



ARTYKUŁY

SONIA WRONKOWSKA
Katedra Muzykologii
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TYPY EDYCJI MUZYCZNYCH W KONTEKŚCIE GŁÓWNYCH TENDENCJI EDYTORSTWA NAUKOWEGO

Edytorstwo muzyczne jest jednym z rodzajów działalności wydawniczej w naukach humanistycznych, które za podstawę swych rozważań przyjmują tekst. Stosowanie w odniesieniu do muzyki metod przynależnych filologii jest uzasadnione w tradycji muzykologicznej analogią zapisu muzycznego do tekstu. Określenia takie jak „tekst muzyczny” i „filologia muzyczna” są elementem analitycznego myślenia o muzyce. Jednak nie jest to jedyny możliwy sposób systematycznego ujęcia fenomenu piśmiennej tradycji muzyki. Z perspektywy historycznej zapisy utworów muzycznych to źródła do historii muzyki. Symboliczny zapis nutowy przekształcany przez kolejnych użytkowników kultury muzycznej może być identyfikowany we współczesnym źródłoznawstwie jako fakt historyczny [Szymański, 2001, s. 695]. Te dwie możliwe perspektywy ujęcia zjawiska notacji muzycznej silnie ukonstytuowane są w tradycji badań literackich i historycznych, które z kolei wpływają na współczesną dyskusję o statusie edytorstwa muzycznego. Celem autorki niniejszego artykułu jest wykazanie analogii pomiędzy rozwojem głównych nurtów edytorstwa literackiego i historycznego z jednej strony a edytorstwa muzycznego z drugiej, oraz omówienie w tym kontekście typologii i typów edycji muzycznych.

Edytorstwo można zdefiniować jako postępowanie zmierzające do ogłoszenia drukiem istniejącego wcześniej zapisu tekstu [Szymański, 2001, s. 691]. Dobór metod i technik edytorskich każdorazowo jest uzależniony od rodzaju przygotowywanej edycji i jej przeznaczenia dla określonej grupy odbiorców. Niektórzy badacze rozszerzają zakres pojęciowy terminu „edytorstwo” do procesu sporządzania kopii – również rękopiśmiennych –

danego tekstu [Kürbis, 1974, s. 205]. Edytorstwo naukowe to wydawanie w sposób poprawny tekstu zgodnego z intencją autora za pomocą naukowo uzasadnionych metod [EWoK, 1971b, s. 648–649].

Edytorstwo literackie i historyczne – historia

Historia edytorstwa w ogóle jest zdominowana przez metodę filologiczną. Współcześnie wyróżnia się działalność edytorską opartą na metodzie filologicznej, oraz – począwszy od XX w. – na metodzie historycznej [Szymański, 2001, s. 694]. Wprowadzenie tego rozróżnienia jest również kluczowe dla zagadnienia edytorstwa muzycznego i jego metodyki. Metoda filologiczna badania tekstów literackich, stosunkowo ściśle skodyfikowana przez Karla Lachmanna na początku XIX w., każdorazowo miała prowadzić do ustalenia, a właściwie – skonstruowania – wyidealizowanego archetypu tekstu. U podstaw takiego postępowania edytorskiego tkwiło przeświadczenie, że wszystkie przekazy są repozytoriami jednego tekstu, ich tradycja natomiast – przez błędy kolejnych kopistów – jest stopniowo zafałszowywana elementami obcymi dla tekstu oryginalnego. Praca filologa przebiegała w dwóch etapach: *recensio*, podczas którego badacz dokonywał krytyki dostępnych przekazów tekstu i konstruował ich stemmat filiacyjny, oraz *emendatio*, czyli etap wyboru przekazu najbliższego oryginałowi i korekta jego błędów (Kürbis, 1974, s. 212). Metoda filologiczna stanowiła podsumowanie długiej tradycji przednaukowego edytorstwa literackiego, ale w połączeniu z krytyką erudycyjną z powodzeniem zaczęła być również aplikowana do wydawania źródeł historycznych. Dopiero na początku XX w. zakwestionowano zasadność metody Lachmanna, szczególnie w środowisku historyków – pierwsze istotne kontrargumenty, oparte na nieregularnościach odkrytych w wielu stemmatach filiacyjnych, podał Joseph Bédier w 1913 r. [Szymański, 2001, s. 694; Kürbis, 1974, s. 215]. Był to równocześnie początek kształtowania się odrębnej metody historycznej w dziedzinie edytorstwa. Metoda filologiczna sformułowana przez Lachmanna charakteryzowała się algorytmizacją postępowania badawczego w zakresie krytyki tekstu; jej przedmiotem był tekst jako fenomen kultury ludzkiej w swej określonej formie i wyrażony danymi słowami, a udostępniany przede wszystkim na potrzeby czytelnicze. Metoda historyczna, której pierwociny zawarte były w poszczególnych krytykach metody filologicznej, wskazywała na swoistą cechę tekstu transmitowanego przez źródło historyczne, a mianowicie – na jego wartość informacyjną. Edytorstwo historyczne bowiem zaczęło ogniskować się nie tylko na tekście w sensie filologicznym, ale też na jego treści, jako potencjalnym zbiorze informacji historycznych, i ich wiarygodności [Szymański, 2001, s. 695]. Celem edytorstwa historycznego zaczęło być udostępnianie materiałów do analizy naukowej dla badaczy historii.

Metoda historyczna w edytorstwie od początku nie była, i współcześnie również nie jest, skryształizowana. W pewien sposób może wiązać się to z warunkami jej powstania – jako opozycji wobec hegemonii metody filologicznej, przez podważanie kolejnych jej aspektów metodycznych. Postulowana przez historyków metoda miała być elastyczna i dostosowywana do indywidualnych problemów źródłowych. Dla edytorstwa historycznego od początku było znamienne przeświadczenie, że każdy przekaz tekstu jest jego nową redakcją, kształtowaną przez kopistę zgodnie ze zmieniającą się sytuacją historyczną [Szymański, 2001, s. 695]. Dlatego też podstawową formą edycji historycznej stała się edycja pojedynczego egzemplarza źródłowego zawierającego przekaz tekstu, zwana edycją dyplomatyczną [Kürbis, 1974, s. 219].

