

# GRAJĄC Z CHOPINOWSKIMI ŹRÓDŁAMI

Niniejszy tekst w wersji angielskiej ukazał się po raz pierwszy w księdze *Jan Ekier – artysta stulecia*.  
W *hołdzie Chopinowi* pod red. Ireny Poniatowskiej, przygotowanej z okazji 100. rocznicy urodzin Jana Ekiera.

**N**igdy wcześniej muzycy i muzykolodzy nie mieli tak łatwego dostępu do manuskryptów i pierwszych wydań utworów Chopina<sup>1</sup>. Przez dziesięciolecia konieczne było zamawianie z bibliotek lub innych instytucji dysponujących owymi źródłami mikrofilmów, fotokopii albo fotografii, przy czym, pomijając kwestie kosztów i opóźnień, często trudno było z nich wyczytać najdrobniejsze szczegóły ze względu na słabą jakość reprodukcji. Faksymilowe edycje manuskryptów były pod tym względem lepsze, ale i one ani nie były szeroko dostępne, ani nie obejmowały wszystkich istniejących źródeł; co więcej, standardy reprodukcji pozostawały aż do niedawna rozmaite<sup>2</sup>.

Te problemy zostały w dużej mierze rozwiązane dzięki internetowi. Zdigitalizowany w wysokiej rozdzielczości zbiór „ponad 400 pierwszych i wczesnych druków kompozycji” Chopina oferuje na przykład witryna Chopin Early Editions prowadzona przez Bibliotekę Uniwersytetu Chicagowskiego<sup>3</sup>. Dwie inne kolekcje internetowe – Chopin’s First Editions Online (CFEO)<sup>4</sup> i Online Chopin Variorum Edition (OCVE)<sup>5</sup> – udostępniają jeszcze większą liczbę materiałów źródłowych, w tym wczesne nakłady pierwszych wydań znaczącej większości dzieł Chopina (CFEO), a także zarówno manuskrypty, jak i wczesne oraz kolejne nakłady pierwszych edycji wybranych gatunków (OCVE). Istnieje także (raczej niejednorodna) kolekcja dostępna w witrynie Petrucci Music Library<sup>6</sup>, nie wspominając już o innych repozytoriach online, utrzymujących różnorakie standardy. Wszystkie te witryny są dostępne bez opłat i proste w obsłudze. Dodatkowo CFEO i OCVE dostarczają pokazną porcję informacji na temat prezentowanych źródeł, historii ich kompozycji i publikacji. Większość tej wiedzy zaczerpnięto z ostatnio opublikowanego „komentarzowanego katalogu”, powszechnie postrzeganego jako najbardziej jak dotąd wszechstronne i systematyczne studium pierwodruków Chopinowskich<sup>7</sup>.

Z powyższych zagadnień wynikają dwa interesujące pytania:

- Czy obecnie dostęp do owych źródeł nie jest zbyt duży?
- Czy tego rodzaju „bezpośredniość” jest wszystkim, czego potrzebujemy?

Niektórzy naukowcy odpowiedzieliby odpowiednio „tak” i „nie”, aczkolwiek moje własne poglądy są raczej odmienne. Niemniej

1 Artykuł ten ofiaruję profesorowi Janowi Ekierowi w pełnym wdzięczności uznaniu jego nadzwyczajnych badań i wiedzy odnoszących się do zagadnień poruszanych w niniejszym studium.

2 W przeciwieństwie do serii *Faksymilowe wydanie autografów F. Chopina* wydanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne zdjęcia autografów publikowane w tomach *Wydania faksymilowe dzieł Chopina* Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina prezentują nadzwyczajne podobieństwo do oryginalnych źródeł, podobnie jak wybrane tomy wyedytowane przez Henle Verlag, Universal Edition itd.

3 chopin.lib.uchicago.edu.

4 www.chopinonline.ac.uk/cfeo.

5 www.chopinonline.ac.uk/ocve.

6 imslp.org/wiki.

7 Christophe Grabowski i John Rink, *Annotated Catalogue of Chopin’s First Editions*, Cambridge, Cambridge University Press 2010. Zob. też www.chopinonline.ac.uk/aco.

przyjmuję do wiadomości, że rosnąca dostępność źródeł Chopinowskich przynosi niemające precedensu wyzwania, nie tylko dlatego, że często źródła te są trudne do zrozumienia i same w sobie, i w kontekście całego dorobku Chopina, a także na tle ogólniej rozpatrywanych XIX-wiecznych praktyk kompozytorskich i wydawniczych. Najgorsze, co mogłoby się zdarzyć, to eskalacja nieporozumień i fałszywej pewności wynikających z powszechnego kontaktu z oryginalnymi źródłami. Być może następnym pytaniem, które należałoby zadać, jest: czy użytkownicy internetowych źródeł Chopinowskich ponoszą jakąkolwiek odpowiedzialność, gdy dociekają, co kompozytor napisał, i śledzą historię tworzonej przezeń muzyki pozostającej w jego rękach oraz zawartej w wydaniach wychodzących przez lata? Taka odpowiedzialność mogłaby pociągać za sobą po prostu „odrobienie pracy domowej” na temat tego, jak dane źródła ewoluowały lub jakie konkretnie zwyczaje notacyjne Chopina ujawnia ten czy inny fragment. Ale badanie manuskryptu czy też materiału drukowanego wymaga rozległej wiedzy, którą można pozyskać jedynie dzięki latom studiów i refleksji wespół ze świadomością, że „prawidłowe odpowiedzi” mogą być nie do odnalezienia z powodu luk, nieśpójności i niejednoznaczności w źródłach.

Niniejszy artykuł porusza niektóre z zagadnień związanych z pierwotnym materiałem źródłowym, formułując następnie pewną liczbę reguł i procedur odpowiednich do jego studiowania. Celem nie jest wyłącznie osiągnięcie bardziej świadomego rozumienia „intencji Chopina” (co pozostaje zamiarem problematycznym, niezależnie od tego, ile poświęcilibyśmy temu czczych rozważań)<sup>8</sup>, lecz także uwolnienie twórczego potencjału ukrytego w źródłach. Pierwszym naszym krokiem będzie przegląd tychże i przedstawienie przykładów, z których wynikną ogólne zasady.

