

O WYDANIACH
CHOPINA JAKO
ODREBNYCH
ŹRÓDŁACH:
EGZEMPLARZ *ETIUD*
OP. 10 BAUDISSIN-
HENKEL-PUSCH

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w angielskiej wersji językowej: *On Chopin Editions as Discrete Sources: The Baudissin-Henkel-Pusch Exemplar of the Etudes, Op. 10*, „The Chopin Review”, 6, 2023, doi: <https://doi.org/10.56693/cr.143>.

Czy pierwsze wydania Chopina to do pewnego stopnia zaniedbany zasób muzykologiczny? Biorąc pod uwagę pierwotne źródła muzyki kompozytora, egzemplarze wczesnych drukowanych wydań jego muzyki znacznie przewyższają liczebnie źródła rękopiśmienne.

Ogromna liczba pierwodruków Chopina znajduje się w zbiorach bibliotek narodowych, znaczących instytucji naukowych i prywatnych właścicieli. Pierwsze wydania Chopinowskie często pojawiają się w antykwariatach. W obliczu tak obfitej podaży warto byłoby przemyśleć, czy wystarczająco wnikliwie zastanowiliśmy się nad historycznym i kulturowym znaczeniem tych drukowanych tekstów.

Rozważanie różnych sposobów korzystania z drukowanych źródeł muzyki Chopina oznacza uznanie niezwykle obfitych, szczegółowych i wnikliwych zasobów bibliograficznych, które przede wszystkim pozwalają na nowatorskie podejście. W eseju *Chopin's Errors* opublikowanym na początku obecnego tysiąclecia pochwaliłem bogactwo źródeł – od tego czasu arsenał bibliografii pomnożył się wraz z pojawieniem się *Annotated Catalog of Chopin's First Editions* Christophe'a Grabowskiego i Johna Rinka, jego przekształceniem w stale aktualizowaną stronę internetową Chopin Online oraz publikacją niezwykle i bogatego w informacje *catalogue raisonné* autorstwa Bertranda Jaegera jego własnej kolekcji wydawnictw Chopinowskich. Owe ostatnie źródła i te, które je poprzedzały, nie tylko umożliwiają coraz głębszy i bardziej szczegółowy wgląd w tradycyjne konteksty krytyczne tekstu, ale także zachęcają do alternatywnych sposobów nadawania sensu i znaczenia drukom muzyki Chopina.

Obecnie wiemy dużo o koncepcji i produkcji pierwszych wydań Chopina, o jego własnych praktykach kompozytorskich i biznesowych związanych z publikacją dzieł, o międzynarodowym handlu wydawnictwami muzycznymi oraz o decyzjach i porozumieniach prawnych, które wpłynęły na praktyki wydawnicze w życiu polskiego kompozytora. Uzbrojeni w tę wiedzę badacze zagłębiali się w drukowane wydania Chopinowskie głównie w poszukiwaniu śladów „ręki Chopina”, czyli – metaforycznie – odnoszących się do koncepcji kompozytora dotyczących jego dzieł (dowodów, które następnie stanowią podstawę współczesnych wydań krytycznych, studiów nad procesem kompozytorskim, wniosków na temat przedsiębiorczości artysty i rozważań nad relacjami z jego *milieu*

i zamożnymi mecenasami) oraz – dosłownie – śladów zmian, jakich Chopin dokonał w swoich tekstach poprzez interwencje u wydawców lub adnotacje w egzemplarzach nut należących do jego uczniów i znajomych. Uzyskane w ten sposób informacje wspierają niektóre z najważniejszych badań chopinowskich ostatniego półwiecza.

W większości tych studiów dyskusje nad którymkolwiek konkretnym drukowanym źródłem lub jego opisy (bądź omówienia konkretnego stanu tego źródła) odwołują się raczej do klasy, do której to źródło należy, niż do jakiegokolwiek pojedynczego egzemplarza tego źródła. I tak (wybierając przykład całkowicie typowy), kiedy w krytycznym komentarzu do swojego wydania *Preludiów* Jean-Jacques Eigeldinger zauważa, że w piątym *Preludium*, w taktie 30, „pedalizacja na drugiej części taktu” wywodzi się z „F2” (lub w nomenklaturze *Annotated Catalogue* „28/1-12-1a-C”), racjonalnie zamierza odnosić się do wszystkich egzemplarzy klasy oznaczonej „F2” lub „28/1-12-1a-C”, a nie do konkretnego, pojedynczego źródła w jej ramach¹. To rozumowanie ma sens, jeśli bierzemy pod uwagę charakter praktyki drukarskiej w czasach Chopina, zgodnie z którą wszystkie egzemplarze danej klasy wydania pochodziły zwykle z tego samego zestawu płyt sztycharskich.

Gdy chopinolodzy studiowali poszczególne egzemplarze z danej klasy, czynili to prawie zawsze w celu rzucenia światła na rozumienie (na pewnym etapie) danego utworu przez kompozytora. Zazwyczaj uczeni badali odręczne wpisy znalezione w nutach, których Chopin używał na lekcjach ze swoimi uczniami. Wracając do wydania *Preludiów* Eigeldingera: komentarz krytyczny zawiera odniesienia do egzemplarzy F2 Stirling, Jędrzejewicz i Marii Szczerbatow (F-Pn: Rés. Vma 241 [IV, 28 (1-2)], PL-Wtffc: M /276; US-CAh, Houghton Library: fMus. C 4555. B 846c), jak również do egzemplarza Dubois, złożonego z obu „F3” (= 28/1-12-1c-BR i F2 (F-Pn: Rés. F 980 [I,3])). Mniej powszechne są w literaturze odniesienia do poszczególnych wskazań, które istnieją tylko w jednym egzemplarzu, jak np. arkusze próbne *Etiudy* op. 10 nr 2, które Chopin obficie opatrzył adnotacjami (10/2-0-Sm; F-Po: Rés. 50 [4]).

Chociaż takie dociekania powinny i bez wątplenia nadal będą dominować w literaturze chopinowskiej, wczesne drukowane źródła muzyki Chopina mają potencjał wpływania na inne dziedziny nauki poza tymi, które zajmują się intencjami kompozytorskimi i edycjami krytycznymi. Do tej pory najbardziej znaczący rodzaj prac badawczych nad alternatywnymi sposobami rozumienia [owych źródeł] miał miejsce w zakresie recepcji, czego znakomitym przykładem są niedawne, autorytatywne studia Wojciecha Bońkowskiego dotyczące „historii wydań dzieł Chopina jako tekstów kultury”². Bońkowski przedstawia obszerną, przekonującą argumentację na rzecz zmieniających się walorów estetycznych, kulturowych i historycznych, jakie niosą ze sobą różne XIX-wieczne edycje muzyki Chopina, co w istotny sposób naświetla kwestie ekonomiczne i prawne, trendy w wykonawstwie, ewolucję statusu kobiet w muzyce

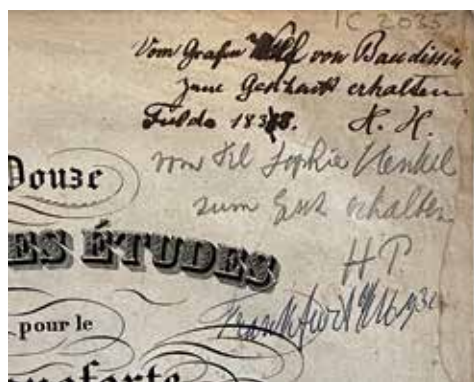
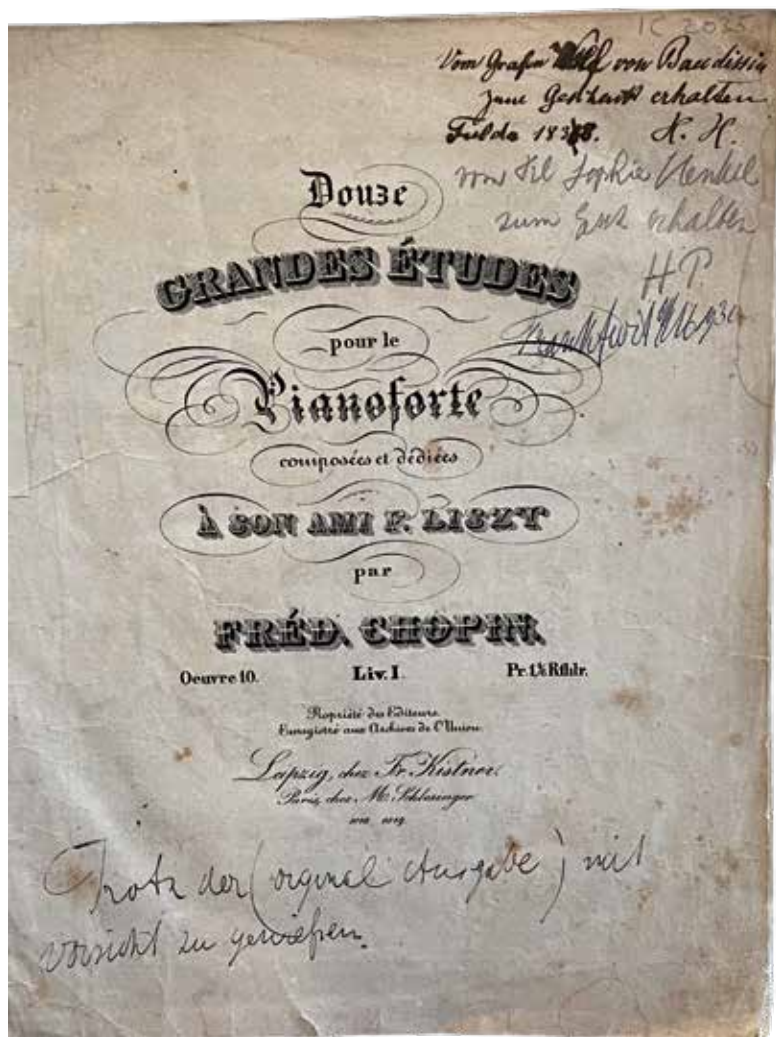
i narodowe perspektywy w wydaniach. Studium Bońkowskiego silnie rezonuje z ważnym nurtem badań chopinowskich eksplorującym te znaczenia (rodzajowe, kulturowe, historyczne, związane z płcią itd.), które wyłaniają się ze sposobów, w jakie wykonawcy, publiczność i słuchacze angażowali się w muzykę Chopina. Oczywiście i z konieczności monografia Bońkowskiego zajmuje się także w dużej mierze wydaniem jako klasami zbiorów.

