

MIEDZY DZIEŁEM  
A ŹRÓDŁEM.  
REDAGOWANIE  
„URTEKSTU”  
W ASPEKCIE  
TEORETYCZNYM  
I PRAKTYCZNYM

Niniejszy tekst w wersji angielskiej ukazał się po raz pierwszy w publikacji pokonferencyjnej *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, red. Artur Szklener, Warszawa 2004.

Różnorodne zagadnienia dotyczące problematyki związanej z redagowaniem tekstów muzycznych poruszano już wielokrotnie. Bibliografia podana w najnowszej monografii Jamesa Griera *The Critical Editing of Music*<sup>1</sup> liczy kilkaset pozycji. Niektóre z omawianych dziś zagadnień przedstawiłem już na konferencji organizowanej w 2001 roku przez NIFC<sup>2</sup>. Na tej samej konferencji dr Krzysztof Grabowski<sup>3</sup> zaprezentował założenia przygotowywanego, nowego chopinowskiego urtekstu Petersa, przeciwstawiając je metodom edytorskim redaktorów *Wydania Narodowego*<sup>4</sup>. Ponieważ owe założenia zostały zaakceptowane przez opracowującą edycję Petersa międzynarodowe grono najwybitniejszych chopinologów, uznałem za celowe powtórne przeanalizowanie spornych punktów. Chciałbym więc teraz krótko, lecz w sposób całościowy, omówić proces redagowania chopinowskiego urtekstu, nieco szerzej dokumentując kwestie, jak można sądzić, najbardziej kontrowersyjne.

Zacznę od zbadania, jakiego rodzaju informacje niesie ze sobą tzw. materiał źródłowy, czyli przede wszystkim zachowane zapisy dzieła muzycznego (moje rozważania dotyczą bezpośrednio muzyki Chopina, mogą się wszakże odnosić do całości klasycznego repertuaru przynajmniej od baroku do połowy XX w.). Można tu wydzielić trzy obszary:

1. Tekst dzieła we wszystkich dających się rozszyfrować wersjach.
2. Dokumentacja procesu twórczego, czyli świadectwa zmian, jakich dokonywał autor w swym utworze. Świadectwa te mogą być bezpośrednie – np. widoczne odręczne autorskie poprawki w rękopisach czy naniesienia w dostępnych kompozytorowi egzemplarzach pierwodruków – lub pośrednie, wynikające z porównania różnych źródeł oraz analizy źródłowej i stylistycznej dostrzeżonych różnic.
3. Dokumentacja zniekształceń tekstu, związanych z samym procesem jego zapisywania i kopiowania. W tym zakresie istnieją jedynie świadectwa pośrednie.

Zanim omówię te trzy obszary informacji, pragnę zwrócić uwagę na pewną istotną dla redagujących teksty muzyczne cechę notacji muzycznej.

Znaczenie wielu ważnych elementów tej notacji zależy w dużym stopniu od kontekstu, zarówno bezpośrednio graficznego, jak i muzycznego. Łuki, kropki, oznaczenia dynamiki czy pedalizacji są z natury niesamodzielne, ich sens jest określony dopiero w relacji do nut i innych elementów notacji. Te relacje nie są ani dokładnie sprecyzowane, ani stałe, nawet w muzyce poszczególnych epok i kompozytorów. Podam kilka przykładów, zaczynając od łukowania.

---

1  
Cambridge University Press, 1996.

---

2  
Paweł Kamiński, *Wydanie Narodowe dzieł Fryderyka Chopina (WN) jako przykład urtekstu ukierunkowanego na wykonawcę*, w: *Chopin – w poszukiwaniu wspólnego języka*, red. Artur Szklener, NIFC, Warszawa 2002, s. 115.

---

3  
Krzysztof Grabowski, *Tekst Chopina w nowej edycji źródłowej Petersa*, w: *ibid.*, s. 123.

---

4  
*Wydanie Narodowe Dzieł F. Chopina*, red. Jan Ekier, Kraków 1960–1992; 2 wyd. Kraków 1995–1998, Warszawa 1999–2010.

W myśl konwencji przyjętej w większości wydawnictw początek łuku leży nad pierwszą z nut opatrzonych łukiem lub po niej, podobnie koniec łuku znajduje się przed lub nad ostatnią nutą. W praktyce wygląda to tak, że łuk jakby wychodzi z pierwszej nuty i wpada w ostatnią. W autografach Chopina znajdujemy niemało przykładów tak zanotowanych początków lub końców łuków, jednak przeważa w nich inna konwencja (przyjęta w *Wydaniu Narodowym*), w której łuk obejmuje motyw lub frazę, tak że początek łuku wypada przed pierwszą nutą, a koniec po ostatniej. Ponieważ Chopin nie zawsze starannie notował łuki, zdarza się niejednokrotnie, że łuk zaczyna się między dwiema nutami i nie ma żadnego sposobu, by rozstrzygnąć, która z nich wyznacza jego początek.

Innym, bardzo częstym problemem są łuki dochodzące do końca systemu i biegnące od początku systemu. W zasadzie dociągnięcie łuku do kreski taktowej lub, tym bardziej, przeciągnięcie go poza nią oznacza na końcu systemu, że łuk ma być kontynuowany. Symetrycznie, na początku systemu rozpoczęcie łuku między kluczem a pierwszą nutą wskazuje na kontynuację poprzedniego łuku. I znów bardzo często stajemy wobec sytuacji nierozstrzygalnych w świetle powyższych reguł, gdy np. łuk na końcu systemu jest wyraźnie przeciągnięty, a następny, w nowym systemie, zaczyna się od nuty lub – zdarza się – nie ma go wcale.

