

Dvořákova *Mše D dur* („*Lužanská*“) pro sbor, varhany, violoncella a kontrabasy

HAIG UTIDJIAN¹

Mše *D dur* od Antonína Dvořáka vznikla na objednávku jeho přítele, českého architekta a filantropa Josefa Hlávky u příležitosti zasvěcení kaple Panny Marie na Hlávkově zámku v Lužanech, kde se 11. září 1887 pod vedením samotného skladatele uskutečnila premiéra díla.² Název tohoto článku odkazuje na pozdější verzi *Mše D dur*, v níž Dvořák přidal party pro violoncella a kontrabasy a kterou následně poskytl londýnskému nakladatelství Novello k publikování. Tato verze se však tisku nikdy nedočkala, neboť byla „zastíněna“ pozdější orchestrální verzí a neprávem upadla v zapomnění. V současné době ji k tisku³ připravuje autor předkládaného článku.

1) Tato studie vyšla s podporou Grantové agentury UK v rámci projektu č. 1840214 s názvem *Towards a first edition of the version of the Dvořák Mass in D with organ, violoncello and bass accompaniment*, který realizoval Haig Utidjian na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Autor je velmi zavázán Davidu R. Beveridgeovi, jehož průkopnický výzkum inspiroval a umožnil současné bádání, Jamesi Rushtonovi z Music Sales Group za jeho laskavé povolení reprodukovat ukázky z rukopisů dále uvedených jakožto E2 a A2 (ve vlastnictví Group, zapůjčeny do British Library), Nicolasi Bellovi z British Library, Tamaře Kroupové z Koniasch Latin Press, Kateřině Nové a Veronice Vejvodové z Muzea Antonína Dvořáka, Dagmar Rydlové z Nadace „Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových“ (dále Hlávková nadace), Michaelu Ostrzygovi, varhanistce Lauře Kalnině a souboru Collegium Musicum der Universität zu Köln, kteří se pod vedením Haiga Utidjiana ujali novodobé premiéry díla ve verzi pro sbor, varhany, violoncella a kontrabasy a svým účinkováním i velkým nasazením podpořili jeho zájem o tuto mši a tuto její verzi, i Jarmile Gabrielové, Petru Daňkovi a Martině Pičmanové za jejich cenné připomínky.

2) Pro podrobnou rekonstrukci okolností kolem premiéry odkazujeme čtenáře na práci BEVERIDGE, David R.: *Zdenka a Josef Hlávky – Anna a Antonín Dvořákoví: Přátelství dvou manželských párů a jeho plody v českém a světovém umění*, Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky 12/2012, Praha, s. 106–107, zejména poznámka pod čarou č. 107.

3) Těší nás, že odborný zájem o „Lužanskou“ mši všeobecně roste. Studie z loňského roku – CIVIDINI, Iacopo: *Fides, spes, caritas: Dvořáks musikalisches Glaubensbekenntnis in der D-Dur-Messe op. 86*, in: *Musik-Konzepte, Neue Folge*, Vol. 174, München, srpen 2016, s. 63–80 – originálním způsobem pojednává aspekty teologie a hudebního symbolismu; Haig Utidjian byl nedávno neformálně osloven, aby poradil studentce D.M.A., jež nyní dokončila dizertaci: CHUNG, Audrey: *A Conductor's Guide to the Original Organ Version of Antonín Dvořák's Mass in D major, Opus 86, Including a Critical Comparison of the Published Editions*, University of Southern California, 2016.

© 2017 Haig Utidjian, published by De Gruyter Open. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs 3.0 License.

RUKOPISNÉ ZDROJE V HISTORICKÉM KONTEXTU

Kompletní skica (S1)

Kompletní skica „Lužanské“ mše vznikla v období 26. 3. – 26. 5. 1887 a je uchována v Národním muzeu – Českém muzeu hudby (dále České muzeum hudby).⁴ Dosud nebyla detailně prostudována. Obsahuje četné opravy, ať už doplněné inkoustem či odškrábané nožem, a třebaže se jedná v mnoha ohledech o dílo již zralé, liší se podstatně od autografu A1 (viz níže).

Fragment fugy (S2)

Dochoval se rovněž list papíru (České muzeum hudby, inventární číslo NM-ČMH S 76/1454), jehož strana a půl zachycuje část fugy z věty *Credo* (na slova *et iterum venturus est*); číslování je uvedeno na zadní straně jako 25f (což skutečně odpovídá straně 25 v S1). Vzhledem k tomu, že opravenou verzi fugy ze skici S1 nacházíme v autografu A1, nemůžeme fragment S2 v celkovém stemmatu „Lužanské“ s jistotou zařadit.

Autograf varhanní verze (A1)

Autograf verze „Lužanské“ mše s doprovodem varhan byl dokončen 17. června 1887 a je uložen v Českém muzeu hudby.⁵ Ačkoliv zde Dvořák většinou využívá červený inkoust pro text a dynamická znaménka, je čitelnost tohoto rukopisu ve srovnání s Elsnicovými opisy (viz níže) o něco obtížnější.

Elsnicovy opisy (E1, E2)

Písař Jan Elsnic připravil dva přesné opisy Dvořákovy mše – téměř jistě využil rukopis A1, i když lze najít jisté menší rozdíly.⁶ Tyto kopie, které zde označujeme jako E1 a E2, byly dokončeny 1. a 7. srpna 1887.⁷ Lze předpokládat, že by bylo bývalo pro Elsnice rychlejší a pohodlnější připravit E2 opsáním E1 a nikoliv méně čitelného A1; situace však není zcela jednoznačná.⁸

Zvláštní pozornost zasluhuje rukopis E2: Dvořák ho totiž následně opravil, anotoval a přímo pod varhanní part sám dopsal part violoncellový a kontrabasový. Jak poznal David Beveridge, Dvořák k této úpravě přistoupil z praktických důvodů:⁹ k první veřejné premiéře „Lužanské“ mše v Plzni dne 15. 4. 1888 (opět pod taktovkou skladatele) by se sice nejlépe hodil kostel sv. Bartoloměje, kde se nacházely vyhovující varhany, ale

4) Inventární číslo NM-ČMH S 76/1453.

5) Inventární číslo NM-ČMH S 76/1452.

6) Na pohlednici adresované Janu Elsnicovi Dvořák urguje písaře, aby poslal kopii a sadu hlasových partů Hlávkovci; viz *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Korespondence odeslaná 1896–1904*, ed. Milan Kuna et al., sv. 4, Bärenreiter Editio Supraphon, Praha 1995, s. 290; citováno v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 106.

7) Rukopis E1 je uložen v Českém muzeu hudby, inventární číslo NM-ČMH S 226/941. E2 je majetkem Music Sales Group a trvale zapůjčen do British Library, Music Loan 69/2.

8) Podrobné pojednání o vztahu E2 vůči A1 a E1 viz UTIDJIAN, Haig: *Towards a stemma of the MS sources of Dvořák's Mass in D*, in: *Czech and Slovak Music*, roč. 26, 2017, přijato k tisku.

9) Historické okolnosti jsou důkladně dokumentovány v zásadním a inspirativním díle BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, zejména na s. 113–117.

tam se premiéra konat nesměla. Nakonec se uskutečnila v plzeňském Městském divadle, kde však varhany nebyly. Místo nich byla poskytnuta dvě harmonia, ale vzhledem k tomu, že harmonium nemá pedály, přidal Dvořák party violoncella a kontrabasu, které je měly nahradit; dodané nižší smyčce v E2 skutečně po většinu času sledují pedálovou linku.¹⁰ Kromě toho však také umožňují různé artikulační a dynamické efekty¹¹ a vyvolávají pocit „vibrujícího živého toku“.¹² Výsledek byl natolik zdařilý, že po provedení téže verze v pražském Rudolfinu dne 25. 3. 1889 ji recenzent v časopise Dalibor nazval „Mše pro smíšený sbor s průvodem varhan, violoncell a kontrabassův“,¹³ přestože (podle dřívějšího článku v Daliboru) byly šestnáctistopé varhany v Rudolfinu považovány za „nástroj prvního řádu“.¹⁴ Zdá se, že skladatel tuto verzi považoval za definitivní a předložil E2 londýnskému nakladatelství Novello k publikaci. Ačkoliv firma za partituru zaplatila, tuto verzi nakonec nevydala a vyžádala si verzi s orchestrálním doprovodem (zdroj A2 níže).¹⁵ Haig Utidjian provedl první moderní obnovenou verzi E2 v Trinitatiskirche v Kolíně nad Rýnem dne 8. 7. 2014 a jeho nová edice využívá jako hlavní zdroj E2.

Vokální party (V1–V4)

Kompletní sadu čtyř vokálních partů, která byla nalezena v lužanském zámku (v majetku Hlávkovy nadace),¹⁶ není snadné umístit v celkovém stemmatu rukopisných zdrojů, neboť postrádá dynamická značení a jiné nuance, jež by umožnily porovnání s A1, E1 a E2. Na konci sopránového partu je uvedeno datum 1. 9. 1887 a podpis „Blecha“, zatímco na první straně je tužkou připsáno datum 11. 9. 1887, tedy datum premiéry díla v Lužanech. Party tak mohly být připraveny z E1 nebo E2 (či dokonce z A1) s časovým předstihem, aby zpěváci měli před soukromou premiérou v Lužanech dostatek času k nácvičení díla; umístění i datace partů naznačují, že byly při této příležitosti skutečně použity. Soudě podle zdobnějšího písma, zřejmé chyby v titulu první části sopránového partu „Kirie“ [sic!] a skutečnosti, že půlové noty zde mají krky umístěny především vlevo a nikoliv vpravo od hlavičky, jak je tomu většinou v E1 a E2, nelze party nutně a bez pochybností považovat za Elsnicovu práci, navzdory Dvořákově korespondenci citované výše.¹⁷

10) Sice si samozřejmě nemůžeme být jisti, že violoncellová a kontrabasová linka dodaná do E2 je identická s partem, který zazněl v Plzni, přinejmenším však ho můžeme logicky považovat za předchůdce této linky.