## Źródła podstawowe

Wynalazczy geniusz Chopina oznaczał, że jego muzyka stale przechodziła przemiany od chwili koncepcji i później, czy to w czasie przygotowywania albo kopiowania rękopisów, w ramach kolejnych wykonań, podczas lekcji ze studentami, czy nawet w jego myślach. Użyteczne będzie rozważenie różnych typów materiałów źródłowych, które ta postępująca ewolucja wygenerowała. Chopin zostawił stosunkowo niewiele szkiców, chociaż fascynujące jest zagłębianie się w te, które przetrwały. Jest to także przypadek tzw. rękopisów odrzuconych, które planowane były dla wydawcy lub innego odbiorcy, ale z których Chopin albo zrezygnował, albo wyłączył je z publicznego obiegu. Istnieje znaczący korpus autografów edycyjnych (tj. przeznaczonych do użytku wydawców przygotowujących publikację), podobnie jak niewielka liczba wydruków korektorskich do pierwszych wydań – albo z naniesionymi korektami, albo bez nich. Same pierwodruki stawiają wielkie wyzwania z uwagi na swą różnorodność

8

Zob. John Rink, *Work in progress: l'œuvre infini(e) de Chopin*, w: *Interpréter Chopin*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, Paryż, Cité de la Musique 2006, s. 82–90.

i złożone współzależności. To, że Chopin dążył do jednoczesnego ukazywania się pierwszych wydań we Francji, w Anglii i Niemczech w celu zmaksymalizowania ochrony swoich praw autorskich, jest powszechnie wiadome<sup>9</sup> i różnice pomiędzy pierwszymi nakładami tych edycji oraz kolejnymi są obecnie lepiej rozumiane. Inne źródła rękopiśmienne to autografy-podarunki (generalnie pomyślane jako prezenty albo pamiątki i często zapisywane z mniejszą liczbą wskazań wykonawczych niż autografy edycyjne), jak również notatki Chopina w partyturach używanych przez jego uczniów. Materiał rękopiśmienny, lecz nie ręką Chopina, obejmuje takie adnotacje w egzemplarzach lekcyjnych uczniów kompozytora, które nie mogą być przypisywane jemu samemu (i które z tego powodu mają mniejszą wagę, niemniej jednak nie zawsze powinniśmy przyjmować takie założenie), oraz częściowe bądź kompletne kopie utworów, które albo mogły być autoryzowane przez kompozytora, albo nie. I wreszcie – pierwsze wydania kompozycji, dla których nie zachowały się żadne inne źródła, również mogą być uważane za materiał podstawowy (na przykład *Nokturn e-moll* opublikowany pośmiertnie w 1855 roku jako op. 72 nr 1). Tabela 1 przedstawia typologiczne podsumowanie rodzajów źródeł.

Tabela 1.

Chopin: źródła podstawowe

1	szkice
2	autografy odrzucone
3	autografy edycyjne
4	odbitki korektorskie
5	pierwodruki – pierwsze i kolejne nakłady – francuskie – niemieckie/austriackie – angielskie – inne (polskie, włoskie itd.)
6	inne źródła rękopiśmienne ręką Chopina
7	inne źródła rękopiśmienne – nie ręką Chopina
8	wydania kompozycji, dla których nie zachował się żaden inny materiał źródłowy

Ranga i liczba źródeł – a także powiązania między nimi – będą różne w wypadku każdego utworu. Pod tym względem wystarczające będzie zaprezentowanie dwóch kontrastujących „zestawów źródeł” – dla *Koncertu e-moll* op. 11 i *Poloneza-Fantazji* op. 61 – chociaż można by przywołać również niezliczoną ilość innych podobnych przypadków.

Nie odnaleziono żadnych szkiców do *Koncertu e-moll* (skomponowanego w 1830 i wydanego po raz pierwszy w 1833 roku), nie zachował się też żaden pierwotny kompletny autograf<sup>10</sup>. Prawdopodobnie manuskrypt pisany ręką Chopina posłużył jako autograf edycyjny

9  
Problematyka omówiona dokładniej w: Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. XXII i n.

10  
Jedyny ocalały autograf to Chopinowska redukcja pierwszego tutti (takty 1–138) na fortepian solo, użyty przez Schlesingera jako autograf edycyjny dla tego fragmentu w trakcie przygotowywania francuskiego pierwodruku. Więcej szczegółów na temat źródeł do tego utworu zob. Fryderyk Chopin, *Concerto Op. 11*, red. John Rink, Londyn, Peters Edition 2008.

11

Dwa kolejne przedruki pierwszego wydania francuskiego ukazały się za życia Chopina, po nich po śmierci kompozytora wyszło ich jeszcze sześć; Kistner wydał trzy reprints edycji niemieckiej opusu 11 przed śmiercią Chopina, z których ostatni był dostępny w sprzedaży do 1858 roku, kiedy to ukazało się drugie wydanie; w Anglii ukazały się też co najmniej cztery późniejsze przedruki tamtejszego pierwszego wydania. Szczegóły – zob. Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. 80–85, jak również [www.chopinonline.ac.uk/aco/catalogue/concerto-opus-11](http://www.chopinonline.ac.uk/aco/catalogue/concerto-opus-11).

12

Więcej zob. tamże, s. 426–429.

13

W wystąpieniu zatytułowanym „Chopin: On paper, in sound”, które prezentowałem w Guildhall School of Music & Drama 25 października 2010 roku, nakreśliłem: trzy wyraźne warianty „scenariusza opusu 11” opisane tutaj; drugi scenariusz (którego istnieje także kilka wariantów), wedle którego przygotowana przez skrytora kopia autografu Chopina była wysłana do wydawcy niemieckiego, natomiast wydruki próbne edycji francuskiej użyte zostały jako podkład dla pierwszego wydania angielskiego (np. *Ballada* op. 38 – 1840); podobny scenariusz (ponownie w kilku wariantach), wedle którego jednak autograf Chopina był wysłany do niemieckiego wydawcy, podczas gdy kopia skrytora posłużyła jako podstawa dla pierwodruku francuskiego, którego zrewidowany nakład stał się następnie podstawą pierwodruku angielskiego (np. *Ballada* op. 47 – 1841);

dla pierwodruku francuskiego, z którego liczne wydruki próbne były wysłane do Lipska i Londynu w celu wyszytowania odpowiednio niemieckiej i angielskiej edycji. Te wydruki próbne – które Chopin mógł być korygować, z dowolną starannością czy konsekwencją – już nie istnieją. Mamy dostęp do większości wykonanych na podstawie owych trzech pierwszych wydań nakładów<sup>11</sup>, w których tekst muzyczny pozostał w dużej części niezmieniony – z wyjątkiem edycji angielskiej, w której liczne zmiany redakcyjne były poczynione w zrewidowanym wydaniu pochodzącym z czasu między mniej więcej 1856 a 1860 rokiem. Adnotacje można znaleźć w wielu egzemplarzach nutowych używanych przez uczniów Chopina; niektóre można przypisać samemu Chopinowi, inne zaś zrobione są obcą ręką, ale mogą stanowić zapis jego wskazówek.

