

Wstęp do Wydania Narodowego
Dzieł Fryderyka Chopina

Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina
Redaktor naczelny: Jan Ekier

Jan Ekier

Wstęp
do Wydania Narodowego
Dzieł Fryderyka Chopina
(WN)

Część 1. Zagadnienia edytorskie

1974

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina
Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Spis treści

Wprowadzenie do wersji elektronicznej	7
Wykaz skrótów	10
CEL, ZAKRES, CHARAKTER WN	11
PLAN EDYCJI	16
Podział WN na dwie serie	16
Zasada ogólna	16
Przypadki graniczne	24
<i>Sonata op. 4, Wariacje E</i>	24
<i>Polonez g, Mazurki B i G</i>	28
Wewnętrzne uporządkowanie serii A	33
Uzupełnienia numeracji opusowej	33
Kolejność utworów wewnątrz wspólnych opusów	35
<i>Mazurki op. 6 i op. 7</i>	35
<i>Mazurki op. 33</i>	38
<i>Mazurki op. 41</i>	39
<i>3 nouvelles études</i>	40
Zagadnienia chronologii serii A	42
Seria A — numeracja i chronologia dzieł wydanych za życia Chopina — tabela	44
Wewnętrzne uporządkowanie serii B	46
Tytuły utworów serii B	46
Zagadnienia numeracji i chronologii serii B	56
Seria B — numeracja i chronologia dzieł wydanych po śmierci Chopina — tabela	61
Podział WN na tomy	64
METODY ODTWARZANIA INTENCJI TWÓRCZEJ CHOPINA W UTWORACH WYDANYCH ZA ŻYCIA	68
Typ inwencji Chopina	68
Sposób wydawania dzieł przez Chopina	71
Postulaty	73
Źródła	74
Autografy	75
Kopie	77

SPIS TREŚCI

Pierwsze wydania	80
Wydawcy francuscy	80
Wydawcy niemieccy i wiedeńscy	84
Wydawcy angielscy	87
Transkrypcje utworów Chopina	91
Ekspertyzy wydań	93
Filiacja źródeł	95
Autentyczność źródeł	99
Stylistyczne kryteria autentyczności	101
Korekty Chopina	105
Egzemplarze uczniów Chopina z własnoręcznymi jego poprawkami	107
Późniejsze wydania jako źródła pośrednie	111
Inne źródła pośrednie	121
Wybór źródła podstawowego	121
ZAGADNIENIA USTALANIA TEKSTU UTWORÓW CHOPINA NIE WYDANYCH	
ZA ŻYCIA	126
Problem intencji twórczej Chopina w utworach serii B	126
Problemy źródeł, ich filiacji, autentyczności, wyboru źródła podstawowego	127
Autografy	130
Kopie	130
Pierwsze wydania dzieł pośmiertnych	138
Wydawcy dzieł pośmiertnych	138
Pierwsze publikacje dzieł pośmiertnych	139
ZASADY REDAGOWANIA TEKSTU NUTOWEGO	140
Zasady ogólne	140
Warianty	141
Ortografia Chopinowska	143
Strona graficzna układu tekstu nutowego	144
Rytmy punktowane na tle triolek w innym głosie	144
Ozdobniki	147
Palcowanie	149
Pedalizacja	149
Drobne uwagi dotyczące grafiki nutowej	149
ZASADY REDAGOWANIA KOMENTARZY	151
Komentarze źródłowe	151
Komentarz źródłowy wstępny	151
Komentarz źródłowy szczegółowy	151
Konkordancja wydań zbiorowych	152
Lista porównywanych wydań zbiorowych w kolejności chronologicznej	155
Komentarze wykonawcze	156
Część druga Wstępu — Zagadnienia wykonawcze	156
Komentarz wykonawczy szczegółowy	157
Cytaty przed tekstem nutowym	157

ANEKSY	158
I Wzmianka w korespondencji Chopina o <i>Preludium As</i>	158
II Zagadnienie opusowania przez Fontanę dzieł pośmiertnych Chopina w korespondencji Oskara Kolberga	161
III Dotychczasowe grupowania dzieł Chopina	164
IV Nieprzydatność terminu „kopia autoryzowana”	166
V O możliwości istnienia pierwszych wydań rosyjskich	169
VI List otwarty Hektora Berlioza w sprawie transkrypcji jego utworu	171
VII Skala fortepianu Chopina	172
VIII Rytm punktowane na tle triolek w innym głosie (zarys argumentacji).....	174
ZAKOŃCZENIE	185
Spis ilustracji	190
Indeks rzeczowy	191
Indeks utworów Chopina	194
Indeks nazwisk i dzieł	198

Wprowadzenie do wersji elektronicznej

Pierwsze wydanie *Wstępu* ukazało się w 1974 r., po opublikowaniu pierwszego tomu nutowego *Ballad*. Wydanie drugie przewidywano na zakończenie prac nad wszystkimi tomami Wydania Narodowego. Pierwsze wydanie *Wstępu* omawiało całokształt zagadnień edytorskich związanych z dziełami Chopina, opierając się na materiałach źródłowych i pomocniczych dostępnych w ówczesnej, pierwszej fazie prac redakcyjnych; drugie miało dodatkowo objąć odnalezione w czasie tych prac materiały wraz z nabytymi doświadczeniami redaktorskimi.

Półwiecze, jakie dzieli nas od rozpoczęcia prac nad Wydaniem Narodowym, wzbogaciło naszą bazę źródłowo-informacyjną o wiele nowych pozycji. Ograniczmy się do wymienienia najważniejszych. Odnaleziono szereg autografów, kopii i pierwszych wydań, uznawanych dotychczas za zaginione lub niedostępne. Utrwalono fotograficznie, często w formie faksymilowanej, szereg źródeł dotychczas niedostępnych (np. wydania francuskie ze zbioru Jane Stirling z korektami Chopina w opracowaniu J. J. Eigeldingera). Ukazały się prace o charakterze podstawowym, takie jak *Bibliografia Chopinowska* (K. Michałowski 1970), *Katalog rękopisów utworów Chopina* (K. Kobylańska 1977), *Katalog dzieł F. Chopina* (J. Chomiński, D. Turło 1990), *Monografia Chopina – Człowiek, Dzieło, Rezonans* (M. Tomaszewski 1998). Odkryto nieznanym przedtem kopistów i wydawców. Liczne sesje naukowe wnoszą do życia i dzieł Chopina coraz to nowe szczegóły.

Odrębną sprawą jest powszechna dostępność internetu, pozwalająca na zapoznanie się z wieloma trudno osiągalnymi źródłami, a często też ich wierne skopiowanie.

Te prace i okoliczności, związane z edytorstwem dzieł Chopina, choć skrupulatnie odnotowywane w komentarzach do poszczególnych tomów nutowych Wydania, czynią *Wstęp do WN* coraz bardziej niekompletnym – do czego dochodzi fakt, że od wielu lat brak go na rynku księgarskim.

Kiedy więc Polskie Wydawnictwo Muzyczne zwróciło się do mnie z projektem wznowienia *Wstępu*, powstał problem, w którym momencie i w jakiej postaci

należy to zrobić. Wprawdzie większa część głównego nurtu twórczości Chopina jest już w ramach Wydania Narodowego opracowana i możliwa do nabycia w księgarniach, jednak kilka pozostałych tomów (np. będące w fazie opracowywania *Utwory kameralne*, *Utwory na 4 ręce i na 2 fortepiany*) może nasunąć problemy, których nie poruszało pierwsze wydanie *Wstępu*, a które wypadnie rozwiązać jeszcze przed jego wznowieniem, mającym objąć komplet zagadnień edytorskich. Z drugiej strony, zapotrzebowanie na tę pozycję jest na tyle duże, że zmusza redaktora do szybszych działań. Stąd zrodziła się koncepcja etapu pośredniego, jakim może być obecnie prezentowana wersja elektroniczna *Wstępu*.

Ta wersja będzie jednak rozwiązaniem kompromisowym. Oparta na pierwszym wydaniu *Wstępu*, pomyślana jest w zasadzie jako reprint. W zasadzie, gdyż pewne jej części muszą ulec modyfikacji. Wynika to przede wszystkim stąd, że uprecyzynienie chronologii każe w niektórych miejscach zmienić numerację WN. Zmianę tę nakazuje również postulat zgodności tej formy *Wstępu* z numeracją podaną w poszczególnych tomach nutowych. Dotyczyć to będzie w pierwszym rzędzie dzieł pośmiertnych. W pewnych przypadkach z korpusu dzieł numerowanych wyłączone zostaną niektóre utwory (np. *Largo*, które wejdzie do *Suplementu*), a włączone te, których autentyczność potwierdziła się z dużym prawdopodobieństwem, jak *Kontredans*, rekonstrukcja *Allegretto*, czy z całą pewnością autentyczny *Galop Marqis*.

Jest rzeczą oczywistą, że w ostatecznej, drukowanej wersji II wydania *Wstępu* znacznie wzbogacą się przypisy, podające literaturę przedmiotu. Narosła ona przez cały okres powstawania WN, o czym była już mowa na początku tych uwag.