Ilustracją przedstawionych problemów niech będzie autograf *Preludium h-moll* op. 28 nr 6. Koniec pierwszego łuku lewej ręki można umiejscowić na ostatniej nucie t. 2 lub na pierwszej w t. 3, z kolei drugi łuk zaczyna się od pierwszej lub drugiej nuty t. 3. Daje to cztery kombinacje, z których tylko jedną – tę, w której pierwsza nuta t. 3 nie jest objęta żadnym z łuków – można od razu wyeliminować. Patrząc zaś na końce i początki systemów, stwierdzamy, że mimo bardzo wyraźnie przeciągniętych łuków kończących pierwszy, drugi i czwarty system, tylko łuk rozpoczynający trzeci system jest niewątpliwą kontynuacją poprzedniego.

Opiszę teraz pewną niejednoznaczność związaną ze znakami dynamicznymi. Dla oznaczenia zmieniającej się dynamiki używane są tzw. widelki ( $\leq$  i  $\geq$ ). Jeden koniec znaku określony jest przez jego czubek, drugi przez końce rozwidlonych „ramion”. Jak należy zatem odtworzyć znak, w którym owe ramiona są różnej długości, co zdarza się w autografach Chopina nader często?

Ostatnim przykładem będą oznaczenia pedalizacji w autografie *Preludium C-dur* op. 28 nr 1. Reguła jest prosta – moment wzięcia i puszczenia pedału wyznaczony jest przez umiejscowienie odpowiedniego znaku w stosunku do struktur graficznych określających przebieg rytmiczny. Sposób powiązania znaków pedalizacyjnych z tymi strukturami nie jest jednak w pisowni Chopina ustalony. Nie wiadomo, czy należy te znaki wiązać tylko z nutami, czy również z pauzami, a może i kreskami taktowymi, ani czy uwzględniać partię lewej ręki czy prawej (nie zawsze są dokładnie podpisane). Nie wiadomo też, czy w znaku  $\text{Ped}$  trzeba brać pod uwagę literę *P*, czy *d*,

Przykład 1.

*Preludium h-moll* op. 28 nr 6. Autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Mus. 93 Cim.

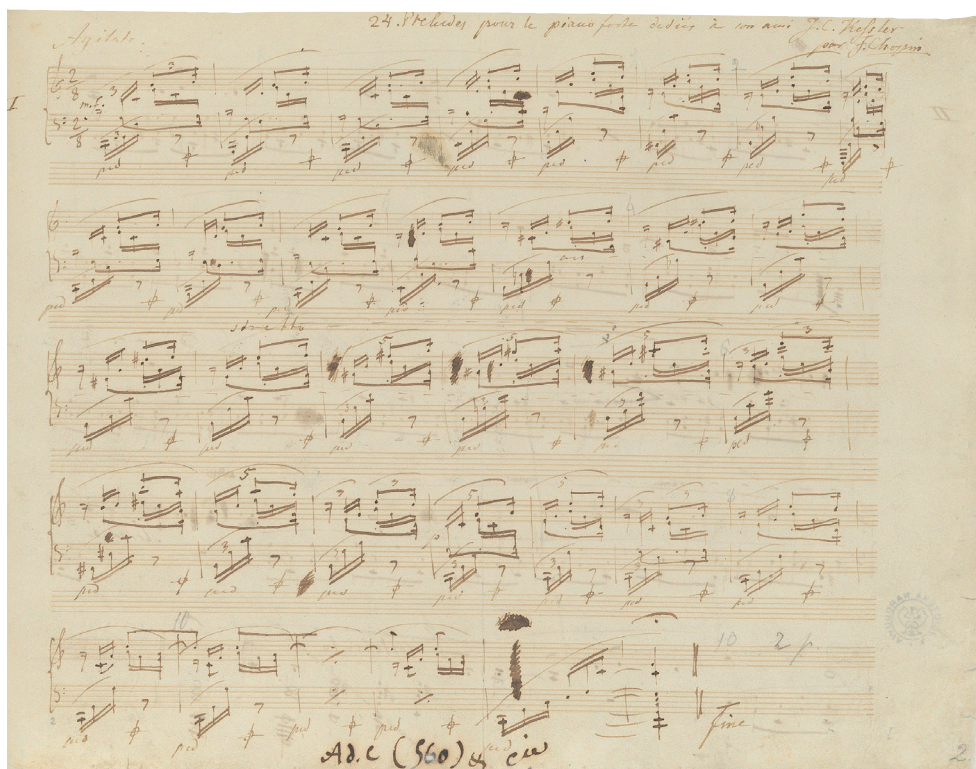


gdyż wcale nierzadko każda z nich wypada już pod inną nutą, ani jaką drogą należy się kierować, łącząc te znaki z pięciolinia – pionowo w górę czy nieco na ukos (idąc za pochyłością pisma), czy ruchem konika szachowego. W końcu, trzeba jeszcze uwzględnić możliwość, iż gwiazdka zdjęcia pedału i następujący po niej znak  $\text{Ped}$  często łącznie oznaczają jedną czynność – zmianę pedału, co powodowało, że Chopin podpisywał w miarę dokładnie tylko znak  $\text{Ped}$ . O żadnym sensownym odtworzeniu pedalizacji tego *Preludium* bez przyjęcia daleko idących założeń redakcyjnych nie może zatem być mowy (por. Przykład 2).

Z przedstawionymi trudnościami w odtwarzaniu Chopinowskich autografów jako pierwsi borykali się kopiści i sztycharze tekstów jego dzieł. Tam, gdzie zachowane źródła pozwalają na porównanie ich pracy z odpowiednimi autografami, widać, jak wiele szczegółów uległo mniej lub bardziej znaczącym zniekształceniom. Docho-  
dzą do nich także poważniejsze błędy, dotyczące np. wysokości nut, liczby nut w akordach, notacji znaków chromatycznych czy nawet liczby taktów. Stwierdzenia te wprowadzają nas już w trzeci z wyróżnionych na początku obszarów informacji, obejmujący właśnie zniekształcenia tekstu, jakim podlega on w trakcie zapisywania i kopiowania. Najważniejsze ich typy zestawilem we wspomnianym

Przykład 2.

Preludium C-dur op. 28 nr 1, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Mus. 93 Cim.



wystąpieniu z 2001 roku<sup>5</sup>, wprowadziłem wtedy również koncepcję dwoistej natury kompozytora: nieomylnego z definicji kompozytora-twórcy i kompozytora-redaktora, który zapisując muzykę swojego „alter ego”, w pełni podlega dewizie *errare humanum est*. Prowadzi to do wniosku, że tekst każdego realnego przekazu dzieła musi być uważany za swoistą redakcję zapisu intencjonalnego. W rezultacie każda próba odtworzenia tekstu źródła w postaci innej niż faksymile (a więc np. w postaci wydania urtekstowego) jest i musi być gruntowną redakcją tego tekstu, z wszystkimi tego konsekwencjami, jak choćby niedającą się całkiem wyeliminować subiektywnością decyzji redaktorów. Stawia to redaktorów tekstów muzycznych w sytuacji zasadniczo odmiennej od tej, w której znajdują się tekstolodzy literaccy, nakazując w szczególności wielką ostrożność przy próbach przeszczepiania na grunt muzyki metodologii wypracowanej na użytek badań literackich. Postulowana niekiedy historyczna rekonstrukcja tekstu jednego źródła, mająca w intencji redaktorów nadać ich poczynaniom walor obiektywizmu, jest w odniesieniu do muzyki konstrukcją niewykonalną.

Zbadanie omawianego trzeciego obszaru informacji źródłowych pozwala na zgromadzenie pokażnej wiedzy o charakterystycznych

<sup>5</sup> Paweł Kamiński, op. cit., s. 116.

cechach pisowni Chopina, rodzajach i częstości pomyłek i niedokładności zdarzających się Chopinowi, jego kopistom i sztycharzom oraz o typowych manierach kopistów, sztycharzy i adiustatorów wydań. Usystematyzowanie tej wiedzy prowadzi do sformułowania licznych przesłanek źródłowych, będących podstawowym narzędziem redaktora w dążeniu do oczyszczenia tekstu dzieła z wszelkiego typu zniekształceń. Podane na początku krótkie charakterystyki Chopinowskich sposobów stawiania łuków bądź znaków dynamicznych czy pedalizacyjnych to właśnie przykłady takich przesłanek źródłowych.

Zatrzymajmy się chwilę nad kwestią usuwania zniekształceń tekstu. Wszyscy są zgodni, że oczywiste błędy należy poprawiać, ale gdzie leży granica między błędem oczywistym a nieoczywistym? Subiektywizmu tego typu ocen nie da się całkiem wyeliminować, ale można w racjonalny sposób oszacować względne prawdopodobieństwa wystąpienia rozpatrywanych możliwości. Podstawę dla takich oszacowań stanowią zarówno opisane już przesłanki źródłowe, jak i drugie potężne narzędzie krytyczne, przesłanki stylistyczne. Są one wynikiem analizy tych miejsc – w badanym utworze, ale i w innych kompozycjach autora – których przekaz nie budzi wątpliwości, a które wykazują istotne cechy wspólne z rozpatrywanym (tzw. miejsca analogiczne).

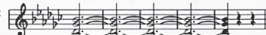
Jak mechanizm ten działa w praktyce, można prześledzić na przykładzie ostatniego akordu *Scherza z Sonaty b-moll* op. 35. Punktem wyjścia są dwie absolutnie równorzędne muzycznie wersje – akord decymowy *ges-des<sup>1</sup>-ges<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>* w kopii Gutmanna i oktawowy *b-des<sup>1</sup>-ges<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>* w wydaniu francuskim. Oba źródła miały za podkład ten sam autograf Chopina (zaginiony) i choć oba były przez niego korygowane, to brak śladów poprawek w zasadzie wyklucza możliwość ingerencji Chopina w tym akurat miejscu. Wstępna analiza prowadzi więc do wniosku, że najprawdopodobniej jedna z wersji jest po prostu błędna. Argumenty podane w komentarzu źródłowym *Wydania Narodowego*<sup>6</sup> uwzględniają zarówno przesłanki źródłowe (cechy pisowni Chopina, charakterystykę Gutmanna jako kopisty, fakt korygowania obu źródeł przez Chopina), jak i stylistyczne (logikę prowadzenia głosów, częstość występowania w zakończeniach utworów Chopina akordów o określonej budowie). Pozwoliło to zdecydowanie przeważać szalę prawdopodobieństwa na stronę wersji oktawowej.