Nieco inny korpus materiałów źródłowych istnieje dla *Poloneza-Fantazji* (skomponowanego w latach 1845–1846, wydanego w 1846 roku); obejmuje on dziewięć stron szkiców oraz dwa z trzech autografów, które Chopin osobiście przygotował dla wydawców, jako że nie miał w owym czasie zaufanego kopisty. Przetrzywały te, które posłużyły jako autografy edycyjne dla wydawców francuskiego i niemieckiego, natomiast trzeciego, dla wydawcy angielskiego, nie udało się odnaleźć. W przypadku tych edycji nie wystąpiła potrzeba, żeby wydawcy wymieniali się wydrukami próbnymi, ponieważ każdy z nich dysponował osobnym autografem. Wygląda na to, że za życia Chopina nie wyszły żadne dalsze nakłady owych pierwszych wydań, co nie jest dziwne, gdyż te ukazały się ledwo trzy lata przed śmiercią kompozytora w 1849 roku; jednakże każde z nich było wznawiane w rozmaitych momentach w późniejszym czasie, przy czym w następnych wydaniach pierwodruków niemieckiego i angielskiego – ze zmianami, natomiast jeden reprint francuskiego pierwodruku pochodzący z roku 1873 ukazał się bez żadnych modyfikacji<sup>12</sup>.

Z omawianych przykładów wyciągnąć można wiele wniosków. Po pierwsze, każda z kompozycji Chopina ma własną, niepowtarzalną historię powstania, do tego stopnia, że trudno byłoby nakreślić wspólne scenariusze ich publikacji, gdyż tak wiele można zaobserwować wariantów realizacji podstawowych wzorców postępowania<sup>13</sup>. Po drugie, uprzywilejowanie jednego źródła bez wzięcia pod uwagę wszystkich innych dostępnych może prowadzić do fałszywych konkluzji co do jego statusu i co do intencji Chopina. Na przykład trzecia miara taktu 20 *Poloneza-Fantazji* jest różna w dwóch zachowanych autografach. W jednym, użytym do przygotowania pierwszej edycji francuskiej (a zatem przypuszczalnie także w zaginionym autografie dla pierwodruku angielskiego, który jest właściwie identyczny ze swym odpowiednikiem francuskim w omawianym miejscu partytury), akord w lewej ręce zawiera podstawę harmonii – *Dis* wielkie – podczas gdy ornamentująca szesnastka na końcu taktu to *His*. W wydaniu niemieckim i w autografie dla niemieckiego wydawcy akord na trzeciej mierze taktu pozbawiony jest podstawy w basie,

owa szesnastka zaś to  $H^{14}$ . Możliwa tradycyjna interpretacja tych rozbieżności zakładałaby, że rozstrzygające są elementy z autografu dla Breitkopfa i jego edycji, prezentujące rzekome „ostateczne intencje” Chopina. Z drugiej strony harmonicznie prostsza wersja mogłaby odzwierciedlać albo (niefortunną?) rezygnację kompozytora z bardziej śmiałej „pierwszej inspiracji”, albo, co prawdopodobne, nieświadomą zmianę powstałą w czasie kopiowania. Zamiast jednak myśleć w kategoriach czy to „pierwszych inspiracji”, czy „ostatecznych intencji” – kategoriach, które okazują się w ostateczności ograniczające albo wręcz zwyczajnie upraszczające – lepiej jest rozumieć rozbieżne odczytania jako liczne twórcze możliwości, które wyrosły z muzycznej wyobraźni Chopina w różnych momentach. Preto ani wcześniejsza, ani późniejsza wersja nie jest koniecznie „lepsza”: każda z nich ma swoje miejsce i, zależnie od zamiarów pianisty, może być zastosowana w dzisiejszych wykonaniach, acz najlepiej z jakimś wyjaśnieniem (np. w nocie programowej do koncertu) odnośnie do wyboru dokonanego spośród rozmaitych opcji. Nie ulega wątpliwości, że implikacje tej kwestii dla naszego pojmowania dzieła Chopina są ogromne: znajdujemy tutaj dowód na istnienie nie ustalonej koncepcji, lecz rozwijającego się dzieła muzycznego (*work 'in progress'*), pomyślanego jako zmienne przez kompozytora i podatnego na dalsze formowanie przez nas.

Przed wyciągnięciem rzetelnych wniosków na podstawie jednego źródła bądź ich większej liczby w ramach sieci źródeł, która może istnieć dla danego utworu, należy postawić pytania, z których wszystkie muszą być zadawane przez osoby przygotowujące wydanie dzieł Chopina lub innych kompozytorów:

### 1. Co to jest „status” danego źródła?

„Status” można interpretować na kilka sposobów. Przede wszystkim należy przesądzić, które z kategorii wymienionych w tabeli 1 są adekwatne w przypadku danego źródła. Na przykład, jeśli źródłem jest egzemplarz lekcyjny Chopinowskiego ucznia, ważne, by znać nie tylko to konkretne wydanie, ale także dokonywane na jego podstawie wznowienia. Partytury *Etiud* op. 10 używane przez Jane Stirling i Camille Dubois zawierają zaznaczenia wynikające z pobieranych przez nie u Chopina lekcji, ale w pierwszym przypadku mowa o piątym nakładzie pierwszego francuskiego, w drugim zaś – o siódmym. Niekoniecznie ma to znaczenie w odniesieniu do tekstu muzycznego zawartego w obu edycjach, który pozostał niezmienny, ale jest istotne w szerszym kontekście, ponieważ zmiany były wprowadzone w nakładach drugim i trzecim, stąd należałoby postrzegać egzemplarze Stirling i Dubois nie jako oryginalne wersje francuskiego pierwszego wydania, lecz jako reprinty zawierające rewizje dokonane na poprzednich etapach jego ewolucji. Status odnosi się także do jakości źródła w sensie jasności i czytelności notacji – czy to w druku, czy odręcznej – oraz samej muzycznej treści. Tytułem przykładu: dany pierwszy nakład mógł być

„scenariusz opusu 61”, zgodnie z którym zostały przygotowane trzy autografy, z nich zaś najwcześniejszy jak zazwyczaj posłużył jako rękopis edycyjny pierwszego francuskiego wydania. Te scenariusze jedynie wskazują na złożoność dotyczącą poszczególnych źródeł oraz filiacji pomiędzy nimi. Ponadto nie jest to w żadnym razie wyczerpująca lista dróg, jakimi Chopin podążał w procesie publikacji: na różnych etapach jego kariery wykorzystywane były też inne drogi.