* * *

Trudno nie stwierdzić z satysfakcją, że żaden istotny element edytorskiej koncepcji *Wydania Narodowego* nie wymagał w ciągu półwiecza pracy zasadniczych zmian. Wznowienie *Wstępu*, przewidywane na r. 2010/2011, będzie więc w tym zakresie uzupełnieniem, a nie zmianą wydania pierwszego. Wyrażam nadzieję, że Czytelnik obecnej wersji, jako fazy pośredniej, pogodzi się z jej niedogodnościami, zanim będzie mógł sięgnąć po drugą wersję drukowaną, pomyślaną jako ostateczna. Będzie ona przedstawiać nie tylko ogólne zasady *Wstępu*, ale i jego wszystkie szczegóły, uzupełnione i zsynchronizowane zarówno wewnątrz, jak i w odniesieniu do tekstu nutowego Dzieł Chopina.

Jan Ekier

„... jest biografia ręką samego autora skreślona, po jego rozłożona dziełach. Dzieło sztuki, jak niemal każde człowieka dzieło, jest odbiciem chwili, pod której wpływem stworzone było; więc szereg dzieł, czyli dzieło zbiorowe, jest skupionym echem różnych chwil żywota; kto by je umiał czytać, odgadnie całą przebieżoną drogę, policzy szczyrby na sercu; taka biografia nigdy nie myli, choć się pod niezwykłą tai formą.”

Józef Sikorski *Wspomnienie Szopena*,
Warszawa 1849

Wykaz skrótów

- KCh — *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opr. B. E. Sydow, tom I/II, PIW, Warszawa 1955
- KOK — *Korespondencja Oskara Kolberga*, tom I/II/III, Oskar Kolberg, *Dzieła Wszystkie*, t. 64, 65, 66, LSW-PWM, Warszawa 1965, 1966, 1969
- Indeks Browna* — Maurice J. E. Brown, *Chopin, An Index of his Works in Chronological Order*, London wyd. pierwsze 1960, wyd. drugie 1972. (Wszystkie powołania się na *Indeks Browna* w niniejszym wydaniu *Wstępu* odnoszą się do pierwszego wydania *Indeksu*. Drugie jego wydanie autor *Wstępu* miał do dyspozycji już po oddaniu tekstu do druku.)
- TIFC — Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Warszawie
- WTM — Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
- BN — Biblioteka Narodowa w Warszawie
- BCP — Bibliothèque du Conservatoire w Paryżu

Cel, zakres, charakter Wydania Narodowego

Celem Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina (WN) jest przedstawienie w sposób możliwie autentyczny kompletnego muzycznego dzieła Fryderyka Chopina.

Ponieważ Chopin należy do najczęściej wydawanych twórców muzycznych (istnieje ponad siedemdziesiąt wydań zbiorowych jego dzieł), a kilka edycji kompletnych w sposób mniej lub bardziej wyraźny stawia jako cel wierne oddanie intencji twórczej kompozytora¹, należy w tym miejscu uzasadnić pokrótce konieczność podjęcia jeszcze raz tej odpowiedzialnej pracy oraz zaznaczyć te cechy charakteryzujące nowe wydanie, które będą je różnić od poprzednich.

1. Bazę źródłową dla WN stanowią wszystkie dostępne nam źródła, będące w ewidencji zbiorów publicznych i prywatnych. Możliwość zebrania tych rozrzuconych po całym świecie źródeł jest obecnie wielokrotnie większa niż jeszcze kilkadziesiąt lat temu (technika mikrofilmów, fotokopii, faksymilów). Dzięki uprzejmości kierownictw bibliotek publicznych w kraju i za granicą, jak również osób prywatnych będących w posiadaniu źródeł do dzieł Chopina², zakres bazy źródłowej naszego wydania jest taki, jakiego nie posiadało żadne z dotychczasowych wydań³.

¹ Patrz niżej: *Inne wydania jako źródła pośrednie*.

² Na pierwszym miejscu należy wymienić Towarzystwo im. F. Chopina w Warszawie, które na czas dłuższy pozostawiło do mojej wyłącznej dyspozycji dużą część zbiorów fotokopii źródeł oraz udostępniało wszelkie innego rodzaju źródła. Patrz też zakończenie *Wstępu*.

³ Jest rzeczą oczywistą, że określenie *wszystkie dostępne źródła* jest relatywne. To, co dziś jest niedostępne, może jutro być do naszej dyspozycji (mamy w ewidencji źródła chopinowskie do dziś jeszcze niedostępne). Równie względne jest pojęcie *całkowitej ewidencji źródeł*: penetracja ich mogła być przeprowadzona — tak w kraju, jak i za granicą — tylko w głównych specjalistycznych zbiorach publicznych i prywatnych, co do których było wiadomo lub można było podejrzewać, że znajdują się w nich autentyczne źródła do dzieł i twórczości Chopina. Sygnałów

2. Postąpiliśmy znacznie w dziedzinie doskonalenia metod w ustalaniu autentyczności źródeł (czyli udziału autora w ich sporządzaniu), filiacji (pokrewieństwa) źródeł oraz ich hierarchii według stopnia reprezentowania przez nie intencji kompozytora. Wielką pomoc w tej dziedzinie (jak również w precyzowaniu innych zasad edytorstwa muzycznego stosowanych w WN) stanowią dzieła Konrada Górskiego: *Sztuka edytorska*¹ oraz *Z historii i teorii literatury*², które choć w założeniu swym ograniczają się do spraw związanych z edytorstwem dzieł literackich, to jednak dzięki wielu analogiom stanowią niezwykle cenne pozycje przy rozwiązywaniu nie skodyfikowanych jeszcze dotychczas problemów edytorstwa muzycznego³.

3. Ze skompletowania, porównania i stwierdzenia autentyczności wielkiej ilości źródeł, jak również z zestawienia tekstów wydań zbiorowych, jakie ukazały się na przestrzeni przeszło stu lat (pierwsze z nich zostały sporządzone w 1860), wyciągamy kilka istotnych wniosków, mających wpływ na postać ostatecznego tekstu nutowego.

Pierwsze wydania dzieł Chopina, ukazujące się za jego życia z reguły w trzech krajach (Francji, Niemczech — ewentualnie w Wiedniu, i w Anglii), zawierały dość liczne błędy sztycharские i nieprawidłowości odczytania tekstu oryginalnego — część z nich przeszła do wydań późniejszych, nawet niekiedy do tych, których założeniem było jak najwierniejsze odtworzenie tekstu Chopinowskiego.

Zarówno manuskrypty, jak opierające się na nich pierwsze wydania zawierają często różne wersje tych samych fragmentów, pochodzące bezpośrednio od Chopina; niekiedy są to tylko poprawki i ulepszenia tekstu, często jednak są to wersje równoległe, które mogą być uważane za warianty. Wiemy również, że Chopin wprowadzał warianty świadomie, najczęściej na lekcjach w egzemplarzach uczniów.

Błędy i rozbieżności pierwszych wydań budziły niepokój już u współczesnych⁴, a w przeważającej liczbie wydań zbiorowych powodowały nawarstwianie się

o istnieniu nie znanych nam jeszcze źródeł można się spodziewać w dalszym ciągu — może w tym również pomóc ukazanie się WN. W ogóle określenie kompletności źródeł jest pojęciem nie mającym odpowiednika w rzeczywistości. Zawsze może odnaleźć się przekaz autentyczny, którego istnienia nie podejrzewaliśmy (choćby w wypadku dzieł Chopina, np. egzemplarz lekcyjny jego utworu) lub który uważany był dotychczas za zaginiony (już w czasie prac przygotowawczych nad WN zdarzały się liczne tego rodzaju szczęśliwe przypadki).

¹ PWN, Warszawa 1956.

² PWN, Wrocław 1959, seria druga — PWN, Warszawa 1964, seria trzecia — PWN, Warszawa 1971.

³ Równie pomocną pozycją w kształtowaniu podstaw edytorstwa dzieł Chopina są *Źródła i zasady wydania Dzieł zebranych Cypriana Norwida*, opracowane przez Juliusza W. Gomulickiego (Cyprian Norwid, *Dzieła zebrane*, PIW, Warszawa 1966, t. I, s. 815–936).

⁴ Zapewne to ma na myśli Mendelssohn, kiedy mówi: *W muzyce Chopina czasem doprawdy*

nowych poprawek, uzupełnień i zmian, nierzadko zniekształcających intencję twórcy¹. WN ma na celu usunięcie wszystkich naleciałości tekstowych i tym samym ukazanie dzieła Chopina w jego czystej, oryginalnej postaci. Z drugiej strony tylko nieliczne wydania zbiorowe — i to w bardzo nikłej mierze — podają warianty Chopinowskie. WN zaś podaje wszystkie ważniejsze autentyczne odmiany tekstu nutowego, bądź pomyślane przez Chopina jako warianty, bądź mające taki charakter w wyniku rozbieżności ostatecznych jego wersji². Tak więc można już teraz stwierdzić, że większość wydań, zakładając z góry jedyny tekst nutowy, przekazywała okrojona muzykę Chopina. Różnica między nimi a WN będzie polegała w krańcowych wypadkach na tym, że wydania te podawały jeden, niekiedy nieautentyczny tekst Chopinowski, WN natomiast podaje często kilka, i to zawsze autentycznych jego tekstów.

4. Dysponujemy dziś sposobami, coraz ściślej precyzowanymi przez współczesne edytorstwo muzyczne, pozwalającymi podać ostateczny tekst kompozytora z widocznym na pierwszy rzut oka wydzieleniem graficznym wszelkich ewentualnych, uznanych za niezbędne, dodatków redakcyjnych.