W moim artykule chcę zbadać pewną konsekwencję podejścia Bońkowskiego, tę, która dotyka historii recepcji Chopina poprzez oddzielne, indywidualne źródło drukowane, a nie przez grupę czy klasę, do której należy. W gruncie rzeczy próbuję prześledzić mikrohistorię pojedynczego egzemplarza, mając na celu umieszczenie go w sieci, w której niekiedy przyznawana jest kompozytorowi rola nadrzędna.

Przedstawiając tę kwestię w ten szczególny sposób, pragnę wyrazić uznanie dla (i powtórzyć słowa) ważnych, niedawno dokonanych badań Fabia Morabita, który analizował zestawy partii instrumentalnych wykorzystywanych przez Pierre’a Baillota i jego współpracowników podczas wykonywania repertuaru na kwartet smyczkowy w Paryżu w I połowie XIX wieku. W jednym z artykułów Morabito rozpatruje adnotacje w osobnych głosach do dwóch późnych kwartetów Beethovena, op. 127 i 130, i dokumentuje starania Baillota i członków jego zespołu o rozszyfrowanie – znalezienie zrozumiałego „języka” – tych nowych i trudnych utworów, tak aby możliwe było właściwe skoordynowanie złożonych interakcji między instrumentami³. W innym studium Morabito poddaje analizie opatrzone adnotacjami partie w poszukiwaniu dowodów na sposoby wykonywania muzyki kameralnej, które – co wynikało z chęci ożywienia partytur – były głęboko zgodne z istniejącymi koncepcjami teatralności⁴. Prace Morabita pokazują opłacalność eksplorowania drukowanych egzemplarzy muzycznych jako pojedynczych, oddzielnych źródeł, a czyniąc to, sytuują badanie druków muzycznych w szerszym kontekście materialnej, od dawna kierującej uwagę na indywidualne kopie poszczególnych wydań historii książki.

Źródło

Skupmy się na egzemplarzu kistnerowskiego wydania *Etiud* op. 10, obecnie przechowywanym w prywatnej kolekcji w Wynnewood w Pensylwanii (USA). Kiedy Kistner opublikował tę edycję w Lipsku w 1833 roku, zrobił to w dwóch oddzielnych częściach, sprzedawanych osobno, przy czym pierwsza zawierała *Etiudy* od pierwszej do szóstej, druga zaś – od siódmej do dwunastej. Będący przedmiotem naszego zainteresowania egzemplarz zawiera obie te części. Szczegóły na kartach tytułowych oraz odbitych z płyty drukarskiej tekstach nutowych pozwalają zidentyfikować egzemplarz jako „skorygowany przedruk” pierwszego wydania niemieckiego, oznaczony



Ilustracje 1-3. Fryderyk Chopin, *Etudy* op. 10, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, Pensylwania, strona tytułowa

w *Annotated Catalogue*⁵ jako „10/1-6-1a-KI” i „10/7-12-1- KI”. Kistner sprzedawał tę wersję *Etiud* do 1840 roku, kiedy to opublikował ich drugie wydanie. Podczas gdy strony tytułowe są litografowane, wszystkie teksty muzyczne są sztychowane. Szycia każdego z zeszytów wykazują ślady naprawy i wzmacniania. Na obu pojawiają się też brązowe przebarwienia.

Egzemplarz zawiera liczne odręczne inskrypcje i adnotacje, począwszy od karty tytułowej, poprzez większość poszczególnych utworów opusu (adnotacje znajdują się w etiudach od numeru 1 do 8 i w etiudzie numer 12). Kilka zapisów ma charakter słowny i pomaga ustalić pochodzenie źródła. Z punktu widzenia tej proveniencji najbardziej pomocna z inskrypcji pojawia się na karcie tytułowej pierwszej części (zob. rycina 1). W prawym górnym rogu ciemnobrązowym atramentem zanotowano: „Vom Grafen Wolf von Baudissin / zum Geschenk erhalten / Fulda 1838. H.H.”⁶ (ilustracja 2, u góry). Jak zobaczymy poniżej, możemy zawęzić czas, kiedy w 1838 roku Baudissin przedstawił „H.H.” ten dar do mniej więcej czterech tygodni jesienią. Bezpośrednio pod pierwszą notą pamiątkową, sporządzona ołówkiem i inną ręką widnieje nota „Vom Fr. Sophie Henkel / zum Gsch [=„Geschenk”] erhalten / H.P.”⁷ (ilustracja 2, na dole). Poniżej niebieskim atramentem trzecim charakterem pisma: „Frankfurt a/M 1931”. Wydaje się, że ta sama ręka, która napisała ołówkiem drugą adnotację (prawdopodobnie „H.P.”), dodała również ciekawą przestrożę szarocząrnym atramentem na dole strony tytułowej: „Trotz der (original Ausgabe) mit Vorsicht zu geniessen”⁸ (ilustracja 3).

Do kogo należą inicjały „H.H.” i „H.P.”? Komentarz pisany ołówkiem ręką „H.P.” w dalszej części egzemplarza identyfikuje „H.H.”: „Heinrich Henkel hat hier schon mein Fingersatz vor geahnt [sic!]⁹



Ilustracja 4. Fryderyk Chopin, *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, Pensylwania, s. 13

(ilustracja 4). (Przeanalizujemy szczegółowo ten zapisek poniżej). Sophie Henkel była córką Heinricha. Szybki przegląd jej biografii umożliwia wskazanie wiarygodnego kandydata na „H.P?”. Henkel była wybitną pianistką i pedagogiem, prowadziła szkołę muzyczną we Frankfurcie nad Menem. Wiemy, że w 1908 roku zatrudniła zastępcę dyrektora, Henriego Puscha, a jego biznesowe bliskie powiązania z Heinrichem Henklem sugerują, że to właśnie Pusch będzie prawdopodobnie naszym „H.P.”¹⁰.

Zbierzmy fakty dotyczące proveniencji egzemplarza: w 1838 roku Heinrich Henkel otrzymał go w Fuldzie w prezencie od hrabiego Wolfa von Baudissina. Następnie w posiadanie egzemplarza weszła córka Heinricha, Sophie Henkel. Ona z kolei podarowała go swojemu koledze po fachu Henriemu Puschowi, prawdopodobnie we Frankfurcie nad Menem w 1931 roku. Biorąc pod uwagę tę proveniencję, zasadne jest określanie tego źródła mianem egzemplarza Baudissin-Henkel-Pusch.

Pod surowymi danymi wpisanymi na egzemplarzu kryją się ciekawe historie, narracje, które ujawniają w dużej mierze nierozpoznany (przynajmniej wśród chopinologów) związek między Chopinem a ważnym niemieckim dyplomatą i tłumaczem, i które pomagają nam lepiej zrozumieć, w jaki sposób pianiści rzeczywiście zajmowali się muzycznymi tekstami Chopina w pierwszym wieku ich istnienia. Zacznijmy od przedstawienia człowieka, który podarował *Etiudy* w Fuldzie młodemu pianiście.

Hrabia Wolf von Baudissin

Znany dziś głównie jako tłumacz Szekspira i Moliera na język niemiecki hrabia Wolf Heinrich von Baudissin (1789–1878) wiódł fascynujące życie, którego dwa aspekty są szczególnie istotne dla naszych rozważań nad egzemplarzem *Etiud*¹¹. Po pierwsze, był zapalonym znawcą muzyki i równie żarliwym uczestnikiem szerszego europejskiego życia kulturalnego. Po drugie, w latach 1836–1837 spędził osiem miesięcy w Paryżu, gdzie stykał się z Chopinem i słuchał kompozytora w prywatnych salonach.

Baudissin miał nienaganny rodowód muzyczny. Od najmłodszych lat uczył się gry na fortepianie, a podczas studiów w Getyndze mógł pobierać lekcje u Johanna Nikolausa Forkla. Pasjonował się Bachem jeszcze przed rozpoczęciem studiów u Forkla, a biorąc pod uwagę ugruntowanie twórczości samego Chopina w Bachowskiej, możemy sobie wyobrazić, że trwające całe życie zainteresowanie Baudissina kantorem z Lipska pomogło stworzyć podstawę dla jego głębokiego podziwu wobec Chopinowskiej muzyki¹².

Gra na fortepianie i generalnie muzykowanie zajmowały centralne miejsce w całym życiu hrabiego. Mieszkając w Dreźnie, wraz z żoną Julią prowadził stały salon artystyczny (w którym regularnie bywała Clara Wieck) i był jednym z pierwszych członków Sächsischer

Kunstverein¹³. Członkowie jego rodziny (w tym adoptowane córki Bella i Clotilde) rozwijali umiejętności pianistyczne¹⁴.