14  
Obydwa rękopisy edycyjne oraz francuskie, niemieckie i angielskie wydania opusu 61 można porównać w witrynie <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/>; wydania zob. też w: <http://www.chopinonline.ac.uk/cfeo/>.



starannie kopiowany przed publikacją, mimo to zawarta w nim treść może być paradoksalnie mniej miarodajna niż ta we względnie niechlujnym odpowiedniku, który jednak odzwierciedla w większym stopniu intencje Chopina. Taka sytuacja często dotyczy pierwodruków angielskich, jako że w wielu z nich elementy takie, jak znaki chromatyczne, łukowania i pedalizacja, są prezentowane bardziej konsekwentnie niż w ich odpowiednikach francuskim i niemieckim, chociaż edycja francuska może mieć przewagę ze względu na większy udział kompozytora w procesie publikacji, włączając w to sposobność do dokonywania zmian na etapie korekty lub poza nim. W takich wypadkach oczywiste zalety „czystsze”, bardziej spójnego źródła powinny być traktowane ostrożnie – nie tylko generalnie, lecz także przez każdego, kto przygotowuje edycję muzyki Chopina, zgodnie z zasadą przyjęcia „najlepszego tekstu” (*‘best text’ approach*)<sup>15</sup>.

15

Na ten temat zob. James Grier, *The Critical Editing of Music*, Cambridge, Cambridge University Press 1996, s. 65 i *passim*.

16

Zob. John Rink, *Chopin copying Chopin*, w: *Chopin's Work: His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, red. Artur Szklener, Warszawa, NIFC 2003, s. 67–81. Polski przekład artykułu ukazuje się w niniejszym tomie „Studiów Chopinowskich” pt. *Chopin kopiujący Chopina*, tłum. Kamila Stępień-Kutera.

17

Zob. John Rink, *Les Concertos de Chopin et la notation de l'exécution*, w: *Frédéric Chopin, interprétations*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, Genewa, Librairie Droz 2005, s. 69–88.

18

Dyskusja nad innymi błędami powstałymi w procesie kopiowania w rękopisie edycyjnym Breitkopfa – zob. John Rink, *The Barcarolle: Auskomponierung and Apotheosis*, w: *Chopin Studies*, red. Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press 1988, s. 208–209, przyp. 12 i 13.

## 2. W jakich warunkach powstało źródło?

Wspomniałem już o różnych warunkach tworzenia, które najlepiej byłoby mieć wszystkie stale w pamięci, studiując dane źródło. Specjalnie uważnym należałoby być, interpretując na przykład tekst muzyczny, do którego dysponujemy licznymi autografami, nie tylko po to, by określić porządek ich powstawania, lecz także – by uniknąć brania za dobrą monetę pozornych innowacji, mogących okazać się po prostu błędami powstałymi podczas kopiowania, nie zaś intencjonalnymi zmianami.

W ostatnim z trzech wykonanych przez siebie autografów *Barcaroli* op. 60, który ostatecznie posłużył jako autograf edycyjny dla Breitkopfa, Chopin wydaje się mniej lub bardziej konsekwentnie przesuwac w prawą stronę oznaczenia takie, jak symbole puszczenia pedału bądź punkty zakończeń widełek *decrescendo* i *crescendo*<sup>16</sup>. W związku z tym długie widełki następujące po znaku *forte* w takcie I manuskryptu prawdopodobnie nie powinny być rozumiane dosłownie, jako że we wcześniejszym z zachowanych autografów, który posłużył edycji francuskiej, znajdujemy po *forte* nie widełki *diminuendo*, lecz symbol długiego akcentu (takie zestawienie – *f* – było typowe dla notacyjnych zwyczajów Chopina)<sup>17</sup>. Spójrzmy też na pierwodruk angielski – oparty na autografie powstałym pomiędzy tamtymi dwoma, obecnie zaginionym – w którym widełki są wyciągnięte dalej ku prawej stronie, ale w mniejszym stopniu niż w autografie dla Breitkopfa. Krótko mówiąc, rozciągnięte widełki *decrescendo* w ostatnim z trzech autografów to prawie na pewno wynik błędu popełnionego w czasie kopiowania przez Chopina – co można wywnioskować na podstawie porównania całej istotnej dokumentacji<sup>18</sup>.

Pierwodruki francuskie opublikowane przez Troupenasa także dowodzą, że badając źródła, trzeba brać pod uwagę, okoliczności ich powstawania. W wydaniach Troupenasa widoczne są różne oznaki pośpiechu, z jakim je przygotowano:

„Napięte relacje Chopina ze Schlesingerem i Pleyelem postawiły go w trudnej sytuacji: nie miał francuskiego wydawcy właśnie wtedy, gdy potrzebował go, aby dotrzymać kroku wydaniom niemieckim kilku utworów przygotowywanym w Lipsku. Pod presją czasu zwrócił się do Troupenasa, cedując nań prawa do opusów 35–41 w marcu 1840 i do *Tarantelli* op. 43 kilka miesięcy później. Nie dziwi, że w tych okolicznościach francuskie wydania opusów 35–37 powstawały w pośpiechu; w zasadzie Troupenas niemal nie miał czasu na wyszychowanie tekstu muzycznego w okresie między podpisaniem kontraktu w marcu a zdeponowaniem zgodnie z prawem autorskim obowiązkowej kopii każdego z nich w połowie maja. Jako wyjście z sytuacji potraktował zdeponowanie wydruków próbnych opusów 35 i 37 przed korektą, a nie ukończonych egzemplarzy, natomiast zarejestrowane w tym samym czasie opus 36 było w stanie lepszym, lecz wciąż dalekim od ostatecznego efektu. To, że również opusy 38, 40 i 41 zostały zarejestrowane na etapie wydruków próbnych, trudniej wytłumaczyć, biorąc pod uwagę, że zasadniczo Troupenas na ich przygotowanie miał ponad pięć miesięcy – chyba że Chopin spóźnił się z dostarczeniem wydawcy swoich manuskryptów”<sup>19</sup>.