5. Jesteśmy w stanie rozwiązać — w oparciu o szczegółowe badania — niektóre z generalnych problemów dotyczących rozumienia pisowni i manier wykonawczych w taki sposób, w jaki najprawdopodobniej rozumiał je sam Chopin; problemy te rozwiązywane były dotychczas bądź fragmentarycznie, bądź w sposób dowolny, często niekonsekwentnie na przestrzeni całości danego wydania.

Wydaje się, że powyższe argumenty wystarczająco uzasadniają podjęcie prac nad nowym wydaniem źródłowym dzieł Chopina. Jeżeli ponadto weźmiemy pod uwagę ogólną tendencję dzisiejszego światowego edytorstwa muzycznego, przejawiającą się w eksponowaniu na plan pierwszy wydań źródłowych³, jak również koniunkturę szczególnie sprzyjającą wszelkiego rodzaju pracom naukowym i artystycznym — w tym edytorskim — wynikającą z polityki kulturalnej Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, to przystąpienie do realizacji edycji typu Wydania Narodowego uznamy za obowiązek naszej generacji.

Z nakreślenia celu WN wynika konieczność rozwiązania szeregu problemów

nie wiadomo, czy coś jest prawdziwe, czy fałszywe. (Friedrich Niecks, *Friedrich Chopin*, Leipzig 1890, t. II, s. 300.)

Również Schumann, recenzując Chopina *Tarantelę* op. 43 z wydania niemieckiego, stwierdza: *Niestety, zrozumienie utworu jest początkowo bardzo utrudnione z powodu błędów druku, od których wprost się roi.* (R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1888, t. III, s. 155; por. też Niecks, op. cit., t. II, s. 295.)

¹ Patrz niżej: *Zasady redakcji komentarzy, Konkordancja wydań zbiorowych.*

² Patrz niżej: *Zasady redakcji tekstu nutowego, Warianty.*

³ Por. wydania „urtekstowe” takich firm wydawniczych, jak: Henle Verlag, München-Duisburg; Bärenreiter Verlag, Kassel; Deutsche Verlag für Musik, Leipzig; Universal-Edition (Wiener Urtext Ausgabe) Wien; Lea Pocket Scores, New York; Edition Peters, Leipzig; Breitkopf & Härtel, Wiesbaden-Leipzig i in.

związanych z jego realizacją. Problemy te muszą być zawsze rozpatrywane pod aspektem autentyczności, czyli z tego punktu widzenia, z którego mógł na nie spoglądać sam Chopin. Okaże się, że wiele z tych zagadnień, w całości czy też we fragmentach, znajdzie rozwiązanie odmienne od stosowanych dotychczas w edytorstwie chopinowskim, niejednokrotnie nawet uświęconych ponadstuletnią tradycją. Najważniejsze z nich to:

- ustalenie zakresu mających wejść do wydania kompozycji,
- określenie charakteru wydania,
- zweryfikowanie systemu uporządkowania dzieł,
- sprecyzowanie metody ustalania ostatecznego, najwierniej oddającego intencję twórczą Chopina tekstu poszczególnych dzieł,
- wyjaśnienie tych zagadnień odczytania Chopinowskiej notacji, które dla dzisiejszego wykonawcy mogą być niezupełnie zrozumiałe lub też wieloznaczne.

Zakres dzieł Chopina objętych przez WN stanowią wszystkie autentyczne i wykończone dzieła, mające lub mogące mieć charakter dzieł przeznaczonych do produkcji artystycznej.

Nie publikujemy więc szkiców¹, pierwszych redakcji utworów, o ile istnieją ich redakcje ostateczne², choć oba te wcześniejsze etapy kompozycji uwzględniamy zawsze jako źródła, odnotowując ich cechy charakterystyczne w komentarzach, ewentualnie wyciągając z nich wnioski wpływające na tekst nutowy. Nie znajdują też w WN miejsca prace mające charakter ćwiczeń kompozytorskich (np. ćwiczenia kontrapunktyczne Chopina) lub ćwiczeń pianistycznych, jak też transkrypcje, chociażby były wydane za życia Chopina, jeżeli nie mamy pewności, że zostały przez niego samego dokonane. Utwory wątpliwej autentyczności, ale noszące choćby we fragmentach pewne jej cechy, wchodzi do jednego z suplementów. Utwory przypisywane Chopinowi, ale o znikomym prawdopodobieństwie jego autorstwa lub nie wykazujące go w ogóle, są przez WN pominięte³.

Charakter WN jest trojaki:

1. Jest ono przede wszystkim wydaniem źródłowym, ponieważ: a) opiera się na możliwie szerokiej bazie źródłowej, b) ze źródeł tych, jako przesłanek,

¹ Wyjątek stanowić będzie rekonstrukcja szkicu *Mazurka f*, ostatniej kompozycji Chopina. Por. Chopin, *Mazurek f-moll (ostatni)*, PWM, 1965.

² Te z odmiennych redakcji utworów, których kolejności lub charakteru (z punktu widzenia zawarcia w nich ostatecznej intencji kompozytora) nie można w sposób pewny ustalić, wchodzi do WN, bądź do jego tekstu głównego, bądź wreszcie do odmiennych wersji całości utworów, bądź wreszcie do dodatków zamieszczanych poza tekstem.

³ Kompozycje uznane przez redakcję WN za nieautentyczne, ale kiedykolwiek wydane, będą omówione — z podaniem argumentacji stwierdzającej ich nieautentyczność — w *Komentarzu źródłowym* do tomu B X (36).

wyciąga wnioski wyrażające się w ostatecznym ustaleniu tekstu w sposób przyjęty we współczesnym edytorstwie.

2. Jest wydaniem krytycznym, ponieważ cały proces redakcyjny, poczynawszy od zebrania źródeł, a skończywszy na reprodukcji ostatecznego tekstu nutowego, opatruje komentarzami. Komentarze te obejmują opisanie źródeł, tak pod względem ogólnym, jak i pod względem indywidualnych ich odchyłeń w poszczególnych kompozycjach, rekonstrukcję ich pokrewieństwa i autentyczności, ocenę ich wartości dla ustalenia tekstu ostatecznego oraz uzasadnienie ich wyboru w całości czy w poszczególnych elementach dla odtworzenia tegoż tekstu.

3. Jest wydaniem praktycznym, ponieważ jego tekst może służyć za podstawę dla celów wykonawczo-artystycznych. Tekst WN przygotowany jest do druku w ten sposób, aby był jak najprostszy do odczytania. W tym miejscu zbiegają się postulaty źródłowości i praktyczności wydania. Zdaniem bowiem redakcji autentyczny tekst Chopinowski jest tak przejrzysty, a zarazem kompletny, że jest on równocześnie najlepszym tekstem praktycznym. Wszelkie dodatkowe oznaczenia mogą ten tekst tylko zaciemnić. Prawda, że instrument zmienił się od czasów Chopina, że w palcowaniu — rewelacyjnym u Chopina na tle współczesnej mu pianistyki — poszliśmy może dalej. Różnice jednak nie są aż tak znaczne, żeby należało ingerować w oryginalne oznaczenia wykonawcze. Zwyczajem współczesnych nam innych wydań źródłowych uzupełniamy tylko palcowanie, wyodrębniając je zawsze krojem czcionki od niezbyt często występującego palcowania oryginalnego¹. Resztę oznaczeń interpretacyjnych pozostawiamy w ilości i formie autentycznej. Jedynie w wypadku pewności lub uzasadnionego dużego prawdopodobieństwa, że Chopin przeoczył jakiś znak czy nutę lub też nie mógł użyć jakiegoś zamierzonego w intencji dźwięku (np. ze względu na mniejszą niż w dzisiejszych fortepianach rozpiętość klawiatury), znaki te i nuty będą przez Redakcję uzupełnione, z równoczesnym jednakże wyodrębnieniem ich przez zastosowanie innego kroju czcionki lub ujęcie w nawias. Dla zmniejszenia zaś do minimum marginesu wieloznaczności w odczytaniu oryginalnego tekstu Chopinowskiego do każdego tomu dołączony jest *Komentarz wykonawczy szczegółowy*, rozpatrujący sposoby wykonania poszczególnych miejsc utworów, generalne zaś problemy wykonywania dzieł Chopina. rozwiązywane na podstawie źródeł autentycznych, opisujących grę Chopina i jego wymagania wobec uczniów, zawarte zostaną w części drugiej *Wstępu* pt. *Zagadnienia wykonawcze*.

¹ Patrz niżej: *Zasady redakcji tekstu nutowego oraz Wstęp do WN, cz. II, Zagadnienia wykonawcze, Palcowanie*.

Plan edycji

PODZIAŁ WN NA DWIE SERIE

ZASADA OGÓLNA

Punktem wyjścia uporządkowania dzieł Chopina jest podział WN na dwie serie.

Seria A obejmuje utwory wydane za życia Chopina, seria B — utwory za jego życia nie wydane¹.

Podstawę do zastosowania tego rodzaju podziału daje wyrażona na łożu śmierci wola Chopina. Towarzyszący ostatnim chwilom kompozytora przyjaciele zgodnie relacjonują treść jego decyzji zakazującej publikowania pozostawionych rękopisów. To, że relacje ich w drobnych szczegółach różnią się pomiędzy sobą, jest rzeczą zrozumiałą: dyspozycje co do dzieł nie wydanych były przez Chopina wyrażane kilkakrotnie w rozmowach z różnymi osobami.

Długoletni przyjaciel Chopina, Wojciech Grzymała, tak opisuje w kilka dni po śmierci kompozytora ostatnie jego chwile zaprzyjaźnionemu z nim Augustowi Léo:

*Potem [Chopin] podyktował ostatnią swą wolę dotyczącą jego dzieł, z tą samą wielkością umysłu, która go do tych dzieł natchnęła. Znajdzie się — rzekł — wiele utworów w większym lub mniejszym stopniu naszkicowanych; w imię przywiązania, które dla mnie żywicie, proszę o spalenie ich wszystkich z wyjątkiem początku „Metody”; [...] reszta bez żadnego wyjątku ma być strawiona przez ogień, miałem bowiem dla publiczności wielki szacunek, a szkice moje były o tyle wykańczane, o ile mnie na to było stać, i nie chcę, by na moją odpowiedzialność i pod moim nazwiskiem rozchodziły się utwory niegodne publiczności itd., itd.*²

¹ Zbliżoną zasadę zastosowało Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, redagowane przez Brahmsa, Bargiela, Reineckego, Rudorffa, Liszta i Franchomme'a (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1878–80), włączając dzieła pośmiertne do osobnych dwóch tomów.

² List z końca października 1849, pisany w jęz. francuskim. W dalszym ciągu przytaczam

W niewiele dni później, zapewne po otrzymaniu listu od Léo, pisze do niego znowu:

Rad jestem, że Pan pochwała zarządzenie kompozytora, by zniszczyć wszystko to, co było w jego tece nie wykończone. Zarządzenie to jest bardzo nie na rękę jego rzekomym przyjaciółom i wydawcom, ale jest istotne dla jego dobrej sławy¹.

Najlepsza — według opinii współczesnych — uczennica Chopina, Marcelina Czaratoryska, tak — za pośrednictwem Stanisława Tarnowskiego — moment ten opisuje:

Z największą przytomnością dawał ostatnie polecenie: siostry prosił, żeby spaliła wszystkie jego gorsze kompozycje; winienem to publiczności — mówił — i sobie, żeby ogłaszać tylko rzeczy dobre: trzymałem się tego przez całe życie, chcę się trzymać i teraz².

fragmenty korespondencji Chopina i o Chopinie według KCh. W wyjątkowych jednakże wypadkach odstępuję od tej reguły (por. przypis 2 na s. 87). Do nich należy powyższy list, który w moim przekonaniu nie został całkowicie ściśle przetłumaczony (KCh II, s. 324 i 463). Ponieważ ma on dla sprawy zasadnicze znaczenie, przytaczamy go w oryginale francuskim, łącznie z interpunkcją, z *Correspondance de Frédéric Chopin*, Richard-Masse, Paris 1960, t. III, s. 443, poprawiając oczywiste błędy ortograficzne piszącego:

[...] dictant ses dernières volontés pour ses oeuvres avec la même supériorité qui les a inspirées.

On trouvera, a-t-il dit, beaucoup de compositions plus ou moins indiquées, je demande au nom de l'attachement qu'on me porte que toutes soient brûlées, le commencement d'une méthode excepté que je lègue à Alkan et Reber pour en tirer quelques utilités le reste sans aucune exception doit être consumé par le feu, car j'ai eu un grand respect pour le public et mes essais étaient achevés autant qu'il a été en moi et je ne veux pas que sous la responsabilité de mon nom il se repande des oeuvres indignes du public etc., etc.

W KCh słowo „indiquées” (naszkicowanych) odczytano mylnie „indignes” i przetłumaczono — niegodnych mnie. W *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*, wydanej i tłumaczonej przez Artura Hedleya (London 1962, Heinemann), odczytanie i tłumaczenie tego słowa (s. 374) jest poprawne.

Poza tym w KCh wypuszczono tłumaczenie zdania wtrąconego: „et mes essais étaient achevés autant qu'il a été en moi”.

¹ List z dnia 8 XI 1849, pisany w jęz. francuskim, tłumaczony z *Correspondance...* Richard-Masse, t. III, s. 454, wg propozycji doc. Adama Riegera, jednego z recenzentów WN. Por. KCh II, s. 327 i 466.

² S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 43. Wiarygodność tej relacji, jak również jej pochodzenie od Marceliny Czaratoryskiej, nie może budzić wątpliwości. W przedmowie autora czytamy:

Szkice te pisane były w swoim czasie na odczyty publiczne: oba odczyty odbyły się w Krakowie [...], jeden w marcu roku 1871, drugi w listopadzie 1873. Pierwszy szkic o Chopinie pi-sany był na życzenie i pod kierunkiem księżnej Marceliny Czaratoryskiej. Od niej miał autor zapiski i listy Chopina, od niej wszystkie umiesz-

Trzecią wersję przekazuje przyjaciel Chopina, kompozytor i wiolonczelista August Franchomme:

Pleyel zapytał Chopina, co się ma stać z rękopisami, a ten mu odpowiedział, że można je rozdać pomiędzy przyjaciół, niczego nie wolno wydawać, a urywki należy zniszczyć¹.

Tę ostatnią wolę Chopina potwierdza dalsza korespondencja jego przyjaciół. Z okazji pertraktacji Juliana Fontany z rodziną Chopina w sprawie wydania dzieł pośmiertnych kilka wypowiedzi na ten temat zachowało się w korespondencji Jane W. Stirling, uczennicy Chopina, Szkotki, „anioła opiekuńczego” Chopina w ostatnich latach jego życia, w korespondencji kierowanej do siostry Chopina, Ludwiki:

czone w szkicu szczegóły [...]. Podczas pomienionego odczytu grała księżna Czartoryska te kompozycje, o których jest mowa w szkicu [...]. (Podkr. J.E.)

Na długo przed opublikowaniem Szkiców Marceli Antoni Szulc potwierdził genealogię danych o Chopinie podanych przez Tarnowskiego, tak pisząc do Oskara Kolberga w liście z dnia 25 I 1875: *[Ks. Marcelina Czartoryska...] z pewnością będzie miała dużo pamiątek po Chopinie i wspomnień o nim; ona to w owej pamiętnej prelekcji, którą swego czasu hr. Stanisław Tarnowski miał w Krakowie, dużo dostarczyła treści.* (Podkr. J.E.). KOK I, s. 516.

¹ Wersję tę przekazuje F. Niecks, op. cit., t. II, s. 352 (oryginał angielski: London 1902, t. II, s. 323).

Inną relację, dotyczącą spalenia szkiców kompozycji Chopina, podaje Franciszek Liszt w swej biografii Chopina (F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. pol., PWM, Kraków 1960, s. 170):

W trosce o własną sławę poprosił, aby na jego oczach spalono je, chciał bowiem zapobiec skracaniu, okaleczaniu i zniekształcaniu ich w pośmiertnym wydaniu dzieł niegodnych jego pióra.

Ze wzmianki tej wynikałoby, że część nie wykończonych rękopisów została faktycznie spalona. Fragment ten jednak nie zasługuje w pełni na wiarę, a to z kilku powodów: 1. w okresie śmierci Chopina Liszt przebywał z dala od Paryża i wiadomości biograficzne dotyczące ostatnich chwil Chopina czerpał od osób trzecich (por. *Przedmowa do wydania polskiego*, s. 13), 2. wiemy, że inna tego rodzaju informacja przez niego podana (s. 172), według której „początek metody” Chopina miał również zostać rzucony na pastwę ognia, na szczęście nie odpowiada rzeczywistości — rękopis „początku metody” zachował się bowiem aż do dnia dzisiejszego, 3. komentarz przewidujący tak dokładnie losy przyszłych kompozycji nie wydaje się autentyczny, i jako nie mający odpowiedników w innych relacjach, nasuwa przypuszczenie, że opisane przez Liszt okoliczności, związane z życzeniem Chopina co do zniszczenia nie wydanych kompozycji, są upiększeniem autora biografii.

Jeszcze jedną uwagę odnoszącą się do losu nie wykończonych utworów znajdujemy w książce *How Chopin played*, zredagowanej na podstawie dzienników i notatek A. J. Hipkinsa, współczesnego Chopinowi pianisty angielskiego, przez Edith J. Hipkins (London 1937, s. 13, przypis 1): *Mówiono, że kiedy Chopin był umierający, upraszał swego przyjaciela Gutmanna o zniszczenie szkiców nie dokończonych dzieł, oraz że temu życzeniu stało się zadość.*

Trudno stwierdzić, na jakich źródłach opiera się ta wzmianka, czy pochodzi ona z pierwszej ręki, czy też jest kompilacją różnych wiadomości.

Z wielkim poruszeniem donoszą mi z Paryża, że jest mowa o wydaniu dzieł pośmiertnych Chopina, zapytując, co by to były za dzieła Chopina, do których by obca ręka podłożyła akompaniament, ręka kogoś, kto nie może wiedzieć, jaka była jego idea. Mówią, że to sprzeciwiałoby się jego woli, a Pani M. [Marcelina Czarторыńska] mocno przeciw temu oponuje. Błagają mnie o porozumienie się z Panią w tej sprawie, uważając ją za świętokradztwo¹.

Jak mocno musiała przeciwstawiać się Marcelina Czarторыńska wydaniu jego dzieł pośmiertnych, dowodzić może fragment innego listu J. W. Stirling do siostry Chopina:

Przykro mi, że Pani M. [...] zapomniała się, pisząc do Pani w tak mało stosowny sposób. Sądzi ona, że wola Chopina została naruszona, a ja rozumiem jej niezadowolenie [...]².