Wydawanie tekstów źródłowych jako faksymili jest odrębnym problemem edytorskim, usytuowanym jednakże w nurcie edytorstwa historycznego – są one typowym przykładem edycji pojedynczego źródła, a nie całej tradycji tekstu. Edycje faksymilowe oparte są na wiernej reprodukcji oryginału, współcześnie są to kopie fotograficzne źródła. Przygotowanie faksymili wymaga innego rodzaju pracy edytorskiej niż omawiane wcześniej edycje, polega bowiem zwykle na krytyce źródłowej w celu wyboru przekazu tekstu odpowiedniego do reprodukcji oraz merytorycznym omówieniu w komentarzu, nie zawiera za to etapu technicznej edycji tekstu źródła. Publikacje będące efektem tej pracy znajdują zainteresowanie szczególnie w środowisku naukowym, jako substytut oryginalnego źródła, oraz bibliofilskim – ze względu na swą wartość estetyczną [Sowiński, 2009, s. 6–7]. Współcześnie często faksymile niektórych stron źródła dodawane są do edycji naukowych jako materiały pomocnicze. Nie wszyscy badacze skłonni są określać wydania faksymilowe mianem edycji [Charles i Hill, 2002, s. 896] – zależy to od przyjętej definicji edycji. Ograniczony udział edytora w procesie przygotowania tego rodzaju wydania sytuuje je nieco poza głównym nurtem dyskusji o metodach edytorstwa.

Współczesne ujęcie metody filologicznej, odbiegające od jej dziewiętnastowiecznej postaci, kładzie nacisk na pracę tekstologiczną, której zadaniem jest ustalenie tekstu i jego zrozumienie, oraz na praktyczne cele edytorstwa literackiego [Górski, 1975, s. 193–195]. Dla tekstologii znamienne jest czerpanie metod z edytorstwa historycznego, a mianowicie pomocnicze dla ustaleń krytycznych zwrócenie uwagi na treść tekstu oraz odejście od załgorytmizowania metod na rzecz ich większej adekwatności do problemów stawianych przez indywidualne teksty, źródła i grupę odbiorczą edycji.

Edytorstwo literackie i historyczne – typologie

W ramach ogólnej refleksji poświęconej edytorstwu pojawiło się wiele typologii edycji. Podstawowa, obecna w większości prac o charakterze podręcznikowym z zakresu historii i filologii – dokładniej literaturoznawstwa

– typologia jest efektem dychotomii zapoczątkowanej wyodrębnieniem się metody historycznej w badaniach o charakterze filologicznym. Brygida Kürbis [1974, s. 201], ze względu na metody przygotowania i przeznaczenie wydania, dzieli edycje na historyczne (metoda historyczna) i literackie (metoda filologiczna – krytyka tekstu). Zadaniem edycji historycznej jest publikacja źródła, które omawia się w obszernym komentarzu historycznym, natomiast zadaniem edycji literackiej jest publikacja tekstu, który wymaga jedynie komentarza filologicznego. Powyższe edycje stanowią podtypy edycji naukowej. Badaczka wprowadziła również dwa inne rozróżnienia [Kürbis, 1974, s. 203], w pierwszym z nich oddziela wydania naukowe (krytyczno-erudycyjne) od wydań nienaukowych (bezkrytyczne), w drugim zaś wśród wydań naukowych wyróżnia wydania popularne, które od naukowych odróżnia uproszczony komentarz krytyczny. Pojawia się również typologia wydań ze względu na użyte środki techniczne, a mianowicie podział na edycje sporządzone rękopiśmiennie i poprzez mechaniczne powielenie tekstu – wiąże się to ze swoiście definiowanym terminem edycji jako każdej kopii tekstu. Ostatnim ujęciem różnic w edycjach jest historycznie zdeterminowana kwestia użycia metody erudycyjnej w badaniu tekstu, zgodnie z którą powstawały edycje przednaukowe i naukowe.

Józef Szymański wprowadza podział na edytorstwo literackie i historyczne, w ramach tych kategorii wprowadza również typologie pragmatyczne [Szymański, 2001, s. 699–700]. Pierwsza z nich dotyczy wyłącznie edycji dzieł literackich, oparta jest na polonistycznej instrukcji wydawniczej i wyróżnia trzy typy edycji pod kątem ich przeznaczenia: ściśle naukowe, popularnonaukowe i popularne. Druga typologia dotyczy wydań źródłowych w historii, a jej kryterium stanowi technika przygotowania edycji: wydanie faksymilowe, wydanie zgodne z historyczną instrukcją wydawniczą (naukowe) i wydanie popularnonaukowe.

Z przedstawionych systematyk wynika, że rozgraniczony jest przedmiot i metoda edycji naukowych literackich i historycznych, w których edycja za pomocą metody historycznej opiera się na pojedynczym źródle, natomiast edycja za pomocą metody filologicznej opiera się na tradycji tekstu, obejmującej wiele źródeł. Jednak w obliczu współczesnej teorii edycji obie te metody najczęściej są wykorzystywane również – w różnym stopniu – wzajemnie jako metody pomocnicze.

Edytorstwo muzyczne – historia

Edytorstwo muzyczne, podobnie jak edytorstwo literackie i historyczne, na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci podlegało różnym tendencjom. Rozpatrywanym tutaj zakresem edytorstwa będzie wydawanie zapisów nutowych muzyki profesjonalnej Zachodu. Na czasy XIX w. przypada początek szerszego zainteresowania muzyką przeszłości, związany zarówno z krę-

giem wykonawców, jak i badaczy, w środowisku których wykształciła się pod koniec wieku akademicka dziedzina muzykologii. Do tego czasu główny korpus wydawnictw muzycznych stanowiła muzyka żyjących twórców, którzy autoryzowali wydania i ich wola była siłą sprawczą w kwestii ustalania oryginalnego tekstu. Nieautoryzowane edycje muzyki dawniejszej w XIX w. były najczęściej sporządzane przez słynnych wykonawców i stanowiły utrwalenie ich interpretacji danego utworu. Wiąże się to być może z ówczesnym przewartościowaniem osoby wykonawcy w procesie urzeczywistniania dzieła zapisanego jedynie przez kompozytora, oraz z kultem wirtuozerii. Wydania utworów sygnowane nazwiskami wybitnych muzyków miały charakter czysto praktyczny, wykonawczy, a ich powstawaniu nie towarzyszyła zazwyczaj świadomość metodologiczna edytora. Nie figurowały w nich informacje o źródłach, na podstawie których edytor ustalił tekst kompozycji, komentarz krytyczny, ani informacja, które spośród elementów edycji mają pochodzenie źródłowe, a które pochodzą od edytora. Reakcją na tego rodzaju publikacje był postulat wydawania tzw. urtekstów, wysunięty przez Königlische Akademie der Künste w Berlinie w ostatniej dekadzie XIX w. [Grier, 2002, s. 886]. Urtekst miał być wydaniem zawierającym tekst oryginalny utworu, bez edytorskich ingerencji, dla umożliwienia muzykom stworzenia własnych interpretacji wykonawczych. Zagadnienie to sprzęgnięte było z początkami akademickiej muzykologii w Niemczech, której założyciel – Guido Adler – w swoich publikacjach poświęcał wiele miejsca technicznym problemom edytorstwa [Grier, 2009, s. 886]. Monumentalne serie edycji urtekstowych wpisywały się w nurt edytorstwa naukowego, wykorzystywały metody filologii i właściwie bagatelizowały problemy wykonawcze, w opozycji do wciąż popularnych edycji praktycznych, które z perspektywy filologicznej były notorycznie błędne. W praktyce edytorskiej jednak wydawanie urtekstów zgodnie z założeniami pomysłodawców, czyli jako tekstów oryginalnych bez krytycznej ingerencji edytora, okazało się właściwie niemożliwe, co doprowadziło do licznych dyskusji i kontrowersji w XX w. W 1954 r. Günter Henle podjął problem różnic między autografem utworu a jego pierwodrukiem, co bezpośrednio związane było z założeniami edycji urtekstowej, bowiem na jej potrzeby edytor powinien dokonywać wyboru między dwoma różnymi autoryzowanymi przekazami jednego utworu, wprowadzając zarazem do edycji poważną ingerencję o charakterze interpretacyjnym. Te i inne problemy generowane przez pojęcie urtekstu rozwiązał Georg Feder w roku 1959 stwierdzeniem, że edycja urtekstowa powinna być edycją krytyczną opartą każdorazowo na badaniach źródłowych [Grier, 2002, s. 886]. Na lata 50. XX w. przypada również zainteresowanie praktycznym użyciem edycji o charakterze naukowym, związane między innymi z ruchem wykonawstwa muzyki dawnej w Wielkiej Brytanii. Zaczęły więc powstawać edycje stworzone przez badaczy metodami filologicznymi, dostosowane w zapisie do umiejętności i wiedzy praktyków. Ten-

dencja badaczy do poświęcania uwagi zagadnieniom wykonawczym spowodowała refleksję nad związkiem między kompozytorem a wykonawcą, co w pewien sposób przekładało się na relację edytor – wykonawca [Grier, 2002, s. 886–887]. Kluczem do zrozumienia tego powiązania było zwrócenie uwagi badawczej na konwencję obowiązującą w komunikacji na drodze: kompozytor – wykonawca poprzez zapis muzyczny. Dostrzeżono również utwór muzyczny jako przedmiot o wadze historycznej, stworzony w określonym kontekście kulturowo-historycznym.

Zmiana optyki postrzegania dzieła muzycznego była momentem przełomowym w edytorstwie, odpowiadającym na zasadzie analogii kryzysowi metody Lachmanna na początku XX w. w edytorstwie historycznym. Istotne aspekty tej przemiany podjął m.in. Carl Dahlhaus [1999, s. 113–115], dokonując rozdzielenia edytorstwa filologicznego i edytorstwa rejestrującego historię recepcji (historycznego) w muzykologii. Historycy recepcji, zdaniem Dahlhaus, wyodrębnili się spośród filologów jako reformatorzy metody filologicznej. Sądził on, że postępowanie edytorskie oparte na przeświadczeniu o istnieniu tekstu-archetypu, będącego urzeczywistnieniem woli kompozytora, i jego niedoskonałych kopii w formie rzeczywiście istniejących źródeł muzycznych, jest wyrazem skrajnie idealistycznego nastawienia. Podobnie nienaukowe – zdaniem przeciwników metody filologicznej – jest pozytywne waloryzowanie konstrukcji edytorskiej archetypu, która ma charakter jedynie hipotetyczny, przy jednoczesnym zanegowaniu wartości zachowanych przekazów, które stanowią fakt historyczny. Zwolennicy edycji opartej na historii recepcji postulowali traktowanie każdego przekazu tekstu jako indywidualnego wariantu o kluczowym znaczeniu dla historycznej transmisji tekstu. Kontekst metodologiczny, w ramach którego mogły pojawić się tego typu tendencje, można łączyć z „historyzmem” [Dahlhaus, 1970, s. 110] – badaniem warunków historycznych dla wyjaśniania powstawania danych zjawisk z uwzględnieniem procesu historycznego i zmienności kategorii recepcyjnych. Reformatorzy filologii muzycznej postrzegali więc każde źródło zawierające muzyczny tekst przez pryzmat recepcji, jako równoprawne wytwory zaistniałej sytuacji kulturowo-społeczno-ekonomicznej i momentu dziejowego. Dahlhaus [1999, s. 119] zauważa, że metody pojmowania dzieła muzycznego przez filologów muzycznych ukształtowane były przede wszystkim przez topos dzieła zamkniętego, a pozostawały obce pojmowaniu utworu muzycznego w dawniejszej praktyce muzycznej, w której powszechne były modyfikacje wykonawcze utworów. Właśnie owo uaktualnianie tekstu w kolejnych wykonaniach może być również znaczącą przesłanką dla badania zarówno tradycji tekstu, jak i historii praktyki wykonawczej.

Kolejnym symptomem zmian będących efektem sprzeciwu wobec skostniałej metody filologicznej w edytorstwie muzycznym było podjęcie tematu wkładu wykonawcy w historyczny proces kształtowania dzieła i jego edycji. Próby tworzenia edycji praktycznych o podbudowie naukowej wiązały

się z krytyką monumentalnych edycji filologicznych, które były właściwie materiałami wyłącznie do użytku akademickiego, nieprzystosowanymi do potrzeb wykonawców. Zwrócono również uwagę na wartość edycji praktycznych, interpretacyjnych, jako swoistych nośników tradycji wykonawczej, które z perspektywy historycznej mogą być użyteczne właśnie jako charakterystyczne momenty recepcji. Na kanwie tej refleksji pojawiło się porównanie tradycji wykonawczej (również edycji wykonawczych) do tradycji oralnej – co badać mogła historia recepcji, zaś tradycji kompozytorskiej kultywowanej przez kolejnych edytorów i wyrażającej się zainteresowaniem tekstem – do tradycji pisanej [Grier, 2002, s. 886–887, 892]. Oczywiście wiąże się to z fenomenem niezupełności notacji muzycznej względem każdorazowego jej udźwiękowienia. Owe aspekty wykonania muzycznego nieobjęte konkretnymi wskazaniem kompozytora są wypełniane poprzez uwzględnienie określonych tradycji muzycznych, często zdeterminowanych konwencją obowiązującą w danym momencie historii muzyki. Historyczne badanie tekstu muzycznego w obliczu tego problemu jest skazane na fragmentaryczność i niezupełność, odpowiadającą zakresowi określoności zapisu muzycznego i wiedzy na temat historycznej praktyki wykonawczej. Tradycja z kolei, wypracowana częstokroć jeszcze w okresie przednaukowym – przed pojawieniem się muzykologii historycznej i jej standardów edytorskich – jest zawsze zupełna i w tym aspekcie ma przewagę nad metodami naukowymi [Dahlhaus, 1970, s. 112]. Nie oznacza to bynajmniej, że tradycja korzysta z dokonań nauki, choć byłoby to rozwiązanie przez badaczy preferowane, prawdopodobnie też wiedza historyczna nie będzie wypierała tradycji wykonawczej jako nienaukowej. Istotą tej dychotomii jest specyficzny status utworów muzycznych, które można rozpatrywać zarówno jako dzieła sztuki, kanoniczne teksty, czy fakty historyczne; przez pryzmat praktyki wykonawczej, estetyki, filologii muzycznej czy historii muzyki.