Znajomość tych okoliczności jest pomocna, jeśli nie wręcz fundamentalna w przypadku badania partytur Troupenasa w zbiorach umieszczonych online, o których była mowa wcześniej. Porównajmy na przykład wersje III części *Sonaty* op. 35 prezentowane w bazach CFEO i Chopin Early Editions (dalej: „Chicago”). Francuski pierwodruk w witrynie CFEO to *de facto* nieskorygowany Troupenasowski wydruk próbny, dostarczony przez wydawcę w celu dopełnienia wymagań *dépot légal*<sup>20</sup>; trzecia część nie ma tu oznaczenia tempa, natomiast określona jest jako „*Marche funèbre*” – pod którym to tytułem cała *Sonata* była znana przez pokolenia. Z kolei na jednym ze skorygowanych wydruków edycji Troupenasa dostępnych w witrynie Chicago<sup>21</sup> przeciwnie – wskazano tempo „*Lento*”, a część zatytułowano po prostu „*Marche*” (wyrazowo sugestywne „*funèbre*” zostało wykreślone). To efekt zmian dokonanych w ramach drugiego nakładu, następującego bezpośrednio po publikacji pierwszego: czyli w drugim nakładzie<sup>22</sup> dodane zostało „*Lento*” i usunięte „*funèbre*”<sup>23</sup>. Rozpatrywanie oddzielnie partytur z CFEO i Chicago dałoby w efekcie błędne pojęcie na temat historii powstawania tej muzyki i ryzykowałibyśmy przeoczenie istotnych zmian w koncepcji niemal na pewno wychodzących od Chopina – przypisanie ich samemu kompozytorowi jest prawdopodobnie wiarygodniejsze w tym przypadku, niż gdy mowa o rutynowych korektach błędów typograficznych dokonywanych w kolejnych reprintach francuskich pierwodruków<sup>24</sup>. Zauważmy, że rozważania niniejsze dotyczą w tym samym stopniu „statusu” danych źródeł i okoliczności, w jakich powstawały: pytania na tej liście kontrolnej nie wykluczają się wzajemnie ani nie dają się łatwo oddzielić.

19  
Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. XLI.

20  
Zob. [www.chopinonline.ac.uk/cfeo](http://www.chopinonline.ac.uk/cfeo). W Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. 288 partytura oznaczona jako 35-0-TR.

21  
Zob. [pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/004](http://pi.lib.uchicago.edu/1001/dig/chopin/004). W Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. 289, wydanie oznaczone jest jako 35-1c-BR, data publikacja zaś wskazana „pomiędzy 10.1850 a ok. 1860” wobec Chicagowskiego „1851?”.

22  
W Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. 289, oznaczenie 35-1a-TR.

23  
Por. odrębną drugą edycję części 3 i 4, opublikowanych przez Troupenasa pod koniec 1849 roku, po śmierci Chopina (zob. [www.chopinonline.ac.uk/ocve](http://www.chopinonline.ac.uk/ocve)).

24  
Niemniej jednak jest uderzające, że tekst muzyczny zwłaszcza w pierwszych wydaniach francuskich przeszedł stopniowe udoskonalenia za życia Chopina, podczas gdy po jego śmierci tylko jedna z edycji została zmodyfikowana. Porównajmy tę sytuację do pierwodruków niemieckich i angielskich, w których przypadku było nieomal dokładnie na odwrót. Omówienie zagadnienia zob. w Christophe Grabowski, John Rink, *Annotated Catalogue*, op. cit., s. XXXIII–XXXV.



### 3. Kto przygotował źródło?

Nawet gdy dane źródło były przygotowane osobiście przez Chopina, należy wziąć pod uwagę, kiedy powstało i jakie w owym czasie miał on zwyczaje w kwestii notacji muzycznej (niezależnie od konkretnych okoliczności powstania tego źródła). Pomimo trwałości pewnych tendencji notacyjnych, w tym do stawiania nieciągłych kresek taktowych, tj. nieprzechodzących jednocześnie przez dwie pięciolinie, pismo młodego Chopina nie było tożsame z tym, jakie cechuje go między 30 a 40 rokiem życia<sup>25</sup>. Przykłady to umieszczenie skierowanych w dół lasek nut po prawej lub lewej stronie ich główek oraz kształt nadawany oznaczeniom arpeggio<sup>26</sup>.

W przypadku tych, którzy robili kopie manuskryptów Chopinowskich, ważne, by wiedzieć, na ile wiarygodni (rzetelni) byli jako skrypcy (o ile, przede wszystkim, może być określona ich tożsamość) oraz do jakiego stopnia ich własne nawyki notacyjne mogły mieć wpływ na wygląd tekstu muzycznego w pierwodrukach lub innych pochodnych źródłach. Zastanówmy się, na przykład, nad *Preludium e-moll* op. 28 nr 4. W rękopisie Chopina (użytym jako autograf edycyjny dla pierwszego wydania francuskiego) w takcie II drugi dźwięk partii prawej ręki to przednutka długa, bez ukośnego przekreślenia, podczas gdy w kopii Juliana Fontany (która posłużyła jako autograf edycyjny dla pierwodruku niemieckiego) jest owo przekreślenie, sugerujące, że dźwięk powinien być zagrany jako przednutka krótka, wyprzedzająca nutę właściwą przypadającą na pełną miarę taktu – a nie zabierając jej połowę wartości, równo z miarą, jako jedna z dwóch następujących po sobie ósemek, wedle manieri właściwej dla XVIII wieku<sup>27</sup>. Ciekawie byłoby zapytać, czy Fontana celowo unowocześniał notację Chopina; jest to jednak mało prawdopodobne, zważywszy, że był jednym z najbardziej zaufanych i wiernych jego kopistów. Natomiast czy uważał swoją przednutkę krótką za *e k w i w a l e n t appoggiatury* kompozytora? Możliwe, lecz by zyskać pewność, należałoby przeprowadzić wszechstronne porównanie innych kopii Fontany z ich pierwowzorami. A może przekreślenie było zwykłym omsknięciem się pióra Fontany, spowodowanym raczej nawykiem niż intencją? Tak przeczuję, ale jakkolwiek była motywacja, przednutka krótka dostała się do niemieckiego pierwodruku i w tym kontekście zaczęła mieć wpływ na niezliczonych wykonawców i wydawców<sup>28</sup>. Nie tylko nieznana jest tożsamość niektórych kopistów, lecz także nigdy nie została zidentyfikowana większość sztycharzy, którzy przygotowywali płyty do pierwszych wydań, podobnie – zawodowych korektorów zaangażowanych na różnych etapach produkcji, zarówno przed pierwszą publikacją, jak i po niej. Możliwe, że korygowanie wspomniane wcześniej było wykonywane przez samych sztycharzy, którzy mogli być również odpowiedzialni za adnotacje ołówkiem (nazywane *Stechereintragungen* – znakami sztycharskimi) znajdujące się w wielu autografach edycyjnych, wskazujące miejsca podziału tekstu muzycznego pomiędzy kolejne systemy na

25

Zob. Jan Ekier, *On questions relating to the chronology of Chopin's works. Methods. A few examples*, w: *Chopin's Musical Worlds: The 1840s*, red. Artur Szklener, Warszawa, NIFC 2008, s. 178–182.