Zaś w parę miesięcy później donosi jej jeszcze raz, że ktoś, kto spotkał księżnę Czarторыńską w Wiedniu, twierdził, że wciąż jeszcze jest ona rozgoryczona sprawą kompozycji pośmiertnych³.

Wyżej wspomniany, zaprzyjaźniony z Chopinem kompozytor i pianista, Camille Pleyel, dobitnie przypomina Ludwice Jędrzejewiczowej stanowisko zmarłego brata względem jego nie wydanych dzieł:

Pani.

Wspomnienia moje są najzupełniej w zgodzie z tak dobrze uzasadnionymi motywami księżnej Czarторыńskiej, aby Panią odwieść od dania przyzwolenia na jakiekolwiek wydawnictwo pośmiertne dzieł Jej wielce drogiego i nigdy nieodżałowanego brata. Potwierdzam, że wielokrotnie, szczególnie zaś na kilka dni przedtem, zanim śmierć go nam zabrała, nalegał, ażebym starał się w miarę moich sił przeszkodzić wszelkiej publikacji dzieł lub urywków pozostałych. Wyrażenie przez Panią zgody na podobną publikację byłoby działaniem na przekór świętej woli umierającego, woli wyrażonej tak stanowczo; przekonany też jestem, że po dojrzałym namyśle nie zawaha się Pani powziąć decyzji wprost przeciwniej tej, przy której, jak się zdaje, trwa Pani obecnie.

Racz Pani przyjąć wielce serdeczne pozdrowienia wraz z zapewnieniem mego poważania.

Paryż, 12 grudnia 1853

Camille Pleyel⁴

¹ List z dnia 11 XII 1853, pisany w jęz. francuskim; zbiory TiFC (oryginał M/528, fotokopia F. 120). Por. E. Ganche, *Dans le souvenir de F. Chopin*, Paris 1925, s. 145 (cytat Ganche'a niezupełnie zgodny z oryginałem).

² List z dnia 21 III 1854, pisany w jęz. francuskim; por. E. Ganche, op. cit., s. 147.

³ M. Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*. Warszawa 1904, s. 346.

⁴ Oryginał listu, pisanego w jęz. francuskim, w zbiorach TiFC (M/310, fotokopia F. 45). Por. M. Karłowicz, op. cit., s. 375; E. Ganche, op. cit., s. 219.

Tradycja ostatniej woli Chopina przetrwała w jego rodzinie do następnego pokolenia. Siostrzeniec Chopina, Antoni Jędrzejewicz, opisując dzieje różnych pamiątek po swym wuju, tak mówił:

Między skrzyniami były także, pamiętam, dwie czy trzy skrzynie z nutami, z manuskryptami Chopina, z manuskryptami kompozycji, które nie przejrane przezeń, nie poprawione, tylko naszkicowane zaledwie, nie kwalifikowały się — jego zdaniem — do wydania¹.

Również i przedstawiciele firmy Breitkopf i Härtel, należącej do pierwszych wydawców dzieł Chopina, dobrze musieli znać stanowisko Chopina w tej sprawie, jeżeli korespondując z Antonim Barcińskim, pisali:

Zresztą p. Chopin zmarł. Jego dzieła pośmiertne należą — przynajmniej w większości — do tych, których nie chciał on opublikować. Jest rzeczą bardzo słuszną, że po śmierci wielkiego twórcy rozważa się możliwość wydania tego wszystkiego, co jest jego godne, co mogłoby służyć lepszemu jego poznaniu — nawet, gdyby on sam z tym się nie zgadzał².

Prawdopodobnie już następcy współczesnych Chopinowi kierowników tejże firmy odpowiadali Janowi Brahmsowi na wyrażone przezeń wątpliwości co do zakwalifikowania *Sonaty op. 4* do utworów pośmiertnych Chopina:

Na list pański [...] mamy zaszczyt odpowiedzieć, że „Sonata op. 4” została wprowadzona do katalogu tematycznego jako dzieło pośmiertne. Ponieważ Chopin stanowczo opierał się wydawaniu mniej wartościowych — jego zdaniem — dzieł, a rodzina opublikowała ogół pozostawionych przez niego utworów całkowicie wbrew jego woli, dlatego uważamy, że dzieło to mamy prawo wprowadzić do wydania wyłącznie jako suplement³.

Tak więc negatywny stosunek Chopina do publikacji dzieł przez niego nie wydanych nie ulega wątpliwości.

Różne mogły być motywy tego stosunku, różna bowiem była wartość pozostawionych kompozycji, różny stopień ich wykończenia, z różnych okresów jego życia pochodziły. Julian Fontana, serdeczny przyjaciel i powiernik Chopina, kopista wielu jego dzieł, ten, który po przełamaniu oporu przyjaciół Chopina uzyskał wreszcie od rodziny zgodę na publikację części nie wydanych przez

¹ F. Hoesick, *Słowacki i Chopin*, Warszawa 1932, t. I, s. 255.

² List bez daty (odebrany 19 XII [1854]), pisany w jęz. francuskim, kopia oryginału w zbiorach TiFC (M/454, fotokopia F. 42).

³ List firmy Breitkopf & Härtel z dnia 27 V 1878 w sprawie wydawanego przez Brahmsa tomu *Sonat* Chopina w wymienionym w przypisie 1 na s. 16 wydaniu; Franz Zagiba, *Chopin und Wien*, Wien 1951, s. 134. Oryginał w jęz. niemieckim.

kompozytora utworów¹, tak pisze w nocie przy swym wydaniu Dzieł Pośmiertnych (1855):

Z dala od Francji w okresie jego śmierci, nie mogłem być obecny w jego ostatnich chwilach. Jakkolwiek jednak było, słyszałem wyrażaną przez niego chęć publikowania tego czy innego utworu, wchodzącego do niniejszego zbioru. Niektórych jednakże z tych kompozycji, napisanych w charakterze pamiątki dla przyjaciół, przez nadmiar delikatności nie chciał wydawać. Jeżeli zaś chodzi o pozostałe, mając zwyczaj bardzo nieraz długiego przetrzymywania przed oddaniem publiczności, czy to przez kaprys, czy przez niedbalstwo, pozostawił je w tece².

Że utworów ofiarowanych „w charakterze pamiątki dla przyjaciół” Chopin rzeczywiście nie chciał wydawać, potwierdza fragment listu jego do Anny Karoliny de Belleville-Oury:

Co do walczyka, który miałem przyjemność dla Pani napisać, proszę go zachować — błagam — dla siebie. Nie chciałbym, aby ujrzał światło dzienne. Natomiast pragnęłbym usłyszeć Panią grającą go [...] ³.

Jeszcze jeden wreszcie motyw mógł powstrzymać Chopina od wydawania niektórych utworów: zauważony wpływ pomysłów innych kompozytorów na jego własne utwory⁴.

Jest rzeczą oczywistą, że dziś już jest — na szczęście — za późno na dosłowne spełnienie ostatniej woli Chopina. Byłoby to zresztą bezprzedmiotowe wobec faktów dokonanych, jakimi są wielokrotne wydania utworów pośmiertnych oraz uzyskanie przez niektóre z nich prawa obywatelstwa na estradach całego świata, czasem na równi z dziełami Chopina przez niego wydanyymi.

¹ Por. przypis 2. na s. 56.

² Oeuvres posthumes pour le piano de Fréd. Chopin, publiés sur les manuscrits originaux avec autorisation de sa Famille par Jules Fontana, Berlin, chez A. M. Schlesinger. Nota napisana jest w oryginale w jęz. niemieckim i francuskim.

³ List z dnia 10 XI 1842, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 76 i 356.

⁴ Zwrócił na to uwagę Artur Hedley, zestawiając pierwsze takty *Impromptu Es* Moschelesa z nie wydanym za życia Chopina *Impromptu cis* (tzw. *Fantaisie-Impromptu*); A. Hedley, *Chopin*, London 1947, s. 155–156, tłum. polskie, Łódź 1949, s. 191.

Jeżeli chodzi o problem reminiscencji u Chopina w ogóle, niezbyt zresztą u niego licznych, por. L. Bronarski, *O kilku reminiscencjach u Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny”, Warszawa 1929, nr 5, s. 25–32, tegoż autora: *De quelques réminiscences chez Chopin, Études sur Chopin*, t. 2, Lausanne 1946, s. 43–68, tegoż autora: *O reminiscencjach u Chopina. Szkice chopinowskie*, PWM, Kraków 1961, s. 173–200; J. Prosnak, *Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina, III. Wpływy*, „Kwartalnik Muzyczny”, PWM, Warszawa-Kraków 1949, nr 28, s. 73–19; A. Chybiński, *Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny”, PWM, Warszawa-Kraków 1949, nr 28, s. 142–148, oraz literaturę cytowaną w powyższych pracach.

Dziś wiele ze szlachetnych motywów kompozytora straciło już na aktualności, jego przyjaciele, wobec których odczuwał on ów „nadmiar delikatności” — nie żyją, dziś wiemy, że większość ewentualnych pierwowzorów, mogących mieć wpływ na podświadomość Chopina, weszła do lamusa historii muzyki, a wzburzone przez nie kompozycje Chopina żyją samodzielnym życiem dzieł o wartościach trwałych, dziś wreszcie obserwujemy w stosunku do wszystkich wielkich twórców tendencję do wydobywania na światło dzienne „każdego cennego kamyka, odłączonego od wspaniałego klejnotu” — jak to wyrażono we wstępie do publikacji nowo odnalezionego utworu Chopina¹.