Edytorstwo muzyczne – typologie

Większość systematycznych ujęć różnych aspektów zagadnienia badań źródłowych w muzykologii porusza problem edytorstwa muzycznego jako praktycznej aplikacji metod krytyki źródłowej i krytyki tekstu. Ujęcia te mają najczęściej charakter deskryptywny w typologiach, czyli stanowią próbę usystematyzowania zjawisk typowych w praktyce edytorskiej, na poziomie zaś opisu często wprowadzają elementy normatywne bazujące na teorii edycji i indywidualnych postulatach metodycznych autorów. Niektórzy badacze podkreślają trudność w systematyzacji zjawiska tak obszerne i różnorodne, jakim jest edytorstwo muzyczne [Grier, 2004, s. 144], czego pewnym rozwiązaniem jest posługiwanie się pojęciem „tendencji metodologicznych” w poszczególnych edycjach, zamiast wyszczególniania niejasnych typów czy klas edycji [Bońkowski, 2009, s. 51].

Prostą typologię o charakterze encyklopedycznym przedstawia Grier w artykule *Editing* z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [2002, s. 891–893]; rozwija ją w monografii *The Critical Editing of Music* [2004, s. 144–160]. Zgodnie z nią cztery podstawowe typy edycji muzycznych kształtują się jako odpowiedź na potencjalne zapotrzebowania różnych grup ich współczesnych użytkowników. Faksymile reprodukowane fotograficznie spełniają funkcję udostępniania źródeł muzycznych szerokiemu kręgowi zainteresowanych historią muzyki, w praktyce jednak najczęściej wykorzystywane są przez badaczy jako substytut oryginalnego źródła na pewnych etapach pracy badawczej. Drugi typ – edycja z zachowaniem oryginalnej notacji (*the printed edition that replicates the original notation*) – to przygotowanie materiałów dla badaczy i muzyków specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej. Edycje interpretacyjne tradycyjnie dedykowane są uczniom, studentom i profesjonalnym muzykom, jednak w myśl metody historycznej mogą być równie cenne dla badaczy jako nośniki różnych interpretacji tekstu muzycznego. Ostatnim typem wymienianym przez Grier jest edycja krytyczna – najbardziej uniwersalna, bo może być wykorzystywana przez wszystkich uczestników kultury muzycznej, jej badaczy i melomanów, a jest zarazem najbardziej wartościowa z perspektywy naukowej.

Zagadnienie wydawania tekstów muzycznych stanowi jeden z rozdziałów *Wprowadzenia do krytyki tekstu muzycznego* Marii Caraci Veli [2002, s. 30–34]. Wymienia ona istniejące w praktyce edytorskiej typy wydań, nie posługując się jednorodnym kryterium. Wyróżnione i omówione zostały wydania praktyczne – najczęściej oparte na wydaniach popularnych (*vulgata*), wydania dyplomatyczne, wydania urtekstowe, wydania faksymilowe. Edycjom krytycznym Caraci Vela poświęca więcej miejsca, ponieważ są one istotne z perspektywy poruszanego tematu – są praktyczną aplikacją krytyki tekstu muzycznego. Jako odrębny problem autorka porusza wydawanie niejednorodnych źródeł muzycznych w formie miscellaneów [Caraci Vela, 2002, s. 34–37].

Georg Feder w monografii poświęconej zagadnieniom filologii muzycznej – *Music Philology* [2011, s. 137–158] porusza problem techniki edytorskiej dość obszernie, łącznie z zarysowaniem kontekstu historycznego. Za istotny punkt wyjścia dla pracy edytorskiej uznaje kwestię będącą już ok. 1900 r. przedmiotem dyskusji między Johannesem Wolfem, Guido Adlerem i Oswaldem Kollerem – rozgraniczenia i wyboru źródła lub tekstu jako materiału do edycji, co można oczywiście interpretować jako jeden z przejawów ogólnej dyskusji na temat metody historycznej i filologicznej w edytorstwie naukowym. Konstatacją muzykologów przełomu XIX i XX w., którą podtrzymuje Feder, jest uzależnienie tej decyzji od dostępnego materiału źródłowego: w przypadku zachowanego unikat, tudzież przy wydawaniu monumentalnych edycji zbiorowych, dopuszcza się edycję źródła metodą dyplomatyczną

bądź jako faksymile, w przypadku dysponowania większą liczbą przekazów danego tekstu należy podjąć się krytycznej edycji tekstów. Feder w usystematyzowany sposób wskazuje na następujące typy edycji: faksymilowa, dyplomatyczna quasi-faksymilowa oraz dyplomatyczna w znormalizowanej typografii, poprawionego tekstu, krytyczna, historyczno-krytyczna (*the historical and critical edition*), naukowo-praktyczna (*the „scholarly and practical” edition*), urtekstowa i bazująca na historii transmisji.

Nieco inne ujęcie proponują autorzy artykułu *Editions, historical* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [Charles, Hill, Stephens i Woodward, 2002, s. 895–898]. W części ogólnej wyróżniają jedynie dwie klasy edycji: naukową, czyli właściwie krytyczną, oraz praktyczną, inaczej wykonawczą. Jako istotne z perspektywy historycznego ujęcia problemu edytorskiego wskazują również na typy edycji ze względu na ich formę i zawartość, a mianowicie: wydania zbiorowe, antologie i serie faksymilowe.

W polskiej literaturze problemy metodyczne pracy źródłowej poruszane są stosunkowo rzadko. Zagadnienie edycji w swoisty sposób analizował Wojciech Bońkowski w pracy *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji* [2009, s. 48–72]. Jego przegląd typów edycji ma jednak charakter historyczny i odnosi się jedynie do wydań utworów Chopina z XIX w. Według Bońkowskiego, typologie edycji można wyróżniać ze względu na różne kryteria, z których najważniejsze i najwyraźniej obserwowalne to: kryterium pragmatyczne (ze względu na przeznaczenie edycji) oraz kryterium źródłowe (ze względu na bazę źródłową edycji). Problematyka będąca w centrum zainteresowań badacza XIX-wiecznej recepcji muzyki Chopina implikuje również inne kryteria – biograficzne (ze względu na osobę edytora, jego umiejętności i preferencje) oraz filologiczne (ze względu na zakres i stopień ingerencji edytorskich). W typologii dokonanej ze względu na przeznaczenie edycji wyróżnia Bońkowski edycje źródłowe, krytyczne, praktyczne (o charakterze pedagogicznym), interpretacyjne (o charakterze wykonawczym) oraz analityczne (zawierające ustalenia analizy formalnej utworu). Ze względu na kryterium źródłowe, edycje dzielą się na: oparte na wydaniach oryginalnych, oparte na udokumentowanych intencjach kompozytorskich, oparte na źródłach pozakompozytorskich.