26

Ekier (ibidem, s. 178) wyróżnia „trzy okresy w kwestii notowania skierowanych w dół lasek nut [...] w autografach”: wszystkie po lewej stronie – 1821; mieszane, tj. po lewej i po prawej – do 1829; wszystkie po prawej stronie – od 1829. Podobny schemat proponuje w przypadku oznaczeń arpeggio: linie faliste – do 1837; znaki mieszane, tj. linie faliste i pionowe łuki – do 1843; wyłącznie pionowe łuki – od 1843. Według Ekiera możliwe byłoby określenie chronologii danych źródeł na podstawie sposobu zapisywania elementów takich, jak powyższe.

27

Wszystkie źródła dostępne w <http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/>.

28

Zob. np. tom preludiiów pod red. Ewalda Zimmermanna w serii Henle Urtext, Monachium 1969.

stronie. W owym czasie sztycharze skłaniali się raczej do r e p r o d u k o w a n i a niż i n t e r p r e t o w a n i a notacji – stąd nieprawidłowe umiejscowienie oznaczeń pedalizacji z t. 18–20 *Preludium D-dur* op. 28 nr 5 we wszystkich trzech pierwszych wydaniach, będące rezultatem niejednoznacznego zapisu Chopina we francuskim autografie edycyjnym<sup>29</sup>.

Ciekawy przykład odwrotnej sytuacji znajdujemy w *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, w którym zarówno autograf Chopina, jak i kopia Fontany wyrównują w pionie zapis figuracji w rytmie punktowanym (ósemka z kropką – szesnastka) w partii prawej ręki z triolą głosu środkowego – natomiast we wszystkich trzech pierwodrukach szesnastka jest umieszczona dalej i tym samym oddzielona od ostatniej ósemki z trioli. Nie mamy pewności, kto podjął tę decyzję, by głosy w prawej ręce potraktować w ten sposób w edycjach francuskiej i niemieckiej<sup>30</sup>: to, że oparte były na osobnych źródłach, czyni ich zgodność w tym zakresie tym bardziej zastawiającą.

Nie jest również pewne, kto wprowadził bemol przed *e*<sup>1</sup> kończącym takt 3 w partii prawej ręki w *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 w pierwodruku niemieckim z 1839 roku i w skorygowanym nakładzie pierwszego wydania angielskiego, opublikowanym około 1858. To, że niemiecki rękopis edycyjny – tj. kopia Fontany – powtarza wersję autografu Chopina i nie zawiera wobec tego bemola, oznacza, że albo na etapie adjustacji, albo korekt na wydrukach próbnych musiała w tym względzie zapaść świadoma decyzja – lecz czyja? Zmiana dokonana w wydaniu angielskim z około 1858 roku mogła być podyktowana chęcią dopasowania tekstu do edycji niemieckiej – lecz, ponownie, nie wiemy, kto o tym zadecydował. Ostatecznie, identyfikacja indywidualnych „aktorów” w tych scenariuszach jest mniej istotna niż uświadomienie sobie przez tych, którzy rozważają te i inne źródła, że muzyka odzwierciedla decyzje i interpretacje osoby lub większej liczby osób, to znaczy – że źródła takie jak te nie są ani „neutralne”, ani niezależne.

#### 4. Jaki(e) był(y) cel(e) danego źródła?

Należy stwierdzić, czy Chopin przygotował dany manuskrypt do swojego własnego użytku (w związku z czym może on zawierać niejasne skróty, bazgraninę i gryzmoły obok celowych pominięć), dla wydawcy (i wtedy autograf mógł być pisany ze świadomością, że niewielkie niedobory – np. brakujące klucze lub znaki chromatyczne – będą możliwe do uzupełnienia w trakcie procesu wydawniczego), dla przyjaciela bądź znajomego (co mogłoby wyjaśniać brak jakiegoś detalu albo „niekompletność” pod innymi względami) itd. Co do kopii – te także mogły powstawać z powodów prywatnych – być może jako egzemplarze wykonawcze do osobistego użytku kopiującego, jako pamiętki, a nawet symbole hagiograficzne – albo na rzecz wykorzystania publicznego, jak w przypadku

---

29

Omówienie tego zagadnienia zob. John Rink, *Authentic Chopin: history, analysis and intuition in performance*, w: *Chopin Studies* 2, red. John Rink, Jim Samson, Cambridge, Cambridge University Press 1994, s. 233–234, przyp. 54. [Por. polski przekład artykułu: *Chopin autentyczny: historia, analiza i intuicja wykonawcza*, tłum. Wojciech Bońkowski i Sylwia Zabieglńska, w: *booklecie do wydawnictwa CD/DVD Jury. 17th International Fryderyk Chopin Piano Competition Warsaw 2015*, NIFCCD 046, Warszawa 2015 – przyp. red.]

---

30

Pierwsze wydanie angielskie oparte było na skorygowanym reprimie edycji Catelina i podąża za nim w tej kwestii.

31  
Christophe Grabowski,  
John Rink, *Annotated  
Catalogue*, op. cit.,  
s. XXXV.

32  
Ibidem, s. XXXV.

33  
W każdym przypadku  
lepiej jest unikać upraszc-  
zających orzeczeń na  
temat „ostateczności”  
czy to wczesnych,  
czy pośrednich, czy  
późnych wersji utworów.  
Jak już wspomniałem,  
Chopinowskie koncepcje  
danego dzieła nieustan-  
nie ulegały zmianom  
i z tego względu należy  
postrzegać każdą wersję  
jako reprezentującą mu-  
zyczne myśli kompozy-  
tora raczej w danym  
momencie niż na  
stałe. Kwestia ta bywa  
zapominana zarówno  
przez muzyków, jak  
i muzykologów, którzy  
przywiązują nadmierną  
wagę do określonych  
odczytań bez brania pod  
uwagę szerokich rozwa-  
zań kontekstowych, które  
mogłyby być istotne.  
Szerze omówienie tego  
zagadnienia zob. Jeffrey  
Kallberg, *The Chopin  
'Problem': simultaneous  
variants and alternate  
versions*, w: idem, *Chopin  
at the Boundaries: Sex,  
History, and Musical  
Genre*, Cambridge,  
Mass., Harvard University  
Press 1996, s. 215–228.  
Por. przekład polski w:  
idem, *Granice poznania  
Chopina. Płeć, historia  
i gatunek muzyczny*,  
tłum. Wojciech Boń-  
kowski, Warszawa, NIFC  
2013.

