieniami kulturowymi autora spoza jego twórczości.

ŹRÓDŁO (ang. *source*, niem. *Quelle*, wł. *fonte*, fr. *source*, hiszp. *fuente*), patrz ŚWIADECTWO
Termin wzięty z dyscyplin historycznych (gdzie oznacza dokument) i z terenu krytyki literackiej (gdzie odnosi się do pierwszego desygnatu uznawanego przez autora za właściwe dzieło), przyjęty przez muzykologię końca XIX wieku w miejsce bardziej właściwego *świadectwo* (wł. *testimone*). W filologii muzycznej termin *źródło* używany jest instensywnie, lecz niewłaściwie, na oznaczenie nie tylko *świadectwa* autoryzowanego lub początku następującej po nim tradycji, albo *Urtext*-u, lecz dla jakiegokolwiek rodzaju kopii lub reprodukcji tekstu muzycznego, zarówno późnej jak i niewłaściwej, a także na oznaczenie nagrań płytowych i na taśmie.

(tłumaczenie: Piotr Wilk)

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA