

CHOPIN
KOPIUJĄCY
CHOPINA

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.

Mamy tendencję, by myśleć o Chopinie jako o geniuszu kompozycji, pracującym na najwyższym poziomie muzycznej kreatywności – tymczasem znacząca część jego aktywności kompozytorskiej polegała na niemal mechanicznej dłubaniu. Mam oczywiście na myśli faktyczne zapisywanie przezeń komponowanej muzyki, a dokładniej – przekopiowywanie jej z rozmaitych powodów¹. Potrzeba przygotowywania kopii jego własnych partytur wzrosła w latach 40. XIX wieku, gdy wraz z wyjazdem Juliana Fontany do Ameryki Chopin stracił swego najbardziej zaufanego sekretarza, którego potrzebował do sporządzania rękopisów edycyjnych dla trzech wydawców swoich dzieł.

Twierdząc, że w tych spisanych własną ręką licznych autografach, szykowanych każdorazowo mniej więcej równocześnie, Chopin pozostawił nieocenione świadectwo nie tylko swojej muzycznej kreatywności (by przywołać liczne warianty kompozycji znajdujące się w kolejnych wersjach utworów), lecz także nawyków co do zapisu, które mogły być również zaznaczać się w manuskryptach ze znacznie wcześniejszych okresów jego kariery, kiedy to pojedynczy autograf edycyjny często wystarczał – poza jednym prawdopodobnie przygotowanym na podstawie poprzedzającego go materiału rękopiśmiennego – i tym samym odzwierciedlał wszelkie konwencje zapisywania muzyki, do jakich się odnoszę. Wiele uwagi poświęcili badacze zagadnieniu muzycznych wariantów, znacznie mniej – rozbieżnościom dotyczącym z a p i s u, występującym w różnych wersjach – rozbieżnościom, które w zasadzie mogły mieć istotne implikacje dla treści muzycznych wydobywanych poprzez każde wykonanie utworu. Systematyczne studia nad takimi rozbieżnościami potrzebne są nie tylko w celu dokonania wglądu w znaczenie poszczególnych znaków i symboli, w praktykę kopiowania i tendencje do rewizji tekstu mogące leżeć u jej podstaw, lecz także – w celu znalezienia nowych rozwiązań dających się zastosować w procesie wydawania muzyki Chopina².

Celem tego artykułu jest zatem skupienie się na rozbieżnościach w zakresie notacji pomiędzy oryginałem a późniejszymi wersjami Chopinowskich kompozycji – będącymi kopiami, jednoznacznie jako takie przygotowywanymi niedługo po spisaniu pierwowzoru. Kwestie takie, jak układ i rozplanowanie wysokości dźwięków czy obecność dodatkowych określeń odkompozytorskich, będą tu

¹ Jak zauważa Jeffrey Kallberg (*Granice poznania Chopina. Pleć, historia i gatunek muzyczny*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013, s. 140), Chopin „narzekał często na znojność notowania muzyki i dążył do ograniczenia liczby kopii”.

² Interesujące dla tej problematyki jest studium Wojciecha Nowika *The Receptive-Informational Role of Chopin's Musical Autographs*, w: *Studies in Chopin*, red. Dariusz Żebrowski, Warszawa 1973, s. 77–89; zob. także idem, *Autografy muzyczne jako podstawa badań źródłowych w chopinologii*, „Muzyka” 16/1 (1971), s. 65–84. Bardziej ogólnie o niniejszym zagadnieniu zob. James Grier, *The Critical Editing of Music*, Cambridge 1996.

rozpatrywane na podstawie trzech rękopisów edycyjnych *Barkaroli* op. 60, z których tylko dwa przetrwały w dostępnej formie. Zanim jednak do nich sięgnę, omówię różne typy kopii, jakie Chopin mógł być przygotowywać w rozmaitych momentach swojej kariery lub na kolejnych etapach twórczości. Typ pierwszy dotyczy tego, co określam jako „kopie” wewnątrz utworu – np. paralelne fragmenty, czy to powtórzone dosłownie, czy w transpozycji; drugi typ to kopie całych kompozycji, powstające w tym samym czasie co oryginał; typ trzeci – to również kopie całych kompozycji, ale przygotowane po upływie pewnego czasu od chwili powstania utworu i oparte na wcześniejszych wersjach³; wreszcie czwarty typ: kopie sporządzone na podstawie – lecz odchodzące od – wcześniejszych (odrzuconych) wersji⁴. Inne możliwości obejmują sukcesywne wykonywanie różnorodnych kopii (jak w przypadku omawianej tu *Barkaroli*), by ostatecznie dokonać ich kombinacji. Zachowanie w pamięci wszystkich tych typów będzie przydatne w miarę postępu omawiania zagadnienia, które nie może być wyczerpane wobec ograniczenia objętości niniejszego artykułu.

Wyróżniłem trzy główne typy rozbieżności pojawiających się pomiędzy rozmaitymi kopiami: te, które występują ze względu na błędy popełnione przez kompozytora; te, które wprowadzają w sposób zamierzony nowy materiał; oraz te powstające z tego, co postrzegam jako alternatywy notacyjne, na których skupię się w dalszym ciągu rozważań. Błędy kompozytora mogą wynikać z przypadkowych pominięć, nieprawidłowego odczytania przez Chopina jego własnego rękopisu, kopiowania niewłaściwego materiału i innych pomyłek spowodowanych niedbałością bądź nieuwagą; przykłady obejmują źle umieszczone oznaczenia wzięcia lub puszczenia pedału, początków oraz zakończeń łuków etc. Zmiany wprowadzające w sposób zamierzony nową treść mogą polegać na: korektach wcześniejszych błędów, takich jak pominięcia; zapisach stanowiących warianty lub alternatywy poprzedniego materiału muzycznego; interpolacjach i z innymi dodatkami, jak palcowanie, oznaczenia wyrazowe, artykulacyjne etc. Te typy rozbieżności znane są dobrze każdemu obywatelowi ze źródeł Chopinowskimi, ale kategoria trzecia – alternatywy notacyjne – są znacznie mniej powszechnie rozpoznane. Można je podzielić na dwie grupy: alternatywny zapis będący ekwiwalentem zarówno intencji, jak i efektu zapisu wcześniejszego (np. *cres*---- i *cres* ◀ [zawsze zapisywane przez Chopina właśnie w ten sposób, nigdy jako *cresc*]), oraz zapis będący ekwiwalentem intencji, lecz potencjalnie dający inny efekt (np. *f* > *if* >>). Druga z grup ma szczególną wagę i w niniejszym studium, i generalnie w pracy edycyjnej nad muzyką Chopina, dlatego będę dążył zarazem do konkluzji natury typologicznej – w celu wypracowywania „leksykonu zapisów” – i pozwalających odnajdywać ewentualną logikę leżącą u podstaw Chopinowskich zastosowań tych cech – z zamiarem zdefiniowania „składni zapisów”. Jak wspomniałem, moje badanie skoncentruje się

3
Do tej kategorii nie wliczam autografów-upominków, jako że w większości nie powstały one jako „kopie”. Przykładem tego typu kopii jest półautograf *Koncertu f-moll*, spisany nie w 1830 roku, gdy powstał utwór, lecz około 1835.

4
Przykłady obejmują *Balladę* op. 52 i *Mazurka* op. 59 nr 2.

wyłącznie na *Barkaroli* (po części z powodu limitowanej objętości tego tekstu) jako na bazie dla owocnych dociekań odnośnie do innych Chopinowskich dzieł.

Barkarola powstała pomiędzy schyłkiem 1845 a sierpniem 1846 roku⁵, kiedy to Chopin wysłał dwa ostateczne rękopisy edycyjne dla wydawców francuskiego i niemieckiego do Auguste'a Franchomme'a – by ten przekierował je odpowiednio do Brandusa oraz, za pośrednictwem Maho, do Breitkopfa i Härtla – i jeden do Auguste'a Léo mającego nadać manuskrypt do Wessla w Londynie⁶. Autograf dla Brandusa – który oznaczmy tu jako „A1” – wyraźnie służył Chopinowi jako roboczy. Ten dla Wessla – tu „[A2]” – wydaje się przygotowany na podstawie A1, z przyczyn, które staną się niebawem jasne, aczkolwiek musimy oprzeć się na domniemaniach, gdyż autograf zaginął (stąd zapisujemy go w nawiasie kwadratowym)⁷. Rękopis dla Breitkopfa – „A3” – mógł zostać sporządzony, jak się przekonamy, na kilka sposobów⁸. Co do pierwszych wydań: edycja Wessla (nr 6317, tu oznaczona jako „E”) została zarejestrowana 7 października 1846, a Brandusa (nr 4609, „F”) – 13 listopada 1846. Ogłoszenie w „Allgemeine musikalische Zeitung” nr 46 wskazuje, że druk Breitkopfa (nr 7545, „G”) wyszedł w listopadzie 1846⁹.

Jest nie tylko interesujące, lecz także istotne metodologicznie z uwagi na przewidziane w niniejszym studium porównanie, by rozważyć porządek, w jakim wykonano owe trzy rękopisy edycyjne. Wobec braku [A2] niemożliwe jest orzeczenie tego definitywnie, lecz wewnętrzne dowody wskazują na pierwszą z hipotetycznych filiacji ukazanych na rys. 1. Zarówno ta, jak i druga filiacja sugerują dwufazowy proces, w którego wyniku dwie kopie były przygotowane bezpośrednio po sobie, trzecia zaś oparta została raczej na autografie wprost ją poprzedzającym, nie na wspólnym źródle. Inaczej jeszcze rzecz się ma z filiacjami 3 i 4: ukazują pojedyncze wspólne źródło prowadzące do powstania, kolejno, dwóch późniejszych kopii, które zasadniczo nie miały na siebie wzajem wpływu. Filiacja 5 odzwierciedla mniej lub bardziej symultaniczne przygotowanie dwóch późniejszych kopii wywiedzionych z jednego źródła (czy to takt po taktie albo linijka po

5

Jak czytamy w liście Chopina do rodziców z 12–26 XII 1845: „Teraz chciałbym skończyć *Sonatę* z wionlonczelą, *Barkarolę* i coś jeszcze, co nie wiem, jak nazwę [...]”, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow, t. 1–2, Warszawa 1955 (dalej: KCh), tu t. 2, s. 155.

6

W liście z 30 VIII 1846 Chopin napisał do Augusta Léo: „[...] myślałem zawieźć moje rękopisy do Paryża, lecz piękne tegoroczne lato jeszcze mię tu zatrzymuje i muszę Pana fatygować moją przesyłką do Londynu. Zechce Pan jednocześnie przesłać, jak zwykle, tratę z dwumiesięcznym terminem, proszę, jeśli to konieczne, łaskawie przesłać mi ją do podpisu” (KCh, t. 2, s. 165). Tego samego dnia zapowiadał w liście do Wojciecha Grzymały: „Posyłam Ci ogromny pakiet dla Leona – oddaj mu w ręce – są to manuskrypta do Londynu – nie chciałbym, żeby zaginęły” (cyt. za: Hanna Wróblewska-Straus, „*Kochany Delacroix list Ci ode mnie duży zawiezie*”. *Korespondencja Fryderyka Chopina z Wojciechem Grzymałą*, „Ruch Muzyczny” 1980/13, s. 16; jestem wdzięczny Jeffreyowi Kallbergowi za informacje o tym artykule i przesłanie mi jego kopii). Wreszcie w liście Chopina do Auguste'a Franchomme'a z 13 września 1846 czytamy: „Przykro mi bardzo, że Brandusa nie ma, a Maho jeszcze nie może przyjąć manuskryptów, o które mnie tak często prosił tej zimy. Trzeba więc czekać, tymczasem proszę Cię, wróć łaskawie do tej sprawy, gdy ty i ko uznasz to za możliwe – nie chciałbym bowiem, żeby się ona przeciągała, dlatego że równocześnie przesłałem kopię do Londynu” (KCh, t. 2, s. 168). Rachunek dla Breitkopfa i Härtla datowany jest 19 XI 1846, dla Wessla – 20 IX 1846 (zob. J. Kallberg, *Granice...*, op. cit., s. 235 i 255).

7

Ponieważ rękopis [A2] zaginął, Wesslowski pierwodruk oznaczony jako „E” zajmuje w niniejszych badaniach jego miejsce, pomimo prawdopodobieństwa, że E różni się pod pewnymi względami od autografu edycyjnego. Niemniej jednak dbałość wydawcy angielskiego o zgodność publikacji z autografem była większa, niż się często zakłada, stąd proste zastąpienie [A2] przez E może być mniej problematyczne, niżby się mogło wydawać (zob. Christophe Grabowski, *Wesse/’s Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin: the History of a Title Page*, „*Early Music*” 29/3 (2001), s. 424–433).

8

Autograf dla Brandusa znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, dla Breitkopfa – British Library w Londynie.

9

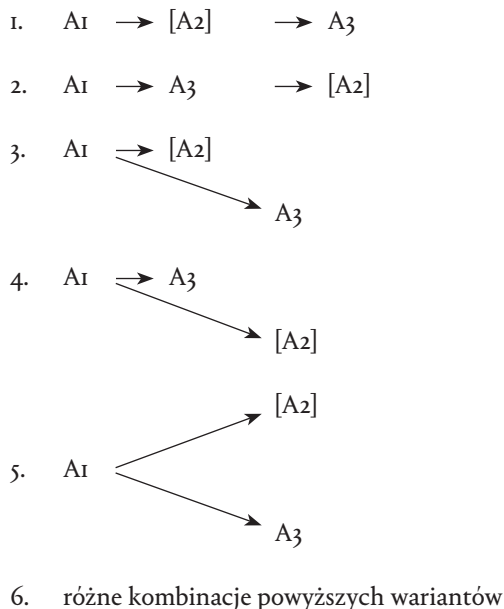
Zob. Christophe Grabowski i John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge 2004.

10
Widoczna pewność,
z jaką redaktorzy *Wydania Narodowego Dzieł Chopina* postrzegają filiację pierwszą jako definitywną, nie jest ani pożądana, ani wskazana, ani potrzebna. Takie przekonania mogą utrudniać bardziej zniuansowane rozumienie sposobów, w jakie ewoluowały Chopinowskie źródła, nie wspominając już o samej ich zawartości i muzycznym znaczeniu (zob. Jan Ekier i Paweł Kamiński, *Wydanie Narodowe, t. A/XII: Dzieła różne*, Warszawa 2002, *Komentarz Źródłowy*, s. 16 i n.; por. także wcześniejszą, znaczącą inną edycję *Barkaroli* wydaną w 1992 roku w tej samej serii).

linijce, czy dzięki jakiemś innemu sposobowi wykonania), natomiast ostatnia hipoteza prezentuje więcej różnych możliwości, lecz, przypuszczalnie, jest najmniej użyteczna. Niewątpliwie wyjaśniłoby to wszystkie rozbieżności pomiędzy trzema różnymi źródłami – aczkolwiek najbardziej prawdopodobna z przedstawionych na rys. 1 pozostaje filiacja pierwsza¹⁰.

Rysunek 1.

Możliwe filiacje pomiędzy rękopisami edycyjnymi *Barkaroli* op. 6o.



Dalsze rozważania zademonstrują to na podstawie ścisłego tabelarycznego porównania trzech źródeł (tabela 1), ujawniając szczególnie liczne podobieństwa pomiędzy A_1 i $[A_2]$ (lecz nie A_3) oraz między $[A_2]$ i A_3 (ale nie A_1), jak również mnóstwo zagadek, których nie da się tak łatwo wyjaśnić – wśród nich pewne podobieństwa pomiędzy A_1 i A_3 (lecz nie $[A_2]$).

Tabela 1.

Rozplanowanie stron w autografach edycyjnych *Barkaroli* op. 60.

Strona	System	A1: Brandus	[A2]: Wessel	A3: B&H
1	1	takt 1	?	takt 1
	2	6	?	6
	3	11	?	10
	4	16	?	14
2	1	20	?	18
	2	23	?	21
	3	27	?	24
	4	30	?	28
3	1	33	?	32
	2	37	?	36
	3	42	?	41
	4	47	?	46
4	1	52	?	51
	2	56	?	56
	3	61	?	61
	4	66	?	66
5	1	70	?	71
	2	74	?	76
	3	78	?	81
	4	82	?	85
6	1	86	?	90
	2	90	?	93
	3	93	?	97
	4	97	?	101
7	1	101	?	105
	2	105	?	109
	3	110	?	112
	4	113	?	115

Porównanie przeprowadzono w czterech następujących fazach: pomiędzy A1 i A3; A1 i E; E i A3; oraz A1 i F¹¹. Uwagę kierowano zwłaszcza na siedem parametrów, włączając w to rozplanowanie materiału [*layout*] (co zostanie omówione w odniesieniu do tabeli 1); zapis wysokości dźwięków, wraz z rytmem (tabela 2); artykulację, razem ze wskazówkami wyrazowymi (tabela 3); pedalizację (tabela 4); łukowanie (tabela 5); dynamikę (tabela 6) i długie akcenty/ diminuenda (tabela 7). Zadanie to nie było w żaden sposób wystarczające dla tematu, niemniej jednak okazało się odkrywcze w odniesieniu do Chopinowskich praktyk wykonywania kopii oraz do porządku, w jakim powstały trzy rękopisy *Barkaroli*.

¹¹ Nie przeprowadzono porównania z G, zważywszy, że Chopin prawdopodobnie nie był zaangażowany w jego produkcję od chwili, gdy przesłał rękopis edycyjny.

Tabela 2.

Zapis wysokości dźwięków.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
WD1 ¹²	8	przednutka w prawej ręce (dalej: PR) przed 4 miarą taktu	tak jak w A1	brak przednutki w PR przed 4 miarą
WD2	95	8 akord w lewej ręce (dalej: LR): <i>ais-cis'-fis'</i>	jak w A1	8 akord w LR: <i>cis-fis-ais'</i> (w wyniku błędu popełnionego podczas kopiowania)
WD3	113	4 miara: PR – h^{\sharp} w ♩ ; LR – h (akord 7) w ♩	jak w A1	4 miara: wspólne h^{\sharp} dla obu rąk w ♩
WD4	108	$c^{\sharp 2}$ w PR, akord 6	jak w A1	<i>cis</i> ² w PR, akord 6
WD5	76	LR akord 1: <i>D-d</i>	LR akord 1: <i>Cis-cis</i>	tak jak w E
WD6	92	LR akord 8: <i>gis-h-dis'-ais'</i> (ze ściśniętymi liniami dodanymi nad <i>dis'</i>)	LR akord 8: <i>gis-h-dis'- fis'</i>	jak w E
WD7	105	PR akord 4: $d^{\flat}-h^{\flat} = \text{♪}$ ósemki połączone jedną łaską	PR akord 4: $h^{\flat} =$ ówiewcznuta z kropką dołączona do d^{\flat}	jak w E
WD8	115	początek <i>loco</i> na nucie 20 PR	początek <i>loco</i> na nucie 19 PR	jak w E
WD9	26	PR akord 4 = f^{\sharp} ; PR akordy 5, 6 = przednutki	PR akord 4 = f^{\sharp} ; PR akordy 5, 6 = f^{\sharp}	jak w A1

Porównanie rozplanowania materiału na stronach w dwóch istniejących źródłach (pokazane w tabeli 1) oraz sprzecznych zapisów wysokości i wartości rytmicznej dźwięków w obrębie A1, E i A3 (tabela 2) rzuca światło na to, co można by nazwać „szkieletem” muzyki, w przeciwieństwie do znaków artykulacyjnych oraz oznaczeń wyrazowych, które będą omówione później. Chociaż badane rozplanowania dają niewielki wgląd w Chopinowskie praktyki i upodobania w kwestii zapisu nutowego, to pokazują dość ściśle trzymanie się oryginalnego źródła w łańcuchu filiacji. Co zrozumiałe, tam, gdzie A1 zawiera wyraźne podziały lub wstawki, rozkład strony w późniejszym A3 zmienia się odpowiednio – podobnie, jak mogło to mieć również miejsce w przypadku [A2]. Materiał dźwiękowy jest być może bardziej pouczający i co do procesu podejmowania decyzji przez kompozytora, i co do metody notacji. Ogólnie rzecz biorąc, Chopin wiernie podążał za pierwotnym(i) źródłem (źródłami) pomimo swojej skłonności do popełniania błędów podczas kopiowania. Ponadto widoczna jest wyraźna tendencja do utrzymania oryginalnej formy zapisu poszczególnych brzmień – na przykład odnośnie do kierunku lasek nut – gdy zostają na swoich oryginalnych pięcioliniach; pewna elastyczność panuje jednak w sprawie rozmieszczenia materiału brzmieniowego na pięcioliniach (umieszczenia go w sopranie lub w basie) i stosowania znaków przeniesienia oktawowego. Zauważmy zwłaszcza błędy w notacji wysokości dźwięków w taktach 92 i 95 (odpowiednio komórki WD6 i WD2 w tabeli 2)¹³;

12 W oryginale angielskim autor do oznaczania poszczególnych komórek w kolejnych tabelach stosuje skróty tytułów tabel – w przypadku tabeli 1 jest to „PN”, od „pitch notation”. W niniejszym przekładzie zatem zastosowano skróty na podstawie polskich tytułów tabel – tu „WD”, tj. „wysokość dźwięków” – przyp. tłum.

13 Zob. wyjaśnienie zawarte w: John Rink, *The Barcarolle: Auskomponierung and apotheosis*, w: *Chopin Studies*, red. Jim Samson, Cambridge 1988, s. 208–209, przyp. 12 i 13.

zmianę wysokości dostrzeżoną w taktach 76, prawdopodobnie będącą skutkiem pomyłki Chopina (WD5); zmiany wartości rytmicznych w taktach 26 i 105, także zapewne wynikłe z omyłki (kolejno WD9 i WD7); i wreszcie pewne alternatywne zapisy w zakresie umiejscowienia w obrębie systemu, tj. wpisywanie danego dźwięku raz jako należącego do partii prawej ręki, innym razem – do lewej (WD3), pozycjonowania pod przeniesieniem oktawaowym (WD8) i ortografii wysokości dźwięków (WD4), przy czym przynajmniej niektóre z nich mogą być węzłowe w sprawie porządku powstawania manuskryptów. Mając to na względzie, dobrze też odnotować podobieństwa występujące tutaj i, w rzeczy samej, we wszystkich pozostałych tabelach pomiędzy poszczególnymi parami źródeł – A1 i E, E i A3, A1 i A3 – z których ostatnia para z większym trudem poddaje się zaproponowanym wyżej wyjaśnieniom kolejności ich przygotowania.

Tak skonstruowany „szkielet” można całkiem dobrze oblec w „ciało” dzięki porównaniu rozbieżnej artykulacji (dodając tu także określenia wyrazowe) we wszystkich trzech źródłach, co pokazuje tabela 3.

Tabela 3.

Artykulacja.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
A1	8	PR akord 1: oznaczenie arpeggia	tak jak w A1	PR akord 1: brak oznaczenia arpeggia
A2	24	dwudźwięki PR 1 i 2 nie są połączone łukiem (= podwójny tryl)	tak jak w A1	dwudźwięki PR 1 i 2 połączone łukiem
A3	75	PR nuty 1–2 połączone łukiem	tak jak w A1	brak połączenia łukiem (notabene: przekreślenie pomiędzy nutami 1 i 2)
A4	83	<i>ritenuto</i> od nuty 19 PR	tak jak w A1	<i>ritenuto</i> od nuty 13 PR
A5	31	<i>ten[uto]</i> dla akordów 1, 5 PR	bez <i>ten</i>	tak jak w E
A6	36	LR nuty 7, 10 = oddzielne \uparrow (pierwotnie wpisane i połączone wspólnym belkowaniem z dźwiękami PR; por. źródło F: belka + \uparrow)	nuty 7, 10 wpisane i spięte wspólnym belkowaniem w PR (bez oddzielnych laseczek ósemkowych)	tak jak w E
A7	36	palcowanie dla nut 7–11	brak palcowania	tak jak w E
A8	39–40	PR a' przedłużone łukiem przez kreskę taktową	brak łuku	tak jak w E
A9	66–67	PR e ⁻ -e ² przedłużone łukiem przez kreskę taktową	brak łuków	tak jak w E
A10	92	akordy PR bez oznaczeń (kropek) staccato	oznaczenia staccato (kropki) dla akordów PR jak w t. 32	tak jak w E
A11	102	<i>ten.</i> dla trylu w PR	brak <i>ten.</i>	tak jak w E
A12	113–115	PR palcowanie <i>passim</i>	brak palcowania	tak jak w E

A13	22	oznaczenie (kropka) staccato dla akordu 1 PR	brak oznaczenia (kropki) staccato dla akordu 1 PR	tak jak w A1
A14	23, 24	palcowanie dla tryli PR	brak palcowania dla tryli PR	tak jak w A1
A15	35	<i>poco più mosso</i> od 4 ósemki	<i>poco più mosso</i> od 7 ósemki	tak jak w A1
A16	38	>, dodatkowe laseczki ćwierćnotowe dla nut 10 w PR i LR (por. źródło F: bez dodatkowych laseczek)	brak >, dodatkowe laseczki ćwierćnotowe	brak >, dodatkowe laseczki ćwierćnotowe
A17	40, 42	pierwsze 2 nuty w wyższym głosie PR połączone łukiem	brak połączenia łukowego dla pierwszych 2 nut w wyższym głosie PR	tak jak w A1
A18	63–64, 65–66	akordy PR połączone łukami przez kreski taktowe	brak połączeń łukiem	tak jak w A1
A19	64, 66	połączenia łukowe w PR, odpowiednio akordy 2-3 i 3-4	brak połączeń łukiem	tak jak w A1
A20	101	bez oznaczenia staccato dla akordu 10 PR	oznaczenie staccato (kropka) dla akordu 10 PR	tak jak w A1
A21	86, 88, 89	takty 86, 88: połączone łukiem akordy 2 i 3 PR; t. 89 akordy 2 i 3 PR niepołączone (por. źródło F: połączone)	takty 86, 88, 89: połączone akordy 2 i 3 PR	takty 86, 88: akordy 2 i 3 PR niepołączone łukiem; t. 89 akordy 2 i 3 PR połączone

Jeden z najciekawszych przypadków znajduje się w takcie 83 (w tabeli komórka A4), gdzie – zarówno w A1, jak i w E – początek *ritenuto* przypada na 19 nutę w prawej ręce (PR¹⁴), a samo określenie zanotowane jest powyżej pięciolinii, podczas gdy w A3 figuruje ono 6 nut wcześniej, zapisane pod partią PR. Czy wynika to z przemyślanej zmiany koncepcji, „zrównania” obydwu umiejscowień *ritenuta*, czy po prostu z pomyłki – nie sposób rozsądzić, choć ogólnie w traktowaniu przez Chopina oznaczeń artykulacyjnych i wyrazowych da się zauważyć tendencję do częstych ominięć, ciągłych poprawek i zmiennego podejścia do umieszczania owych oznaczeń w obrębie taktu lub w ramach figuracji, której dotyczą – przy czym ostatnia z wymienionych skłonności stanowi generalny „problem” spotykany w Chopinowskiej notacji. Te różne tendencje można dostrzec, przejrzawszy przykłady w tabeli 3 oraz skonfrontowawszy je z badanymi tu źródłami.

14

W tekście oryginalnym:
RH – od *right hand* –
przypr. tłum.

Tabela 4.

Pedalizacja.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
P1	55	LR nuta 8 \emptyset (por. źródło F: brak \emptyset)	tak jak w A1	brak \emptyset
P2	61	trzecie \emptyset nieco na lewo od \downarrow w LR	tak jak w A1 (tj. na lewo od pierwszej \downarrow w LR)	trzecie \emptyset na końcu taktu
P3	71	fz pod 1 dźwiękiem PR, zapisany w środku >	tak jak w A1, tyle że fz zapisany pod > [znak cresc]	brak fz
P4	15	fz dla dźwięków 1, 4, 6, 9 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 5, 8, 10 LR	dla dźwięków 1, 5, 6, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 4, 5, 9, 10 LR	tak jak w E
P5	27	pedalizacja na 1, 3, 4 miarę taktu	pedalizacja tylko na 1 miarę taktu	tak jak w E
P6	49	brak pedalizacji	fz dla 1 dźwięku LR; \emptyset dla 8 akordu LR	tak jak w E
P7	63	fz pod 3 dźwiękiem LR, pod 1 dźwiękiem LR – fz skreślony	fz dla 1 dźwięku LR	tak jak w E
P8	68	\emptyset dla 3 dźwięku LR, fz dla 4 dźwięku LR	bez zmiany pedału na 2 mierze taktu	tak jak w E
P9	78	\emptyset pod 7 dźwiękiem PR (por. źródło F: pod 3 dźwiękiem PR i dalej)	\emptyset pod 9 dźwiękiem PR	tak jak w E
P10	84–85, 86–87	fz ponad kreską taktową od t. 84 i 86 13 akord LR (źródło F: 12) do t. 86 i 87 3 akord LR (też dla t. 84 i 85 1 miara, t. 85 i 87 3 miara)	pedalizacja konsekwentnie na 1 i 3 miarę	tak jak w E
P11	114	fz dla 2, 4, 7 akordu LR; \emptyset dla akordów 3 i n., 6 i n., 9 LR	brak pedalizacji	tak jak w E
P12	17	fz dla dźwięków 1, 4, 7, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 6, 9, 12	fz dla dźwięków 2, 6, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 4, 9 LR	tak jak w E, jedynie pierwszy fz dla dźwięku 1 LR
P13	29	pedalizacja do 4 miary taktu	brak pedalizacji dla 4 miary taktu	tak jak w A1
P14	14	\emptyset dla dźwięków 5 i n., 12 LR	\emptyset dla dźwięków 5 i n., 11	\emptyset dla dźwięków 6, 11
P15	16	fz dla dźwięków 1, 4, 7, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 6, 9, 12 LR	fz dla dźwięków 1, 5, 8, 11 LR; \emptyset dla dźwięków 3 i n., 6, 9 i n., 12 i n. LR	fz dla dźwięków 1, 5, 12 LR; \emptyset dla dźwięków 3 i n., 6, 10, 12 i n. LR (tj. = E, lecz bez zmiany pedału na 3 miarę)
P16	33	fz dla dźwięków 1, 4, 6, 9 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 5, 8, 10 LR	fz dla dźwięków 1, 6 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 8 LR	fz dla dźwięków 1, 6, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 3, 9, 10 i n. LR
P17	34	fz dla dźwięków 1, 10 LR; \emptyset dla dźwięków 9, 13 LR	fz dla dźwięku 1 LR; \emptyset dla dźwięku 14 LR	fz dla dźwięku 1 LR; \emptyset dla dźwięku 4 LR
P18	48	brak pedalizacji	fz dla dźwięku 1 LR; \emptyset dla akordu 4 LR	fz dla dźwięków 1, 5, 7 LR; \emptyset dla akordów 4, 6, 8 LR

P19	115	⊖ pod dźwiękiem 57 PR (tj. na zakończenie taktu)	⊖ pod dźwiękiem 42 PR (= fis)	⊖ pod dźwiękiem 36 PR (= fis ⁴)
-----	-----	--	-------------------------------	---

Porównanie pedalizacji jest wyjątkowo interesujące, i to nie tylko z powodu wielu ciekawych wariantów (zob. np. komórka P10 w tabeli 4), charakterystycznych dla tych i innych późnych źródeł, takich jak autografy oraz pierwsze wydania *Poloneza-Fantazji* op. 61. Niemniej jednak niektóre ze zmian wydają się nieco mniej przemyślane niż pozostałe. W istocie tabela 4 odsłania cztery tendencje zapisu u Chopina, których bez wątpienia nie był świadom. Dotyczą one ogólnej skłonności do przesuwania znaków wciśnięcia i puszczenia pedału w prawo (por. P4, P9, P15 i P17); usuwania pedalizacji (P5, P8, P11, P12, P15 i P17) i przeciwnie: dodawania pedalizacji (P6, P16 i P18), co ma miejsce stosunkowo rzadko zgodnie z dążnością kompozytora do stosowania raczej mniej niż więcej pedału; oraz przesunięcia umiejscowienia znaków puszczenia pedału na koniec taktu, jak w takcie 61 (P2), gdzie widoczna jest tendencja do przesuwania tych znaków w prawo podczas procesu kopiowania. Z przyczyn wskazanych wcześniej wszystkie te zjawiska należy postrzegać jako zwyczaję wpływające na materiał źródłowy innych kompozycji, które Chopin „kopiował” w jednym z kilku wyżej opisanych celów. Choćby umiejscowienie znaku wciśnięcia bądź puszczenia pedału – należałoby rozważać w kontekście statusu źródła lub danego zapisu w ramach filiacji, o której mowa, a nie tylko oceniać go w jego bezpośrednim otoczeniu.

Tabela 5.

Łukowanie.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
Ł1 ¹⁵	10–12	jeden nieprzerwany łuk dla PR	tak jak w A1	2 łuki dla PR (2 łuk pod dźwiękami 8 i n. w t. 11)
Ł2	32	łuk dla PR zaczyna się od akordu 1 PR	tak jak w A1	łuk dla PR zaczyna się od akordu 2 PR
Ł3	34	PR/LR: łuk dla przednutek	tak jak w A1	przednutki w PR łukowane, w LR – niełukowane
Ł4	51–53	1 nieprzerwany łuk dla PR	tak jak w A1	3 łuki dla PR
Ł5	78–79	1 nieprzerwany łuk dla PR (górz)	tak jak w A1	2 łuki dla PR (odpowiednio górz i dołem)
Ł6	80–85	5 łuków dla PR	6 łuków dla PR	3 łuki dla PR
Ł7	84 i n.	łuki dla wszystkich półtaktowych (na dwie miary taktu) grup w LR, niekiedy nieco skrócone – w t. 86 i 87	tak jak w A1, tyle że bez skracania	łuk w LR od akordu 2 do przedostatniego w grupach w LR na dwie miary taktu (dwumiarowych)
Ł8	97–100	4 łuki dla PR	4 łuki dla PR nieco inne niż w A1	1 łuk dla PR (por. A1 t. 66–69)

15
W oryginale komórki w tabeli oznaczone „S” – od *slurring*; por. przyp. 12 – przyp. tłum.

Ł9	6–8	2 łuki dla PR (drugi dla środkowej partii t. 6–7)	1 nadrzędny łuk dla PR	tak jak w E
Ł10	26–27	łuk dla PR zaczyna się w t. 27 w nowym systemie (por. źródło F: dodatkowy łuk dla akordów 4–6 w t. 26 w PR)	przechodzący przez kreskę taktową łuk dla PR zaczyna się od 3 akordu t. 26	tak jak w E
Ł11	31	odrębne łuki w PR na 3 i 4 miarę taktu	1 nieprzerwany łuk na 3 i 4 miarę taktu w PR	tak jak w E
Ł12	67–69	1 nieprzerwany łuk dla PR	2 łuki dla PR	tak jak w E
Ł13	90–91	2 łuki dla PR: od 3 akordu w t. 90 do 1 akordu w t. 91 oraz t. 91 2 miara	4 łuki dla PR: 3, 4 miara t. 90; 1, 2 miara t. 91	tak jak w E
Ł14	93–99	łuki dla LR (takt/miara): 93/3–4, 94/1–2, 95/3–4, 96/1–2 (brak w źródle F), 97/1–2, 98/1–2, 99/1–2	brak łuków dla LR	tak jak w E
Ł15	92	brak łuku dla akordów PR	łuk dla akordów PR jak w t. 32	tak jak w E, tyle że łuk zaczyna się od akordu 2 PR (por. t. 32)
Ł16	109	brak łuku dla środkowej partii na 1–2 miarę taktu	partia środkowa w PR pod łukiem do akordu 7 PR	tak jak w E, tyle że łuk kończy się na 6 dźwięku PR
Ł17	72–76	2 długie łuki dla PR	3 łuki dla PR (żaden nie przechodzi przez kreskę taktową t. 74–75)	~ E (4 łuki dla PR, w tym 1 przechodzący przez kreskę taktową t. 74–75)
Ł18	11	łuk dla środkowej partii PR, dźwięki 1–6	brak łuku dla środkowej partii PR (dźwięki 1–6)	tak jak w A1
Ł19	21	2 łuk dla LR zaczyna się od dźwięku 7	2 łuk dla LR zaczyna się od akordu 8	tak jak w A1
Ł20	43–46	2 długie łuki dla PR	3 łuki dla PR (w tym 1 dwumiarowy – na pół taktu)	tak jak w A1
Ł21	88, 89	brak dla LR na 3 i 4 miarę taktu	łuki na 3 i 4 miarę taktu LR	tak jak w A1
Ł22	92–93	łuk dla PR ponad kreską taktową (mimo przejścia do nowego systemu)	brak łuku ponad kreską taktową (przejście na następną stronę)	tak jak w A1 (także przejście do nowego systemu)
Ł23	101	łuk dla akordów 7–10 PR	łuk dla akordów 7–9 PR	tak jak w A1
Ł24	40–42	łukowanie 1	łukowanie 2 (tj. inne niż w A1)	wariant łukowania z A1
Ł25	93–94	1 nieprzerwany łuk dla PR: od t. 93, akord 2 PR, do t. 94, akord 6 (pierwotnie 1 nieprzerwany łuk)	3 łuki dla PR: t. 93 akordy 2–4, 5–8; t. 94 akordy 1–6	2 łuki dla PR: t. 93 akordy 2–5; od t. 93, akord 6, do t. 94, akord 6 (- oryginał A1)

Łukowanie w wybranych parach źródeł (generalnie i w A1–E, i w E–A3) pozostaje raczej stałe, ale jego umieszczenie może być różne i notowane jest powyżej lub poniżej pięciolinii (bądź i tu, i tu) zależnie od zapisu danej figuracji. Podobnie miejsca rozpoczęcia i zakończenia łuków mogą się znacząco zmieniać – i w istocie się zmieniają. Stwierdzamy też, że owe niedokładności zapisu przez nieuwagę stają się podstawą nowych, „uprawnionych”, a w rzeczywistości z gruntu błędnych odczytań pojawiających się

w późniejszych źródłach – co jest oczywiście charakterystyczne także dla źródeł drukowanych, czy to w obrębie sukcesywnych nakładów pierwszych wydań, czy też w wydaniach kolejnych. Tabela 5 prezentuje wiele ewidentnych „zapisów alternatywnych” – m.in. w taktach 10–12 (Ł1), 78–79 (Ł5) i 6–8 (Ł9), przy czym w tych ostatnich w źródle A1 znajdują się dwa łuki w partii PR (drugi z nich odnoszący się do środkowego głosu w taktach 6–7), inaczej niż w źródłach E i A3, w których w analogicznym miejscu występuje dla PR jeden długi, poprowadzony górą łuk – od dwudźwięku *ais¹-cis²* w takcie 6 aż do pierwszego akordu w takcie 8. Zmiany zawartości taktów wynikające prawdopodobnie z niedokładności zapisu dotyczą: Ł2 (gdzie łuk dla PR zaczyna się od pierwszego akordu PR w źródłach A1 i E, natomiast w A3 – od drugiego akordu), Ł15 (gdzie w A1 nie ma łuku, w E występuje łuk dla PR taki, jak w takcie 32, podobnie w A3, lecz tu nieznacznie przesunięty w prawo, jak gdyby od akordu 2 PR) i Ł7 (biorąc pod uwagę niekiedy skrócone łuki w partii lewej ręki [LR]¹⁶ w źródle A1, skutkujące konsekwentnym skracaniem łukowania w A3, aczkolwiek nie w E). Spośród rozmaitych rozbieżności pokazanych w tabeli 5 można wyłowić dwie typowe praktyki: rozdzielanie długich łuków na dwa (lub więcej) krótkich (lub krótszych) (Ł1, Ł4, Ł5, Ł12, Ł13, Ł17 i Ł25) oraz formowanie długich łuków z następujących po sobie krótszych (Ł6, Ł8, Ł9 i Ł11). Wygląda to tak, jakby Chopin przyjął zasadę przeciwieństwa – innymi słowy, jakby impuls twórczy skutkował nowym odczytaniem – nie tylko odmiennym, ale wręcz odwrotnym od oryginalnego rozwiązania.

Tabela 6.

Dynamika.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
D1	77	➤	tak jak w A1	bez widełek
D2	11	⏪ od dźwięku 5 PR (druga miara taktu)	⏪ od akordu 7 PR (4 miara taktu)	tak jak w E
D3	20	PR (od 2 akordu): ➤ [∗] ⏪ ➤ LR (od 2 akordu i dalej) ➤ ∗ (por. źródło F: ⏪)	tylko 1 ➤ od akordu 2 PR/LR	tak jak w E
D4	24	<i>dim</i> między widełkami ➤ kończącymi się na 3 mierze taktu	<i>Dim</i> : między widełkami ➤ kończącymi się na 4+ mierze taktu	tak jak w E
D5	25	➤ obejmuje 1 i 2 miarę taktu (por. F: brak widełek)	brak widełek dla 1 i 2 miary taktu	tak jak w E
D6	32–33	⏪ <i>f</i> do ostatniego akordu PR/LR w t. 32 (por. F: brak ⏪ <i>f</i> dla akordu 1 w t. 32)	⏪ przez kreskę taktową, <i>f</i> dla 1 akordu t. 32 PR/LR	tak jak w E
D7	39	➤ kończy się na akordzie 6 LR (por. F: na końcu taktu)	➤ kończy się na 8 akordzie LR (koniec taktu)	tak jak w E

16
W oryginale LH – *left hand* – przyp. tłum.

D8	54, 58	◀ na pierwszą miarę taktu	brak oznaczeń dynamicznych na 1 miarę taktu	tak jak w E
D9	55	<i>f</i> obejmuje akord 1/ dźwięk 2 i n. PR (F: akord 1 PR)	<i>f</i> dla 2 dźwięku PR	tak jak w E
D10	85	<i>cres</i> od akordu 3 PR (por. F: od akordu 2 PR)	<i>Cres</i> : od akordu 7 PR	tak jak w E
D11	94–95	≠(przechodzi przez kreskę taktową) ≻ ◀ (ciasny układ w t. 95)	≻ ◀	tak jak w E
D12	96	≻ dla akordów 3–6 PR	≻ dla akordów 4–5 PR	tak jak w E
D13	103	tylko <i>f</i>	<i>sempre f</i>	tak jak w E
D14	107	<i>sempre f</i>	brak <i>sempre f</i>	tak jak w E
D15	110	brak dynamiki dla akordu 1 PR	<i>f_s</i> dla akordu 1 PR	tak jak w E
D16	29	≻ dla akordów 3–6 PR	brak dynamiki	tak jak w E, tyle że z linią przerywaną od <i>cres</i> w t. 28
D17	30	≻ dla akordów 6–10 PR	≻ dla akordów 6–12 PR	≻ dla akordów 6–13 PR (tj. = E)
D18	97	◀ kończy się na akordzie 8 PR (por. F: na akordzie 6)	◀ kończy się na akordzie 4+ PR	◀ kończy się na akordzie 4 (tj. = E)
D19	6	≻	brak ≻	tak jak w A1
D20	9	◀	brak ◀	tak jak w A1
D21	13	◀ od 3 miary taktu	◀ od 4 miary taktu	tak jak w A1
D22	112	<i>dim</i> - - - -	brak <i>dim</i>	tak jak w A1
D23	12	<i>cres</i> - - - - w widelkach ◀ od 1 miary taktu	tylko <i>Cres</i> : od 2 miary taktu (bez linii przerywanej)	tylko <i>cres</i> - - - - od 2 miary taktu
D24	26, 27	brak widełek	≻ na 2–3 miarę w obu taktach	◀ ≻
D25	32	<i>dim</i> od akordu 5 PR/LR i dalej; brak >	<i>Dim</i> : od akordu 4 PR/LR; ≻ 1–4 miara taktu	<i>dim</i> od akordu 3 PR/LR, pomiędzy widełkami ≻
D26	65–66	≻ dla akordu 7 w t. 65 PR, < dla akordów 1–4 w t. 66 PR	brak widełek do akordu 7 w t. 65 PR i dla akordów 1–4 w t. 66 PR	< dla akordu 7 w t. 65 PR, brak widełek dla akordów 1–4 w t. 66 PR
D27	73	brak widełek na 3 i 4 miarę taktu	≻ dla dźwięków 5–7 PR	≻ dla dźwięków 4–9+ PR
D28	93	≻ ◀	brak widełek	tylko ◀
D29	100	◀ dla PR (?), ale nad akordami 9–12 LR	≻ dla PR/LR, nad akordami 10–12 LR	> dla akordu 7+ PR, nad akordami 10–11 LR
D30	115	<i>cres</i> - - - - ponad i na lewo od ◀	<i>cres</i> (bez - - - -) na lewo od ◀	tylko <i>cres</i> - - - -

Znaczne rozbieżności pomiędzy oznaczeniami dynamiki występującymi w trzech źródłach mieszczą się w kilku kategoriach wyznaczonych poprzez pewne Chopinowskie tendencje notacyjne (zob. Tabela 6). Przygotowując późniejsze źródła, Chopin zazwyczaj wydłużał widełki oznaczeń *crescenda* i *decrescenda* (zob. np. D4, D7 i D17, choć por. D12, D18 i D23), przy czym przeważa p r z e d ł u ż a n i e

tych symboli w prawą stronę, analogicznie do tendencji dotyczącej innych opisanych już parametrów. Ciekawa jest również obserwacja rozmaitych zarysowanych poniżej zależności:

1. pomiędzy dynamiką PR i LR (jak w przypadku D₃, gdzie liczne symbole *crescenda* i *decrescenda* przypisane do partii obu rąk w A₁ stapiają się w jeden znak dla PR i LR w źródle E, powtarzającym to rozwiązanie za A₃);
2. pomiędzy różnorodnymi zapisami, np.: *cres, cres* \leftarrow , *cres* - - - i *cres* w widełkach \rightarrow (zob. D₂₃ i D₃₀);
3. pomiędzy symbolami wyśrodkowanymi, w przeciwieństwie do przesuniętych w jedną lub drugą stronę w stosunku do centrum – czy to danego taktu, czy to wobec danej figuracji (jak w taktcie 32 [D₂₅], gdzie *Dim*: w E oraz *dim* - - - w A₃ są różnie umiejscowione nie tylko w ramach taktu, ale także w stosunku do dodatkowych widełek *diminuenda*, których nie ma w A₁) oraz
4. pomiędzy symbolami \succ (długi akcent) i \leftarrow wskazanymi w D₂₆ i D₂₉, co jest wyrazem albo przemyśleń Chopina, albo jakiegoś rodzaju błędu bądź anomalii.

Ograniczone miejsce, jakie Chopin miał do dyspozycji w taktach 94–95 w A₁ (D₁₁), spowodowało pojawienie się dwóch następujących po sobie widełek *diminuendo*, połączonych w jedno w szerzej rozplanowanych źródłach E i A₃. Inny rodzaj zmiany zapisu występuje w taktcie 55 (D₉), gdzie wielkie *f* w partii PR i LR rozciąga się na 1 i 2 ćwierćnutę w A₁, w E i A₃ znajduje się zaś wyraźnie pod 2 nutą PR, nie odnosząc się tym samym w ogóle do części akcentowanej taktu, prawdopodobnie wbrew intencjom Chopina.

Tabela 7.

Długie akcenty/diminuenda.

Kod komórki	Takt	A1: manuskrypt dla Brandusa (Bibl. Jag.)	E: edycja Wessla oparta na [A2]	A3: manuskrypt dla B&H (British Library)
DA1 ⁷	31	\succ dla akordów 1, 5 PR	tak jak w A1	\succ na 1 i 2 miarę taktu w PR
DA2	59	\succ nad <i>♩</i> PR	tak jak w A1	\succ nad <i>♩</i> , kończy się na 5 dźw. PR
DA3	61	\succ dla akordu 4 PR (por. F: brak \succ)	tak jak w A1	brak \succ
DA4	90	\succ tylko nad akordem 2 PR	tak jak w A1	\succ pod akordami PR: 1 (do lewej) i 2
DA5	18	\succ dla dźwięków 4, 9 LR	tak jak w A1	\succ dla dźw. LR: 2 i n.-4 i n., 7 i n.-9 i n. (tj. = PR)
DA6	21	PR (od akordu 2): $\succ \leftarrow \succ$	tylko \succ dla akordu 2 PR (tak jak w A1)	PR (od akordu 2): tylko \succ
DA7	49	\succ pod <i>♩</i> , w PR, kończące się na 8 dźwięku PR	tak jak w A1, tyle że \succ kończy się na dźw. 12 PR	\succ nad <i>♩</i> , w PR, kończące się na 5 dźwięku PR

DA8	11	➤ dla akordu 4 PR	brak ➤ dla akordu 4 PR	tak jak w E
DA9	85	➤ dla dźwięku 8 PR	brak ➤	tak jak w E
DA10	102	tylko <i>ff</i>	<i>ff</i> ➤ na 1-2 miarę taktu	tak jak w E
DA11	105	brak akcentów dla akordów 1, 4 PR	➤ dla akordów 1, 4 PR	tak jak w E
DA12	107/8/9	brak długich akcentów dla akordów PR	➤ dla akordów 1, 4 PR	tak jak w E
DA13	14	<i>f</i> ➤ wycentrowane do akordu 2 PR	<i>f</i> dla akordu 1 PR, > od akordu 2 PR	tak jak w E (➤ zaczyna się nieco na lewo od akordu 2 PR)
DA14	41-42	➤ (nie ➤) dla akordu 11 w t. 41 PR	➤ kończy się na akordzie 5 PR w t. 42	➤ kończy się na akordzie 4 w t. 42 PR (tj. ≈ E)
DA15	72 73 74 75	brak widełek dla dźw. 1 w t. 72 PR ➤ nad dźw. 2 w t. 73 PR ➤ nad dźw. 2 w t. 74 PR dwa ➤ : pod dźw. 1 PR i dźw. 3-4 PR	➤ pod dźwiękiem 1 t. 72 PR ➤ nad dźw. 2 t. 73 PR ➤ nad dźw. 2 t. 74 PR ➤ nad dźw. 1 PR, ➤ nad dźw. 3 PR	tak jak w E, tyle że ➤ nad dźwiękiem 1 t. 72 PR tak jak w E, tyle że ➤ (nie ➤) nad dźw. 1 PR
DA16	1	<i>f</i> ➤ dla akordu 1 PR	<i>f</i> dla akordu 1 LR, ➤ dla akordów 1-2 PR	<i>f</i> ➤ dla 2-4 miary taktu w PR (kończy się w 2 t.)
DA17	15	➤ dla dźw. 3-4, 8-9 LR (por. F: dźw. 4, 9 LR)	➤ dla dźw. 4, 9 LR	➤ dla dźwięków 3-4 i n., 8-9 i n.
DA18	28	➤ dla akordów 3-7 PR	➤ dla akordów 3 i n.-6 PR	➤ (długi akcent) dla akordu 3 PR
DA19	53	➤ pod akordem 7 PR; ➤ nad (pierwotnie pod) akordem 10 PR, kończące się na dźw. 11+ PR	➤ pod akordami 7, 10 PR	➤ pod 3 miarę taktu PR; ➤ pod akordem 10 PR, kończące się na dźwięku 12 PR
DA20	60	➤ nad <i>♩</i> PR kończące się na dźw. 3 PR	➤ nad <i>♩</i> PR	➤ od końca <i>♩</i> , dźwięk 6 PR, zapisane w środku figuracji (zob. G)
DA21	100	➤ dla PR (?), ale nad akordami 9-12 LR	➤ dla PR/LR, nad akordami 10-12 LR	➤ dla akordu 7+ PR, nad akordami 10-11 LR

Tabela 7 pokazuje rozbieżności zapisu składające się na podzbiór w stosunku do poprzednich – tj. dotyczących dynamiki. W tym przypadku skupiamy się przede wszystkim na oznaczeniach długich akcentów i widełek *diminuendo*, stanowiących jeden z najbardziej tajemniczych aspektów Chopinowskiej notacji, co łatwiej będzie zrozumieć, przyjrawszy się blisko podanym przykładom. Przede wszystkim Chopin wydaje się mieć silną skłonność do wydłużania oznaczenia długich akcentów w kolejnych kopiach i przez to, w rezultacie, nadawania im wyglądu znaków *diminuendo* albo wręcz przekształcania ich w nie. Ponownie dochodzi do „r o z c i ą g a n i a” w p r a w o. Widać to w komórkach DA1, DA2, DA5, DA7, DA14, DA17, DA19 i DA20, jak również w szczególnie interesującym przypadku: pierwszym takcie, gdzie *f* ➤ dla pierwszego akordu PR w A1 zmienia się w dwa odrębne znaki w E: *f* dla pierwszego akordu LR

17
W oryginale LA – long accents; por. przyp. 12 – przyp. tłum.

i \Rightarrow dla pierwszych trzech „wydarzeń” PR¹⁸, a w A₃ w $f \Rightarrow$, z widełkami wyciągniętymi od miejsca tuż po pierwszym akordzie PR aż do końca taktu. Te różnice mogą rzecz jasna odpowiadać zmianie koncepcji, ale bardziej prawdopodobne jest, że sukcesywne rozciąganie oznaczenia długiego akcentu dokonywane było przez Chopina nieświadomie, być może wskutek utożsamienia znaku *diminuenda* na końcu taktu z tymi stale wydłużającymi się widełkami. Decyzje redaktora powinny być oczywiście podjęte z uwzględnieniem wielkiej liczby czynników¹⁹, aczkolwiek dla niniejszego badania przyjmujemy, że notacja w A₁ odpowiada intencjom kompozytora, podczas gdy ogólna tendencja do „rozciągania” dotycząca oznaczeń długich akcentów u Chopina w procesie kopiowania bezwiednie doprowadziła do zapisu A₃, którego status jest z tego powodu wątpliwy²⁰. Ciekawe jest przy tym zmienne umiejscowienie oznaczeń długich akcentów nad lub pod materiałem nutowym i wobec partii danej ręki (rąk) (zob. np. DA₄, DA₁₅, DA₁₉ i DA₂₀), podobnie znaczące poznawczo jest określenie możliwych alternatyw zapisu w odniesieniu do tego, co można by nazwać „zespolonymi długimi akcentami” (*conjunct long accents*). W taktie 102, na przykład (DA₁₀), w A₁ znajdziemy f jedynie dla pierwszego dźwięku PR (tam, gdzie zaczyna się tryl), inaczej niż w E oraz A₃, w których widnieje $f \Rightarrow$ dotyczące dwóch pierwszych części taktu PR (czyli trylu w całości); zjawiska tego typu są warte zauważenia i mogłyby być pouczające dla redaktorów znacznie wcześniejszych kompozycji Chopina (m.in. koncertów fortepianowych, w których pytania dotyczą relacji pomiędzy wyraźnie różnymi, lecz przypuszczalnie analogicznymi zapisami, takimi jak te, w rozmaitych stanowiących dla siebie analogię fragmentach). Zwróćmy też uwagę na takt 14 (DA₁₃), gdzie w A₁ jest wycelowane gdzie $f \Rightarrow$ na drugim akordzie PR (choć f właściwie przypada na wcześniejszą pauzę ćwierćnutową), w E f dotyczy pierwszego akordu PR, a początek \Rightarrow znajduje się na drugim akordzie PR, wreszcie A₃ podobne jest do E, lecz \Rightarrow zaczyna się nieco w lewo od akordu 2 PR. Przypuszczalnie w wyniku pomyłki Chopina nastąpiło owo oddzielenie f oraz \Rightarrow w źródłach E i A₃, które być może było niezamierzone (jak wykazano powyżej w przypadku taktu 1), ale mogło także wynikać z alternatywnych zapisów – równoważnych co do intencji, jednak potencjalnie innych w efekcie.