Po tragicznej śmierci żony Julii, która zmarła na szkarlatynę w marcu 1836 roku, Baudissin wyjechał z adoptowanymi dziećmi na dłuższy pobyt do Paryża. Dzięki znajomości z Bodo von Stockhausenem, dyplomatą reprezentującym Królestwo Hanoweru i stosunkowo niedawnym adresatem dedykacji Chopinowskiej *Ballady* op. 23, Baudissin wszedł w towarzyski krąg Chopina. Żywiąc pasję dla muzyki, zarówno ogólną, jak i wynikającą z głębokiego osobistego zaangażowania w pianistykę, Baudissin był oczarowany grą Chopina w kameralnym otoczeniu. W swoich pamiętnikach zapisał wrażenia z czterech spotkań z kompozytorem:

28 Januar 1837: Dann zu Chopin dessen rührender wundervoll durch all Farben nüancierter Ton uns zu Thränen brachte. An die Schwierigkeit denkt man gar nicht mehr bey seinem Spiel, s[on]d[ern] nur an die Schönheit. Lieder die er uns vorgespielt. Er sieht sehr hectisch aus, u. wird fürchte ich nicht lange leben¹⁵.

Sonntag den 12ten Februar [1837]: [...] zu Stockhausen gefahren. Wir gingen zu Chopin, den wir im Enthusiasmus über sein neues Piano trafen: seine Freude und sein süßes Spiel reflectirten sich auf seinem angenehmen Gesicht¹⁶.

Donnerstag den 27sten April 1837: [...] Nach Tisch fuhren Arm[an]d, Clothilde u. ich, zieml. spät mobil geworden, mit Thibaut nach Paris, nahm einen Fiaker auf der place St. Michel, u. fanden den getreuen Stockhausen schon im Hotel d’Espagne vor. Er bot Armand und mir sein Cabriolet an um ihn [...] u. fuhr mit uns zu Chopin, der uns mit seiner ihm eigenthl. Grazie u. Fr[eun]dlichkeit aufnahm, und bis nach Ein Uhr vorspielte. Es kamen Stellen vor wo einem vor Vergnügen das Athmen stockte u. man hätte aufschreyen mögen. Dazu der Reitz einer keimenden Erwartung: Es war ein köstlicher Abend. Bella sang sehr gut, u. machte Chopin wahres Vergnügen. Sie verglich die Eine Etude mit dem jüngsten Gericht; andre haben das Meer, andre eine Sturm-glocke genannt¹⁷.

Freytag den 19ten May [1837] [...] von Berryer zu Chopin, der vielleicht zur Hochzeit kommt¹⁸.

Ogólny ton zachwytu (i troski o stan zdrowia Chopina) w tych zapiskach silnie rezonuje z wrażeniami zanotowanymi przez innych uczniów i współpracowników kompozytora (i, co niezwykle ważne, zebranymi i przeanalizowanymi przez Jeana-Jacques’a Eigeldingera w *Chopin vu par ses élèves*¹⁹). Mimo to jest tu kilka smakowitych szczegółów, na które warto zwrócić uwagę. Jak na przykład rozumieć (we wpisie z 28 stycznia) frazę: „pieśni, które nam przegrał”

(„Lieder die er uns vorgespielet”)? Wydaje się mało prawdopodobne, aby gruntownie wyedukowany i zaabsorbowany muzyką Baudissin użył terminu „Lieder” w nieformalny sposób. Skoro wiadomo, że Chopin skomponował kilka pieśni w połowie lat 30. XIX wieku (*Śpiew z mogiły* [*Leci liście z drzewa*] i *Pierścień* datuje się na rok 1836, *Moją pieśzczołkę* – na 1837), równie dobrze mógł, przegrywając „Lieder” wspomniane przez Baudissina, czerpać z tego właśnie repertuaru. Ale: „przegrał” („vorgespielet”) jak? – zwyczajnie, akompaniując śpiewakowi, czy może jako fortepianowe „pieśni bez słów” (jak wiemy na przykładzie tego, co Chopin zrobił z *Wiosną*) lub improwizacje na melodie z pieśni²⁰? I gdyby owe „Lieder” rzeczywiście były autorstwa Chopina, sugerowałyoby to, że kompozytor był otwarty na to, by słuchano jego pieśni poza kręgiem jego polskich bliskich, którzy prawdopodobnie za jego życia pozostawali ich głównymi odbiorcami.

Z kolei wrażenia Belli i innych słuchaczy wyniesione z niektórych *Etiud* („Jedną z etiud porównała do Sądu Ostatecznego, inni – do morza, jeszcze inni – do dzwonu bijącego na alarm”) utrwalone we wpisie z 27 kwietnia 1837 roku wyraźnie antycypują dobrze znany fragment, który Élise Fournier zanotowała w swoim pamiętniku 9 lipca 1846:

Il nous a joué dans ce dernier genre la charge d'un opéra de Bellini, qui nous a fait rire à nous tordre, tant il y avait de finesse d'observation et de spirituelle moquerie du style et des habitudes musicales de Bellini ; puis une prière des Polonais dans le détresse, qui nous arrachait des larmes ; puis une étude sur le bruit du tocsin, qui faisait frissonner ; puis une marche funèbre, si grave, si sombre, si douloureuse, que nos cœurs se gonflaient, que notre poitrine se serrait et qu'on n'entendait, au milieu de notre silence, que le bruit de quelques soupirs mal contenus par une émotion trop profonde pour être dominée²¹.

W rzeczy samej to, że w odstępie około dziewięciu lat zarówno Baudissin, jak i Fournier używali zasadniczo identycznych opisowych obrazów („Sturmglocke” = „bruit de tocsin” = „dzwon alarmowy”) do opisania *Etiudy*, może sugerować, że źródłem takiego obrazowania był sam Chopin – wniosek konsternujący w przypadku kompozytora notorycznie poirytowanego deskryptywnymi tytułami, które wydawca Wessel nadawał jego utworom, publikując je w Anglii. Jeśli powyższe określenia możemy przypisać Chopinowi, to być może chodziło mu nie tyle o ideę skojarzenia plastycznych obrazów z dziełami muzycznymi, ile o to, kto te skojarzenia tworzył.

Wreszcie – i w kontekście „prawdziwej przyjemności”, jaką Chopin odczuwał, słuchając śpiewu Belli – dzienniki Baudissina zawierają jeszcze jedną wzmiankę o kompozytorze, w notatce o lunchu, który hrabia, jego żona i córka jedli z Lisztem 28 lutego 1844 roku:

Bey Tisch saß er zwischen Sophie und Bella, die er gleich sehr richtig beurtheilt, u. anziehend gefunden hat, als er von ihrer Scheidungsgeschichte gehört [. . .] u. Streit in welchem ich Bella mit ihm über Chopin u. die George Sand einließ, deren Vergiftungsgeschichten er langierte u. indeß gestand er gegen S. ein, que Chopin n'avait pas eu les épaulés assez larges pour elle²².

Heinrich Henkel

Opuściwszy Paryż, hrabia Wolf von Baudissin wyruszył w ciąg podróży, które w 1838 roku doprowadziły go z powrotem do rodzinnego Drezna. Ostatnim przystankiem przed stolicą Saksonii było małe miasto Fulda, do którego przyjechał 23 września, zatrzymując się przez kilka tygodni przed przybyciem do Drezna 21 października²³. W Fuldzie mógł przede wszystkim odwiedzić swoją córkę Bellę, która przeniosła się tam z mężem i dzieckiem w 1838 roku. Ale Fulda mogła się pochwalić zarazem aktywną i interesującą sceną muzyczną, która rozwinęła się w dużej mierze dzięki staraniom Michaela Henkla (1780–1851), założyciela świeckich zespołów wykonawczych (Harmonischen Gesellschaft, Singakademie i chóru mieszanego Caecillia), odpowiedzialnego nadto za muzykę w dwóch głównych kościołach katolickich w mieście²⁴.

Heinrich (1822–1899), najstarszy syn Michaela, od wczesnych lat uczył się u ojca, już jako sześciolatek grywając z nim na fortepianie na cztery ręce. W 1839 roku opuścił Fuldę, aby kontynuować edukację muzyczną we Frankfurcie i Offenbachu, studiując m.in. u Aloysa Schmitta i Johanna Antona André. Później kontynuował studia w Lipsku u Ignaza Moschelesa. Po powrocie do Frankfurtu aktywny zarówno jako kompozytor, jak i pedagog, w 1860 założył Frankfurter Musikschule, którą kierował aż do śmierci²⁵. Był autorem kilku książek – metod fortepianowych i studiów nad mechanizmami, ale także licznych dzieł o charakterze historycznym, dokumentalnym, w tym (już w 1841) katalogu rękopisów Mozarta należących do André oraz (w 1882) szkiców biograficznych ważnych muzyków działających w przeszłości w jego rodzinnej Fuldzie²⁶. To, że Heinrich przez całe życie wykazywał wrażliwość historyczną, może mieć znaczenie dla oceny omawianego tu egzemplarza.

Kiedy hrabia Wolf von Baudissin odwiedził rodzinę Henklów jesienią 1838 roku, dokonany przezeń wybór prezentu dla młodego muzyka amatora grającego w pieleszach domowych wydawał się niemal przesadny. Głęboko zanurzony w kulturze muzycznej swoich czasów, ze świeżymi wspomnieniami transformacyjnych spotkań z Chopinem w Paryżu i zastanawiając się nad muzyką, która może mieć szczególne znaczenie i przydać się początkującemu zawodowemu pianiście, zainspirowany Baudissin wybrał pierwszy zbiór *Etiud* Chopina.

Dostępne w dokumentach wzmianki dotyczące Sophie Henkel i Henriego Puscha są dość krótkie, ale potwierdzają ich relacje pedagogiczne i biznesowe.