Dziś więc, z perspektywy z górą stu lat, przyznamy rację Fontanie i rodzinie Chopina, odczuwając dla nich wdzięczność, że decyzjami swymi przyczynili się do uratowania od zguby cennych pozycji jego twórczości, z których zapewne wiele — jak tego dowodzi historia innych rękopisów Chopina — do naszych czasów by się nie dochowało.

Z drugiej jednakże strony trudno by było całkowicie zignorować testament Chopina i — jak to czyni większość wydawców edycji zbiorowych — traktować na równi te dzieła, które on sam do wydania przygotował, z tymi, które uznał za niegodne druku; dlatego też, ukazując raz jeszcze dzieło muzyczne Chopina, spełnimy jego ostatnią wolę w kompromisowy sposób, a mianowicie poprzez o d d z i e l e n i e tej części dzieła, za którą brał on odpowiedzialność artystyczną (w serii A), od tej, której publikacji — słusznie czy niesłusznie — sprzeciwiał się tak stanowczo (w serii B). To oddzielenie² pozwoli nam pojąć miary, jakie Chopin przykładał czy to do wartości, czy to do stopnia wykończenia swych dzieł, a równocześnie dojrzeć margines jego twórczości, na który składają się kompozycje świadczące o tym, że i geniusz Chopina musiał początkowo ulegać

¹ „Revue Musicale”, Richard-Masse, Paris 1955, wstęp do pierwszej publikacji *Walca a.*

O zagadnieniu ogłaszania drukiem utworów, których sam autor drukować nie zamierzał i wyrazić to zaznaczył, pisze Konrad Górski w swym dziele pt. *Sztuka edytorska* (por. przypis 1. na s. 12), powołując się na przykłady Słowackiego i Mickiewicza (s. 189–191).

Jak dalekiej przeszłości sięga ten problem, może świadczyć wiadomość sprzed... 2000 lat, dotycząca ostatniej woli poety rzymskiego Wergiliusza i losów jego dzieła *Eneida*:

[...] Wergiliusz nalegał na Wariusza, aby ten, jeśliby on, Wergiliusz, zmarł, spalił manuskrypt [*Eneidy*]. Wariusz jednak uparcie odmawiał spełnienia tej prośby. Dlatego Wergiliusz, kiedy już był poważnie chory, ustawicznie domagał się podania manuskryptu; chciał go sam wrzucić w ogień. Ponieważ jednak nikt mu nie dał tego dzieła, w swym testamencie niczego o nim nie postanowił.

Jednakże Wariuszowi i Tukce legował swe dzieła w ostatniej woli pod tym ogólnym warunkiem, aby niczego nie wydawali, czego on sam nie wydał. Mimo to Wariusz z polecenia Augusta wydał *Eneidę*. (Donatus, *Vita Vergilii*, cyt. według A. Krawczuk, *Cesarz August*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1964, s. 222.)

² Wyodrębnienie dzieł pozostawionych w spuściźnie rękopiśmiennej od dzieł ogłaszanych za życia twórcy jest postulatem współczesnego nam edytorstwa. Por. K. Górski, *Sztuka edytorska*, s. 191.

prawom zależności od wpływów innych kompozytorów, prawom rozwoju i prawom zmęczenia.

Jednakże mimo iż autentyczność podziału kompozycji Chopina na „godne publiczności”, czyli wykańczane przez niego starannie, oraz na „niegodne publiczności”, czyli mniej wykończane, nie ulega wątpliwości, to przeprowadzenie przez edytora takiej linii podziału, która by całkowicie wiernie realizowała tę wyrażoną w ostatnich chwilach życia intencję twórcy, nie narzuca się — jakby się mogło zdawać — z całkowitą oczywistością. Dzieje się to z tego powodu, że nie pokrywają się ściśle z sobą dwa zasadnicze kryteria mogące stanowić podstawę podziału. Przy zaliczaniu bowiem kompozycji do grupy pierwszej można przyjąć za punkt wyjścia zarówno fakt *opusowania* dzieł przez Chopina, jak i fakt *wydania* przez niego przygotowanych do druku dzieł.

Jaśniejszy i wygodniejszy wydaje się podział według pierwszej zasady — na grupę utworów opusowanych i nie opusowanych (oczywiście opusowanych przez samego autora). Jednakże przy bliższym wniknięciu w ten podział nasuwają się wątpliwości, czy rzeczywiście odzwierciedlałby on właściwie intencję Chopina: włączałby on bowiem do utworów „godnych publiczności” jedną kompozycję (*Sonatę c op. 4*), której Chopin w okresie swej dojrzałej twórczości nie chciał wydać (wypadek ten omówiony będzie poniżej), a wyłączałby sześć kompozycji, które Chopin faktycznie uznał za „godne publiczności”, wydając je tak samo starannie jak utwory opusowane, a którym nie przydzielił numerów opusów raczej ze względów techniczno-edytorskich niż merytoryczno-muzycznych (*Grand duo concertant*, *3 nouvelles études*, *2 mazurki a-moll*). Dlatego w WN podjęto decyzję kierowania się drugą zasadą, według której do grupy pierwszej (serii A) wchodziły utwory faktycznie za życia Chopina i przez niego samego wydane, a do grupy drugiej (serii B) — utwory przez niego nie wydane.

Wydzielenie kompozycji wchodzących w WN do serii B w wyraźniejszy sposób zwraca uwagę na istnienie tego zjawiska w twórczości Chopina, które nazwać by można *drugim jej nurtem*, nurtem ubocznym, a równoległym do tego, który twórca uważał za główny. Sygnalizuje go Oskar Kolberg, tak pisząc do M. A. Szulca:

[...] Chopin już w czasie swej dojrzałości muzycznej około 1827–1830 r. pisał sporadycznie, że tak rzekę, w antraktach swych większych dzieł, raczej rzucał na papier improwizowane niekiedy na balach i wieczorach swe tańce i inne drobne rzeczy wcale nie w myśli publikowania ich (bo owszem warował się od tego), ceniąc je sam zbyt mało i tylko dla zaspokojenia życzeń przyjaciół, którzy zawsze przeczuwali, że i te okruchy jego muzy mają pewną wartość.¹

¹ Brulion listu z dnia 13 XI 1874, KOK I, s. 498 i III, s. 724.

Kolberg pisał oczywiście o okresie, w którym miał możliwość osobiście obserwować rozwój artystyczny młodego Chopina. Zachowana spuścizna drobnych utworów z paryskich czasów twórcy dowodzi, że ten nurt komponowania „w antraktach większych dzieł” (niekoniecznie w wyniku improwizacji na balach — drugim bodźcem były na pewno wpisy do albumów znajomych, trzecim — pieśni śpiewane w gronie przyjaciół Polaków, były też i inne okoliczności skłaniające Chopina do rzucania swych myśli muzycznych na papier) był zjawiskiem dość ciągłym, towarzyszącym twórcy do ostatnich lat życia. Nie wyklucza to faktu, że niektóre z tych utworów dorównują swym artyzmem odpowiednim dziełom nurtu głównego.

Ten podział na dwie serie ma wreszcie dla wydania źródłowego dodatkowe znaczenie. Pozwala on mianowicie na zastosowanie w dwóch seriach dwóch różnych technik edytorskich. Podczas gdy sposób rekonstrukcji tekstu dzieł przygotowanych starannie przez kompozytora do druku, do których to dzieł posiadamy względnie kompletne zestawienie powiązanych z sobą źródeł, wynika z pewnej możliwej do ustalenia w zasadniczych rysach metody, to znalezienie takiej jednolitej metody dla dzieł pośmiertnych jest wręcz niemożliwe. W tym ostatnim wypadku można raczej tylko mówić o odrębnych niemalże dla każdej kompozycji z osobna metodach ustalania tekstu, w zależności od ilości posiadanych do niej źródeł, stopnia ich autentyczności, wiarygodności czy dokładności.

PRZYPADKI GRANICZNE

Przy wszelkich klasyfikacjach dzieł artystycznych na jakieś zasadnicze grupy występują zwykle przypadki graniczne. Podobnie dzieje się i w naszym podziale utworów Chopina na dwie serie. Dlatego też należy bardziej szczegółowo uzasadnić przyłączenie do serii B kilku kompozycji, które mogłoby wzbudzić pewne wątpliwości. Dotyczy to: *Sonaty c op. 4. Wariacji E na temat pieśni niemieckiej „Der Schweitzerbub”, Poloneza g z r. 1817 oraz dwóch Mazurków B i G z lat 1825-26.*

Sonata c op. 4, Wariacje E

Utwory te w wielu momentach przechodziły wspólne koleje losu, i dlatego omówię je łącznie.

Sonatę miał zamiar Chopin początkowo wydać drukiem w Lipsku, co wynika z listu pisanego 9 września 1828 do przyjaciela lat młodzieńczych, Tytusa Woyciechowskiego:

Myślę, że to „Trio” [op. 8] podobny los spotka, co moją „Sonatę” [op. 4]

i „Wariacje” [op. 2]. Już są w Lipsku, pierwsza, jak wiesz, Elsnerowi przypisana [...]”¹,

później publikację *Sonaty* wraz z *Wariacjami E* zaproponował podczas swej pierwszej bytności w Wiedniu tamtejszemu wydawcy, Tobiaszowi Haslingerowi:

*Wiadomość tę odebrałem od Haslingera, który mnie przyjął jak najgrzeczniej, ale dlatego „Sonaty” ani „Wariacji” drugich nie wydrukował*².