18

Nie sposób stwierdzić, czy angielski wydawca dostosował się do Chopinowskiego zapisu z [A₂], czy też wprowadził własne rozwiązania.

19

Co ciekawe, w *Wydaniu Narodowym* w edycji *Barkaroli* z 1992 roku zastosowano tu całkowicie nowe odczytanie, przypisując f do pierwszego akordu LR, ale rozciągając widełki na drugą i trzecią miarę taktu – odchodząc tym samym od oryginalnych źródeł. Z kolei domniemy „Urtext” *Wydania Narodowego* z 2002 roku dopasowuje się do A₁, przynajmniej w tej kwestii.



20

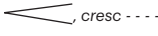
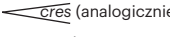
Por. dyskusję w *Komentarzu Źródłowym Wydania Narodowego* (s. 17) z zawartym tu wyjaśnieniem odnośnie do przyzwyczajenia Chopina w sprawie zapisów nutowych.

Tabela 8.

Podsumowanie zagadnień zapisów uwidocznionych dzięki porównaniu źródeł *Barkaroli*.

1 zapis wysokości dźwięku

- a) stabilna dyspozycja nut na pięcioliniach (np. kierunek laseczek nut)
- b) elastyczne umiejscowienie w  lub  i pod przeniesieniem oktawowym (*ottava*)

2 artykulacja
<ul style="list-style-type: none"> a) częste pominięcia b) powiązania między umieszczonymi centralnie/niecentralnie oznaczeniami wyrazowymi
3 pedalizacja
<ul style="list-style-type: none"> a) tendencja do przesuwania ♩ i ♩ w prawo b) tendencja do ograniczania pedalizacji (ogólna liczba/zmiany) c) powiązania pomiędzy momentami ♩ na zakończenie figuracji LR/zakończenie taktu
4 łukowanie
<ul style="list-style-type: none"> a) ogólna stałość w parach manuskryptów (więc 2 + 1 lub 1 + 2) b) umiejscowienie łuków (nad/pod/mieszane) i punkty ich zaczęcia/zakończenia c) nieodpowiedniości w notacji → nowe odczytania?
5 dynamika
<ul style="list-style-type: none"> a) tendencja do wydłużania widełek (zob. poniżej – 6a) b) powiązanie między dynamiką PR/LR; pomiędzy <i>cres</i>, <i>cres</i> , <i>cresc</i> - - - - i  (<i>cresc</i> (analogicznie <i>dim</i>); pomiędzy symbolami umieszczonymi centralnie/niecentralnie w stosunku do figuracji lub w obrębie taktu; pomiędzy > (długi akcent) i < c) kwestie rozplanowania: przełamane zapisy, zbyt obszerne pismo ręczne
6 długie akcenty
<ul style="list-style-type: none"> a) tendencja do wydłużania symbolu długiego akcentu do rozmiaru <i>diminuenda</i> (zob. 5a) b) umiejscowienie nad/pod materiałem i w stosunku do PR/LR/obydwu rąk c) traktowanie zespolonych długich akcentów (np. <i>f</i> >, <i>ff</i> >, <i>fz</i> >)

Jak wspomniano wcześniej, niniejszy wywód nie miał być wszechstronny ani wyczerpujący w odniesieniu do całej Chopinowskiej praktyki zapisu. Niemniej jednak konkluzje zarysowane w tabeli 8 służą przynajmniej jako punkt wyjścia dla dalszych badań. Bez nowych analiz na tym polu leksyka i składnia notacji, do których się odnosiłem, pozostaną nieuchwytnie, w związku z czym nasze obecne i przyszłe inicjatywy redakcyjne oraz w istocie całe nasze rozumienie sensu i ważności Chopinowskiej muzyki – włączając w to najdrobniejsze i z pozoru najbardziej błahе muśnięcia jego pióra – pozostaną ograniczone. By pojąć i Chopina kompozytora, i Chopina kopistę, potrzebować będziemy dalszych i szczegółowych rozważań zarówno muzycznej treści, jak i istoty zapisu jego dzieł, z zastrzeżeniem, że często mogą być jednym i tym samym albo co najmniej pozostawać nie od odróżnienia jedno od drugiego.

tłumaczyła Kamila Stępień-Kutera
konsultacja i superrewizja Zofia Chechlińska

ABSTRACT
Chopin Copying Chopin

This paper investigates a number of pertinent issues surrounding the copies that Chopin prepared of his own music. His propensity for making compositional changes at subsequent stages in a work's evolution is of course well known and much documented, but his skills as a copyist – defined in terms of notational clarity, fidelity to the original source, appropriate improvements to presentation and so on – have received little comment in the literature. Close study of the two surviving autograph manuscripts of one of Chopin's late works, the Barcarolle Op. 60, reveals not only changes of compositional substance but also indications of an inattentiveness which almost certainly prevailed when Chopin copied out the manuscripts of other pieces. Comparison with relevant first editions also helps to challenge any assumptions we might have about the unqualified authority of Chopin's autograph sources.

ABSTRAKT

Referat analizuje wiele istotnych problemów dotyczących kopii utworów Chopina sporządzanych przez samego kompozytora. Jego skłonność do wprowadzania zmian w różnych stadiach pracy jest oczywiście dobrze znana i dobrze udokumentowana, ale umiejętności Chopina jako kopisty, określone pod względem klarowności notacji, wierności w stosunku do oryginału oraz wprowadzanych poprawek, doczekały się dotychczas bardzo skromnej literatury. Wnikliwa analiza dwóch zachowanych autografów *Barkaroli* op. 60 – jednego z późnych utworów Chopina – pozwala dostrzec nie tylko zmiany dotyczące samej materii muzycznej, ale także dowody braku należytej uwagi, co niewątpliwie miało często miejsce i przy sporządzaniu kopii innych utworów. Porównanie z odpowiednimi pierwszymi wydaniem pozwala podać w wątpliwość opinie (jeśli takowe istnieją) o możliwości traktowania rękopisów Chopina jako źródeł o niekwestionowanej wartości.

JOHN RINK

jest absolwentem Princeton University, King's College London i University of Cambridge. Uzyskał Concert Recital Diploma i Premier Prix w zakresie fortepianu w Guildhall School of Music & Drama. Profesor Musical Performance Studies na Uniwersytecie w Cambridge oraz wykładowca i dyrektor Studies in Music w St John's College (Cambridge). Opublikował wiele książek i artykułów, m.in. *Chopin: The Piano Concertos*, 1997 (tł. pol. *Chopin. Koncerty fortepianowe*, 2015), *Musical Performance*, 2002 oraz *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions* (we współpracy z Christophe'em Grabowskim, 2010; wyróżniony C.B. Oldman Prize i Vincent H. Duckles Award). Redaktor naczelny serii *The Complete Chopin – A New Critical Edition* ukazującej się w wyd. Petersa. Dyrektor projektów internetowych: *Chopin's First Editions Online* (CFEO; chopinonline.ac.uk/cfeo) i *Online Chopin Variorum Edition* (chopinonline.ac.uk/ocve).