Sophie Henkel

Sophie Henkel (1855–1944) brała lekcje gry na fortepianie najpierw w szkole muzycznej swojego ojca, później przez krótki czas studiowała u Clary Schumann²⁷. Od 1879 roku uczyła we Frankfurter Musikschule, którą przejęła po śmierci ojca w 1899 roku. Szkołą zajmowała się do ok. 1930 roku²⁸. Warta odnotowania jest jej relacja z Clarą Schumann, której przykład utorał drogę innym kobietom, takim jak Henkel, do obejmowania kierowniczych stanowisk w instytucjach pedagogicznych.

Henri Pusch

Pochodzący z Holandii Henri Pusch (1876–1957) studiował początkowo u swojego ojca Jacoba Antoniusa Puscha w s[’]-Hertogenbosch, zanim przeniósł się najpierw do Berlina w 1897 roku, a następnie do Frankfurtu w 1908 – w tym samym roku Sophie Henkel mianowała go współdyrektorem Frankfurter Musikschule. Poza pracą pedagogiczną Pusch rozwijał także karierę kompozytorską, zwłaszcza jako autor utworów fortepianowych i pieśni²⁹.

Adnotacje w egzemplarzu Baudissin–Henkel–Pusch

Poza wpisami dokumentalnymi na stronie tytułowej kilku właścicieli egzemplarza opatrzyło notatkami jego zawartość muzyczną i potrzebny jest nam rzut okiem na te zapiski, zanim będziemy mogli zrozumieć historyczne znaczenie egzemplarza Opusu 10 Baudissin–Henkel–Pusch. Adnotacje te dzielą się na kilka różnych kategorii: do najważniejszych zaliczają się zmiany w tekście nutowym (poprawki zauważonych błędów, dodatkowe powtarzanie znaków chromatycznych przy nutach) i palcowanie. Moim zamiarem nie jest przedstawienie dokładnego spisu i omówienie wszystkich notatek, ale raczej (w celu wykazania, co można zyskać na zgłębianiu poszczególnych źródeł drukowanych) zbadanie, co takie wpisy mogą nam powiedzieć o tym, jak pianiści – korzystając z pierwodruku Chopina – rozwiązywali w przeszłości kwestie techniki pianistycznej i interpretacji.

Do egzemplarza adnotacje dodało wiele osób. Część z notatek to komentarze w językach niemieckim i niderlandzkim. Te niemieckie notowane są dwojako (*Kurrentschrift*, tj. krojem gotyckim, i łańskim pismem łączonym), atramentem (szarobrązowym i niebiesko-czarnym) bądź ołówkiem. Ta krojem *Kurrentschrift* i liczne adnotacje

alfabetem łączonym wydają się wychodzić spod różnych rąk. Łacińskie łączone odpowiada charakterowi pisma z przestrogi na dole strony tytułowej, a zatem najprawdopodobniej autorem tych adnotacji był Henri Pusch. Moglibyśmy przypuszczać, że gotykiem zanotowali uwagę Heinrich lub Sophie Henkel, ale mając do dyspozycji tylko kilka konkretnych przykładów charakteru pisma Heinricha i żadnego Sophie, nie mogę wyciągnąć żadnych ostatecznych wniosków. Niderlandzkie wpisy są wszystkie ołówkiem i nie pasują do duktu niemieckich adnotacji.

To, że Heinrich Henkel, Sophie Henkel i Henri Pusch pracowali jako nauczyciele fortepianu, uprawdopodobnia hipotezę, że adnotacje do tekstu muzycznego powstały w jakimś kontekście instruktażowym. Chociaż nie wiemy, dla kogo zostały sporządzone – czy wpisywał je Heinrich dla swojej córki, czy też którykolwiek z trojga właścicieli egzemplarza dla uczniów we Frankfurter Musikschule – jako punkt odniesienia powinniśmy przyjąć cel dydaktyczny. Rzeczywiście, dwie adnotacje w egzemplarzu wydają się wyraźnie skierowane do studentów: wskazówka nad nagłówkiem *Etiudy C-dur* op. 10 nr 1 („die Figur der Rechten auch gut [?] der Linken zu studi[er]en” – patrz il. 5) oraz dość elementarne wyjaśnienia dotyczące łuku wydrukowanego nad partią prawej ręki w taktach 20–21 (il. 6): „ist keine halte bogen gis gis”, a poniżej linii: „legato bogen”³⁰.

Chociaż w wielu przypadkach nie sposób dokładnie stwierdzić, który z właścicieli egzemplarza był autorem danej adnotacji, głosy te łącznie pozwalają sformułować kwestie interesujące dla badania odrębnego źródła drukowanego. Co najważniejsze, omawiany egzemplarz pokazuje, jak grupa pianistów po śmierci Chopina zaangażowała się w pojęcia autorytetu kompozytorskiego i (co niekoniernie oznacza to samo) tekstowego. Gdy spojrzymy szerzej, dostrzeżemy, że wiele znaków wykonanych ołówkiem i piórem w tej partyturze zmienia interpretacje nadawane przez wydanie Kistnera, co zapowiada (i być może dopuszcza) wskazówka na dole strony tytułowej.

Jakkolwiek większość etud w egzemplarzu zawiera adnotacje, skupimy się przede wszystkim na obszernych glosach do *Etiudy E-dur*, z których wiele kwestionuje odczytania przekazane przez edycję Kistnera³¹. Szczególną uwagę komentatorów przyciągnęły takty od 38 do 42. Najbardziej widoczne są serie alternatywnych palców dla opadających trytonów lewej ręki (il. 7 i 8). Zapisane są ołówkiem (jednym charakterem pisma) oraz szaroniebieskim i brązowym atramentem (drugim charakterem pisma). Jak już zaznaczyliśmy, notatka (prawdopodobnie sporządzona przez Puscha) na dolnym marginesie strony 13 („Heinrich Henkel hat hier schon mein Fingersatz vor geahnt [sic!]”) sugeruje, że część owych adnotacji była nanieśiona ręką Heinricha Henkla. To, że palcowanie wpisane ołówkiem w tych taktach wyszło spod ręki Heinricha Henkla, można potwierdzić, porównując liczby w egzemplarzu Baudissin–Henkel–Pusch z dokonaną również ołówkiem adnotacją, jaką Heinrich Henkel



Ilustracja 5. Fryderyk Chopin, *Etudia C-dur* op. 10 nr 1, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, w Pensylwanii, s. 2

Ilustracja 6. Fryderyk Chopin, *Etudia E-dur* op. 10 nr 3, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, w Pensylwanii, t. 20–21

sporządził w liście otrzymanym od Clary Schumann 21 października 1856 roku³². Wpisy atramentowe w większości uzupełniają te palcowania, które Henkel pominął (a zatem dwudźwięki od czwartego do szóstego w takcie 39, od trzeciego do ósmego w takcie 40 i wszystkie w takcie 41), choć w jednym przypadku (takt 39, pierwszy dwudźwięk w lewej ręce) adnotacja atramentowa proponuje

alternatywne palcowanie w stosunku do palcowania Henkla (w istocie „alternatywa” ta przywraca uderzenie górnej nuty owego dwudźwięku kciukiem, zgodnie ze wskazówką samego Chopina). Palcowanie wpisane atramentem jest włączone do tekstu muzycznego za pomocą serii znaków „x” – przy czym „x” oznacza: „tutaj użyj palcowania zanotowanego ołówkiem przez Henkla”, choć wpis ołówkiem na ostatnim dwudźwięku taktu 41 w lewej ręce (il. 8) zmienia znak chromatyczny przed górną nutą, przekształcając tym samym dźwięk *fis* na *fisis* (co w konsekwencji wymagało dodania – również ołówkiem – krzyżyka do górnej nuty dwudźwięku na pierwszej części taktu 42). Ręką, jak przypuszczam, Puscha zapisany jest sprzeciw wobec tych zmian, wyrażony w umieszczonej między pięcioliniami notatce o treści: „falsch muß Fis sein wie es richtig dasteht” („*fis* musi być fałszywe, tak jak to prawidłowo stoi”, il. 9) – zgodnie z tym twierdzeniem autor notatki opisał harmonię na ostatnim akordzie taktu 41 z zastosowaniem rzymskiej liczby: V-6-4-3. Drukowany łuk między drugim a trzecim dwudźwiękiem prawej ręki w taktach 41 został skreślony i zastąpiony łukiem frazowym wpisanym ołówkiem i obejmującym cały ten takt; pod partią lewej ręki w tymże taktach dodano (ołówkiem) analogiczny łuk. Na koniec komentator lub komentatorzy wpisali ołówkiem dwa znaki chromatyczne w partii prawej ręki: krzyżyk przed *e* w piątym dwudźwięku taktu 38 i kasownik przed *a* w trzecim dwudźwięku taktu 41.

Zastanawiając się najpierw nad alternatywnym palcowaniem opadającego trytonu równoległego, Heinrich Henkel i późniejszy komentator najwyraźniej chcieli uniknąć zalecanego w druku użycia trzeciego palca. I przypuszczalnie szczególnie „problemami”, jakich pozwalało uniknąć ich alternatywne palcowanie, były te momenty w taktach 38–41, w których wydanie Kistnera zawiera rozwiązanie znane jako jedna z charakterystycznych strategii Chopina – przekładanie trzeciego, czyli dłuższego, palca, ponad krótszym piątym – ruch, który – dopóki nie zostanie odpowiednio wyćwiczony – może wywoływać pewne napięcie w ręce. (Oczywiście to samo palcowanie – wymagające krzyżowania palców prawej ręki – stanowi w zasadzie cechę definicyjną poprzedniej w zbiorze *Etiudy a-moll* op. 10 nr 2). Palcowanie zaproponowane przez komentatorów zmniejsza napięcie ręki przede wszystkim dzięki krzyżowaniu czwartego palca z piątym. W kilku przypadkach, gdy opadające trytony zawierają sąsiadujące ze sobą dźwięki na białych klawiszach (*H-C*; *F-E*), alternatywne rozwiązanie wymaga przesunięcia piątego palca z jednego klawisza na drugi³³.