Niewątpliwe błędy i nieścisłości występujące we wszystkich źródłach pozwalają na wprowadzenie jednolitej perspektywy ich oglądu – w każdym ze źródeł należy wydzielić elementy zgodne z intencją kompozytora, godząc się przy tym z faktem, że w wielu miejscach do miana wersji zamierzonej przez autora może pretendować kilka różnych tekstów. W tej perspektywie żadne ze źródeł nie jest w szczególności wyróżnione, gdyż żadne nie jest stuprocentowym odbiciem intencji kompozytora.

Po odrzuceniu tego, co w każdym z zachowanych przekazów z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem nie odpowiada

6  
*Sonaty*, red. Jan Ekier, Paweł Kamiński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001 (wyd. zrewidowane). Z komentarzem do wydania można zapoznać się także online na stronie [www.FundacjaWydaniaNarodowego.pl/wp-content/uploads/2013/05/sonaty\\_komentarz.pdf](http://www.FundacjaWydaniaNarodowego.pl/wp-content/uploads/2013/05/sonaty_komentarz.pdf) [dostęp: 19.02.2018].

## Sonata b-moll op. 35, finał Scherza. Wydanie Narodowe, Kraków 2010.

\* W niektórych źródłach ostatni akord prawdopodobnie błędnie brzmi:  
 In some sources, probably erroneously, the final chord reads:  Patrz Komentarz Źródłowy.  
 Vide Source Commentary.

intencji autora (niezależnie od ewentualnych trudności z tym związanych), konstatujemy na ogół, że wyodrębnione autentyczne teksty poszczególnych źródeł różnią się między sobą. Wzajemne relacje między tymi wersjami tworzą drugi z zakreślonych na początku obszarów informacji, dokumentując proces twórczy autora. Podstawowym zagadnieniem jest ustalenie chronologii wersji poszczególnych miejsc tekstu, co oczywiście nie zawsze jest możliwe. Drugi problem to określenie, czy wprowadzana zmiana była w intencji autora zdecydowanie ulepszeniem, czy odmianą mniej lub bardziej równorzędną. Innymi słowy, czy autor chciał pewną wersję usunąć, zastępując ją inną, jego zdaniem lepszą, czy też nie mógł się zdecydować na wybór jednej wersji lub świadomie chciał przekazać odbiorcom więcej niż jedną wersję. Jest rzeczą oczywistą, że odpowiedzi na te pytania należy szukać w samych źródłach, uwzględniając wszystkie możliwe czynniki, takie jak:

- obecność lub brak widocznych śladów zmian,
- moment, w którym zmiany się pojawiły (zmiana w początkowej fazie kształtowania utworu, np. w szkicu, ma inne znaczenie niż poprawka dokonana w fazie końcowej i inne niż zmiana wpisana wiele lat po zakończeniu procesu formowania utworu),
- techniczne możliwości wprowadzenia korekt (wprowadzenie w pierwodruku nowej wersji w miejsce innej, poprawnie wyszytowanej, co wymaga od sztycharzy uciążliwych korekt na metalowych płytach i, co za tym idzie, jest niechętnie widziane przez wydawców, trzeba oceniać inaczej niż np. poprawkę w roboczym autografie),

- przeznaczenie poszczególnych źródeł: osobiste (np. szkic), prywatne (naniesienia w egzemplarzach lekcyjnych, autografy-upominki) czy – najważniejsze – publiczne,
- stopień dopracowania tekstu i in.

Tak jak w przypadku oceny błędów, nie wolno odrzucać udokumentowanych źródłowo przesłanek stylistycznych. Efektem tak zorganizowanych badań jest przyporządkowanie każdej wersji jej roli w autorskim procesie kształtowania utworu, z zastrzeżeniem, że w pewnych sytuacjach ocena tej roli może być dokonana tylko z pewnym prawdopodobieństwem.

Jaki może być rezultat tych zabiegów w odniesieniu do dzieła i poszczególnych jego przekazów?

Jeśli chodzi o dzieło, są dwie podstawowe możliwości:

Autor miał jedną koncepcję dzieła, gdyż liczba miejsc zawierających znaczące warianty tekstu stanowi znikomą część ogółu, a proces komponowania zasadniczo skończył się wraz z publikacją (lub może być wiarygodnie potwierdzony w inny sposób). Można wówczas w sposób sensowny i źródłowo udokumentowany mówić o ostatecznej wersji dzieła. Do tej kategorii należy olbrzymia większość utworów Chopina. Odmienne wersje poszczególnych miejsc dają się podzielić na dwie grupy. Do jednej wchodzi wersje bezpowrotnie odrzucone przez autora na pewnym etapie procesu doskonalenia odpowiednich fragmentów. Prezentowanie ogółowi wykonawców takich wersji stanowiłoby pogwałcenie intencji twórcy w tym samym stopniu, co publikowanie niewątpliwych lub bardzo prawdopodobnych błędów. Drugą grupę tworzą wersje wynikające z niemożności jednoznacznego odczytania ostatecznego tekstu oraz wersje, pochodzące z różnych źródeł, spośród których wybór tylko jednej nie może być w świetle dostępnego materiału źródłowego przekonująco uzasadniony. Dopiero wybór pomiędzy wersjami drugiej grupy powinien być zostawiony wykonawcom,