W kontekście wymienionych typologii ciekawe stanowisko zajmuje John Caldwell, formułując je we wstępie do pracy o praktycznym charakterze podręcznikowym *Editing early music* (1996, s. v). Sądzi on, że potrzeby i wymagania wszystkich użytkowników edycji muzycznych – muzyków i badaczy – są, i powinny być takie same, a zatem mogą być zaspokojone przez jeden typ edycji, który Caldwell w dalszej części swojej pracy [1996, s. 2] nazywa edycją naukowo-praktyczną (*scholarly performing edition*). Tym samym nie wprowadza on typologii edycji muzycznych, a wzmiankowane przez niego typy edycji: naukowa i praktyczna, są wskazane w celu ukazania potrzeby niwelacji różnic między nimi [Caldwell, 1996, s. 1]. Edycja

postulowana przez Caldwell'a tożsama jest z edycją krytyczną w typologii Grier'a, Caraci Veli czy Federa, opiera się bowiem na całości tradycji danego tekstu i wykorzystuje metody krytyki tekstu, ponadto jest w możliwie najwyższym stopniu dostosowana do współczesnej praktyki wykonawczej.

Wzmiankowane pozycje to podstawowe monografie w zakresie metody krytycznie zorientowanej pracy edytorskiej (Grier, Caldwell), filologii muzycznej (Feder) czy krytyki tekstu (Caraci Vela). Typologie edycji figurują w nich jako treściowy naddatek, praktyczny aspekt zastosowania omawianych szeroko procedur krytycznych i badawczych. Dlatego też mają zazwyczaj charakter niesystematyczny i szkicowy (za wyjątkiem Bońkowskiego, który na sformułowanych typologiach opierał etapy swojej pracy badawczej w odniesieniu do edycji dzieł Chopina), są zróżnicowane i nieredukowalne względem siebie. Jednak zestawienie przedstawionych typologii pozwala na wyróżnienie kategorii wspólnych, które odpowiadają funkcjonującym wydaniom tekstów muzycznych. Ukazane zostaną w kolejności odpowiadającej rosnącemu stopniowi ingerencji edytorskich, od edycji powielających tekst źródła, przez edycje z merytorycznie uzasadnioną ingerencją edytora, po edycje praktyczne, z tekstem swobodnie modyfikowanym na potrzeby wykonawcze. Kolejność ta równocześnie odzwierciedla wpływ tendencji historycznej na początku typologii, a zatem publikowanie tekstu pojedynczego źródła i stopniowe odchodzenie od niej na rzecz tendencji filologicznej, czyli publikacji ustalonego na bazie wielu przekazów tekstu, która swój pełny wyraz znajduje w edycji krytycznej.

Edycje muzyczne – typy

Edycja faksymilowa to wierna w możliwie wielu aspektach reprodukcja fotograficzna źródła. Jest to istotna forma publikacji tekstów muzycznych, zwłaszcza z perspektywy muzykologicznej, umożliwia bowiem powszechne korzystanie z trudno dostępnego tekstu reprodukowanego źródła i może być jego swoistym substytutem na pewnych etapach pracy badawczej oraz w przypadku zaginięcia lub zniszczenia oryginału. Najczęściej publikowanymi w formie faksymilowej źródłami są autografy kompozytorów i inne istotne z perspektywy historii muzyki źródła. Główną zaletą tego rodzaju edycji jest zachowanie w niej detali i niuansów dawnych zapisów muzycznych niemożliwych bądź trudnych do realizacji we współczesnej technicznej edycji nut. Zalety te znajdują recepcję w grupie docelowej – muzykologów i specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej praktyków, często również, z racji estetycznych walorów graficznych edycji, w gronie bibliofilów [Sowiński, 2009, s. 193]. Edycje faksymilowe z powodzeniem zastępują swoście pojęte przez niektórych dawnych edytorów edycje dyplomatyczne czy urtekstowe będące jedynie transkrypcjami bez krytycznej ingerencji edytora [Caldwell, 1996, s. 1; Caraci Vela, 2001, s. 31]. Optymalne nato-

miast jest dodawanie fragmentów bądź całości faksymili źródła do edycji dyplomatycznej i krytycznej dla możliwości porównania ich z zapisem oryginalnym przez użytkownika edycji. Jeśli chodzi o metodykę przygotowania wydania faksymilowego, to istotny jest fakt ograniczonego udziału edytora w tym procesie – pomijany jest etap edycji technicznej tekstu. Poza tym edytor zobowiązany jest do przeprowadzenia krytyki źródłowej i ewentualnie krytyki tekstu, jak w przypadku wszystkich edycji o charakterze naukowym, w celu doboru odpowiedniego źródła do reprodukcji. Edycje faksymilowe powinny być wyposażone w opracowanie naukowe w formie wstępu i komentarza krytycznego, w których edytor zarysowuje kontekst historyczny źródła i utworu, opisuje i dokonuje oceny źródła oraz innych przekazów, wskazuje na błędy i niekonsekwencje reproduktowanego tekstu itp. Problemami wydań faksymilowych może być niedoskonałość techniki fotograficznej, niejasność duktu pisma odręcznego bądź stosowanej notacji oraz błędy tekstu. Z przytoczonych powodów faksymile nie mogą być generalnie używane jako podstawowy materiał wykonawczy, ich praktyczne wykorzystanie bez kompetencji muzykologicznych może doprowadzić do niewłaściwego odczytania i błędnej interpretacji zapisu muzycznego.

Edycja o formie zbliżonej do faksymili, ale będącej faktycznie wynikiem zastosowania techniki edytorskiej, a nie fotograficznej, jest edycja z zachowaniem oryginalnej notacji [Grier, 2004, s. 148–151], zwana edycją quasi-faksymilową [Feder, 2011, s. 140]. Ma ona na celu wierne reproduktowanie źródła z możliwością ingerencji edytorskich w bardziej regularnej niż rękopis formie zapisu. Typy wyróżnione przez Griera i Federa nie posiadają jednolitej deskrypcji w ich pracach, jednak przez wzgląd na niektóre cechy można uznać je za tożsame. Różnicą w ich definicjach jest podrzędność edycji z zachowaniem oryginalnej notacji względem edycji krytycznej, natomiast edycji quasi-faksymilowej względem edycji dyplomatycznej; różnica dotyczy więc decyzji edytorskiej o podjęciu pracy nad całą tradycją tekstu lub jego pojedynczym źródłem. Ta niezgodność pociąga za sobą wiele innych niezgodności metodycznych. Według Federa edycja ta opiera się na oryginalnym rękopisie, a edytor może nanieść ewentualnie kompozytorskie poprawki nieuwzględnione w tekście reproduktowanym a znajdujące się w innych przekazach. Jako metody wyboru odpowiedniego tekstu wskazuje autor krytykę źródłową, paleografię i krytykę tekstu w razie potrzeby konfrontacji wariantów, w komentarzu krytycznym powinien zaś znaleźć miejsce opis i ocena krytyczna źródeł oraz wykaz wątpliwych wariantów. Tego rodzaju edycje stanowić mogą materiał do prac badawczych i w wyjątkowych sytuacjach – wykonania. Jako przykład Feder podaje wydania szkiców kompozytorskich. Grier dokładnie wskazuje, jaki typ repertuaru powinno się edytować z zachowaniem oryginalnej notacji – zapisy w notacji chorałowej i tabulaturowej; wynika to z faktu, że nie jest możliwe wyrażenie wszystkich niuansów tych notacji we współczesnym zapisie nutowym. Edycje tego rodzaju znajdują