rękopisów edycyjnych, rękopisów-podarunków itp. Co do pierwodruków, już samo istnienie trzech jednoczesnych edycji wielkości Chopinowskich dojrzałych kompozycji wyraża potrzebę kompozytora, by zapewnić sobie ochronę przed utratą dochodów z powodu piractwa, a kolejne nakłady również miały otwarcie komercyjną rację bytu. To wyjaśnia, dlaczego zmiany były dokonywane w wielu pierwszych wydaniach niemieckich i angielskich już po śmierci Chopina – w obu krajach pierwsze edycje pozostawały na rynku przez kilka dziesięcioleci z powodu dłuższych okresów obowiązywania ochrony praw autorskich w porównaniu z Francją. Szczególnie przedsiębiorczą postawą wykazał się przez ponad 60 lat główny Chopinowski wydawca angielski wraz ze swymi następcami, prowadząc „systematyczny proces renowacji”, począwszy od lat 70. XIX wieku, będący niczym innym, jak jedną fazą „niezwykłej liczby rewizji i ulepszeń oryginalnych wydań [tej firmy], z których w zasadzie wszystkie zostały w którymś momencie zmodyfikowane”<sup>31</sup>.

## 5. W jakiej relacji dane źródło pozostaje do innych źródeł?

W toku tych rozważań zaznaczyłem, że określenie relacji pomiędzy źródłami do danej kompozycji – zachowanymi, ale też tymi, których nie można już odnaleźć – jest sprawą najwyższej wagi. Nie tylko „pierwodruk Chopina nie może być potraktowany jako wiarygodny, póki każdy z jego komponentów nie został dogłębnie przestudiowany”, lecz także „jest wymagane rygorystyczne i pełne porównanie wszystkich odnoszących się do rozważanej edycji nakładów, biorąc pod uwagę to, że rewizje dokonywane były zwykle przez dziesięciolecia, jeśli nie dłużej”<sup>32</sup>. To samo odnosi się do materiałów rękopiśmiennych.

Jako ostatni przykład rozważmy *Mazurka C-dur* op. 24 nr 2. Zachowany rękopis posłużył jako autograf edycyjny dla pierwodruku niemieckiego wydanego przez Breitkopfa i Härtla w grudniu 1835 roku. Kuszące byłoby postrzeganie tekstu muzycznego z tego manuskryptu jako ostatecznego, lecz nie można tego zrobić – podobnie, jak wspomniałem, nie powinno się zakładać, że którekolwiek Chopinowskie źródło ma taki status<sup>33</sup>. Zdarza się, że wydanie niemieckie przygotowywane było wedle scenariusza zrealizowanego dla Opusu II, opisanego powyżej, chociaż tym razem Chopin dał swój rękopis nie wydawcy francuskiemu, ale Breitkopfowi i Härtlowi, którzy wyszychowali utwór i – jak widać – później wysłali co najmniej dwa zestawy druków próbnych do Chopina w Paryżu. Po zwróceniu jednego z nich Breitkopfowi – prawdopodobnie z korektami – kompozytor dokonał jeszcze pewnych zmian w taktach 98, 102 i 103 w drugim zestawie druków, który następnie przekazał swojemu francuskiemu wydawcy, Schlesingerowi, tak że zrewidowana wersja ukazała się w pierwszym wydaniu francuskim oraz angielskim (to ostatnie zostało wyszychowane na bazie pierwszego wydania francuskiego).

W rezultacie stosunkowo prosta wersja tych taktów w autografie edycyjnym i wydaniu Breitkopfa nie powinna być postrzegana jako definitywna, lecz jako odzwierciedlająca intencje Chopina na pewnym etapie. Natomiast nigdy zamiarem kompozytora nie było umieszczenie w nutach elementu, który znajdujemy we wszystkich trzech pierwodrukach – oznaczenia tempa: ćwierćnuta = 108 – przeniesionego błędnie przez niemieckiego sztycharza z pierwszego mazurka do drugiego, podczas gdy oznaczenie w zachowanym manuskrypcie numeru 2 jest znacznie szybsze: ćwierćnuta = 192.

Istotą tego przykładu oraz innych przywołanych jest wskazanie, że studiowanie jakiegokolwiek pojedynczego rękopisu albo pierwodruku bez odniesienia do pełnego zakresu odpowiedniego materiału źródłowego mogłoby prowadzić do znaczących nieporozumień lub fałszywych atrybucji. Jedynie wówczas, gdy status, proveniencja, okoliczności powstania, cele, relacja do innych źródeł oraz zawartość, jak również pominięcia zostały w całości uwzględnione, można zacząć wyciągać bardziej zdecydowane wnioski. Nawet wtedy jednak mogą one być zawodne.

## Zasady i wykonania

Z naszych rozważań wynikają cztery kluczowe zasady:

1. Żadne źródło nie powinno być rozpatrywane w izolacji.
2. Zawartość źródeł nie powinna być sama w sobie brana za dobrą monetę, lecz należy ją interpretować z uwzględnieniem proveniencji, motywacji, wpływu faktury instrumentu, relacji do innych źródeł itd.
3. Przy podejmowaniu decyzji dotyczących treści muzycznej podejście kompromisowe, na zasadzie średniej statystycznej, może być nieadekwatne.
4. Uprawnione mogą być różnorodne interpretacje treści źródła, nawet jeśli tylko jedna może być przyjęta przy pojedynczym wykonaniu.