Autor zanotował dwie lub więcej koncepcji dzieła, a dokumentacja źródłowa nie pozwala na zdecydowane wyróżnienie którejs z nich. Każdą z tych koncepcji należy wówczas potraktować w zasadzie jak osobne dzieło, a sposób ich przedstawienia w redagowanym wydaniu jest uzależniony od ich liczby i stopnia zróżnicowania. W twórczości Chopina taka sytuacja jest zjawiskiem raczej wyjątkowym, wśród utworów przygotowanych przez niego do druku zaledwie trzy można – choć i to nie jest niepodważalne – zakwalifikować do tej kategorii (w *Nokturnie Es-dur* op. 9 nr 2 późniejsze, dopisywane uczniom warianty tworzą warstwę na tyle obszerną, że trudno pogodzić je z pierwotną, drukowaną koncepcją utworu; *Etiudy dla Méthode des Méthodes* były przez Chopina przygotowane do druku dwukrotnie, w odstępie kilku lat, tak że nie można uważać niewielkich zmian wprowadzonych w drugim wydaniu za odrzucenie wersji pierwszego wydania; w *Polonezie A-dur* op. 40 nr 1 występujące pomiędzy dwoma starannie przez Chopina opracowanymi przekazami, kopią Fontany i pierwszym wydaniem francuskim, liczne różnice w gęstości



akordów, harmonii, artykulacji i dynamice usprawiedliwiają, mimo dokładnego zachowania struktury melodyczno-rytmicznej, uznanie tekstów tych źródeł za nieco odmienne koncepcje całości utworu).

Określenie miejsca i roli poszczególnych przekazów w procesie kształtowania i doskonalenia dzieła przez kompozytora prowadzi do wniosku, że – pomijając sytuację w twórczości Chopina raczej wyjątkową, gdy wszystkie zgodne z intencją twórcy elementy tekstu pochodzą z jednego tylko przekazu – nie ma podstaw do racjonalnego stawiania któregośkolwiek ze źródeł ponad innymi. Wybór tzw. źródła podstawowego może być w tej sytuacji jedynie dogodnym punktem wyjścia dla zabiegów redakcyjnych, a nie dogmatem utrudniającym lub uniemożliwiającym odtworzenie tych elementów intencji kompozytora, które znajdują się w innych źródłach. W twórczości Chopina często mamy do czynienia z autografem edycyjnym i opartym na nim bezpośrednio lub pośrednio pierwszym wydaniem francuskim, w którym kompozytor wprowadził wiele zmian w korekcie. Z reguły żadne z tych źródeł nie przekazuje intencji twórcy w zadowolającej i kompletnej formie:

- autograf pozwala na wiarygodne odtworzenie wielu szczegółów notacji, zawiera jednak pewne wersje usunięte przez kompozytora w wydaniu;
- wydanie przedstawia wprawdzie pewne fragmenty w ostatecznej autorskiej redakcji, zawiera jednak liczne zniekształcenia tekstu i błędy.

Za przykład<sup>7</sup> niech posłuży *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2. Autograf zawiera m.in. t. 98 i 102–103 w pierwotnej wersji, identycznej z analogicznymi t. 14 i 18–19 (por. Przykład 4); wydanie zaś – znaczną liczbę błędów w odtworzeniu łuków, kropek, kliników, akcentów, a przede wszystkim tempa metronomicznego (108 zamiast 192 – por. Przykład 5). Nie ulega wątpliwości, że współczesnemu wykonawcy *Mazurek* musi być zaprezentowany zarówno ze zmienioną przez kompozytora wersją t. 98 i 102–103 (tego typu urozmaicenia powtarzanych fraz są jedną z istotnych cech *métier* kompozytorskiego Chopina), jak i z poprawną, determinującą właściwy charakter utworu, wartością metronomu. Nie można zaś tego dokonać inaczej, niż kompilując wersje obu źródeł (błędna wartość metronomu nie jest tu błędem na tyle oczywistym, by usprawiedliwić jej zmianę – na jaką wartość? – bez odwoływania się do autografu<sup>8</sup>).

Przed podsumowaniem dotychczasowych rozważań w postaci sformułowania listy postulatów w odniesieniu do wydań źródłowych muzyki, musimy jeszcze zastanowić się, do kogo ma być adresowane takie wydanie. Klasyczna notacja muzyczna nie precyzuje wszystkich parametrów brzmienia, co w istnienie dzieła wpisuje wykonać jako niezbędne, współtwórcze ogniwo w łańcuchu łączącym kompozytora ze słuchaczem. Wśród odbiorców tekstów muzycznych wykonawcy tworzą zatem grupę wyjątkową, którą w związku z tym należy uznać za naturalnego i pożądanego adresata urtekstu. Istnienie tej wyróżnionej grupy odbiorców stanowi drugą

7 Bardziej złożony przykład, w którym intencję kompozytora przekazują trzy różne źródła, przedstawiłem w artykule *Wydanie Narodowe dzieł F. Chopina...*, op. cit., s. 118–119.

8 Oznaczenie to nie wzbudziło wątpliwości na przykład redaktorów wydania *Dzieł wszystkich* (Paderewski, Bronarski, Turczyński) ani kilku innych edycji zbiorowych, którzy nie dysponowali autografem.

Przykład 4.

Mazurek C-dur op. 24 nr 2, t. 1-8 i 93-110. Autograf edycyjny. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Mus. 216 Cim.



podstawową różnicę między edytorstwem muzycznym a literackim, gdyż w przypadku tekstów literackich nie można wyróżnić grupy odbiorców tak nierozzerwalnie związanej z samą egzystencją dzieła<sup>9</sup>. Otóż najwyższej nawet próby talent odtwórczy wcale nie musi iść w parze z zainteresowaniami źródłowo-tekstologicznymi. Zadaniem wykonawcy jest przetworzenie zapisu w żywą muzykę, tak że tekst stanowi dlań dopiero punkt wyjścia. Wyposażony w wiedzę, ale przede wszystkim intuicję, przekłada on konwencjonalną, lecz niejednoznacznie notację na język konkretnych, zorganizowanych w czasie struktur brzmieniowych. Przy wyborze ewentualnych wariantów kieruje się swoim smakiem artystycznym; nie ma ani potrzeby, ani możliwości wymagać od niego całej wiedzy niezbędnej do właściwej oceny źródłowej prezentowanego tekstu. Zdobycie takiej wiedzy wymaga wieloletnich, żmudnych badań dziesiątków autografów i innych źródeł. Dlatego uporządkowanie istniejących wersji tekstu, zgodne z intencją autora w takim stopniu, w jakim można to określić na podstawie źródeł, musi być zadaniem redaktora.

Podsumowując,

- celem urtekstu jako wydania źródłowego przeznaczonego dla ogółu wykonawców musi być odtworzenie intencji kompozytora w odniesieniu do zapisu jego dzieła; określam to obrazowo jako stworzenie czystopisu idealnego kompozycji;

<sup>9</sup> Można by co najwyżej wymienić w tym miejscu reżyserów i aktorów teatralnych; ich rola w odniesieniu do sztuki scenicznej jest jednak zdecydowanie mniejsza, ponieważ lektura dramatu umożliwia bez wątpienia każdemu odbiorcy – nawet jeśli nie jest aktorem czy reżyserem – nieporównanie głębszy kontakt z dziełem niż odczytanie partytury przez przeciętnie muzycznego słuchacza.

Przykład 5.

Mazurek C-dur op. 24 nr 2, takty 1-25 i 92-103. Pierwodruk francuski, Paryż, Maurice Schlesinger, Muzeum Fryderyka Chopina w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina w Warszawie, M.70.

N.º 2.  
MAZURKA.

Allegro non troppo ♩ = 108

legato

sotto voce

il basso sempre legato

3

tr

piu f

dol

Ped: \* Ped: \* Ped: \* Ped: \*

M S 1070.

– odtworzeniu tej intencji służy specjalna metoda krytyki tekstu, uwzględniająca wszystkie źródła autentyczne i pełną zawartą w nich informację ze wszystkich trzech opisanych wyżej obszarów; metoda zdefiniowana przez następujące działania redaktorów:

1. identyfikacja i ekspertyza wszelkich możliwych źródeł tekstu utworu (przede wszystkim autografów, kopii, druków, w tym także ewentualnych egzemplarzy z naniesieniami kompozytora);

2. określenie filiacji (czasem kilku możliwych), czyli schematu wzajemnych powiązań między źródłami; innymi słowy, wnioskowanie, czy i które ze źródeł miało za podstawę tekst innego;

3. ocena zakresu ich autentyczności, czyli ustalenie, w powstaniu których przekazów autor brał udział (pisząc, korygując, nanosząc swoje uwagi) i na ile dokładnie tekst danego źródła sprawdził;

4. określenie, czy udokumentowany źródłowo proces twórczy świadczy o kształtowaniu przez kompozytora zasadniczo jednej koncepcji dzieła, czy większej ich liczby;

5. staranne odtworzenie tekstu źródłowego tam, gdzie przekazy autentyczne nie wykazują różnic, a poprawność tekstu nie budzi wątpliwości;

6. wskazanie miejsc niemożliwych do jednoznacznego odtworzenia wraz z propozycjami ich rozszyfrowania;

7. wskazanie miejsc, w których można podejrzewać zniekształcenia lub błędy w tekście źródłowym, wraz z propozycjami ich poprawienia (koniektury);

8. w miejscach, w których z pewnością lub dużym prawdopodobieństwem występuje więcej niż jedna wersja autentyczna, przyjęcie tekstu odpowiadającego najpóźniejszej decyzji autora, jeśli źródła świadczą o autorskim procesie doskonalenia utworu; podanie tych wersji jako możliwych wariantów tekstu, gdy nie można dowieść, że autor uważał jedną z nich za lepszą;

9. przyjęcie dostosowanej do konkretnego przypadku metody prezentacji odmiennych koncepcji całości dzieła;

10. zachowanie, na ile to tylko możliwe w druku, charakterystycznych cech notacji autora, nawet tych niemających bezpośredniego czy łatwego do zdefiniowania wpływu na brzmienie (ortografia chromatyczna, sposób wiązania nut belkami, w muzyce fortepianowej ponadto podział na głosy, rozłożenie tekstu na pięcioliniach i in.);

- II. formułowanie kryteriów stylistycznych, niezbędnych przy decyzjach dotyczących siedmiu ostatnich punktów, na podstawie analizy niebudzących wątpliwości analogicznych fragmentów w danym utworze, w innych kompozycjach autora zbliżonych okresem powstania, czy wreszcie w całej jego twórczości.

Na zakończenie chciałbym wrócić do wzbudzającej największą kontrowersję kwestii łączenia (kompilacji) w jednym tekście wersji pochodzących z różnych źródeł. Omawiając źródłową dokumentację procesu twórczego (drugi obszar informacji), wykazałem, że w wielu sytuacjach takie łączenie jest po prostu naturalną konsekwencją

10

Jako uzupełnienie głównej myśli chciałbym dołączyć refleksję nad historycznym statusem poszczególnych źródeł. Każde z nich materialnie jest oczywiście obiektywnym faktem historycznym. Stwierdzenia tego nie można jednak przenosić na tekst dzieła, docierając za pośrednictwem tego przekazu do odbiorców, gdyż zdawali oni sobie doskonale sprawę z istnienia różnego rodzaju błędów i – uważając to za oczywiste – zmieniali wedle swego uznania to, co wydawało im się błędne. Takie „aktywne” podejście wykonawców potwierdzają badania psychologicznych aspektów czytania nut opisane przez Johna A. Slobodę *Umysł muzyczny* (Warszawa 2002) w rozdziale 3.2.2 (*Błędy w odczytaniu*). Dowodzą tego również wypowiedzi samych twórców – Chopin: „Może tam jeszcze bemołów albo krzyżyków brak” (z listu do Juliana Fontany, 1 listopada 1841); Liszt: „te głupie francuskie wydania przekraczają wszystko, łuki w basie muszą być tak poprowadzone”, cyt. za: Wilhelm von Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen* (Berlin 1872) – zmiany dokonywane przez niektórych uczniów Chopina w redagowanych przez nich wydaniach dzieł mistrza czy liczne, jakże często nietrafne adjustacje pierwszych wydań. Tak więc tekstu przekazanego i zachowanego przez dane źródło nie można utożsamiać z tekstem odczytywanym na jego podstawie przez odbiorców.

11

*The Critical Editing of Music*, op. cit., s. 180.

zawartej w źródłach informacji. Sztuczne trzymanie się apriorycznej zasady integralności jednego tylko źródła podstawowego<sup>10</sup> musi wówczas prowadzić do wypaczenia intencji kompozytora, gdyż pomija część informacji z drugiego i trzeciego obszaru. Przypomnijmy sobie *Mazurka C-dur* z op. 24. Po odrzuceniu rozwiązania łączącego elementy autografu i korygowanego przez Chopina wydania francuskiego pozostają dwie możliwości:

- oparcie się na pierwodruku, odpowiednio skomentowanym i ewentualnie zilustrowanym wersjami z autografu. Ze względu na błąd w oznaczeniu tempa metronomicznego tekst taki można scharakteryzować następująco – „oto utwór w wersji odczytanej z jednego ze źródeł i kilka wariantów z innych; niektóre z wersji są zapewne błędne, ale nie jest to całkiem pewne; kto chce się dowiedzieć, które, niech przeczyta komentarz”. Być może niektóre z niedociągnięć podkładu redaktor uzna za „błędy oczywiste” i poprawi je; przedłoży tym samym swój gust nad intencję kompozytora wyrażoną w autografie;
- oparcie się na autografie uzupełnionym wariantami wprowadzonymi do pierwodruku. Ze względu na wymieszanie wersji ostatecznych i odrzuconych można ten tekst opisać tak – „oto utwór w wersji odczytanej z jednego ze źródeł i kilka wariantów z innych; kto chce się dowiedzieć, jak kompozytor wyobrażał sobie utwór, gdy go ukończył, niech się sam domyśli!”.

Każdą z powyższych postaw edytorskich James Grier słusznie nazywa „jawnym zaniedbaniem obowiązków”<sup>11</sup>, wybór którejkolwiek z nich jest przy tym arbitralną decyzją redaktora.

Dla porównania, skompilowany z autografu i pierwodruku „zostopis idealny” można przedstawić następująco – „oto utwór tak, jak go sobie kompozytor wyobrażał, kończąc nad nim pracę; kogo interesuje, dlaczego analiza źródeł doprowadziła redaktora właśnie do takiej konkluzji, niech przeczyta komentarz”.

---

BIBLIOGRAFIA:

- Jan Ekier, *Koncepcja edytorska Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*, w: *Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych”*, AMFC, Warszawa 1999
- Jan Ekier, *Ostateczny tekst czy ostateczne teksty Chopina? Zagadnienie wariantów*, „Rocznik Chopinowski” 20, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1988
- Jan Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego. I. Zagadnienia edytorskie*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974
- Zbigniew Goliński, *Edytorstwo, tekstologia. Przekroje*, Instytut Badań Literackich PAN, Wrocław 1969
- Konrad Górski, *Sztuka edytorska*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956
- James Grier, *The Critical Editing of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1996
- Paweł Kamiński, *Wybrane zagadnienia związane z odtwarzaniem intencji twórczej Chopina*, w: *Księga Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych”*, AMFC, Warszawa 1999
- Paweł Kamiński, *Wydanie Narodowe dzieł F. Chopina (WN) jako przykład urtekstu ukierunkowanego na wykonawcę*, w: *Chopin – w poszukiwaniu wspólnego języka*, red. Artur Szklener, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2001
- Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Beethovenhaus Bonn/ Henle Verlag, Monachium–Duisburg 1957