11) Najdeme např. tremolo, pizzicato, rychle se opakující stejné tóny a různé „zpěvné“ efekty.

12) Velmi zřetelně to poznal autor předkládaného článku jako dirigent novodobé premiéry této verze v Trinitatiskirche v Kolíně nad Rýnem 8. července 2014. Kontrapunkt se stává přehlednějším a celá konstrukce získává další dimenzi díky tomu, že se základy akordů nyní projevují jako samostatná melodie. Smyčcový part opravdu plyne a zpívá. Někdy tento efekt atraktivním způsobem evokoval starší nahrávky z období znovuoživeného zájmu o Monteverdiho s jejich objevitelským přístupem a s romanticky zpěvnou linií continua, kterou tvoří kombinace sostenuta smyčců s legatem varhanních akordů.

13) HEJDA, František K.: *Z koncertní síně*, Dalibor, roč. XI, č. 14–15, 30. 3. 1889; citováno v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 120, poznámka pod čarou 43.

14) Viz BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 120, zejména poznámka pod čarou 40.

15) Ibid., s. 145, zejména poznámky pod čarou 52 a 54.

16) Autor vděčí Davidu Beveridgeovi za to, že ho na tyto hlasy upozornil, a Dagmar Rydlové z Hlávkovy nadace za laskavost, s níž mu k nim povolila přístup. Zdroj není uveden ve Dvořákově tematickém katalogu (viz BURGHAEUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák. Tematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla*, 2. revidované a rozšířené vydání, Bärenreiter Editio Supraphon, Praha 1996).

17) Grafologická studia by popřípadě tuto záležitost mohla ujasnit. Rovněž musíme vzít v úvahu možnost, že Elsnic zhotovil některé exempláře, ne však veškeré.

Autograf orchestrální verze (A2)

Alfred Littleton z nakladatelství Novello si orchestrální verzi „Lužanské“ mše vyžádal na Dvořákovi písemně 20. 6. 1890¹⁸ a opět 16. 10. 1891¹⁹. Dvořák ho následně požádal o vrácení opisu E2, který potřeboval k přípravě orchestrace²⁰ (tato skutečnost naznačuje, že neměl přístup k A1 nebo E1). Autograf orchestrální verze A2 dokončil Dvořák dne 15. 6. 1892 a poskytl ho nakladatelství Novello,²¹ aniž by však vrátil E2. V dopisu z 16. listopadu 1892²² připomenul Littleton Dvořákovi navrácení opisu E2, který nakladatelství potřebovalo k přípravě klavírního výtahu orchestrální verze s vokálními party (i když se nezdá, že by poněkud „klavíristický“ výtah Bertholda Tourse vycházel z varhanního partu E2). Zajímavé je, že v A2 Dvořák ponechal některé varhanní pasáže jako solo obbligati (zvláště v částech *Gratias agimus tibi* a *Benedictus*). Další zajímavostí v A2 je dodání dvou úvodních taktů v partu druhých houslí a viol na samém začátku *Kyrie*,²³ a to v podobě přilepeného kousku papíru, přičemž tato instrumentální předehra bezpochyby usnadnila nástup sopránům. Skutečnost, že se ve větě *Benedictus* Dvořák pokusil o přepis sólových varhan pro smyčce, ale na další straně tuto ideu opustil, je rovněž pozoruhodná. Při přípravě A2 provedl Dvořák také výrazné změny dynamiky a úpravy ve sborových partech.²⁴ Sledujeme-li postup od S1 do A2, vývoj skladatelových myšlenek před námi vyvstane velmi plasticky. Ačkoliv Dvořák cítil, že orchestrace dílu prospěla (svému příteli Aloisu Göblovi napsal v roce 1892 „myslím, že dílo to tím velmi mnoho získá“),²⁵ zachoval si lásku k původní varhanní verzi, jak naznačil Ondřeji Horníkovi v roce 1898, když se svěřil, že by tuto verzi rád znovu slyšel.²⁶

18) Dopis byl poprvé publikován právě v *Musicaliích* – viz BEVERIDGE, David R.: *Dvořák, Novello, Alfred Littleton a britské hudební festivaly: nově objevená korespondence, nové postřehy / Dvořák, Novello, Alfred Littleton, and the British Music Festivals: Newly-Discovered Correspondence, New Observations*, Musicalia, roč. 3, 2011, č. 1–2, s. 6–26 (česká verze), 27–46 (anglická verze); viz zejména s. 15 a 37.

19) Viz *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Korespondence přijatá 1885–1892*, ed. Milan Kuna et al., sv. 6, Supraphon, Praha 1997, s. 313, citován v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 306. (Tamtéž na s. 303–306 viz užitečnou tabulku korespondence mezi Dvořákem a jeho nakladateli.) V dalším textu budou svazky souborného vydání korespondence a dokumentů citovány jednoduše jako KUNA, rok publikace a číslo svazku.

20) V dopisu datovaném 26. 2. 1892 – KUNA 1989 (sv. 3), s. 118; citován v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 192, poznámka pod čarou 20.

21) Také tento autograf nyní patří Music Sales Group a je zapůjčen do British Library, Music Loan 69/3.

22) BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 306; dopis je zahrnut v KUNA 1997 (sv. 6), s. 394, ale vhodnou citaci z opravené transkripce, připravenou přímo z původního dokumentu, najdeme v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 198, zejména poznámka pod čarou 44. Dopis obsahuje žádost o navrácení partitury, a to vyjádřenou dost důrazně: „a hned“ („at once“).

23) Je zajímavé, že pravděpodobně někdy poté, co byly tyto dva takty dodány k A2, byly zřejmě doplněny perem také do E1, na malé místo hned před začátkem *Kyrie* (nikoliv však v E2, ani v A1). Tyto takty se liší od taktů v klavírních výtazích VS1, VS2 (viz níže) a liší se rovněž od redukce, kterou Burghauser a Čubr uvedli ve své edici varhanní verze.

24) Rukopisem A2 (včetně otázek, které ve svých edicích pominuli jak Burghauser, tak Pilkington) se kromě jiného zabývá článek UTIDJIAN, Haig: *Towards a new edition of Dvořák's Mass in D*, *Clavibus unitis*, roč. 5, 2016. Zmíněné edice: *Antonín Dvořák: Mše D Dur. Varhanní verze*, eds. Jarmil Burghauser – Antonín Čubr, Supraphon, Praha 1970; Bärenreiter, Praha 2000, dále jen Burghauser. *Dvořák Mass in D major, The New Novello Choral Edition*, ed. Michael Pilkington, Novello Publishing Ltd., Londýn 2000.

25) V dopisu z 21. 6. 1892 (tj. brzy po kompletaci A2) – viz KUNA 1989 (sv. 3), s. 131; citován v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 193, poznámka pod čarou 30.

26) V dopisu ze dne 8. 7. 1898 – KUNA 1995 (sv. 4), s. 137; citován v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 194, zejména poznámka pod čarou 33.

Klavírní výtah Bertholda Tourse (VS1) vydalo nakladatelství Novello v roce 1893; v pozdější, nedatované verzi²⁷ (VS2) došlo ke změnám v Dvořákově zpívaném textu a odpovídajícím způsobem také v hudbě, jak uvidíme níže. Je velmi pravděpodobné, že Dvořák schválil VS1, ale téměř jistě nikdy neviděl VS2.²⁸ Kompletní partitura orchestrální verze byla publikována až v roce 1970 současně s varhanní verzí.²⁹

ELSNICŮV RUKOPIS S DODANÝM PARTEM PRO VIOLONCELLA A KONTRABASY (E2): CHARAKTERISTICKÉ RYSY

Nyní věnujme pozornost rukopisu E2 nesoucímu imprimatur skladatele; některé prvky však platí pro A1, E1 a v případě zpívaného textu také pro A2.

Zvláštnosti zpívaného textu³⁰

(1) Nacházíme gramatické chyby, které sdílejí všechny rukopisné zdroje (s výjimkou A2, kde v části *Gloria* Dvořák správně napsal *pater omnipotens* namísto *pater omnipotentem* předchozích rukopisů). Latina v obou klavírních výtazích VS1 a VS2 je vždy správná. (2) Vyskytují se odchylky od mešního ordinaria – ať už vynechání textu (nejnápadněji *Et expecto resurrectionem mortuorum*) nebo jeho pozměnění (např. nahrazením slova *Credo* za slovo *et*). Tyto odchylky nacházíme ve všech rukopisných zdrojích a až na jednu malou výjimku³¹ také ve VS1; VS2 byl však upraven tak, aby odpovídal standardnímu textu, čímž muselo dojít rovněž ke změnám v hudbě.

Rysy, které má E2 společné s A1 a E1

Je třeba poznamenat, že dynamika v A2 se značně liší od dynamiky v A1, E1 a E2 – někdy je dokonce v přímém rozporu.³² Naproti tomu rozdíly mezi A1, E1 a E2 jsou malé a poměrně nepočítelné. V některých případech byly v E1 a E2 ozřejmeny nejasné části A1 (například ve varhanní pasáži *Gratias*, takt 91 části *Gloria*) a rovněž pozice grafických značek pro

27) Autor vlastní nedatovaný exemplář, avšak existují VS2 s datem 1893 na titulní stránce, což je zavádějící (viz BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 93, poznámka pod čarou 58).

28) Viz BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 93, poznámka pod čarou 58. Beveridge přesvědčivě dokazuje, že Dvořák s největší pravděpodobností VS1 schválil. Existují totiž doklady o tom, že skladatel dostal korektury od Novella, schválil je a následně v roce 1893 poslal zpět. Navíc se zdá, že byl s VS1 dostatečně spokojen; Beveridge totiž odkazuje na jeden exemplář VS1, na jehož titulní stránku Dvořák nadšeně napsal „Právě vyšla!“ a přeposlal ho svému příteli Aloisu Göblovi – viz BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 200 a poznámka pod čarou 53. Co se týče data vydání VS2, Beveridge jakožto *terminus post quem* stanoví rok 1903, a to také podle reklamy na další tituly, otištěné v prvním výtisku VS2. Dvořák zemřel 1. května 1904.

29) Viz pozn. 24. Obal výtisku z roku 2000 nese slovo „Urtext“, zatímco na titulní straně jsou slova „Kritické vydání podle skladatelova rukopisu“.

30) Zde pouze stručně, kompletně viz UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

31) Ve VS1 jsou slova *Domine Jesu* v sekci *Gratias* pozměněna na *Domine Deus* (s. 19).

32) Všeobecně se zdá, že dynamika v A2 využívá postupnou dynamickou gradaci narůstající během delšího časového úseku, čímž působí trochu wagnerovským dojmem. Takové efekty jsou dosažitelnější mnohem snadněji v orchestru než na varhany. A2 také poskytuje poněkud detailnější lokální dynamická odstínění. K problematice estetiky každé z těchto verzí viz UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

crescendo a decrescendo se lehce odlišuje. Rozdíly mezi E1 a E2 (před úpravami E2) jsou malé a bylo o nich pojednáno jinde.³³

Rukopisy ve vokálních partech všeobecně šetří obloučky. Vezměme například *Kyrie*: jestliže se po stránkách se sborovými melismaty zcela bez obloučků vyskytne oblouček, pak upoutá pozornost a zaslouží si vysvětlení. V taktu 27 však nemusí mít význam: v A1 byl nejprve notový zápis bez textu napsán tmavým inkoustem a obloučky měly naznačit frázování textu. Slova byla doplněna později červeným inkoustem, ale pouze v sopránovém a basovém partu. Dvořákovy obloučky tak pomohly Elsnicovi, který je přenesl do E1 a E2. Příležitostně je mohl Elsnic sám doplnit, aby objasnil, které skupiny not jsou propojeny s určitou slabikou tam, kde došlo k lehkému posunu textu vzhledem k hudbě (například v taktu 29 altového partu: obloučky lze nalézt v E1 a E2, nikoliv však v A1, kde je text umístěn jednoznačně). Obloučky mohly sloužit také k naznačení určitého „efektu staré hudby“: rostoucího důrazu položením se do noty a následným ubráním na další notě: příklady najdeme v taktu 32 tenorového partu a v taktu 45 altového partu (oba v A1, E1 a E2) a rovněž v taktu 46 altového partu (v E1 a E2).³⁴ Obloučky mohly být také určeny jako prevence před nechtěným důrazem tam, kde následuje vzestupný skok: např. takty 36–37, kde je jeden oblouček nápadně umístěn přes dvě slabiky textu a pět not v sopránovém partu (v A1, E1 a E2) a ještě posílen kratším obloučkem propojujícím pouze první dvě noty (v E1 a E2).³⁵ Další příklady najdeme v taktech 91–92 části *Gloria*: oblouček přes slovo *Jesu* (tj. dvě slabiky) v sopránovém partu je zapsán červeným inkoustem v A1 a byl tedy přidán později. Odpovídající oblouček v E2 má expresivní funkci – spolu s grafickým znaménkem pro *decrescendo* téměř jistě naznačuje *legato*, čímž zabrání jakémukoliv neobdobnému důrazu na slabou slabiku *-su* na první době.

Obsazení sborových partů v E2

Ačkoli zde (stejně jako v A1 a E1) Dvořák označuje jednotlivé pasáže různě jako *solo*, *solo sotto voce*, *solo m.* [*mezza*] *voce*, *m.* [*voce*] a *tutti*, slovo „solo“ v kombinaci se „sotto voce“ nebo „m. voce“ bylo v E2 přeškrtnuto tužkou a na titulní stranu skladatel červeně napsal a podepsal:³⁶

33) Viz UTIDJIAN 2017, op. cit. v pozn. 8.

34) Je však nutno přiznat, že poslední dva obloučky (tj. v taktu 45 a 46) pravděpodobně pouze ujasnily skutečnost, že slovo *eleison* má být zpíváno nejprve jako slovo o čtyřech slabikách a hned nato jako slovo o třech slabikách: tedy tak, aby vnější slabiky nejprve obklopile slabiky dvě (*-le-i-*) a pak jednu (*-lei-*).

35) Dvořák pokračuje podobným způsobem v A2, kde najdeme některé, avšak ne všechny z obloučků doložených v E2, plus další příklady, které (soudě z jejich kontextu) mají expresivní význam a nemohou sloužit k jakémukoli jinému účelu. Příkladem mohou být takty 17–18 v A2 (s. 2): v rámci sedmitónového melismatu dal Dvořák obloučky nad tóny 2. – 4. a 5. – 7. (což odpovídající takty 14–16 v A1, E1 a E2 postrádají), čímž tvoří dvě třítónové skupiny. V A2 najdeme další obloučky zřejmě umístěné nad dvěma slabikami – např. v altovém partu v taktech 30–31 a v sopránovém partu v taktech 30–32: zrovna v tomto případě je však možné, že Dvořák byl prostě nepřesný nebo se mýlil, když některé obloučky umístil či končil trochu víc vpravo, než chtěl: toto je obzvlášť pravděpodobné v případě tenorového partu v taktu 34 (odpovídající takt 32 v A1, E1 a E2).

36) V novodobém nastudování díla pod taktovkou Haiga Utidjiana byla tato instrukce skutečně respektována. Celkový počet pěvců přesahoval 100; pro tutti pasáže se spojily síly souborů Collegium Musicum der Universität zu Köln (připravil ho generální ředitel kolínské univerzity Michael Ostrzyga) a Kammerchor der Universität zu Köln (připravený za asistence sbormistra Alexandra Schmitta). Komorní sbor také převzal pasáže obvykle svěřené sólovým pěvcům. Vzhledem k bohatým zkušenostem dirigování díla v jeho veškerých variantách může

Při velkém sboru čítajícím alespoň 100–200 a více hlasů bude lepší, když místa „Solo“ naznačená zpívá jen menší sbor asi 10 – a ne sám zpěvák. Prosím račte tak učinit. Dvořák.

Tím také ospravedlňujeme vynechání „solistů“ v názvu tohoto článku.³⁷

Disonance *Qui venit*

Takt 63 věty *Benedictus* je zajímavým příkladem postupného vývoje v rámci stemmatu „Lužanské“ mše. V S1 byly takty 61–64 hrány sólovými varhanami bez hlasů; tato varhanní pasáž (takt 3 na s. 37 v S1) byla zachována beze změny v A1 (s. 42 – navzdory poměrně nejasnému křížku či *pp* umístěnému bezprostředně za čtvrtovou notou G), ale byl přidán altový part. V taktu 63 byly slabiky *ve-nit* zpívány na opakované čtvrtové noty G-G, proti vzestupným varhanním čtvrtkám G-A (s podrženým pedálovým celým tónem G ze shora a A představujícím připravenou disonanci). V opisech E1 a E2 (s. 61) zjistíme, že varhanní doprovod byl pozměněn – nyní G nahrazuje A;³⁸ altový part si zachovává opakované G na slova *ve-nit*, ale v E2 byla později provedena inkoustem změna *ve-nit* zpívaného jako A-G místo G-G,³⁹ což mělo za následek vznik appoggjatury A ve vokálním partu. Tato verze pak byla přenesena i do A2 (s. 75), i když s mírnou modifikací rytmu ve varhanním partu. Obrazová příloha (viz s. 91–92) ukazuje tyto etapy: k původně samostatnému sólovému varhannímu partu s vloženou disonancí (S1; a) byl přidán altový part (A1; b); následně byla disonance ve varhanním partu odstraněna, zatímco altový part byl ponechán (E1 a E2; c); E2 pak ale později sám prošel revizí a disonantní A se vrátilo, avšak do altového a nikoliv varhanního partu (d); výsledek byl přenesen do orchestrální verze A2 s malou modifikací ve varhanním partu (e).

autor stati dosvědčit, že efekt, který vzniká, jestliže sólové pasáže zpívají menší skupiny z většího tělesa pěvců, bývá paradoxně intimnější, komornější a radikálně jiný než ten, který dostaneme, když v těchto pasážích účinkuje kvartet sólistů stojící před orchestrem.

37) Ve zdroji A2 je v angličtině psáno:

Remark! Small chorus means to be sung by 4 voices in each part. Solo would be also all right.

Jak inkoust, tak rukopis a lingvistický styl angličtiny implikují vlastní ruku skladatele. Česky lze přeložit přibližně takto:

Poznámka! Malý sbor znamená, že to má být zpíváno 4mi hlasy v každém partu. Solo by také bylo v pořádku.

38) Nabízí se otázka, z čí autority si Elsnic při pořizování E1 a E2 na základě A1 dovolil odstranit disonantní tón A z varhanního partu. Dvořák možná mohl ovlivnit proces přípravy opisů E1 a E2; anebo případně mohl existovat nějaký zprostředkující dokument mezi A1 a E1. Je možné (byť podle našeho názoru nepravděpodobné), že Elsnic odstranil disonantní tón A z varhanního partu omylem: ale je napsán velmi jasně v A1; navíc se dá předpokládat, že by v případě pouhého omylu Dvořák zvolil přímou opravu chyby, místo aby měnil sborový part. Na druhou stranu však existují konkrétní případy (jako např. takt 312 části *Credo*), kde chyba v E2 způsobená Elsnicem (jenž špatně interpretoval dvojvýznamnost v A1) byla následně odstraněna Dvořákem prostřednictvím úplně nového řešení, tj. řešení, kterým se odchýlil ze své vlastní, původní verze v A1 (koneckonců již neměl k rukopisu A1 přístup). Mimochodem, skutečnost, že zde byla verze A1 správně realizována Elsnicem v E1 a ne v E2, poukazuje na to, že Elsnic E2 kopíroval z A1 a nikoliv z E1 (alespoň v dané části E2). Podrobně k tomu viz UTIDJIAN 2017, op. cit. v pozn. 8.

39) Podobným způsobem byla někým slabou tužkou dodána čtvrtka A vedle originálního G v altovém partu v E1.

Stručná kategorizace značení, oprav a úprav provedených různými barvami v E2

Autor tohoto článku připravil podrobný inventář, jehož analýza je dostatečně zajímavá, aby si zasloužila samostatný příspěvek. Zde zatím jen letmo naznačí způsoby, jakými byl E2 upraven.

(i) Malý počet zásahů byl proveden červeným inkoustem, z nich tři jednoznačně odpovídají Dvořákově rukopisu. To samo o sobě nemusí nutně znamenat, že všechny změny červeným inkoustem byly provedeny stejnou rukou; existují však další důkazy, díky nimž je můžeme připsat Dvořákovi, jak uvidíme níže.

(ii) Četné opravy byly provedeny **tmavým inkoustem**, podobným inkoustu použitému v hlavním textu rukopisu. Z větší části se jedná o korekce očividných chyb provedených písařem; tyto opravy je nutno přijmout bez ohledu na to, kdo je udělal (je však pravděpodobné, že to byl sám skladatel). Vložený list s opravenými posledními dvaceti takty varhanního partu části *Credo* (tento list je spolu s violoncellovým a kontrabasovým partem v E2 unikátní) byl napsán tímž inkoustem. Je velice nepravděpodobné, že by se kdokoliv jiný než Dvořák ujal takové re-kompozice, jelikož původní varhanní part byl zcela adekvátní a jeho nová verze nevznikla z nutnosti, nýbrž jako ovoce tvůrčí fantazie těžko pocházející z jiné mysli než skladatelovy.⁴⁰

(iii) Dvořák provedl změny **modrou tužkou** ve vokálních partech v pasáži *Crucifixus* (s. 36) a tyto změny byly také přeneseny do autografu A2. Navíc poznámka v dolním pravém rohu uvádí „tenor a bas/Jsem změnil/tenor f ---“, přičemž rukopis je očividně Dvořákov. Navíc si lze těžko představit, že by kdokoliv jiný než skladatel měl důvod a možnost provést takové změny v E2 po vzniku A2.⁴¹ Další čtyři takty sborového *Crucifixus* byly podobně upraveny, ale červeným inkoustem (modrá tužka byla poněkud tupá a použití červeného inkoustu umožnilo jasnější opravy); pasáž začínající slovy „passus“ (s. 37–38) byla rovněž upravena, tentokrát obyčejným tmavým inkoustem. Různá výrazná značení modrou tužkou se zdají být určena dirigentům (někdy pouze zesilují či zvětšují stávající znaménka nebo je modifikují); srovnatelné značky se také objevují v A2.

(iv) Kromě jasných korekcí nebo modifikací provedených **obyčejnou tužkou** (nejpravděpodobněji skladatelem) se v E2 vyskytuje řada opatrných značek slabou tužkou, včetně anglických překladů,⁴² a provizorní opravy doprovázené otazníkem, které, zdá se, byly zaneseny zaměstnanci nakladatelství Novello. Samotná skutečnost, že editoři ve firmě Novello zacházeli s Dvořákovými rukopisy velmi opatrně, naznačuje, že opravy, které byly provedeny pevnou rukou a nesmazatelně, lze připsat skladateli.

40) Rozbor E1 a A2 ukazuje, že redaktoři z firmy Novello respektovali s úctou a až puntičkářsky skladatelovy rukopisy, které nakladatelství vlastnilo – viz též (iv) níže.

41) Je nepravděpodobné, že by kdokoliv jiný než sám skladatel měl důvod či příležitost aplikovat změny zpětně na rukopis E2 (tj. vnucovat varianty z A2, které by si přece skladatel pro provedení mše bez orchestru možná ani nepřál). Dle našeho názoru (1) jsou změny skutečně od Dvořáka a (2) Dvořák nejprve provedl tyto změny na E2 a později je přenesl do A2.

42) Například zkrácené slovo „Sept“ bylo na titulní stranu dodáno pod českým „zářím“; kolmo k vodorovnému českému textu a zcela slabě lze přečíst „for voices and organ / composed for the consecration of the“, což je částečný překlad českého „pro smíšený sbor s průvodem varhan ku zasvěcení“ (chrámu Páně v Lužanech).

(v) Nakonec ještě zmiňme, že v některých případech, kdy to bylo považováno za nezbytné k zajištění dostatečné srozumitelnosti, byla původní verze odškrábána pomocí ostrého nože. Obvykle však i v takových případech je smazaná verze jasně rozeznatelná.

Můžeme tedy dospět k závěru, že značná část oprav a úprav v E2 by měla být zahrnuta v novém připravovaném vydání „Lužanské“ mše. Výjimky z toho byly jasně identifikovány; v některých případech bude verze před revizí uvedena explicitně v komentáři a (výjimečně) prezentována v hlavní části partitury jako *ossia* pasáže.

PROČ NOVÉ VYDÁNÍ VARHANNÍ VERZE „LUŽANSKÉ“ MŠE?

Nejstarší tištěný zdroj VS1 (a jak jsme viděli také jediný, který pravděpodobně schválil skladatel) téměř všude zachovává Dvořákův zpívaný text, pouze opravuje idiosynkrazie v latinském textu. Pro provedení varhanní verze mše je však VS1 nevhodný, protože byl určen pro orchestrální verzi a jako takový reprodukuje sborové party a dynamiku právě této verze a jeho klavírní doprovod je spíše zredukovanou orchestrací nežli originálním varhanním partem (s výjimkou krátkých varhanních *solo obbligato* pasáží). Jedinými relevantními moderními tištěnými vydáními varhanních verzí jsou Burghauserova edice a Pilkingtonova edice. Velmi podrobná kritika těchto vydání s množstvím příkladů se objevuje jinde;⁴³ zde se omezíme pouze na stručné shrnutí našich závěrů.

Burghauser a Čubr při přípravě své edice – která byla v své době velkým předělem, neboť jako první usiluje o věrné zachování Dvořákových záměrů – neměli k dispozici E1 nebo E2, a proto toto vydání postrádá mnohé důležité informace. Dynamika v této edici je jakousi směsicí orchestrální a varhanní verze mše; tam, kde došlo ke konfliktu mezi těmito verzemi, byla prioritou často dána orchestrální verzi. Na základě nesprávné domněnky, že VS2 – který editor nevědomky zaměnil za VS1 – mohl být schválen skladatelem, text pozměněný bez autorizace (a s ním spojené hudební změny) se vyskytuje v celé edici. Nejedná se o „Urtext“: Burghauser učinil vlastní redakční změny, a ačkoli čtenář může najít mnoho z nich popsanych v komentáři, v hlavním textu není vždy uvedeno, co bylo změněno (některé změny byly dokonce provedeny navzdory všem zdrojům A1, E1, E2, A2, VS1 a VS2). Přestože toto vydání stále zůstává nejlepším z hlediska srozumitelnosti a přehlednosti, z hlediska zdrojů, které máme v současné době k dispozici, již nelze tuto edici považovat za dostatečně věrnou skladatelovým záměrům ani v jedné z jeho verzí.

Pilkington při přípravě své edice využil E2, ale neuvědomil si, že dodaný smyčcový part vyšel z Dvořákovy ruky.⁴⁴ Editor neprovedl porovnání s A1 nebo E1, které by mu bývaly pomohly správně interpretovat detaily nejasné v E2,⁴⁵ a některé podrobnosti v E2 zcela přehlédl. Ačkoliv se jedná o neaktuálnější verzi „Lužanské“ mše, kterou máme nyní

43) Viz UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

44) Jeho skepticismus nebyl z několika důvodů namístě: Pilkington neanalyzoval styl rukopisu, ani nezkoumal historii E2 včetně detailů okolností, za nichž Dvořák sám poskytl partituru firmě Novello, ani nebral na vědomí explicitní odkazy k dodanému partu, jako např. Dvořákův vlastní dopis Simrockovi ze dne 7. 7. 1889, v němž skladatel konstatoval „Kontrabässe und Celli habe ich zur Verstärkung zugefügt“ – viz KUNA 1988 (sv. 2), s. 376; citován v BEVERIDGE 2012, op. cit. v pozn. 2, s. 121, poznámka pod čarou 44.

45) Některými potížemi (v případě varhanního partu zejména znaky pro frázování, obloučky, ligaturami a dynamickými znaménky) se detailně zabýval UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

k dispozici, není bohužel vhodná pro praktické použití: ve snaze věrně reprodukovat dynamiku E2 a A2, které jsou někdy vzájemně protichůdné, využívá systém, v němž jsou různé značky zapsány v hranatých závorkách či vertikálně přeškrtnuty anebo obojí, a to někdy ve velmi přeplněném prostoru. Pro čtenáře sice může být užitečné sledovat, jak se například „posunulo“ dynamické značení (porovnáme-li varhanní a orchestrální verze), výsledek se však může stát jakýmsi nesrozumitelným spletením. Rovněž Pilkington nevědomky zaměnil VS2 za VS1.⁴⁶

Obě edice postrádají některé prvky, které s jistotou můžeme připisat Dvořákovi (chybí například verze *Dona nobis pacem* [takty 54–56] obsažená v A1, E1 a E2).⁴⁷ Obě edice také zaměnily VS2 za VS1. Dvořákovy expresivní obloučky v hlasových partech jsou zcela vynechány nebo poněkud znehodnoceny standardním využitím – automaticky označují všechny případy, kdy je třeba zpívat více než jednu notu na slabiku. Obě vydání nevyhnutelně obsahují nepřesnosti a obě jsou různě „kontaminována“ orchestrální verzí. A konečně, obě usilují o nemožné: vytvořit jednu edici, která by sloužila jakožto klavírní výtah jak pro orchestrální provedení, tak pro varhanní. Nicméně obě edice byly připraveny svědomitě, pragmaticky přijaly hudebně smysluplné kompromisy a splnily stanovené cíle na základě informací, které měli příslušní redaktoři ve své době k dispozici.

Východiska, která jsou základem naší nové připravované edice Dvořákovy *Mše v D dur*, byla prezentována jinde.⁴⁸ Celkovým záměrem bylo dosáhnout co nejpřesnějšího vydání, které by odráželo Dvořákovy zralé myšlenky v souvislosti s neorchestrálním provedením mše (tj. před zkomponováním orchestrální verze na žádost nakladatelství Novello). Nová edice vychází z konečné podoby E2 a rozsah přijatých změn a jejich forma jsou podloženy důkladnou analýzou; nicméně A1 a E1 jsou vzaty v úvahu pro objasnění (a velmi příležitostně pro doplnění) podrobností v E2 tam, kde to bylo nutné. Vzhledem k tomu, že edice je určena jako „Urtext“, usiluje o dostatečnou přehlednost a srozumitelnost, aby mohl čtenář na první pohled identifikovat vše, co nepochází z primárního zdroje E2. Vznik takových prvků je vysvětlen v komentáři, který rovněž představuje nejvýznamnější varianty před provedením změn v E2. Nová edice také zahrnuje varianty varhanního partu před jeho (byť velmi omezenou) modifikací spojenou s dodáním violoncellového a kontrabasového partu a je tedy vhodná pro provedení s varhanním doprovodem i za nepřítomnosti nižších smyčců. Dle našeho názoru by měla být orchestrální verze považována za samostatnou verzi a její dynamické a jiné nuance by neměly být zpětně aplikovány na E2; proto bylo rozhodnuto, že nová edice nebude sloužit jako klavírní výtah pro orchestrální provedení. Máme-li zůstat věrni Dvořákovým záměrům, bude nutno vytvořit samostatný klavírní výtah, který by doprovázel nové vydání orchestrální verze *Mše D dur*.

(český překlad: Martina Pičmanová)

E-mail: hutidjian@yahoo.com

46) Důkazy pro toto tvrzení jsou prezentovány v UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

47) Podrobně viz UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

48) UTIDJIAN 2016, op. cit. v pozn. 24.

Vývoj pasáže Qui venit / Development of the passage Qui venit

Handwritten musical score for S1, s. 37, horní systém / S1, p. 37, upper system. The score shows vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "Qui venit" are visible. There are handwritten annotations "poco" and "ználek 37".

a) S1, s. 37, horní systém / S1, p. 37, upper system

Handwritten musical score for A1, s. 42, horní systém / A1, p. 42, upper system. The score shows vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "bene-dictus qui venit" are visible. There are handwritten annotations "pp", "poco", and "Pedal".

b) A1, s. 42, horní systém / A1, p. 42, upper system

Handwritten musical score for E1, s. 61, spodní systém / E1, p. 61, lower system. The score shows vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "bene-dictus qui venit" are visible. There are handwritten annotations "pp" and "Pedal".

c) E1, s. 61, spodní systém / E1, p. 61, lower system

Vývoj pasáže Qui venit / Development of the passage Qui venit

Handwritten musical score for the passage "Qui venit". The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "bene-dictus qui venit." and "benedictus." The second staff is the piano accompaniment, with lyrics: "bene-dictus qui venit." and "benedictus qui venit in". The bottom three staves are for the organ, with a "Pedal" section indicated. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics.

d) E2, s. 61, spodní systém / E2, p. 61, lower system

Handwritten musical score for the passage "Qui venit". The score is written on five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "ne-mul-ta no-mine" and "bene-dictus qui venit". The second staff is the piano accompaniment, with lyrics: "ne-mul-ta no-mine" and "bene-dictus qui venit". The bottom three staves are for the organ, with a "Pedal" section indicated. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and dynamics.

e) A2, s. 75, spodní systém / A2, p. 75, lower system

The Dvořák *Mass in D* (“*Lužanská*”) for chorus, organ, violoncello and double-bass

HAIG UTIDJIAN¹

Dvořák's *Mass in D* was commissioned by the Czech architect and visionary Josef Hlávka for the consecration of the chapel of his mansion in Lužany; the première of the original version of the work was given at a private service on 11 September, 1887. However, the focus of the present article is on a version of the work subsequently prepared by Dvořák, incorporating an added part for violoncello and bass, and submitted by him to the publishing house of Novello. Though it came to be overshadowed by the later orchestration of the work, it possesses virtues worth cherishing. Haig Utidjian conducted the first modern revival of this version in Cologne on 8 July, 2014 and is currently preparing a critical edition for publication. A thorough critical investigation of all extant manuscript sources (some hitherto neglected) is seen to shed light on the composer's thinking and to help clarify his intentions more generally.

Antonín Dvořák – 19th-century music – mass settings – Czech music – *Mass in D* (“*Lužanská*”) – liturgy – critical edition – stemma codicum – Josef Hlávka

The *Mass in D* was the result of a commission from the Czech architect, contractor and philanthropist Josef Hlávka, for the consecration of the chapel of his stately home in Lužany, dedicated to the Virgin Mary; the première of the composition was thus given at

1) This publication was supported by the Grant Agency of Charles University as part of Project No. 1840214 entitled *Towards a first edition of the version of the Dvořák Mass in D with organ, violoncello and bass accompaniment*, realised by Haig Utidjian at the Faculty of Arts at Charles University.

The author is greatly indebted to David R. Beveridge (whose pioneering research inspired and enabled the present endeavour), James Rushton of the Music Sales Group (who graciously permitted the reproduction herewith of images from the manuscripts (referred to as E2 and A2 below) in the possession of the Group and loaned to the British Library), Nicolas Bell of the British Library, Tamara Kroupová of Koniasch Latin Press, Kateřina Nová and Veronika Vejvodová of the Dvořák Museum, Dagmar Rydlová of the Hlávka Foundation (Nadace „Nadání Josefa, Marie a Zdeňky Hlávkových“ – Josef, Marie, and Zdeňka Hlávka Endowment Foundation), Maestro Michael Ostrzyga, the organist Laura Kalnina and the Cologne University Collegium Musicum (who enabled and took part in the first modern revival of the work in its version for chorus, organ, violoncello and double-bass, under the direction of the author, and were unstinting in their contributions towards his advocacy of the version and of the *Mass in D*), Jarmila Gabrielová, Petr Daněk and Martina Pičmanová, for their invaluable assistance.

© 2017 Haig Utidjian, published by De Gruyter Open. This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs 3.0 License.

a private service on 11 September 1887, under the direction of the composer.² However, the title of this article refers to a version of the work subsequently prepared by Dvořák with an added part for violoncellos and double-basses, and submitted to the firm of Novello for publication. In the event this version was never published (having been overshadowed by the later orchestral version) and unjustly fell into oblivion. The present writer is currently completing an edition of this version for publication.³

THE MANUSCRIPT SOURCES IN AN HISTORICAL CONTEXT

Continuous sketch (S1)

A continuous sketch of the work was embarked upon by the composer on 26. 3. 1887 and completed on 26. 5. 1887. It is kept at the National Museum – Czech Museum of Music,⁴ and awaits detailed study. The sketch itself bears numerous corrections (added in ink or scratched away with a blade) and revisions, and though it seems relatively mature in many ways, nonetheless the autograph manuscript of the complete work (A1 below) does differ rather substantially from this sketch.

Fragment of fugue (S2)

An additional sheet of paper survives (Czech Museum of Music, inventory no. NM-ČMH S 76/1454), of which one side and a half include part of the fugue from the *Credo* of the Mass set to the words *et iterum venturus est*; the *recto* side bears the pagination 25f, and the starting-point does indeed correspond to p. 25 of S1. However, the corrected version of the fugue in S1 is that which was carried over to the autograph score A1 (below), so it is not easy to place this fragment in the overall stemma.

Autograph of organ version (A1)

The autograph manuscript of the version with organ accompaniment was completed on 17 June 1887, and is preserved at the Czech Museum of Music.⁵ Though for the most part employing red ink for verbal underlay and dynamic markings, it is not as easy to read as the Elsnic fair copies (below).

2) For a detailed reconstruction of the circumstances surrounding the première, the reader is referred to BEVERIDGE, David R.: *Zdenka a Josef Hlávka – Anna a Antonín Dvořákovi: Přátelství dvou manželských párů a jeho plody v českém a světovém umění* (Zdenka and Josef Hlávka – Anna and Antonín Dvořák: A friendship of two married couples and its fruits in Czech and international art), in: *Studie Národohospodářského ústavu Josefa Hlávky* (Studies of the Economic Institute of Josef Hlávka) 12/2012, Prague, pp. 106–107, esp. footnote 107.

3) It is pleasing to note growing scholarly interest in the *Mass in D* in general. A very recent study is: CIVIDINI, Jacopo: *Fides, spes, caritas: Dvořák's musikalisches Glaubensbekenntnis in der D-Dur-Messe op. 86*, in: *Musik-Konzepte, Neue Folge*, vol. 174, Munich, August 2016, pp. 63–80, addresses aspects of theology and musical symbolism in an original way; and the present writer was recently called upon informally to offer advice to a D.M.A student, who has now completed a dissertation: CHUNG, Audrey: *A Conductor's Guide to the Original Organ Version of Antonín Dvořák's Mass in D major, Opus 86, Including a Critical Comparison of the Published Editions*, University of Southern California, 2016.

4) Inventory no. NM-ČMH S 76/1453.

5) Inventory no. NM-ČMH S 76/1452.

Elsnic’s fair copies (E1, E2)

The copyist Jan Elsnic prepared two fair copies of the score, almost certainly based on A1 (albeit with certain minor differences).⁶ These copies, which we shall designate as E1 and E2, were completed on 1 August and 7 August 1887, respectively.⁷ It would have been reasonable to suppose that, for speed and convenience, Elsnic would have copied E2 from E1, and not from the less easily legible A1; but the situation is not straightforward.⁸

Especial interest attaches to manuscript E2: Dvořák subsequently corrected and annotated it, and himself wrote in a part for violoncello and double-bass directly below the organ part. As David Beveridge has argued, Dvořák was initially driven to introduce such a part out of practical necessity:⁹ the first public première, in Plzeň on 15. 4. 1888 (and likewise conducted by the composer), could not be held in the Church of St. Bartholomew, which alone had an organ of sufficient quality, and had to be held at the Municipal Theatre, which was without an organ altogether. Two harmoniums were provided instead, but as these lack pedals, Dvořák added a line for violoncellos and double-basses as a substitute for the pedal part; the line in E2 does follow the pedal part much of the time.¹⁰ However, it also makes imaginative use of various effects of articulation and dynamic,¹¹ and a particular sense of “flow” accrues from the presence of a vibrant section of lower strings.¹² The result must have been so attractive that in the review in the journal *Dalibor* following the performance in Prague’s Rudolfinum on 25. 3. 1889, the work was entitled *Mše pro smíšený sbor s průvodem varhan, violoncell a kontrabassův* (Mass for mixed choir accompanied by organ, violoncellos and double-basses),¹³ even though (according to an earlier account in *Dalibor*) the organ at the premises was considered “a first-class instrument”, and was endowed with sixteen-foot pedals.¹⁴ The composer appears to have considered this version as definitive at this time, and submitted E2 to Novello for publication. The publishers paid for the score, but refrained from publishing this version, requesting

6) In a postcard from Dvořák addressed to Jan Elsnic, the composer urges the copyist to send a copy and set of parts to Hlávka; see *Antonín Dvořák: Korespondence a dokumenty* (Antonín Dvořák. Correspondence and Documents. Correspondence dispatched 1896–1904), ed. Milan Kuna et al., vol. 4, Bärenreiter Editio Supraphon, Prague 1995, p. 290; cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 106.

7) E1 is kept at the Czech Museum of Music, inventory no. NM-ČMH S 226/941. E2 belongs to the Music Sales Group, and is on permanent loan to the British Library, Music Loan 69/2.

8) For a detailed discussion of the relation of E2 vis-à-vis A1 and E1, see UTIDJIAN, Haig: *Towards a stemma of the MS sources of Dvořák’s Mass in D*, in: *Czech and Slovak Music*, vol. 26, 2017, accepted for publication.

9) The historical circumstances have been thoroughly documented in the seminal study by BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), esp. pp. 113–117.

10) Though we cannot, of course, be certain that this line is identical to that which appears in E2, at the very least the former may reasonably be considered the antecedent of the latter.

11) These include tremolo, pizzicato, reiterated notes and various “cantando” effects.

12) This was highly apparent to the present author in conducting this version in its first modern revival, at the Trinitatiskirche in Cologne on 8 July, 2014. The string part truly flows and sings, the counterpoint is clarified, the horizontal sense of the vertical foundation of the whole edifice affords an additional dimension. The effect at times was deliciously reminiscent of recordings of early revivals of Monteverdi, with their sense of discovery and romantically singing continuo line associated with sostenuto strings in combination with legato organ chords.

13) HEJDA, František K.: *Z koncertní síně* (From the concert hall), *Dalibor*, vol. XI, nos. 14–15, 30. 3. 1889; cited in BEVERIDGE, op. cit. (footnote 2), p. 120, footnote 43.

14) See BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 120, esp. footnote 40.

instead a version with orchestral accompaniment (source A2 below).¹⁵ Haig Utidjian conducted the first modern revival of the E2 version, at the Trinitatiskirche in Cologne on 8. 7. 2014, and his forthcoming edition uses E2 as its principal source.

Vocal parts (V1–4)

A complete set of four vocal parts was discovered in Lužany, and is in the possession of the Hlávka Foundation.¹⁶ It is not easy to position this source in the stemma, since it lacks dynamic markings and other nuances that could have allowed fruitful comparison with A1, E1 and E2. At the end of the soprano part the date 1. 9. 1887 and signature “Blecha” may be found, whilst the date of the première in Lužany, namely 11. 9. 1887, has been pencilled on the first page. The parts could have been produced from E1 or E2 (or even from A1), and copied out in time to allow the singers to prepare and rehearse prior to the private Lužany première; this, coupled with their geographical provenance, strongly suggests that they may indeed have been used for the première. Judging from the rather flowery script of the verbal underlay, the fact that minims here tend to have their downward stems to the left of the circular part of each note (and predominantly to the right in E1 and E2) and the blatant error in the title to the first movement on the soprano part “Kirie” [sic!], it cannot be taken for granted that the copyist was necessarily Elsnic – the correspondence by Dvořák cited above notwithstanding.¹⁷

Autograph of orchestral version (A2)

Alfred Littleton of Novello requested that Dvořák produce an orchestral version of the Mass (in writing, on 20. 6. 1890¹⁸ and again on 16. 10. 1891¹⁹). Dvořák had to ask him²⁰ for the return of E2 so that he could use it to prepare the orchestral version (a fact which, significantly, suggests that he did not have access to A1 or E1). He completed the auto-

15) Ibid., p. 145, esp. footnotes 52 and 54.

16) The author is grateful to David Beveridge for drawing this source to his attention, and to Dagmar Rydlová of the Hlávka Foundation for her kindness in allowing him access to it. The source may not be found in the Burghauser Thematic Catalogue (see BURGHAUSER, Jarmil: *Antonín Dvořák. Thematický katalog. Bibliografie. Přehled života a díla* (Antonín Dvořák. Thematic Catalogue. Bibliography. Survey of Life and Work), 2. revidované a rozšířené vydání (second revised and expanded edition), Bärenreiter Editio Supraphon, Prague 1996).

17) Graphological studies may yet serve to clarify this matter. The possibility must also be allowed that Elsnic provided some exemplars but not all the copies.

18) Letter first published in *Musicalia* – see BEVERIDGE, David R.: *Dvořák, Novello, Alfred Littleton a britské hudební festivaly: nově objevená korespondence, nové postřehy / Dvořák, Novello, Alfred Littleton, and the British Music Festivals: Newly-Discovered Correspondence, New Observations*, *Musicalia*, vol. 3, nos. 1–2, 2011, pp. 6–26 (Czech version), 27–46 (English version); see esp. pp. 15 and 37.

19) See *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Korespondence přijatá 1885–1892* (Antonín Dvořák. Correspondence und Documents. Correspondence received 1885–1892), ed. Milan Kuna et al., vol. 6, Supraphon, Prague 1997, p. 313, cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 306. (For a helpful table charting the correspondence between Dvořák and his publishers, see BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), pp. 303–306.) The volumes will henceforth be referred to simply as KUNA, followed by year of publication and volume number.

20) In a letter dated 26. 2. 1892 – KUNA 1989 (vol. 3), p. 118; cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 192, footnote 20.

graph of the orchestral version (A2) on 15. 6. 1892 and made it available to Novello,²¹ without, however, returning E2 to the company. Littleton had to remind him (on 16. 11. 1892)²² to return E2, since Novello required it as an aid towards the preparation of a piano reduction for a vocal score of the orchestral version (although, in the event, the rather pianistic reduction by Berthold Tours seems to owe little to the organ part). E2 was then returned to Novello. Interestingly, Dvořák retained certain passages for organ by way of solo obbligati (over substantial portions of the *Gratias agimus tibi* and *Benedictus*). Further points of interest are the addition of two introductory bars scored for the second violins and violas at the very beginning of the *Kyrie* in A2 (no doubt to allow the sopranos to pitch their opening note in the presence of an orchestra), through the simple expedient of overlaying a rectangular piece of paper with adhesive.²³ The composer’s abortive attempt to transcribe the solo organ opening of the *Benedictus* for strings – abandoned on the second page of the movement – is also notable. In preparing A2, Dvořák also made very substantial alterations to the dynamics, and prominent changes to the choral parts.²⁴ In general, scrutinising the progression from S1 to A2 provides a vivid and graphic insight into the evolution of the composer’s thinking. Finally, though Dvořák felt that the work had gained much from the orchestration (writing to his friend Alois Göbl in 1892 “myslím, že dílo to tím velmi mnoho získá”),²⁵ he retained an affection for the organ version, indicating to Ondřej Horník in 1898 that he would have liked to hear it again.²⁶

Berthold Tours’ vocal score was published by Novello in 1893 (VS1); a later version of uncertain date²⁷ (VS2) bowdlerised Dvořák’s verbal text and accordingly amended the music (as will be seen below). There are grounds for considering it very likely that Dvořák approved VS1, but improbable that he ever saw VS2.²⁸ The full score of the orchestral

21) It too now belongs to the Music Sales Group, and is on loan to the British Library, Music Loan 69/3.

22) BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 306; the letter may be found in KUNA 1997 (vol. 6), p. 394, but a pertinent citation from a corrected transcription, prepared directly from the original document, may be found in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 198, esp. footnote 44. The letter is fairly strongly worded, requesting the return of the score “at once”.

23) Interestingly, the two introductory bars for violins and violas in the orchestral version appear to have been inserted by pen (probably at some stage after they were added to A2) in a reduction for keyboard, in the small space available just before the beginning of the *Kyrie* in E1 (but not in E2 or A1). These bars differ from those in the first vocal score VS1 (see below) and also differ from the reduction provided by Burghauser und Čubr in their own edition of the organ version.

24) A discussion of the latter (including instances neglected by Burghauser/Čubr and Pilkington in their editions) may be found in UTIDJIAN, Haig: *Towards a new edition of Dvořák’s Mass in D*, Clavibus unitis, vol. 5, 2016. For particulars of the aforementioned editions: *Antonín Dvořák: Mše D Dur. Varhanní verze*, eds. Jarmil Burghauser – Antonín Čubr, Supraphon, Prague 1970; Bärenreiter, Prague 2000. *Dvořák Mass in D major, The New Novello Choral Edition*, ed. Michael Pilkington, Novello Publishing Ltd., London 2000. (The cover of the 2000 reprint, in the possession of the present writer, bears the word “Urtext”, whilst the title page includes “Kritické vydání podle skladatelova rukopisu” – appearing in English on the facing page as “Critical edition based on the composer’s manuscript”).

25) In a letter dated 21. 6. 1892 (that is, soon after his completion of A2) – see KUNA 1989 (vol. 3), p. 131; cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 193, footnote 30.

26) In a letter dated 8. 7. 1898 – KUNA 1995 (vol. 4), p. 137; cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 194, esp. footnote 33.

27) The author is in possession of an undated exemplar, but batches of VS2 do exist that somewhat misleadingly bear the year 1893 on the title page (see BEVERIDGE 2012, op. cit. [footnote 2], p. 93, footnote 58).

28) See BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 93, footnote 58. Beveridge argues that Dvořák is very likely

version was not published until 1970, when it appeared in an edition by Burghauser and Čubr, concurrently with their edition of the organ version.²⁹

The Elsnic manuscript with the added part (E2) – salient features

Henceforth we turn our attention to the E2 manuscript, which bears the unquestionable imprimatur of the composer; but (as we shall see) much of the discussion is applicable also to A1 and E1, and – in the case of the verbal text – to a very large extent also to A2.

Peculiarities in the verbal underlay:

Here we merely summarise:³⁰

(1) There are grammatical errors, which all the manuscript sources share (with the partial exception of A2, where, in the *Gloria* Dvořák correctly wrote *pater omnipotens* instead of the *pater omnipotentem* in the previous manuscripts). Both VS1 and VS2 have correct Latin throughout.

(2) There are deviations from the Ordinary of the Latin Mass – by virtue of text having been omitted (most strikingly *Et expecto resurrectionem mortuorum*) or changed (e.g. substituting the word *Credo* for *et*). These are shared by all manuscript sources and (with one minor exception)³¹ by VS1; but VS2 has been altered to conform to the standard text, also enforcing changes to the music.

Characteristics of E2 in common with A1 and E1:

It is interesting to note that the dynamics in A2 differ considerably from those in A1, E1 and E2, and are at times even in direct contradiction to (and therefore incompatible with) them.³² In contrast, differences between A1, E1 and E2 are minor and comparatively rare. In some instances, puzzling readings in A1 (such as in the *Gratias* organ part, in bar 91 of the *Gloria*) have been clarified in E1 and E2, and the position of certain dynamic hairpins is subtly different. Divergences between E1 and E2 (prior to the corrections and additions made to E2) are minor (though of undoubted interest), and have been dealt with elsewhere.³³

to have approved VS1, since it is documented that he received proofs from Novello and approved them, sending them back to Novello in 1893. Moreover, he must have been sufficiently pleased with VS1; Beveridge refers to one exemplar of VS1 which Dvořák enthusiastically inscribed on the title page “Právě vyšla!” (“Just published!”) and posted to his friend Alois Göbl – see BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 200 and footnote 53. Likewise, through an examination of advertisements of other titles included in the earliest print of VS2, Beveridge argued for 1903 as a *terminus post quem* for the publication of VS2; but Dvořák passed away on 1 May, 1904.

29) The latter will henceforth be referred to simply as “the Burghauser edition”.

30) For a full list see UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

31) In VS1 *Domine Jesu* in the *Gratias* section has been changed to *Domine Deus* (p. 19).

32) In general, it would seem that the dynamics of A2 exploit the slow dynamic gradations achievable by an orchestra far more readily than on an organ, inculcating longer-range overall build-ups (conducting as they might to a slightly more Wagnerian impression); A2 also provides rather more detailed local dynamic shading. For a discussion of the respective aesthetics subscribed to by either version, see UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

33) See UTIDJIAN 2017, op. cit. (footnote 8).

The manuscripts make sparing use of slurs over vocal parts. Consider the *Kyrie*: following pages with the choral melismata wholly devoid of slurs, they do make odd appearances. In bar 27 these need not necessarily be significant: in A1 music was first written in dark ink, in the absence of the verbal underlay, and the slurs were intended to indicate how the underlay should fit. Words were later added, in red ink, but only in the soprano and bass parts. Dvořák’s slurs will thus have helped Elsnic – who reproduced them in E1 and E2. Occasionally they may have been introduced by Elsnic himself – merely to clarify the grouping of notes associated with a particular syllable, where he had slightly misaligned the underlay with the music (such as in bar 29 of the alto part; here the slurs may be found in E1 and E2 but not in A1, where the verbal text is unambiguously positioned). But slurs may serve as a means of promoting legato, or, conceivably, a certain “early-music” effect of growth-related stress – a certain “leaning on the note” – and then tapering off on the second note: examples are the slurs in the tenor part in bar 32 and in the alto part in bar 45 – both found in A1, E1 and E2; and in the alto part in bar 46 – in E1 and E2).³⁴ Slurs may have also been intended to guard against an accent where an upward leap is involved: consider bar 36–37, where a single slur is suggestively placed over two syllables of text over five notes in the soprano part – in A1, E1 and E2 – reinforced by a shorter slur connecting the first two notes alone – in E1 and E2).³⁵ For a further example see bars 91–92 of the *Gloria*: the slur over the word *Jesu* in the soprano part is in red ink in A1 and was thus added later; it too embraces two syllables. Thus, the corresponding slur in E2 can only serve an expressive purpose – almost certainly indicating (in tandem with the decrescendo hairpin) a legato effect, forfending any involuntary accent on the weak syllable *-su* on a downbeat.

Choral scoring in E2:

Though here (as in A1 and E1) Dvořák variously marks particular passages as *solo*, *solo sotto voce*, *solo m. [mezza] voce*, *m. [voce]*, and *tutti*, the word “solo” when in combination with “sotto voce” or “m. voce” has been obliterated by pencil in E2; and on the title page the composer has written and signed the following instruction,³⁶ in red ink:

34) Admittedly, however, the latter two slurs (in bars 45 and 46) may have been intended merely to clarify that *elison* is to be sung first as a four-syllable and then as a three-syllable word – with the outer syllables of the word embracing two syllables *-le-i-* and a single syllable *-lei-*, respectively.

35) Dvořák continues in the same vein in A2, where we find some but not all of the slurs encountered in E2, as well as further examples, which (judging from their context) must have expressive significance and can serve no other purpose. Consider bars 17–18 of A2 (p. 2): over an eight-note melisma Dvořák has chosen to envelope notes 2–4 and 5–7 with slurs (which the corresponding bars 14–16 in A1, E1 and E2 all lack), thus creating two three-note groups. In A2 there are further slurs that seem to be across two syllables, such as in the alto part across bars 30–31 and over the soprano part over bars 30–32 – although admittedly here Dvořák may have been imprecise, perhaps inadvertently placing or ending some slurs slightly further to the right than he may have intended: this seems particularly likely to be the case in the tenor part in bar 34 (corresponding to bar 32 of A1, E1 and E2).

36) The instruction was indeed observed during the first modern revival of the work under the direction of the present writer. The total number of singers exceeded 100, with tutti passages employing the combined forces of the Collegium Musicum of Cologne University (prepared by the General Music Director of Cologne University: Michael Ostrzyga) and the University Chamber Choir (prepared by the assistant chorus master, Alexander Schmitt), and with the latter performing the passages usually given to solo voices. Having extensive experience

For choruses of at least 100–200 or more voices, it will be better if a smaller choir of 10 or so, and not individual singers, sing passages marked “Solo”. Please be so good as to do so. Dvořák.

This is our justification for eschewing reference to “soloists” in the title to the present article.³⁷

Qui venit dissonance:

Consider bar 63 of the *Benedictus*. This bar evolves as we proceed along the stemma of the piece. In S1, the passage now known as bars 61–64 was played by solo organ with no voices; this organ part (bar 3 of p. 37 in S1) was retained with no alteration in A1 (p. 42 – notwithstanding the rather unclear sharp sign or *pp* marking placed immediately after the crotchet G), but an alto part was added. In bar 63, the syllables *ve-nit* were sung to repeated crotchets G, G, against the ascending organ crotchets G, A (with a held pedal semibreve G from above, the A constituting a prepared dissonance). By the time we reach E1 and E2 (p. 61) we find that the organ accompaniment has been altered – now a G replaces the previous A;³⁸ the alto part retains the repeated G on the words *ve-nit*, but in E2 this has subsequently been altered in ink,³⁹ with *ve-nit* now sung to A, G instead of the G, G prior to the alteration – in effect, introducing an appoggiatura A in the vocal part. This version is carried over to A2 (p. 75), albeit with a slight modification of rhythm in the organ part. These various stages may be demonstrated in the illustrations section (see pp. 91–92): the development whereby the self-sufficient solo organ part with its embedded dissonance of S1 (a) was retained, with the addition of a (consonant) alto part in A1 (b); the organ dissonance was ironed out whilst the alto part was retained in E1 (c) and E2; but then E2 itself underwent revision and the dissonant A now returned, albeit now appearing in the alto part (d); the result was carried over to the orchestral version, A2, with a minor modification to the organ part (e).

of conducting the work in its various versions, the author can testify that the effect associated with solo passages being sung by smaller groups from within the larger body of singers was, paradoxically, one of greater intimacy, verging on the chamber-like, radically different from that resulting when a quartet of solo opera singers stands in front of the orchestra to perform the passages.

37) In A2 we find: “Remark! Small chorus means to be sung by 4 voices in each part. Solo would be also all right.” Ink, handwriting and English linguistic style are all suggestive of the composer’s own hand.

38) The question arises on whose authority Elsnic removed the dissonant A from the organ part in producing E1 and E2 on the basis of A1. Dvořák may have been in a position to influence the process of preparation of the fair copies E1 and E2; or else (conceivably) some intermediate documentary witness of some sort between A1 and E1 might have existed. It is conceivable (but in our judgement rather unlikely) that Elsnic would have removed the dissonant A from the organ part in error: it is very clearly written in A1, and we may reasonably suppose that, had it indeed been an error, Dvořák would have chosen to make a direct correction, rather than altering the choral part.

On the other hand, there *is* admittedly a concrete instance (bar 312 of the *Credo*) where an error in E2 by Elsnic – who misconstrued an ambiguity in A1 – was subsequently removed by Dvořák by means of a new solution that departed from A1 (for which, after all, the manuscript was no longer at his disposal). Incidentally, the fact that the version of A1 was nevertheless *correctly* realised by Elsnic in E1 – and not in E2 – strongly suggests that, at least for this part of E2, that in writing E2 Elsnic was copying from A1 and not from E1. For a discussion of further examples of the above observations, see UTIDJIAN 2017, op. cit. (footnote 8).

39) Similarly, a pencil has lightly added a crotchet A adjacent to the original G in the alto part of E1.

A brief categorisation of markings, corrections and revisions undertaken by various writing implements in E2:

A detailed inventory has been prepared by the present writer, and its analysis is of sufficient interest to warrant publication in a future contribution. Space permits a mere outline of the means of intervention deployed upon E2:

(i) A small number of interventions were undertaken in **red ink**, of which two are clearly associated with Dvořák’s handwriting and one with his signature. Now this need not in itself necessarily mean that *all* changes in red ink would have been undertaken by the same hand; but there is further evidence attributing them to Dvořák, as we shall see below.

(ii) Numerous corrections were made in **dark ink** similar to that used for the main body of the manuscript. A high proportion are mere corrections of obvious errors made by the copyist – trivial but necessary; they need to be embraced irrespective of who undertook them, but are likely to have been made by the composer. An inserted sheet bears a revised organ part for the last twenty bars of the *Credo* (unique to E2 and concomitant to the addition of the violoncello/bass part) also in such ink. It is highly unlikely that anyone other than Dvořák would have undertaken such re-composition, since the original organ part is wholly adequate, and the version created to replace it is not a matter of necessity, but the fruit of creative imagination of the sort which is unlikely to have been countenanced by the Novello editors had it originated from any hand but the composer’s own.⁴⁰

(iii) Dvořák made a change in **blue pencil** in the distribution of parts in the *Crucifixus* (p. 36 of the score), of a sort unlikely to have occurred to anyone other than the composer himself, and it was carried over in his own autograph A2. Moreover, a note states “tenor a bas/jsem změnil/tenor f ---” (“The tenor and bas/I have changed/tenor f ---”) at the bottom right-hand corner of the page. The handwriting appears to be Dvořák’s; nor is it likely that anyone (other than Dvořák) would have cause or opportunity to impose such changes on E2 *after* A2 came about.⁴¹ The next four bars of the choral *Crucifixus* (p. 37) have been similarly modified, but in red ink (the blue pencil was rather blunt, and the use of red ink may have facilitated clear correction); the passage commencing with the words *passus* (p. 37–38) has been similarly altered, but now in ordinary ink.

Various prominent markings in blue pencil seem intended for conducting purposes (sometimes merely reinforcing or enlarging existing markings, or modifying them in ways subsequently carried over to A2); comparable marks also appear in A2.

(iv) In addition to corrections or modifications made by a firm hand in **ordinary pencil** (attributable to the composer), a number of cautious (well-nigh faint) pencil markings –

⁴⁰ Inspection of E1 and A2 suggests that the Novello editors were scrupulous in their respect for the composer’s manuscripts in their possession (see also (iv) below).

⁴¹ It is thus unlikely that anyone other than the composer would have cause or opportunity to impose them retrospectively onto E2 (that is, unwittingly imposing variants associated with A2 that the composer may not have wished to see in non-orchestral performances of the Mass). Our view is that (1) the changes are Dvořák’s own, and (2) he first made them in E2, later carrying them over to A2.

including English translations,⁴² and a tentative correction accompanied by a question mark – may be found, plausibly attributable to Novello’s staff. The very fact that Novello’s editors appear to have been careful (indeed, reverential) with the master’s manuscripts in itself suggests that corrections made boldly or indelibly are likely to be attributable to his own hand.

(v) Finally, we note that, occasionally – where this was deemed necessary to ensure sufficient clarity – superseded versions were scratched out with the aid of a sharp blade. However, even in such instances it is usually possible clearly to discern the version so obliterated.

We were able to conclude that a very high proportion of the corrections and revisions in E2 thus warranted adoption into the main body of our forthcoming edition. Exceptions to this have been explicitly acknowledged; in certain cases versions prior to revision have made explicit in the Commentary, and (exceptionally) presented in the main body of the score as *ossia* passages.

WHY A NEW EDITION OF THE ORGAN VERSION?

The earliest printed source, VS1 (and, as we saw, the only one likely to have been approved by the composer) largely adheres to the verbal text set by Dvořák, correcting only idiosyncracies in the Latin; but is unsuitable for use in connection with performances of the organ version, since, being intended for use in performances of the orchestral version, it reproduces the vocal writing and dynamics associated with that version, and its keyboard part is a pianistic reduction of the orchestral accompaniment rather than the original organ part (except for the brief *obbligato solo* organ passages). The only modern printed editions of the organ version worthy of consideration are the Burghauser organ version and the Pilkington edition. A very detailed critique of these editions, based on a substantial number of adduced examples, appears elsewhere;⁴³ only a brief summary of our conclusions will be presented here.

The Burghauser edition, though a landmark in its time (being the first serious attempt faithfully to preserve Dvořák’s intentions), was made without reference to E1 or E2, and is thus deprived of much vital information. Its dynamics are an implicit hybrid of the orchestral and organ versions; in particular situations of conflict precedence was tacitly given to the orchestral version (through a misplaced belief that VS2 – which the editor confused with VS1 – may have been approved by the composer). The bowdlerised verbal text (and concomitant musical alterations) were adopted almost throughout. The edition is not an “Urtext”: Burghauser changed readings, tacitly making his own editorial emendations, and though a suspicious reader may find many of them reported in the Commentary, there is nothing in the main body of the score to indicate what has been altered (sometimes notwithstanding the weighty authority of A1, E1, E2, A2, VS1 and VS2 against the reading

42) For instance, on the title page “Sept” has been added below the Czech “září”; and, perpendicularly to the horizontal writing in Czech (and rather faintly) we may discern “for voices and organ / composed for the consecration of the”.

43) See UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

adopted). Though it still remains the best edition in terms of clarity of presentation, in the light of the sources currently at our disposal the score can no longer be considered to be a sufficiently faithful representation of the composer’s intentions of any one version.

Although Pilkington made use of E2, he failed to realise that the added string part was Dvořák’s own.⁴⁴ The editor did not consult A1 or E1, and was thus denied useful clues that could have helped him correctly interpret details unclear in E2;⁴⁵ and some details from E2 have been overlooked altogether. Though the most up-to-date edition now available, it is unfortunately unsuitable for practical use: it attempts faithfully to reproduce the dynamics of both E2 and A2 (which are sometimes mutually contradictory), using a system whereby markings are variously in square brackets, endowed with “cut” lines, or neither or both, sometimes in a very crowded space. Whilst this can sometimes be of value in allowing the reader to see at a glance how (for instance) the position of dynamics “shifted” from the organ version to the orchestral, the result can become a well-nigh unintelligible tangle. Incidentally, Pilkington too unknowingly conflates VS2 with VS1, assuming the former to be the latter.⁴⁶

Both editions miss some information directly attributable to Dvořák (lacking, for example, the version of *Dona nobis pacem* [bars 54–56] found in A1, E1 and E2).⁴⁷ Both appear to have mistaken VS2 to be VS1. Dvořák’s expressive slurs in the vocal parts have been completely eschewed (or rather devalued – in favour of the standard usage whereby slurs automatically indicate all instances where more than a single note is to be sung to a syllable). Both editions have their inevitable share of inaccuracies, and both are variously “contaminated” by the orchestral version. Finally, both appear to strive for the impossible – to create a single version that can serve as a vocal score in connection with orchestral performances, as well as for performance with organ alone. Nonetheless, both were prepared conscientiously, fulfilling their set objectives on the basis of the information available to their respective editors at the time, and with pragmatic and musically sensible compromises.

The rationale underlying our forthcoming edition of the *Mass in D* has been presented elsewhere.⁴⁸ The overall intention was to arrive at the most accurate possible edition in our judgement, reflecting Dvořák’s most mature thinking in connection with non-orchestral performances of the Mass (that is, prior to his embarking on an orchestral version at the request of Novello). The edition is based on E2 in its final form, and the extent to which

44) There are several reasons why his scepticism was misplaced: Pilkington had not analysed handwriting, or traced the history of E2, including Dvořák’s own submission of the score to Novello, nor taken note of explicit references to the added part (such as Dvořák’s own letter to Simrock, dated 7. 7. 1889, where the composer stated “Kontrabässe und Celli habe ich zur Verstärkung zugefügt” – that is, that he had added double-basses and ‘cellos by way of reinforcement – see KUNA 1988 (vol. 2), p. 376; cited in BEVERIDGE 2012, op. cit. (footnote 2), p. 121, footnote 44.

45) A discussion of some of the difficulties (particularly in the organ part – entailing phrasing-marks, slurs and ties and dynamic hairpins) may be found in UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

46) Evidence for this assertion is presented in UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

47) A full discussion may be found in UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

48) UTIDJIAN 2016, op. cit. (footnote 24).

interventions made on the manuscript are adopted, and their manner of presentation, are underpinned by a thorough analysis of our inventory of the various corrections and revisions to which E2 was subjected; but A1 and E1 are taken into account to clarify (and, very occasionally, complete) readings in E2 wherever these are unclear. As the edition is intended as an Urtext, it is uncluttered, and clear enough to enable the reader to identify at a glance anything extraneous to the primary source E2. The provenance of such elements is explained in the Commentary, which also includes an exposition of the more significant variants prior to the interventions E2 underwent. The edition also includes variants of the organ part prior to its (very limited) modification associated with the addition of the violoncello/double-bass part, and is therefore equally suitable for performances with organ accompaniment in the absence of strings. In our view, the orchestral version ought to be treated as a separate version in its own right, and its dynamic and other nuances should not be applied retrospectively onto E2; accordingly, the decision was taken to refrain from producing a score that could at the same time be pressed into service as a vocal score for use in connection with orchestral performances. In our view, if justice is to be done to Dvořák's intentions, recourse to a separate vocal score will be required – one that could accompany a new edition of the orchestral version of the *Mass in D*.

E-mail: hutidjian@yahoo.com

The image shows a handwritten musical score for the 'Crucifixus' section of a Mass. It features five staves: a vocal line at the top, two vocal parts in the middle, and two organ parts at the bottom. The lyrics are written below the vocal staves. The score is written in ink on aged paper and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: 'fac-tus est' and 'Cru-ci-fi-xus'. There are handwritten annotations and corrections throughout the score, including 'Sim masou' and 'ped'.

Crucifixus

E2, s. / p. 36