Wiedeński wydawca przez szereg lat nie okazywał jednak zainteresowania wydaniem tych dwóch kompozycji, aż dopiero w 1839 r. odnajdujemy ślad ponownego zajęcia się ich losem, jednakże tym razem już bez porozumienia się z autorem:

*Ojciec mi pisał, że moja „Sonata” stara u Haslingera wyszła i że Niemcy chwalą*³.

Skąd wzięło się skonstatowanie faktu wydania *Sonaty*, a nawet pozytywnej reakcji na jej publikację — dokładnie nie wiadomo. Najbardziej prawdopodobne wydaje się być następujące wytłumaczenie: wydawca warszawski Sennewald był w ścisłym kontakcie z wydawcami niemieckimi i wiedeńskimi, od których mógł mieć różne wiadomości co do ich planów wydawniczych; byłoby rzeczą naturalną, że Haslinger, zainteresowany wydaniem *Sonaty* Chopina, doniósł o tym wydawcy warszawskiemu, wyrażając przy tym słowa pochwały (swoje czy też swych doradców) dla kompozycji. Wiadomość ta mogła dojść do Mikołaja Chopina bezpośrednio lub pośrednio⁴, co w liście do syna określił zapewne zwrotem: „Niemcy chwalą”. W każdym razie *Sonata*, jak również i *Wariacje* długo jeszcze czas czekać będą na ujście światła dziennego.

W dwa lata po powyższej wzmiance dotyczącej *Sonaty* pisze Chopin do Juliana Fontany już nieco bardziej szczegółowo:

*Haslinger, kiep, chce drukować — a raczej wydrukował, i chce dziś publikować rzeczy, które mu darmo dałem w Wiedniu temu 12 lat. Jak Ci się to podoba? — Nic mu nie odpiszę, albo s o l o n y list, który, jeżeli mu poślę, nie zapieczętuję, żebyś przeczytał*⁵.

W liście znajduje się wyraźnie stwierdzenie faktu wydrukowania zarówno

¹ KCh I, s. 79.

² List do rodziny w Warszawie, Wiedeń, 1 XII 1830; KCh I, s. 156. „...Wariacji drugich...” zapewne w stosunku do *Wariacji op. 2* na temat „La ci darem la mano” Mozarta, które już na szereg miesięcy przed napisaniem listu zostały wydane u Haslingera (styczeń 1830) i jako takie mogły być nazwane przez autora „pierwszymi”.

³ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 8 VIII 1839; KCh I, s. 354.

⁴ Patrz niżej — list Ludwika na s. 31.

⁵ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 11 IX 1841; KCh II, s. 34.

Sonaty, jak i *Wariacji* („Haslinger [...] wydrukował [...] r z e c z y [...]”)¹, jednakże bez zakończenia całości procesu wydawniczego („Haslinger [...] chce dziś publikować rzeczy [...]”), oraz negatywny stosunek Chopina do sprawy — jak się zdaje — w tym momencie raczej od strony handlowej; brak natomiast zajęcia stanowiska przez kompozytora od strony merytoryczno-muzycznej co do koncepcji wydania jego młodzieńczych dzieł².

Dopiero w kilka lat później stosunek ten — już tylko odnośnie do *Sonaty* — znajdzie swój wyraz w liście pisanym do Jędrzejewiczów w sierpniu 1845 r.:

„Sonata” Elsnerowi [dedykowana] wyszła w Wiedniu u Haslingera, a przynajmniej sam mi drukowaną „épreuve” temu kilka lat do Paryża przysłał; ale ponieważ nie odesłałem mu jej korygowanej, tylko kazałem powiedzieć, że wolałbym, żeby wiele rzeczy odmienionych było, więc może wstrzymali druk, co by mi bardzo miło było...³.

Jasno z tego wynika, na pewno w stosunku do *Sonaty*, a prawdopodobnie i do *Wariacji E*, że wymagania, jakie stawiał Chopin swym kompozycjom przeznaczonym do publikacji, wzrosły znacznie na przestrzeni lat. To, co dla dwiętnastoletniego młodzieńca było godne druku, dla twórcy zapewne wykończonych już *Sonaty b op. 35* miało zbyt wiele mankamentów. Zachodził więc tutaj wypadek następujący: początkową intencją autora było wydanie *Sonaty* (stąd przydzielenie jej numeru opusu⁴), później jednak wycofał się on z zamiaru jej publikacji. Ponieważ w edytorstwie współczesnym, w wypadku natrafienia na różne decyzje twórcy jego dzieł dotyczące, obowiązuje zasada uznania decyzji ostatniej za wiążącą, w naszym wypadku będzie nią tak wyraźnie w ostatnio cytowanym liście sformułowana chęć Chopina wycofania się z wydania *Sonaty op. 4*. Konkretnych śladów stosunku Chopina do wydania *Wariacji E* więcej już nie znajdujemy.

Jeszcze jeden szczegół przemawia przeciwko chęci Chopina włączenia *Sonaty c* do rzędu wydanych przez siebie utworów: podczas gdy powtarzające się

¹ Płyty sztycharskie obu tych kompozycji noszą sąsiednie numery, wskazujące na sporządzenie ich ok. połowy r. 1840.

² „Solony” list został wysłany do Haslingera zapewne niecały miesiąc później; do niego odnosi się najprawdopodobniej postscriptum w liście do Fontany z dnia 6-7 X 1841 (KCh II, s. 42): *Haslingera list s a m oddaj na pocztę [...]*.

³ KCh II, s. 145–146.

⁴ Nie wiadomo, dla jakich kompozycji zarezerwował Chopin numery opusowe 1 i 3. Por. H. Feicht, *Ronda F. Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 23, s. 26. Rozważania autora artykułu należałoby uzupełnić uwagą, iż w omawianym przez niego okresie *Ronda c i F* nie posiadały jeszcze numerów opusowych (patrz omówienie sprawy *Mazurków B i G* oraz przypis 1. na s. 32.).

u niego formy otrzymują w korespondencji i tytułach pierwszych wydań liczby porządkowe (np. *op. 21 — Second concerto*, *op. 36 — Deuxième impromptu*, *op. 38 — 2^{me} ballade*, *op. 39 — Troisième scherzo* itd.), *Sonaty op. 35* i *op. 58* w pierwszych wydaniach francuskich i niemieckich nie noszą liczby porządkowej (w wypadku brania pod uwagę przez Chopina *Sonaty c* winny były one mieć liczby: druga i trzecia sonata), natomiast *Sonata op. 58* w pierwszym wydaniu angielskim posiada liczbę kolejną *Seconde grande sonate* — nie wykluczone, że nawet w podkładzie do druku przez samego Chopina podana¹.

Faktycznie oba dzieła, *Sonata c* i *Wariacje E*, ukazały się w druku pośmiertnie: u Haslingera w Wiedniu i S. Richault w Paryżu w 1851 r., a u Cooksa w Londynie w rok później, we wszystkich trzech wydaniach z sąsiednimi numerami płyt sztycharskich. Wprowadzenie ich zatem w WN do serii B nie powinno budzić wątpliwości².

Nie od rzeczy będzie w tym miejscu dodać, że zapowiedź wydania drukiem *Sonaty* — już po śmierci Chopina — wywołała u jego przyjaciół poważne wątpliwości:

¹ Trudno by wysuwać jako argument przemawiający za włączeniem *Sonaty c* do grupy utworów wydanych spis incipitów kompozycji Chopina, znajdujący się w siedmiotomowym zbiorze pierwszych wydań, będącym początkowo w posiadaniu Jane W. Stirling (spis ten jest reprodukowany w t. I, Frédéric Chopin Oeuvres Complètes, Oxford University Press, por. przypis 1. na s. 118 oraz opatrzoną tym przypisem charakterystykę wydania). Spis ten powstał najprawdopodobniej z inicjatywy J. W. Stirling. Na 140 incipitów Chopin wpisał własnoręcznie tylko 12, zaś incipit *Sonaty c* został wpisany ręką Franchomme'a, zapewne na zasadzie mechanicznej kolejności opusów, znajdując się pomiędzy dwoma najbardziej oddalonymi początkami utworów pisanymi ręką Chopina (*op. 1* i *op. 37*). Istnieje więc minimalne prawdopodobieństwo, ażeby Chopin kontrolował dokładnie ten spis, a tym samym, aby znalezienie się tego incipitu w spisie miało reprezentować jego decyzję co do miejsca *Sonaty c* w całokształcie dzieł. Nie można nawet wykluczyć możliwości, że początek *Sonaty c* wpisany został do spisu w puste miejsce zarezerwowane dla *opusu 4* — już po śmierci Chopina, jak to miało miejsce w wypadku innych dzieł pośmiertnych wypisanych pod koniec spisu. Por. przypis 2. na s. 41.