## ABSTRAKT

Punktem wyjścia dla niniejszej pracy jest zbadanie, jakie relacje zachodzą między zachowanymi zapisami dzieła muzycznego, czyli tzw. źródłami, a dziełem jako takim. Poruszone zostały zagadnienia błędów i niedokładności występujących w olbrzymiej większości źródeł: każdy realny zapis utworu (źródło) musi być uważany za swoistą redakcję zapisu intencjonalnego; niemożności wyraźnego zdefiniowania pojęcia „błędu oczywistego”; zakresu autentyczności poszczególnych źródeł, czyli oceny, które ich elementy są rzeczywiście wyrazem intencji twórcy; miejsca i roli poszczególnych źródeł autentycznych w procesie kształtowania i doskonalenia dzieła przez kompozytora. Charakteryzując następnie wykonawców jako naturalnych i pożądaných adresatów urtekstu, autor zwraca uwagę, że nie mają możliwości dokonania samodzielnej oceny źródłowej prezentowanego tekstu. Zadaniem wykonawcy jest przetworzenie zapisu w żywą muzykę, dostarczony przez redaktora tekst stanowi dlań zaledwie punkt wyjścia. Przy ocenie ewentualnych wariantów wykonawca powinien kierować się swoim smakiem artystycznym, zadaniem redaktora jest uporządkowanie tych wariantów zgodne z intencją autora w takim stopniu, w jakim można to określić na podstawie źródeł.

W tekście wyprowadzono podstawowe tezy w odniesieniu do redakcji urtekstu: odtworzeniu poszczególnych źródeł najlepiej służą ich odpowiednio skomentowane faksymilia – publikacje te nie mogą jednak stanowić podstawy dla praktyki wykonawczej; celem urtekstu, jako wydania źródłowego przeznaczonego dla wykonawców, musi być odtworzenie intencji kompozytora w odniesieniu do zapisu jego dzieła, określone obrazowo jako stworzenie czystopisu idealnego kompozycji; odtworzeniu tej intencji służy specjalna metoda krytyki tekstu, uwzględniająca wszystkie źródła autentyczne w takim zakresie, w jakim stanowią dokumentację procesu twórczego kompozytora; uszanowanie ciągłości tego procesu wymaga przedkładania integralności dzieła nad integralność źródła w urtekście; sztywne trzymanie się zasady odtwarzania w tekście głównym wersji jednego tylko źródła prowadziłoby w wielu przypadkach do wypaczeń (czasem poważnych) intencji twórcy.

## ABSTRACT

*Between the work and the source. Theoretical and practical aspects of preparing an 'urtext'.*

This work arose out of research into the relations that occur between extant copies of a musical work, the 'sources' and the work itself. The author addresses issues relating to the errors and inaccuracies that appear in the vast majority of sources: the fact that every physical score of a work (every source) must be regarded as a sort of redaction of the intentional score; the impossibility of clearly defining the notion of an 'obvious error'; the extent of the authenticity of a source, that is, an assessment of which elements of a source actually express the composer's intentions; the place and role of particular authentic sources in the composer's shaping and perfecting of a work. The author then characterises performers as the natural and desirable recipients of an urtext, pointing out that they do not have the possibility of independently assessing a score in terms of its sources. The task of performers is to translate the score into living music; for them, the text provided by the editor represents merely the starting point. In evaluating variants, performers should be guided by their artistic taste, while the editor's task is to order variants in accordance with the composer's intentions, insofar as this can be ascertained from the sources.

Presented in this text are the basic theses relating to the preparation of an urtext: the recreation of sources is best served by facsimiles accompanied by suitable commentaries, although such publications cannot form the basis for performance practice; the purpose of an urtext, as a source edition meant for performers, must be to recreate the composer's intentions in respect to the score of his or her work, defined as the creation of an ideal fair copy of a composition; the recreation of those intentions is served by a special method of critical score analysis, taking account of all authentic sources inasmuch as they document the composer's creative process; respect for the continuity of this process involves placing the integrity of the work above the integrity of the source in the urtext; in many cases, strict adherence to the principle of recreating in the main text a version of just one source would lead to (at times serious) distortions of the composer's intentions.

---

PAWEŁ KAMIŃSKI

Pianista, pedagog, współredaktor wszystkich tomów *Wydania Narodowego*, Prezes Zarządu Fundacji *Wydania Narodowego*. Po ukończeniu z wyróżnieniem Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w 1983 r. w klasie fortepianu prof. Jana Ekiera i prof. Alicji Palety-Bugaj rozpoczął pracę pedagogiczną w tej uczelni i obecnie jest profesorem w Katedrze Fortepianu. Równolegle współpracował z prof. Ekierem przy redagowaniu *Wydania Narodowego* i związanych z tym pracach badawczych. Specjalizuje się w problematyce wydań urtekstowych. Jest autorem projektu i Redaktorem Naczelnym portalu chopinowskiego *mUltimate Chopin*. Prowadził seminaria i klasy mistrzowskie na wyższych uczelniach muzycznych w Polsce, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Rosji, Francji, Austrii, Hiszpanii, Szwajcarii, Szwecji, Serbii, we Włoszech, na Węgrzech, w Turcji, Chinach, Japonii, Kanadzie i Stanach Zjednoczonych.