odbiorców w gronie specjalistów w wykonywaniu muzyki dawnej, którzy również dostrzegają wady redukcji dawnych notacji do notacji współczesnej i potrafią właściwie interpretować oryginalne zapisy. Grier podkreśla krytyczny charakter edycji, potrzebę aplikacji metod krytyki tekstu i emendacji reproduktowanego tekstu na jej podstawie. Ze względu na różnice notacji pomiędzy różnymi przekazami, wyboru tekstu do reprodukcji dokonuje się krytyczną metodą „najlepszego tekstu” (*„best-text” method*). Wydanie edycji z zachowaną oryginalną notacją powinno zawierać wprowadzenie w kontekst historyczny utworu i źródła, uwagi paleograficzne i wykonawcze, komentarz krytyczny z objaśnieniem postępowania krytycznego oraz wykazem emendacji i koniektur, oraz może zawierać symultaniczną względem tekstu współczesną transkrypcję jako pomocniczy materiał wykonawczy.

Edycje dyplomatyczne i urteksty można zaliczyć do jednej kategorii – wydań sporządzanych od końca XIX w., z ograniczoną do minimum ingerencją edytorską, której celem jest wierność reproduktowanemu źródłu we współczesnej znormalizowanej typografii. Urtekst to termin problematyczny we współczesnym edytorstwie przez wzgląd na historię jego stosowania w odniesieniu do różnych wydań, wynikającą z braku dookreślenia metodycznych założeń tego typu edycji. Współcześnie mianem urtekstu powinno określać się dyplomatyczną edycję pojedynczego autoryzowanego źródła niezawierającego błędów [Feder, 2011, s. 155] zgodnie z ustaleniami krytyki tekstu. Bońkowski urteksty przypisuje do tendencji źródłowej w edytorstwie, opierającej się na naukowych kryteriach [Bońkowski, 2009, s. 51]. Podkreśla on dopuszczalność niezbędnych emendacji tekstu przy równoczesnym braku koniektur i innych ingerencji edytorskich. Krytyczna praca edytorska w edycji dyplomatycznej może dotyczyć naniesienia poprawek kompozytora z innego autoryzowanego źródła [Feder, 2011, s. 140], tudzież koniektur oczywistych błędów i zinterpretowania niejasności tekstu [Caraci Vela, 2002, s. 30]. Metodami, którymi posługuje się edytor w pracy nad edycją dyplomatyczną, są: krytyka źródłowa, paleografia oraz krytyka tekstu, w celu wyboru odpowiedniego przekazu do reprodukcji. Wyjaśnienie wszystkich decyzji i metod edytorskich powinno znaleźć się w komentarzu krytycznym. Według Federa jednak edytor nie powinien poprawiać błędów ani dostosowywać zapisu do wygody współczesnego wykonawcy – jest to edycja przeznaczona dla badaczy bardziej niż dla muzyków. Caraci Vela z kolei postuluje dostosowanie zapisu do współczesnej praktyki, a co za tym idzie – przygotowanie edycji do wykonania muzycznych. Wydaje się, że edycja nazywana przez Caraci Velę dyplomatyczną, u Federa pojawia się jako odrębny typ – edycja poprawionego tekstu [Feder, 2011, s. 141], która stanowi swoiste uzupełnienie edycji dyplomatycznej w pojęciu Federa i jest według niego typem najpopularniejszym w naukowo zorientowanej praktyce edytorskiej. Dopuszczone są w niej emendacje i koniektury oraz uwspółcześnienie zapisu muzycznego, wszystko odnotowane odpowiednio w komentarzu krytycznym.

Edycja krytyczna to najistotniejszy rodzaj edycji naukowej, wyraz aplikacji zaawansowanych procedur źródłoznawczych i muzykologicznych, szczególnie filologii muzycznej. Badacze podkreślają jej wartość merytoryczną i uniwersalność względem każdego potencjalnego użytkownika. Celem tej edycji jest opublikowanie – na podstawie dostępnych źródeł – tekstu możliwie zgodnego z intencją kompozytora, we współczesnej notacji i typografii. Pulę źródłową stanowi całość tradycji danego tekstu, na podstawie której dokonuje się czynności badawczych w oparciu o metody krytyki źródłowej, paleografii, krytyki tekstu, emendacji i systematycznej konfrontacji przekazów [Feder, 2011, s. 142]. Ustalenia badacza i wszelkie rozbieżności między wydanym tekstem a informacjami źródłowymi stają się podstawą rozbudowanego komentarza krytycznego, w którego skład wchodzi również opis i ocena źródeł. Wszelkie interwencje edytora powinny być graficznie wyróżnione w zapisie muzycznym edycji za pomocą konwencjonalnych znaków diakrytycznych. W wydaniu oprócz tekstu muzycznego i komentarza krytycznego powinny znaleźć się następujące elementy: faksymile wybranych stron źródła, wprowadzenie historyczne przedstawiające kontekst powstania utworu i krytykę źródłową, wytyczne dotyczące zastosowanych konwencji edytorskich, wskazówki do praktyki wykonawczej utworu oraz – w przypadku kompozycji wokalnie-instrumentalnych – tekst słowny [Feder, 2011, s. 142–148]. Pomimo rygoru metodologicznego, który związany jest z edycją krytyczną, badacze podkreślają, że nie jest to metoda edycji w całości zalgorytmizowana, wręcz przeciwnie – każda tradycja tekstu wymaga indywidualnego określenia przebiegu postępowania badawczego i edytorskiego w zależności od problemów i pytań, które stawia. Element interpretacyjny w pracy edytorskiej skutkuje różnicami w edycjach krytycznych opartych nawet na tym samym materiale źródłowym, sporządzonych przez różnych badaczy, natomiast postęp w badaniach źródłowych i ciągle odkrywanie nowych przekazów powoduje to, że żadna edycja krytyczna nie jest ostateczna. Na praktyczne aspekty edycji, która ma być równie użyteczna badaczom jak i muzykom, wskazują Grier i Caldwell w postulatcie klarowności w sposobie prezentacji samego tekstu muzycznego [Grier, 2004, s. 156; Caldwell, 1996, s. 1].