Chociaż zmiany te z pewnością ujawniają podejście XIX- i XX-wiecznych pianistów do, powiedzmy, wyzwań technicznych, w bardziej prowokacyjny sposób rzucają światło na ich postawy wobec autorytetu kompozytorskiego i poprawności tekstu. Rozważmy ponownie naturę egzemplarza Baudissin-Henkel-Pusch: jest to i źródło muzyczne rozumiane jako (o czym świadczy strona tytułowa) „oryginalne”, z czasów Chopina, i skupiające się na gatunku,



Ilustracje 7-8. Fryderyk Chopin, *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, w Pensylwanii, s. 12-13

którego celem jest ćwiczenie lub rozwijanie poszczególnych elementów techniki pianistycznej w sposób odzwierciedlający własne podejście kompozytora. W tym kontekście można by przypuszczać, że pianista grający *Etiudę E-dur* w wydaniu Kistnera uznałby, że Chopin podał palcowania wydrukowane w tej edycji, a zatem pedagogiczny zamysł utworu wymagał użycia tych palców.

Fakt, że egzemplarz Baudissin–Henkel–Pusch zaprzecza tym założeniom, może odzwierciedlać zmianę w rozumieniu natury samej *Etiudy E-dur*, dzieła, które szybko wykroczyło poza ramy swojego rzekomego gatunku. Obejmując jedną z najdogłębniej przejmujących i zapadających w pamięć melodii Chopina, op. 10 nr 3 przez długi czas jedynie wtórnie służyło pianistom jako „etiuda” (tytuł przywodzący oczywiście na myśl kompozytorów takich, jak Hanon i Pischna) – mająca na celu nauczenie pianisty kontroli nad synkopowanym, granym bez pedałów akompaniamentem do lirycznej melodii – lecz przede wszystkim jako utwór ekspresyjnie pokrewny sentymentalnemu nokturnowi (stąd interpretacje większości pianistów preferujące wolne tempa i różne przeróbki utworu w popularnych piosenkach w XX wieku)³⁴. Chociaż pełne zbadanie przejścia tego dzieła od „etiudy” do „sentymentalnej pieśni miłosnej” wykracza poza zakres niniejszego artykułu, jest moim zdaniem prawdopodobne, że koncepcja alternatywnego palcowania w egzemplarzu Baudissin–Henkel–Pusch ukazuje pewien aspekt tej ewolucyjnej zmiany, poprzez częściowe złagodzenie jednego z technicznych wyzwań, jakie Chopin stawiał przed pianistą. Innymi słowy, jeśli wymagający pasaż można choć trochę „uproszczyć” za pomocą alternatywnego palcowania, wówczas jego rola jest nieco mniejsza niż w „etiudzie” mającej na celu doskonalenie umiejętności



Ilustracja 9. Fryderyk Chopin, *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, w Pensylwanii, s. 13

pianistycznych³⁵. Ujmując rzecz jeszcze inaczej, przyjęcie prostszego palcowania pozwala na podejście do wyzwań technicznych w taki sposób, aby nie odwracały uwagi od transcendentnej melodii Chopina. Egzemplarz Baudissin-Henkel-Pusch zasadniczo potwierdza, że uproszczenie poprzez substytucję jest uzasadnione w dążeniu do zadowolających wyników w wykonaniu.

Adnotacje w *Etiudzie E-dur* wystawiają autorytet tekstu w wydaniu Kistnera na różnego rodzaju próby. W jednym przypadku komentator (prawdopodobnie Pusch) w notatce nad taktem 31 sięga do zasobów wiedzy dotyczącej „problemu Chopina” (tj. faktu, że rękopisy i wydania tego samego utworu mogą przekazywać różne odczytania tego samego fragmentu): „in die meisten Ausgaben falschlich C”³⁶ (il. 10). Takt ten wpisuje się oczywiście w jedną z „najstynniejszych” sieci wariantów w Chopinowskim kanonie, a komentator słusznie zauważa, że *c*[♯] pojawia się w większości wydań zbiorowych drukowanych od lat 70. XIX wieku³⁷.

Bardziej interesujące są te fragmenty, które pokazują, jak użytkownicy egzemplarza zmagają się z tym, co uważają za błędy drukarskie, i stosują różne formy muzycznej „logiki”, aby „poprawić” drukowane „błędy”. W tym miejscu wracam do tematu, który poruszałem już gdzie indziej, a mianowicie do tego, że zbadanie, w jaki sposób pierwsi użytkownicy wydań Chopina zaangażowali się w drukarskie odczytania, które postrzegali jako „błędy”, mogłoby nam pomóc w zrozumieniu historycznej walencyjności ich „muzykalności”³⁸. Egzemplarz Baudissin-Henkel-Pusch dostarcza licznych dowodów na modyfikacje tekstu muzycznego, przy czym przeważającą pobudką do zmian wydaje się przekonanie, że wydrukowana partytura nie odzwierciedlała swego rodzaju muzycznej logiki. Najczęściej w tej logice priorytetem była powtarzalność schematów: gdy wydrukowana partytura, bez widocznej przyczyny, zawierała przełamanie schematu, komentator zakładał, że przerwa w realizacji wzoru oznacza błąd drukarski, i poprawiał go w nutach.

Kilka prostych korekt tego rodzaju „błędów” znajdujemy w upstrzonych licznymi adnotacjami taktach 38–41 *Etiudy E-dur*. Poprawianie łuków w partii prawej i lewej ręki w takcie 41 dobrze ilustruje podstawową zasadę motywacji do korygowania, o której mowa w poprzednim akapicie (patrz il. 7 i 8): ponieważ w taktach 38–40 znajdują się konsekwentnie wpisane ołówkiem łuki obejmujące dwudźwięki od drugiego do ósmego w obu rękach oraz drukowane łuki łączące drugi dwudźwięk z trzecim w prawej ręce, to brak jakichkolwiek łuków w lewej ręce w takcie 41 stanowi złamanie schematu, który wymagał „skorygowania”. (Oczywiście słusznie można zauważyć, że ten, kto wprowadzał tę zmianę, nie wzorował się na poprzednich taktach, gdyż łuki ołówkowe łączą w obu rękach dwudźwięki od pierwszego do ósmego – ale poprawianie „błędów” Chopina nie wykluczało wprowadzania z kolei innych „błędów”).

Szczególnie fascynująca i wielowarstwowa korekta została dokonana w partii lewej ręki, na ostatnim dwudźwięku w takcie 41



Ilustracja 10. Fryderyk Chopin, *Etiuda E-dur* op. 10 nr 3, Fr. Kistner, Lipsk, prywatna kolekcja w Wynnewood, w Pensylwanii, s. 12

i pierwszym – w takcie 42 (patrz il. 8). W pierwszej warstwie i na podstawie schematu ruchu półtonowego górnych dźwięków w trzech poprzednich taktach (albo inaczej mówiąc, zauważając, że równoległy ruch trytonowy przechodził poza kreskę taktową zamykającą każdy z tych taktów), ktoś zmienił *fis* na *fisis* w ostatnim dwudźwięku w takcie 41, co z kolei wymagało dodania krzyżyka przed *f* na pierwszej wartości następnego taktu. W warstwie drugiej korekt poprawka zrobiona, jak przypuszczam, ręką Puscha zaprzeczała zmianom dokonywanym w warstwie pierwszej, zawierając uwagę wyjaśniającą („*fis* musi być fałszywe, tak jak to prawidłowo stoi”) i posuwała się aż do analizy harmonicznego końcowego akordu taktu jako akordu wtrąconej dominy septymowej H-dur w drugim przewrocie³⁹.

W egzemplarzu pojawiają się i inne ingerencje w myśl logiki schematów. W takcie 52 *Etiudy cis-moll* ktoś wykreślił akcent na pierwszej nucie prawej ręki: dla tego użytkownika wydania schemat akcentowania pierwszej nuty w czterodźwiękowych grupach szesnastek rozpoczął się na drugiej mierze taktu, „fakt” wywiedziony z nowego układu obejmujących cztery dźwięki łuków rozpoczynających się na tej mierze. W takcie 10 *Etiudy C-dur* (op. 10 nr 7) pianista dodał akcent do trzeciej nuty – *as* – w lewej ręce (nuta akompaniamentu, która jest akcentowana za każdym razem, gdy pojawia się na pierwszej stronie partytury). W takcie 56 *Etiudy F-dur* dopisano ołówkiem w lewej ręce dwa łuki odpowiadające wzorowi w prawej ręce.

To, że dostrzeganie i narzucanie wzorców tak zajmowało autorów adnotacji w egzemplarzu Baudissin-Henkel-Pusch, jest godne uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, sugeruje, że pewien poziom ugruntowanej kulturowo „ingerencji” utrudniał dostrzeżenie słynnego

niuansu stylu Chopina, a mianowicie jego upodobania do zmieniania wzorców muzycznych, zarówno w małej, jak i dużej skali, nie tylko w zapisie, ale także we własnych wykonaniach. Oznacza to, że wbrew powszechnemu oczekiwaniu co do schematycznej zgodności teksty dzieł Chopina czasami, w interpretacjach pianistów spoza jego najbliższego kręgu i po jego śmierci, ulegały modyfikacjom, które regulowały lub w inny sposób wygładzały różnice zamierzone przez kompozytora.

Po drugie, adnotacje te dostarczają dalszych dowodów na to, że w czasach przed pojawieniem się „wydań krytycznych” „czytanie w poszukiwaniu błędów” było podstawowym elementem edukacji pianistów. Jasne jest, że stanowiło to normalną praktykę w czasach Chopina: odkrywanie i „poprawianie” błędów w źródłach drukowanych mogło służyć jako miara „muzykalności” pianisty lub (mówiąc inaczej) jako miara jego szerokiego obeznania muzycznego⁴⁰. Biorąc pod uwagę jego pedagogiczny kontekst, egzemplarz Baudissin-Henkel-Pusch sugeruje, że rozwój tak ścisłych umiejętności interpretacyjnych pozostawał podstawową częścią warsztatu dobrze wyszkolonego pianisty aż do XX wieku, a nawet znacznie wykraczał poza punkt, który pozwalałby na wyobrażenie sobie, że etos kształtowany przez „wydania krytyczne” sprzeciwiałby się rozwojowi takiej umiejętności.

* * *

Co doprowadziło do zachowania egzemplarza *Etiud* op. 10 Baudissin-Henkel-Pusch jako reliktu i przekazywania go z pokolenia na pokolenie? Z pewnością na postrzeganie jego wartości miał wpływ wysoki status kulturowy Chopina, co stanowi częściowo ślad wrażliwości historycznej, jaką Heinrich Henkel przejawiał w swoich pismach – choć intryguje nabazgrane (prawdopodobnie) przez Puscha ostrzeżenie, że „oryginalnego wydania” należy używać „ostrożnie”, co sugeruje ewentualne obniżenie oceny muzycznej użyteczności samego źródła. Na wartość egzemplarza w równym stopniu wpływało jego pochodzenie, od prominentnego pierwszego ofiarodawcy, poprzez jego przejście z ojca na córkę, a na końcu przejście przez ich długoletniego partnera pedagogicznego. Napisy na stronie tytułowej egzemplarza świadczą o symbolicznej funkcji związanej z relacjami i pokrewieństwami pomiędzy tymi różnymi osobami.

Patrząc na zastosowania egzemplarza i rozważając jego losy na przestrzeni czasu, jesteśmy świadkami przejścia od najbliższego kręgu Chopina (w osobie Baudissina) do kontekstu, w którym autorytet kompozytora – lub może, lepiej mówiąc, autorytet drukowanego tekstu Chopina, rzekomo przekazujący autorytet kompozytora – został uzupełniony sędami poszczególnych pianistów i pedagogów. Co ciekawe, choć logika, do jakiej odwoływali się ci pianiści-pedagodzy, aby opatrzyć komentarzami schematy, byłaby w pełni rozpoznawalna dla Chopina i jego bliskiego otoczenia, to

jej zastosowanie dawało czasami rezultaty odbiegające od własnych twórczych i wykonawczych zasad kompozytora.

W jakim stopniu ta mikrohistoria egzemplarza Baudissin-Henkel-Pusch może stanowić podstawę dla innych badań nad wydaniem Chopina jako odrębnymi źródłami? Chociaż momenty tej znaczącej podróży przez dziesięciolecia ujawniają interesujące detale biograficzne (głównie te, które Baudissin zapisał w swoim dzienniku w reakcji na grę Chopina) i kilka wymownych interwencji w drukowanym tekście wydania Kistnera, należy przyznać, że egzemplarz Baudissin-Henkel-Pusch może równie dobrze być źródłem idiosynkratycznym. Z mojego subiektywnego przeglądu zachowanych egzemplarzy pierwodruków Chopina wynika, że większość z nich nie zawiera adnotacji, co samo w sobie jest intrygujące. (Co brak adnotacji mówi o ich zastosowaniu podczas wykonań? Jeśli nie były używane do występów, jakie funkcje spełniały dla ich właścicieli?). W przypadku tych, w których znajdują się adnotacje, rzadko spotyka się tego rodzaju komentarze słowne jak te zapisane w egzemplarzu Baudissin-Henkel-Pusch. W zamian na stronach tytułowych poszczególnych źródeł znajdujemy po prostu nazwiska właścicieli, miejsca i daty.

Jeśli chodzi o adnotacje w samych tekstach muzycznych, choć z pewnością moglibyśmy spodziewać się dalszego „czytania w poszukiwaniu błędów”, takiego jak w egzemplarzu Baudissin-Henkel-Pusch, najprawdopodobniej większość takich zapisków dotyczyłaby jedynie palcowania, najczęściej zaś – palcowania dodawanego do fragmentów, w których brakuje go w tekście drukowanym. Może się to okazać użytecznym obszarem badań nie tylko w kategoriach ewolucji tego, co można by uznać za „pragmatykę” palcowania (konkretne rozwiązania problemów technicznych, pewne narodowe lub genealogiczne „szkoły” myślenia), ale także w ramach prób zrozumienia rodzajów interwencji interpretacyjnych, których pianiści dokonywali poprzez dopisywanie palcowania do drukowanych partytur. Czy były to interwencje czysto „mechaniczne” (fortepian jako maszyna / ręka jako maszyna) – a zatem rodzaj ówczesnej tabulatury – które po prostu wyznaczały kolejność ułożenia palców na klawiaturze⁴¹? A może nabazgrane liczby oznaczały próbę pośredniego wydobywania „wewnętrznych znaczeń” muzyki, poprzez skierowanie interpretacji do sfery określonego ciągu palców na klawiaturze⁴²? W tym przypadku palcowanie z adnotacjami mogłoby stanowić dowód na przybliżony ekwiwalent sekcji pośmiertnej dotyczącej jednego z kluczowych pytań XIX-wiecznej estetyki, a mianowicie tego, jak można prześledzić lub wyjaśnić przejście „duszy” od kompozytora do odległego odeń pianisty i/lub publiczności⁴³. W taki sposób (i z pewnością w inne, których tutaj nie rozważamy) badania odrębnych źródeł wydań Chopina mogą pomóc nam zgłębić, w szerszym kontekście historycznym, kwestie praktyki wykonawczej i estetyki.

tłumaczyła Kamila Stępień-Kutera

- 1
Fryderyk Chopin, *Préludes Op. 28, Op. 45*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, Londyn 2012, s. 64; Christophe Grabowski i John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, s. 204.
- 2
Wojciech Bońkowski, *Editions of Chopin's Works in the Nineteenth Century: Aspects of Reception History*, Frankfurt nad Menem 2016, s. 9.
- 3
Fabio Morabito, *Rehearsing the Social: Beethoven's Late Quartets in Paris, 1825–1829*, „Journal of Musicology” 2020, nr 3, s. 349–382; zob. zwłaszcza s. 357, gdzie Morabito pisze: „I see an opportunity to write a history of hands in which the composer is not granted a more defining role than other agents in the network” [„Widzę szansę na napisanie historii rąk, w której kompozytor nie odgrywa roli bardziej decydującej niż inni pośrednicy [pomiędzy dziełem a odbiorcami] w sieci [powiązań z utworem]”].
- 4
Fabio Morabito, *Theatrical Marginalia: Pierre Baillot and the Prototype of the Modern Performer*, „Music & Letters” 2020, nr 2, s. 270–299. Bardziej ogólne informacje o adnotacjach dotyczących partii smyczków w XIX w. zob. w witrynie CHASE (Collection of Historical Annotated String Editions) prowadzonej przy University of Huddersfield: <https://mhm.hud.ac.uk/chase/> [dostęp: 8 IX 2024].
- 5
Zob. <https://chopinonline.ac.uk/aco/catalogue/etudes-opus-10/> [dostęp: 8 IX 2024]. Rozróżnienie pomiędzy „1a” w pierwszej części a „1” w drugiej wynika z faktu, że nie odnaleziono żadnego egzemplarza oryginalnej wersji drugiej części.
- 6
„Otrzymany w prezencie od hrabiego Wolfa von Baudissina. Fulda 1838. H.H.” – przyp. tłum.
- 7
„Otrzymany w prezencie od panny Sophie Henkel. H.P.” – przyp. tłum.
- 8
„Pomimo (oryginalnego wydania) należy korzystać z niego z zachowaniem ostrożności” – przyp. tłum.
- 9
„Heinrich Henkel przewidział tu już wcześniej moje palcowanie” – przyp. tłum.
- 10
Pusch urodził się i zmarł w Holandii, co może wyjaśniać dalszy zestaw sporadycznych adnotacji do tekstu nutowego pisanych ółwkiem w języku niderlandzkim (np. na dolnym marginesie odnoszących się do czwartej miary taktu 31 w op. 10 nr 5: „NB geen 1 voor A”), co sugeruje właściciela-komentatora niderlandzkojęzycznego, być może w pewnym momencie po dacie 1931 zawartej w ostatniej inskrypcji na stronie tytułowej. Co więcej, fakt, że obecny właściciel zakupił egzemplarz w lipcu 2009 roku od antykwarium muzycznego Fritsa Hama z Loosdrechtu (Holandia), może wskazywać, że pozostawał w tym kraju od śmierci Puscha w 1957.
- 11
Istnieją dwie znakomite współczesne biografie Baudissina: Bernd Goldmanna, *Wolf Heinrich Graf Baudissin: Leben und Werk eines großen Übersetzers*, Hildesheim 1981, i Johna Sayera, *Wolf Graf Baudissin 1789–1878: Life and Legacy*, Zurych 2015.
- 12
Na temat studiów fortepianowych Baudissina i jego relacji z Forklem zob. John Sayer, *Baudissin*, op. cit., s. 26.
- 13
Ibidem, s. 86. Spośród licznych wzmianek o rodzinie Baudissinów w pamiętnikach Clary Wieck wyróżniłbym notatkę z 15 lutego 1833 r., w której opisała próbę zagrania dla Baudissinów *Wariacji* op. 2 Chopina – ojciec jednak kazał jej zatrzymać się na czwartej wariacji; Clara Schumann, *Jugendtagebücher 1827–1840*, red. Gerd Nauhaus i Nancy B. Reich, Hildesheim 2019, s. 133.
- 14
John Sayer, *Baudissin*, op. cit., s. 111.
- 15
Bernd Goldmann, *Wolf Heinrich Graf Baudissin*, op. cit., s. 84. [„28 stycznia 1837: Następnie do Chopina, którego wzruszający, cudownie znuiansowany ton doprowadził nas do łez. Nie myśli się już o trudnościach w jego grze, ale tylko o pięknie. Pieśni, które dla nas grał. Wygląda na bardzo rozgorączkowanego i obawiam się, że nie pożyje długo” – przyp. tłum.].
- 16
Bernd Goldmann, *Wolf Heinrich Graf von Baudissin 1789–1878*, Kilonia 1979, s. 25; idem, *Wolf Heinrich Graf Baudissin*, op. cit., s. 87, przyp. 12 [„Niedziela 12 lutego [1837]: [...] pojechałem do Stockhausena. Poszliśmy do Chopina, którego znaleźliśmy rezentuzjzowanego nowym fortepianem: radość i słodka gra odbijały się na jego miłej twarzy” – przyp. tłum.].
- 17
Prywatna informacja Bernd Goldmanna dla autora, 24 marca 2013. Jestem głęboko wdzięczny dr. Goldmanowi za jego uprzejmość i szczodrość w udostępnieniu tych transkrypcji, które wykonał, zanim w latach siedemdziesiątych dzienniki Baudissina zniknęły. „Arm[an]d”, do którego odnosi się Baudissin, to francuski arystokrata Armand, markiz de Cubières, który poślubił córkę Baudissina, Bellę. Zob. John Sayer, *Baudissin*, op. cit., s. 109–111. [„Czwartek 27 kwietnia 1837: Po obiedzie pojechalśmy Arm[an]d, Clothilde i ja, dość późno wyruszyliśmy od Thibauta, do Paryża, najęliśmy powóz na Place St. Michel i zastaliśmy wiernego Stockhausena już w Hotelu d’Espagne. Zaproponował Armandowi i mnie swój kabriolet [...] i zawiózł nas do Chopina, który przyjął nas z właściwym sobie wdziękiem i życzliwością i grał nam do pierwszej w nocy. Trafiły się miejsca, w których z radości zapierało dech i chciało się krzyczeć. Do tego czar budzącego się oczekiwania: to był przepyszny wieczór. Bella śpiewała bardzo dobrze i sprawiła Chopinowi prawdziwą przyjemność. Jedną z etiud porównała do Sądu Ostatecznego, inni – do morza, jeszcze inni – do dzwonu bijącego na alarm” – przyp. tłum.].
- 18
Prywatna informacja Bernd Goldmanna dla autora, 24 marca 2013. „Berryer” to prawdopodobnie Pierre-Antoine Berryer (1790–1868), francuski adwokat i parlamentarzysta; zob.