Trzecia zasada domaga się krótkiego wyjaśnienia. Może się zdarzyć, że konkretna cecha pojawia się (lub przeciwnie, jest nieobecna) we wszystkich podstawowych źródłach do danego utworu – za wyjątkiem jednego. Pomimo takiej konsekwencji nie powinno się zakładać, że wystąpienie bądź brak owej cechy odzwierciedla intencje Chopina. Na przykład, dane odczytanie mogło wywodzić się z najwcześniejszego źródła – przypuszczalnie autografu edycyjnego – a następnie być przeniesione do wszystkich pozostałych źródeł z wyłączeniem, powiedzmy, oddzielnego rękopisu albo jednego z pierwodruków, w którym przeprowadzono rewizję z inicjatywy kompozytora albo sztycharza bądź zawodowego korektora. Prosty przykład znajdujemy w taktach 3 i 85 *Impromptu As-dur* op. 29, w których bemol przy ostatniej nucie w partii prawej ręki nie pojawia się

w żadnym ze źródeł (wliczając do nich egzemplarze lekcyjne Jane Stirling, Camille Dubois i Ludwika Jędrzejewiczowej) poza pierwodrukiem niemieckim, wyjątkowo „poprawnym” w kwestii tego zasadniczego znaku chromatycznego. Bardziej złożonym przypadkiem jest obecność bądź nieobecność bemola w partii prawej ręki w takcie 3 *Preludium c-moll*, o czym była mowa powyżej. Bemol ten nie występuje nie tylko w Chopinowskim autografie edycyjnym, kopii Fontany, wczesnych nakładach pierwodruków francuskiego i angielskiego, lecz także w autografie-podarunku przygotowanym przez Chopina w 1840 roku, jak również w egzemplarzach nut Dubois i Jędrzejewiczowej. Natomiast bemol ów, jak wspominaliśmy, jest w pierwszym wydaniu niemieckim oraz w zrewidowanym, wydanym po śmierci kompozytora reпринcie angielskiego pierwodruku, a nadto – w egzemplarzu Stirling (gdzie wydaje się, sądząc z charakteru pisma, dodany ołówkiem przez Chopina), innym autografie-podarunku autorstwa Chopina z 1845 roku oraz w kopii w albumie George Sand, prawdopodobnie zapisanej we wczesnych latach 40. XIX wieku. W tym wypadku konsensus oparty na liczbie wystąpień danego znaku okazałyby się niewłaściwy, podobnie jak jednoznaczne twierdzenia na temat uznania jednego z dwóch odczytań za „prawidłowe” lub „błędne”.

Tytułem konkluzji, użyteczne byłoby rozważenie, jaką postawę indywidualny wykonawca może przyjąć względem podstawowych źródeł w kontekście naszych rozważań, nie mówiąc już o kłębowskiemu zawiloci otaczającym generalnie Chopinowskie manuskrypty i pierwodruki. Przy innej okazji dokonałem pozornie oczywistego spostrzeżenia, że ponieważ nuty nie są muzyką ani też muzyka nie jest w pełni reprezentowana przez nuty, to praca wykonawców wykracza daleko poza samą interpretację<sup>34</sup>. Mówiąc krótko, wykonywanie muzyki nie jest kwestią „reprodukcji” utworu i dochowania wierności intencjom kompozytora jako absolutnie priorytetowym, ale polega na zaangażowaniu się w praktykę twórczą pociągającą za sobą czynienie muzyki swoją własną, tym samym zaś – przekraczanie granic danego utworu. Niemniej potencjalny wpływ nut – lub dokładniej: notacji muzycznej – na twórcze wykonanie nie powinien być niedoceniany. Dla zapalonych do wykonywania muzyki Chopina z większą wnikliwością i inspiracją podstawowe źródła dostępne obecnie w takiej obfitości mogą pozwolić na lepsze zrozumienie sposobów postrzegania i pojmowania swojej muzyki przez kompozytora, jednak osiągnięcie tego będzie wymagało nie tylko lat studiów i przemyśleń odnoszących się do omówionych zagadnień, lecz także świadomości co do nierzadko pozostających w konflikcie implikacji tego, co odkrywa się w źródłach oraz zdolności do podejmowania decyzji odnośnie do tych implikacji, które byłyby kompatybilne z ogólną koncepcją muzyki osoby decydującej. Innymi słowy, stale wymagane jest branie pod uwagę kontekstu, jeśli finalny rezultat ma być koherentny i przekonujący, jednak z pełną wiedzą co do tego, że różne decyzje mogłyby przynieść równie dobre skutki

34

Zob. John Rink, *Analysis and (or?) performance*, w: *Musical Performance: A Guide to Understanding*, red. John Rink, Cambridge, Cambridge University Press 2002, s. 35–58.

i w rzeczy samej mogłyby być zaadaptowane przy innej okazji. Wi-  
dzimy przeto, że ogólnie rozumiane wykonanie – i jakiegokolwiek gra-  
nie na podstawie źródeł bądź jakiegokolwiek gra z nimi – to, jak sama  
muzyka, „praca w toku” (*work in progress*).

tłumaczyła Kamila Stępień-Kutera

---

ABSTRACT

*Playing with the Chopin Sources*

Today, thanks largely to the Internet and the possibility of uploading digitalised collections, access to manuscripts and first editions of Chopin's works is greater than ever before. The benefits for performance and research are inestimable. At the same time, however, the unlimited, universal access to sources even for those not trained to interpret them could lead to erroneous, ungrounded readings of Chopin's music on the part of pianists, inexperienced Chopin scholars and music lovers.

In this article, the author addresses some of the issues linked to primary source material, before formulating a number of rules and procedures appropriate to the study of that material. His aim is to arrive at a better informed understanding of 'Chopin's intentions' (although those intentions will remain problematic) and also to free the creative potential latent in the sources. Systemising the types of sources, indicating the basic issues that should be tackled by an editor of source material and illustrating them with examples from specific compositions, he draws conclusions enabling the creation of a catalogue of general principles for the study of any of Chopin's manuscripts or first editions.

---

ABTRAKT

Współcześnie, w znacznej mierze dzięki sieci internetowej i możliwości umieszczania w niej zdigitalizowanych kolekcji, dostęp do rękopisów i pierwodruków dzieł Chopina jest większy niż kiedykolwiek wcześniej. Korzyści z takiego stanu rzeczy dla wykonawstwa i badań są nie do przecenienia. Zarazem jednak nieograniczony, powszechny wgląd w źródła, jaki mają nawet nieprzygotowani do ich odczytywania odbiorcy, grozi powstawaniem błędnych, nieumotywowanych faktami interpretacji Chopinowskiej muzyki – tak ze strony pianistów, jak adeptów chopinologii, wreszcie – odbiorców. Autor w swoim artykule porusza niektóre z zagadnień związanych z pierwotnym materiałem źródłowym, formułując następnie pewną liczbę reguł i procedur odpowiednich do jego studiowania. Za cel stawia osiągnięcie bardziej świadomego rozumienia „intencji Chopina” (jakkolwiek zamiar ten jest i pozostanie problematyczny), jak również uwolnienie twórczego potencjału ukrytego w źródłach. Systematyzując typy źródeł, wskazując podstawowe zagadnienia, z jakimi powinien mierzyć się redaktor materiału źródłowego i ilustrując je przykładami z konkretnych kompozycji, wyciąga ostatecznie wnioski pozwalające na stworzenie katalogu ogólnych zasad studiowania jakiegokolwiek manuskryptu bądź pierwodruku Chopina.