Feder jako jedyny wymienia również inne typy, które można jednoznacznie łączyć z wpływem ściśle pojmowanej metody historycznej w edytorstwie muzycznym. Opisuje on historyczno-krytyczną edycję [Feder, 2011, s. 149–152], oraz edycję opartą na historii transmisji [Feder, 2011, s. 155–158]. W pierwszej z nich, która jest właściwie rozwinięciem edycji krytycznej, zostaje dodany komentarz historyczny, wyjaśniający znaczenie wariantów w perspektywie historii tradycji. Druga z kolei oparta jest na założeniach metody historycznej, a mianowicie zastąpieniu autorytarnego charakteru przekazu, będącego wyrazem woli kompozytora, indywidualną wartością przekazów, które reprezentują różne stadia recepcji danego

utworu. Edycje tego rodzaju stanowią reakcję na pozytywne waloryzowanie konstruowanego hipotetycznie archetypu tekstu w metodzie filologicznej będącej podstawą edycji krytycznej przy jednoczesnym deprecjonowaniu realnie istniejących przekazów oraz roli kopistów, drukarzy i aranżerów w procesie dostosowywania tekstu do panujących realiów estetycznych i wykonawczych danego momentu historii.

Ostatnim typem, cechującym się największym współczynnikiem ingerencji edytorskich, jest edycja praktyczna, będąca najczęściej edycją popularną [Caraci Vela, 2002, s. 30] z dodanymi oznaczeniami wykonawczymi. Wydanie tekstu w ten sposób wiąże się z pominięciem aparatu krytycznego i informacji o decyzjach, jakie podjął edytor w procesie pracy krytycznej nad źródłem, ponieważ prawdopodobnie od czasów monumentalnych serii filologicznych z przełomu XIX i XX w. panuje przeświadczenie, że edycje tworzone przy użyciu aparatu krytycznego są dla muzyków niezrozumiałe. Edycja praktyczna jest z założenia skierowana do szerokiej rzeszy wykonawców i adeptów sztuki muzycznej na wszystkich poziomach edukacji. Podaje tekst utworu w sposób bezpośredni, nie wymaga wyborów wykonawcy między wariantami, dodatkowo opracowana jest pod kątem szczegółów techniki wykonawczej. Tego rodzaju edycje były w XIX w. powszechnie znane jako edycje „opracowane” [Dadelsen, 2000, s. 75–76] – przygotowywane przez słynnych muzyków i sygnowane ich nazwiskami, a w praktyce będące rejestracjami ich interpretacji. Szeroki ruch wydawniczy związany z zapotrzebowaniami klasy średniej w II połowie XIX w. powodował coraz swobodniejsze traktowanie tekstu muzycznego w tanich edycjach praktycznych, które częstokroć zawierały wersje uproszczone utworów, ich transkrypcje i aranżacje [Charles, Hill, Stephens, i Woodward, 2002, s. 897]. Edycje zorientowane naukowo zaczęły pojawiać się pod koniec XIX wieku jako reakcja muzykologów na rozpowszechnione niepoprawne merytorycznie wydania praktyczne. Bońkowski w odniesieniu do XIX w. podaje trzy rodzaje edycji które można by przypisać do kategorii edycji zorientowanych praktycznie [Bońkowski, 2009, s. 56–66]. Pierwszą z nich była edycja praktyczna (pedagogiczna), przygotowywana najczęściej przez pedagoga i zawierająca dodatkowe określenia i wskazówki wykonawcze mające pomóc adeptowi muzyki w przygotowaniu utworu do wykonania. Jej celem było ustalenie tekstu najlepszego z perspektywy wykonawczej, przy dowolnym stopniu ingerencji edytorskich. Drugim rodzajem była edycja interpretacyjna (wykonawcza), wzbogacona o komentarz interpretacyjno-wyrazowy oraz jego odzwierciedlenie w swobodnie traktowanym tekście muzycznym. Edycja interpretacyjna najczęściej była zapisem interpretacji słynnego wykonawcy. Trzecia edycja opisywana przez Bońkowskiego to edycja analityczna, zawierająca dodatkowe komentarze, oznaczenia i zmiany w tekście, mające uwypuklić jej aspekty formalne, będące efektem analizy muzykologicznej. Edycje te, powstające w II połowie XIX w., miały charakter praktyczny przede wszystkim w dydaktyce analizy muzycznej.

Wydania praktyczne, inaczej – opracowane, pedagogiczne, wykonawcze, interpretacyjne – spotykają się w literaturze muzykologicznej z krytyką. Największe zarzuty wobec nich to: zniekształcanie tekstu, brak podziału w ostatecznym kształcie edycji na informacje źródłowe i dodatki edytorskie. Metodyka postępowania edytorskiego w przypadku wydań praktycznych jest bardzo swobodna. Będąc najniżej waloryzowanymi z edycji w typologiach, są zarazem najpowszechniejszą podstawą wydań muzycznych. Odpowiedzią na przytoczone problemy są typy edycji zaproponowane przez Federa, Griera i Caldwell, czyli edycje praktyczne oparte na tekście ustalonym za pomocą metod krytycznych. Feder podkreśla problem różnicowania pod względem wykształcenia i doświadczenia grupy odbiorczej edycji oraz brak możliwości wydawania różnych wersji tego samego tekstu dla różnych jej podgrup [Feder, 2011, s. 152–154]. Potrzeby większości użytkowników tekstów muzycznych znajdują odpowiedź w edycji naukowej wzbogaconej o wyraźnie wyodrębnioną graficznie interpretację wykonawczą. Grier postuluje oparcie edycji praktycznych na edycjach krytycznych z możliwością pominięcia aparatu krytycznego, ale z omówieniem zapisanej interpretacji wykonawczej, w odróżnieniu od nierzetelnych edycji praktycznych obecnych szczególnie w dawniejszej praktyce edytorskiej [Grier, 2004, s. 151–155]. Równocześnie docenia wartość edycji interpretacyjnych jako swoistych repozytoriów tradycji wykonawczej i ich walorów edukacyjnych. Caldwell swoją modelową edycję naukowo-praktyczną kształtuje w sposób analogiczny do postulatów Federa i Griera – jest ona z metodologicznego punktu widzenia krytyczną edycją, jednak we wszystkich możliwych aspektach dostosowaną do wymagań współczesnej praktyki muzycznej [Caldwell, 1996].