https://en.wikipedia.org/wiki/Pierre-Antoine_Berryer [dostęp: 8 IX 2024]. Wspomniany „Hochzeit“ zaś to zblizający się ślub Stockhausena i Clothilde. [„Piątek 19 maja [1837]: [...] od Berryera do Chopina, który może będzie na weselu [...]” – przyp. tłum.].

19

Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, nowe wydanie, Paryż 2006; wydanie polskie: *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2010.

20

Z tego samego okresu pochodzą relacje współczesnych Chopina o jego improwizacjach na tematy z pieśni polskich w rezydencji księcia Czartoryskiego 10 lutego 1836 r., z *Wojaka* w 1836 r. w salonie markiza de Custine'a, a 28 maja 1837 r. – melodii hiszpańskich zaczerpniętych z pieśni śpiewanych przez panią Merlin, ponownie w salonie de Custine'a. Zob. Krystyna Kobylańska, *Improwizacje Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 19 (1987 [wyd. 1989]), s. 85. O datowaniu, kontekstach i interpretacji pieśni Chopina zob. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin 2: Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2016, s. 413–451.

21

Krystyna Kobylańska, *Improwizacje Fryderyka Chopina*, op. cit., s. 78–79. [„Grał nam w tym ostatnim duchu karykaturę opery Belliniego, z której śmiałyśmy się do rozpuku, tyle było w niej bystrości obserwacji i subtelnej drwiny ze stylu i zwyczajów muzycznych Belliniego. Później była modlitwa Polaków w nieszczęściu [*Largo Es-dur?*], która wycisnęła nam łzy, potem budząca dreszcz etiuda na odgłos dzwonu, potem marsz żałobny, tak ciężki, posępny, bolesny, że napelniał serca i przesywał piersi, a w otaczającej ciszy słychać było tylko szmer ledwie powstrzymywanych westchnień, wywołanych przez emocję zbyt głęboką, aby można było nad nią zapanować”. Przekład za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 347 – przyp. tłum.].

22

John Sayer, *Baudissin*, op. cit., s. 164. „Sophie” to druga żona Baudissina, Sophie z domu Kaskel, znakomita pianistka i przyjaciółka Clary Wieck (Wieck zadedykowała Kaskel swoje *Quatre pieces caractéristiques* op. 5). Działając jako agent Pleyela, Chopin był później (28 sierpnia 1847) zaangażowany w sprzedaż fortepianu hrabiemu i Sophie Baudissinom w Dreźnie; zob. Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Paryż, Fayard, 2010, s. 129, 281; 335–336 – rejestry Pleyela podają nazwisko jako „Beaudissin”. [„Przy stole siedział pomiędzy Sophie i Bellą, które od razu ocenił bardzo trafnie i uznał za atrakcyjne, gdy usłyszał o historii ich rozłąki [...] i sprzeczką z nim, na jaką pozwoliłem Belli, na temat Chopina i George Sand, za których trującą historią tęsknił, a w międzyczasie przyznał S., que Chopin n'avait pas eu les épaules assez larges pour elle” [ze Chopin nie wspierał jej wystarczająco – przyp. tłum.].

23

John Sayer, *Baudissin*, op. cit., s. 136–137.

24

Musik und Musiker am Mittelrhein 2 – Online, hasło: „Henkel (Familie)”: <http://mmm2.mugemir.de/doku.php?id=henkel> [dostęp: 8 IX 2024].

25

Ibidem. Szkoła istnieje do dziś: <https://www.musikschule-frankfurt.de/> [dostęp: 8 IX 2024].

26

[Heinrich Henkel], *Thematisches Verzeichniß derjenigen Originalhandschriften von W.A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt*, (Offenbach: b. nru s., 1841); Henkel, [Mittheilungen aus der musikalischen Vergangenheit Fuldas, nach Quellen und Erinnerungen](#), Fulda 1882. Odnośnie do katalogu rękopisów Mozarta z kolekcji André należy również zauważyć, że sam Henkel posiadał ważny zbiór; zob. Wolfgang Plath, *Mozartiana in Fulda und Frankfurt (Neues zu Heinrich Henkel und seinem Nachlass)*, „Mozart-Jahrbuch” 1968–1970/16, s. 333–386.

27

Spuścizna archiwalna Sophie Henkel, zachowana w kolekcji teatralno-muzycznej Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg na Goethe Universität we Frankfurcie nad Menem, zawiera notatnik wzmiankujący o jej lekcjach u Clary Schumann: zob. https://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/henkel_sophie.html. Korespondencja pomiędzy Clarą Schumann i Heinrichem Henklem (Schumann znała rodzinę Henklów co najmniej od 1834 r.) datuje czas studiów Sophie na lipiec i sierpień 1873 r. Zob. listy Clary Schumann do Heinricha Henkla z 16 i 20 czerwca 1873 r., w: Robert Schumann, Carlos Lozano Fernández, Eberhard Möller, Michael Heinemann, Kristin R.M. Krahe, Katrin Reyersbach, Renate Brunner i in., *Schumann Briefedition; seria II; Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*, t. 16.1: *Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Bernhard Scholz und anderen Korrespondenten in Frankfurt am Main*, red. Annegret Rosenmüller i Anselm Eber, Kolonia 2020, s. 588–591. Jestem bardzo wdzięczny Annkatrin Babbe, współpracownik naukowej (Wissenschaftliche Mitarbeiterin) Sophie Drinker Institut w Bremie, za skierowanie mojej uwagi na tę korespondencję dotyczącą okresu prywatnych studiów Sophie Henkel u Clary Schumann.

Krótką nauka Henkel u Clary Schumann poprzedzała zatem okres, w którym ta druga została formalnie zatrudniona na stanowisku pedagoga fortepianu w Hoch'sche Konservatorium we Frankfurcie. Zob. znakomite studium Annkatrin Babbe, *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a.M.*, Oldenburg 2015.

Na temat Clary Schumann jako pedagoga zob. też Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, „Schumann Forschungen”, t. 5, Moguncja 1996.

28

Musik und Musiker am Mittelrhein 2 – Online, hasło: „Henkel (Familie)”: <http://www.mmm2.mugemir.de/doku.php?id=henkel> [dostęp: 8 IX 2024].

29

Musik und Musiker am Mittelrhein 2 – Online, hasło: „Henri Pusch”: <http://www.mmm2.mugemir.de/doku.php?id=pusch> [dostęp: 8 IX 2024].