Podsumowanie

W zestawieniu można zaobserwować dominujące tendencje współczesnego edytorstwa muzycznego. W kontekście przytoczonego szkicu historii edytorstwa literackiego, historycznego i muzycznego należałoby mówić o ciągłej dominacji metody filologicznej w naukowej praktyce edytorskiej. W proponowanych typologiach marginalne miejsce zajmuje explicite wyrażona metoda historyczna – jedynie Feder wyróżnił edycje będące jej praktycznym zastosowaniem, jednak omówił je dużo mniej szczegółowo niż pozostałe typy i nie wskazał na określony proces ich przygotowywania. Jednak dominacja myślenia historycznego przejawia się we wszystkich edycjach źródłowych: faksymilowych, dyplomatycznych, poprawionego tekstu. Dopiero edycja krytyczna z punktu widzenia metodyki jest wzorcowym przypadkiem aplikacji metody filologicznej, w pozostałych typach filologiczna krytyka tekstu jest wykorzystywana jako pomocnicza względem krytyki źródłowej. Co więcej – z lektury przytaczanych opracowań wnioskować można, że jest to typ edycji preferowany we współczesnej muzykologii. Wydaje się, że nieukon-

stytuowana metoda historyczna nie uzyskala jeszcze pozycji równie silnej co metoda filologiczna. Wiązać się to może również z dominującą tendencją postrzegania dzieła muzycznego w sposób zaproponowany przez Romana Ingardena (1973) i posługujący się retoryką bytu intencjonalnego, a nie – jak zapewne chcieliby zwolennicy historyzmu – produktów zmiennej sytuacji kulturowo-estetycznej. Skutkiem tego jest traktowanie tekstu muzycznego jako zapisu intencji twórcy i utożsamianie jego różnych przekazów ze sobą, zamiast wykorzystywania tych różnic do pozytywnych ustaleń historycznych.

Istotne jest to, że dobór określonego typu edycji zależy każdorazowo od kilku decyzji pojętych przez edytora. Pierwszą z nich jest selekcja repertuaru, który z kolei dookreśla zakres reprezentujących go materiałów źródłowych. Istotnym wyborem, niejako zdeterminowanym przez zgromadzone dane, jest wybór edycji, który wiąże się bezpośrednio na tym etapie z wyborem między metodą historyczną a filologiczną. Szczegółowe ustalenia dotyczące edycji tekstu uzależnione są od tekstów i źródeł. Dlatego też edytor powinien posiadać kompetencje umożliwiające mu swobodne poruszanie się w ramach różnych metod postępowania edytorskiego i elastyczny ich dobór w trakcie poznawania specyfiki opracowywanego materiału. Każda edycja jest zatem aktem interpretacji i indywidualnych wyborów edytora, w miarę możliwości uzasadnianych przesłankami merytorycznymi. Nie można pominąć również wagi znajomości stylu muzycznego oraz indywidualnego gustu edytora, który – oprócz przesłanek merytorycznych – stanowi jedną z istotnych determinant w procesie decyzyjnym dotyczącym wprowadzania koniektur i emendacji.

Niniejszy artykuł stanowi zaledwie przyczynek do bardziej pogłębionych badań dotyczących edytorstwa muzycznego, których brakuje w polskiej literaturze muzykologicznej, podobnie jak systematycznej refleksji dotyczącej metodyki badań nad źródłami muzycznymi. Autorka jest zdania, że kluczowym elementem refleksji teoretycznej dla badań źródłowych w muzykologii są studia w zakresie nauk pomocniczych historii oraz filologii, które Adler [Mugglestone i Adler, 1981, s. 9–10] podawał jako te, których metody mogą być – po dostosowaniu do specyfiki muzyki – wykorzystywane w muzykologii historycznej.

Bibliografia

- Bońkowski W. (2009), *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji*. Wrocław.
- Caldwell J. (1996), *Editing early music*. Wyd. 2. Oxford.
- Caraci Vela M. (2002), *Wprowadzenie do krytyki tekstu muzycznego*. Red. M. Toffetti. Przeł. A. Patalas, P. Wilk. Kraków.
- Charles S. R., Hill G. R., Stephens N. L., Woodward J. (2002), *Editions, historical*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 7. Red. S. Sadie. Ed. 2. London/New York, p. 895–898.
- Dadelesen G. von (2000), *Wersja ostatniej ręki w muzyce*. Przeł. M. Kwiatkowska. „Muzyka”, nr 1, s. 71–86.
- Dahlhaus C. (1999), *Filologia a historia recepcji. Uwagi do teorii edycji*. Przeł. J. Michniewicz. „Muzyka”, nr 1, s. 113–125.
- Dahlhaus C. (1970), *Historyzm a tradycja*. Przeł. M. Bristiger. „Res Facta”, nr 4, s. 109–117.
- EWoK (1971a), *Edytor*. W: Encyklopedia wiedzy o książce. Red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trznadłowski. Wrocław, s. 648.
- EWoK (1971b), *Edytorstwo naukowe*. W: Encyklopedia wiedzy o książce. Red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trznadłowski. Wrocław, s. 648–649.
- Feder G. (2011), *Music Philology. An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Trans. B. C. MacIntyre. Hillsdale.
- Górski K. (1975), *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa.
- Grier J. (2002), *Editing*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 7. Red. S. Sadie. Ed. 2. London/New York, p. 885–895.
- Grier J. (2004), *The critical editing of music. History, method, and practice*. Cambridge.
- Ingarden R. (1973), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków.
- Kürbis B. (1974), *O założeniach i metodzie edycji historycznych i literackich*. „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. 9, s. 201–223.
- Mugglestone E., Adler G. (1981), *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*. „Yearbook for Traditional Music”, vol. 13, s. 1–21.
- Sowiński J. (2009), *Miedzy oryginałem, kopią a falsyfikatem*. Polskie edycje faksymilowe. Kraków.
- Szymański J. (2001), *Nauki pomocnicze historii*. Wyd. nowe. Warszawa.

Sonia Wronkowska

Types of music editions in main trends of scientific editing

Summary

The purpose of this article is the placement of the musical editing issues in the broader context of scientific editing. In the history of scientific editing we can point to two methods which govern the editorial work: the philological method traditionally attributed to literary editing and the historical method developed on the basis of criticism of the philological methods and which is related to historical editing. The development of the musical editing method proceeded similarly. It was initially dominated by the philological method and later modified to the needs of the musical texts. Its hegemony then ceased due to the appearance of the general historical method. The article discusses musical editing typologies proposed by the authors of the modern monographs on the methodology of critically-oriented editorial work, music philology, the critic of the musical text, and methodological assumptions of particular types of editing. The typologies that organize the music editions distinguish four kinds of different editorial interferences. The key to choosing an editing method is to determine whether it should be a single copy of the source text or if it will affect the critical work of the entire collection. In contemporary practice, however, there are no editions representing only philological or historical methods. The use of the particular methods is defined due to the individual requirements of data sources and texts as well as numerous editor's interpretative decisions.