30

Dziękuję Teresie Nowak i Zbigniewowi Skowronowi za pomoc w rozszyfrowaniu adnotacji na początku *Etiudy* op. 10 nr 1. Jest to jedyny w tym egzemplarzu przypadek zapisku wykonanego tą ręką, a styl *Kurrentschrift* może sugerować, że jego autorką była właśnie Sophie Henkel. [„To nie jest tuk legujący *gis-gis*”; „tuk legatowy”].

31

Pierwsza poprawka pojawia się, zanim jeszcze zaczyna się muzyka: w metronomowym oznaczeniu tempa ktoś dodał ołówkiem chorągiewkę do laski ćwierćnuty, tak że owo oznaczenie tempa wskazuje „([ósemka] = 100)” zamiast wydrukowanego „([ćwierćnuta] = 100)”.

32

Listy stanowią część zdigitalizowanych zbiorów („Digitalisierte Sammlungen”) Staatsbibliothek w Berlinie, Preußischer Kulturbesitz, i można je znaleźć na: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=P6N688678580&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=DMDL_0G_0001. Sygnatura listu to Mus.ep. Schumann, K. 172.

33

Chociaż palcowania są (co nie jest zaskoczeniem) dominującą kategorią adnotacji w egzemplarzu Baudissin-Henkel-Pusch, w innych miejscach zdecydowana większość została dodana do fragmentów pozbawionych drukowanego palcowania. Tylko nieliczne oferują alternatywę. Należą do nich te dokonane w *Etiudzie cis-moll* op. 10 nr 4, w takcie 43, gdzie jedno z dwóch naprzemiennych palców proponuje kciuk na szóstej nucie lewej ręki zamiast wydrukowanego w partyturze czwartego palca (zmiana ta wydaje się zrobiona przez Heinricha Henkla); także w *Etiudzie F-dur* op. 10 nr 8, w takcie 76, gdzie „5” – piąty palec – wydrukowana nad trzecią nutą prawej ręki zostaje zmieniona na „4”, dzięki czemu unika się kolejnego użycia piątego palca, którym według druku należy uderzyć nuty drugą i trzecią. (Prawdopodobnie ta ostatnia zmiana pomyślana była jako sprostowanie „błędu”: nigdzie indziej w tej *Etiudzie* Chopin nie nakazuje używania piątego palca na kilku następujących po sobie szybkich szesnastkach).

34

Na temat *Etiudy E-dur* jako studium synkopacji, zob. John Rink, *Chopin's Study in Syncopation*, w: *Bach to Brahms: Essays on Musical Design and Structure*, red. David Beach i Yosef Goldenberg, Rochester 2015, s. 132–142. Wcześniejsza wersja tego artykułu ukazała się pod tytułem *Analyzing Rhythmic Shape in Chopin's E Major Etude*, w: *Analytical Perspectives on the Music of Chopin*, red. Artur Szklener, Warszawa 2003, s. 125–138.

35

Być może sam Chopin zapoczątkował ten nurt dokonywania zmian mających na celu ułatwienia, które naniósł w egzemplarzu tych *Etiud* należącym do Jane Stirling, skreślając najtrudniejsze fragmenty utworu (w tym takty, o których była tu mowa). Zob. Frédéric Chopin, *Œuvres pour piano: Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur (Ancienne collection Edouard Ganche)*, ze wstępem Jeana-Jacques'a Eigeldingera, Paryż 1982, s. 34–35.

36

„w większości wydań błędnie c” – przyp. tłum.

37

Zob. Fryderyk Chopin, *Etiudy Op. 10, 25; Trzy Etiudy „Méthode des Méthodes”* (Seria A. Utwory wydane za życia Chopina. Tom 2 A II), red. Jan Ekier (Warszawa–Kraków 2021), komentarz wykonawczy i źródłowy (skrócony), s. 10.

38

Zob. argumenty, jakie rozwinąłem w *Chopin's Errors*, w: *La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-*

Jacques Eigeldinger, red. Jacqueline Waerber (Bern 2006), s. 12–14.

39

Co ciekawe, Chopin wprowadził później inny wariant odczytania ostatniego dwudźwięku w takcie 41, zmieniając *cis* na *c* w egzemplarzu francuskiego pierwszego wydania, którego właścicielem była Camille Dubois-O'Meara. Zob. Fryderyk Chopin, *Etiudy Op. 10, 25; Trzy Etiudy „Méthode des Méthodes”*, op. cit., s. 26.

40

O znaczeniu „odczytywania błędów” w czasach Chopina zob. moje *Chopin's Errors*, op. cit., oraz *Chopin and the Social Dimensions of Composition*, w: *Through the Prism of Chopin: Reimagining the 19th Century. 4th International Chopinological Congress. Warsaw, 4–6 December 2021*, red. Jeffrey Kallberg, Jim Samson, w przygotowaniu do druku).

41

Z obszernej literatury, która mogłaby dostarczyć refleksji na ten temat, pozwolę sobie wskazać zaledwie cztery opracowania: Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, Paryż, 1993, s. 66–77 (wyd. polskie zob. *Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 1995; Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 29–34, 98–101; Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, op. cit., s. 247–249, 294–300; oraz François-Joseph Fétis i Ignaz Moscheles, *Méthode des méthodes de piano*, Paryż 1840, s. 8 i nast. To ostatnie źródło jest szczególnie interesujące jako kompendium przemyśleń na temat palcowania za życia Chopina (tym bardziej że w zbiorze znalazły się trzy Chopinowskie etudy).

42

Wybór odpowiednich badań obejmowałby tutaj: Wolfgang Scherera, *Klavier-Spiele: Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert*, Monachium 1989; Leslie David Blasius, *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, w: *Music Theory in the Age of Romanticism*, red. Ian Bent, Cambridge 1996, s. 3–24; oraz Jamesa Q. Daviesa, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley 2014, zwłaszcza rozdziały 2, 4 i 6.

43

Zob. Mary Hunter, „To Play as if from the Soul of the Composer”: *The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics*, „Journal of the American Musicological Society” 2005, nr 2, s. 357–398, <https://doi.org/10.1525/jams.2005.58.2.357>.

ABSTRACT

While scholarly writing on printed sources of Chopin's music typically focuses on the class to which that source belongs (say, the second state of the French first edition of the *Ballade*, Op. 23), this article proposes to tackle the reception history of Chopin through a discrete, individual printed source. The article proposes a brief microhistory of an individual exemplar, to situate it in a network that does not necessarily afford the composer a governing role. The source in question is a copiously annotated exemplar of the Kistner edition of the *Etudes*, Op. 10. Inscriptions on the title page inform us that Wolf Graf von Baudissin presented it as a gift to Heinrich Henkel in 1838. At some later date, Heinrich Henkel gave it to his daughter Sophie Henkel, who in 1931 presented it to her colleague Henri Pusch. The annotations in the edition help uncover interesting stories, narratives that reveal a largely unrecognized connection between Chopin and an important German diplomat and translator, and that help us understand better how pianists actually engaged with Chopin's musical texts in the first century of their existence.

KEYWORDS

Fryderyk Chopin, Wolf Graf von Baudissin, Heinrich Henkel, Sophie Henkel, Henri Pusch, *Etudes*, Op. 10, Kistner, textual annotations, fingering, corrections of 'errors', 'reading for errors', musicality, relic, microhistory.

ABSTRAKT

Podczas gdy prace naukowe na temat drukowanych źródeł muzyki Chopina zazwyczaj skupiają się na klasie, do której należy dane źródło (np. drugi stan francuskiego pierwodruku *Ballady* op. 23), niniejszy artykuł proponuje zająć się historią recepcji Chopina przez pryzmat odrębnego, indywidualnego źródła drukowanego. Artykuł przedstawia mikrohistorię pojedynczego egzemplarza, aby umieścić go w sieci, w której niekonięcznie przyznawana jest kompozytorowi rola nadrzędna. Wspomniane źródło jest zawierającym rozliczne adnotacje egzemplarzem Kistnerowskiego wydania *Etjudy* op. 10. Inskrypcje na stronie tytułowej informują nas, że hrabia Wolf von Baudissin podarował go w 1838 roku Heinrichowi Henklowi. Nieco później Heinrich Henkel przekazał egzemplarz swojej córce Sophie Henkel, która w 1931 roku dała je swojemu współpracownikowi Henriemu Puschowi. Adnotacje w *Etjudach* pomagają odkryć ciekawe historie, narracje, które ujawniają w dużej mierze nierozpoznany związek między Chopinem a ważnym niemieckim dyplomatą i tłumaczem, a także umożliwiają nam lepsze zrozumienie tego, w jaki sposób pianiści faktycznie angażowali się w teksty muzyczne Chopina w pierwszym wieku ich istnienia.

SŁOWA KLUCZOWE

Fryderyk Chopin, hrabia Wolf von Baudissin, Heinrich Henkel, Sophie Henkel, Henri Pusch, *Etjudy*, op. 10, Kistner, adnotacje w tekście, palcowanie, poprawianie „błędów”, „odczytywanie błędów”, muzykalność, relik, mikrohistoria

JEFFREY KALLBERG

jest profesorem muzyki funduszu Williama R. Kenana Juniora i prodziekanem wydziału sztuk pięknych i literatury na University of Pennsylvania (USA). Kallberg opublikował wiele prac na temat muzyki Chopina i kontekstów kulturowych, w jakich funkcjonowała, a jego krytyczna edycja *Luisy Miller* wydana w ramach serii „Le Opere di Giuseppe Verdi” (wyd. Casa editrice ricordi i University of Chicago Press) posłużyła za podstawę wykonania dzieła na całym świecie. Od 2019 roku zasiada w Radzie Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.