² Prof. Konrad Górski, który był jednym z recenzentów niniejszego *Wstępu*, tak pisze na temat zasady podziału WN na dwie serie:

Podział na dwie serie, stosowany przez historyków literatury dla dzieł ogłoszonych i nie ogłoszonych za życia autora, ma swoje uzasadnienie nie tylko w fakcie, że za dzieło nie ogłoszone przez siebie autor nie chciał wziąć odpowiedzialności przed publicznością, ale również i w tym, że utwór ten nie wszedł do życia artystycznego w epoce swego powstania. Nikt tego utworu nie znał, nikt na niego nie reagował, on nie oddziałał w żadnej formie na proces rozwojowy sztuki, którą reprezentował, ani nie stał się w jakiegokolwiek postaci faktem historyczno-kulturalnym. Sądzę, że o dziełach sztuki muzycznej winniśmy myśleć w sposób podobny. (Konrad Górski, recenzja pracy Jana Ekiera pt. Komentarz ogólny do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina (pierwotny tytuł niniejszej pierwszej części Wstępu), s. 8–9; maszynopis, zbiory TiFC).

Byliśmy bardzo zdziwieni — pisze J. W. Stirling do Ludwika Jędrzejewiczowej — czytając w «La France Musicale» anons dzieł pośmiertnych Fryderyka Chopina [...]. Lecz w następnym numerze przeczytaliśmy: „Op. 4”. Jest to opus, który nie istnieje wśród jego dzieł, a dawno temu został sprzedany¹ Haslingerowi. Chopin z tego dzieła nie był zadowolony, chciał je poprawić, w końcu dzieło to nigdy nie zostało wydane. Haslinger oferował je — bez wskazania opusu kompozycji — Brandusowi, który przybył w tej sprawie do Herbaulta². Herbault wycofał się z [pertraktacji dotyczących] dzieł pośmiertnych. Wobec czego Brandus nie zgodził się na publikację dzieła, a Richault stał się jego nabywcą³.

Równie znamienne jest stanowisko co do wydania *Sonaty op. 4* innego — obok Brandusa — z pierwszych wydawców dzieł Chopina, a mianowicie Breitkopfa i Härtla w Lipsku, sformułowane w cytowanym już wyżej liście przedstawicieli firmy do Jana Brahmsa⁴.

Polonez g, Mazurki B i G

Innego rodzaju obiekcje wystąpić mogą przy zakwalifikowaniu do serii B *Poloneza g* oraz *Mazurków B i G*. Trzy te kompozycje wyszytychowane bowiem zostały w Warszawie przed wyjazdem Chopina z kraju (*Polonez* w 1817, *Mazurki* w 1826 r.), a więc uważane być mogą za kompozycje „wydane za życia”. Problem ten należy postawić w sposób następujący: czy fakt wydrukowania tych utworów w Warszawie równoznaczny jest z autentycznym Chopinowskim rozumieniem „wydania” kompozycji, takim, jakie zachodziło w wypadku jego dzieł wydawanych później za granicą.

Rozpatrując problem tych trzech drobnych utworów, omówimy okoliczności powstania każdego z nich, a w szczególności intencję Chopina dotyczącą ich publikacji, sposób ich przygotowania do druku i poziom wydawnictwa, jak również będziemy starali się odszukać ślady stosunku do nich dojrzałego Chopina, ewentualnie jego najbliższych. (Ponieważ losy obu *Mazurków* spletały się zawsze z sobą, będą one omawiane łącznie.)

Polonez g jest pierwszym drukowanym utworem Chopina i należy do jego najwcześniejszych kompozycji (na okładce pod tytułem i dedykacją wyszytychowano: „Faite par Frédéric Chopin, musicien âgé de huit ans”). Ze względu

¹ Informacja nieścisła; por. wyżej cytowany fragment listu:

Haslinger [...] chce dziś publikować rzeczy, które mu d a r m o dałem w Wiedniu [...]. (Podkr. J.E.)

² Herbault był jednym z najdawniejszych paryskich przyjaciół Chopina. Nazwisko jego przewija się kilkakrotnie w korespondencji Chopina.

³ List J. W. Stirling do Ludwika Jędrzejewiczowej w Warszawie, z dnia 14 VI 1851, pisany w jęz. francuskim; E. Ganche, op. cit., s. 128 (błędnie wydrukowany rok 1850 zamiast 1851).

⁴ Patrz fragment listu na s. 20 opatrzony przypisem 3.

na wiek kompozytora o jego intencji wydania tego utworu nie może tu być mowy — inicjatorami sztychu byli albo rodzice, albo najbliżsi przyjaciele. Za tym ostatnim przemawia wzmianka umieszczona w „Pamiętniku Warszawskim” z 1818 r., mówiąca o tej kompozycji „przez przyjacielskie ręce sztychem upowszechnionej”¹. F. Hoesick przypuszcza nawet, iż wśród „przyjacielskich rąk” pierwsze miejsce zajmowała rodzina Skarbków (przypomnijmy, że *Polonez* poświęcony został pannie Wiktorii Skarbek, zaś Fryderyk Skarbek był w owym czasie współpracownikiem, a w kilka lat później redaktorem i wydawcą „Pamiętnika Warszawskiego”, w którym powyższa wzmianka się ukazała)². Nie można również mówić o jakiejś skali porównawczej wymagań stawianych kompozycjom przeznaczonym do druku w wypadku dziecka, które, według powyższej wzmianki „Pamiętnika Warszawskiego”, było „już kompozytorem kilku tańców i wariacji”. Co do sposobu przygotowania utworu do druku, przypuścić można, że — podobnie jak to miało miejsce w wypadku skomponowanego w tym samym roku *Poloneza B* — i ten *Polonez* obcą ręką został spisany, a więc i jego ostateczny kształt nie jest całkowicie pewny, zaś o korekcie młodocianego autora już choćby ze względu na poważny błąd w druku w takcie 2 można wątpić. U dołu strony tytułowej tego dziełka widnieje firma: „Varsovie, chez l’abbé J. J. Cybulski” (następuje dokładny adres).

*Ks. Cybulski był współwłaścicielem małej, istniejącej od r. 1803 sztycharni nut, prowadzonej do spółki z Płacheckim*³.

Była to sztycharnia lokalna, nieznane są nam fakty wypuszczenia przez nią jakiegóż poważniejszej pozycji, nie miała żadnych szerszych kontaktów, jednym słowem była to tylko sztycharnia, a nie firma wydawnicza⁴.

Mazurki B i G — „wydane w małym formacie, bez kartek tytułowych ani nazwisk wydawców, co pozwala się domyślać, iż podobnie jak i ów *Polonez* z r. 1817, tak i te dwa *Mazurki* przez jakieś «przyjacielskie ręce zostały sztychem upowszechnione» [...]”⁵.

¹ „Pamiętnik Warszawski”, r. IV, 1818, t. X, nr 1, s. 129.

² F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. I, Warszawa 1904, s. 104, przypis.

³ Z. Jachimecki, *F. Chopin*, Kraków 1927, s. 164, przypis.

⁴ Por. Józef Elsner, *Sumariusz*, PWM, Kraków 1957, s. 109–114; T. Frączyk, *Warszawa młodości Chopina*, PWM, Kraków 1961, s. 239–240; A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, PWM, Kraków 1957, s. 77, 80, 81; J. Prosnak, op. cit., s. 40. O tym, że sztycharnia ks. Cybulskiego była w rzeczywistości „małą sztycharnią”, świadczy jeszcze jeden fakt: wysztychowany w tymże zakładzie ok. r. 1810 Józefa Eisnera *Marche triomphale* nosi numer płyty 42, natomiast *Polonez g* Chopina z 1817 r. — numer 114. Z prostego rachunku wynika, że sztycharnia produkowała rocznie około 10 prawdopodobnie małych rozmiarów pozycji. Za ofiarowanie mi rzadkiej bibliofilskiej pozycji, jaką stanowi wydanie tej drobnej kompozycji Elsnera, składam serdeczne podziękowanie p. Aurelemu Kędziorskiemu.

⁵ A. Poliński, *O Fryderyku Chopinie*, „Kurier Warszawski”, 17 X 1899, cyt. wg F. Hoesicka, *Chopin. Życie i twórczość*, t. I, Warszawa 1904, s. 245.

[...] były improwizowane wśród większej jeszcze liczby innych [...] na jakimś wieczorze tańczącym (zdaje się, że u rektora Lindego w r. 1826 czy 27), gdzie Ch[opin], w dobrym humorze, sam siadał do fortepianu (nigdy go bowiem o to przy tańcach, szanując jego talent, nie proszono) i puszczał wodze swojemu wesołemu usposobieniu. Mazurów takich krocie sypały się wówczas spod jego ręki, jak z rogu obfitości, lecz tylko te trzy¹ na żądanie brata mego nazajutrz spisany być mogły, że jeszcze z pamięci nie uleciały. [...] Dwa te mazury, „B-dur” i „G-dur”, mój brat następnie za pozwoleniem jego litografował; na świstkach bez tytułu w 30 tylko egzemplarzach odbite, rozdane one zostały znajomym (jeden egzemplarz mam u siebie). Są to te same, które później Friedlein wydał około r. 1852 [...]².

Fakt, że zostały one zapisane i litografowane z inicjatywy Wilhelma Kolberga, wskazuje na to, że mowa tu być może tylko o pośredniej intencji Chopina oddania ich do druku, i potwierdza przypuszczenie „przyjacielskich rąk”, które je „sztychem upowszechniły”.

Do tych dwóch *Mazurków* prawdopodobnie³ odnoszą się słowa Chopina z listu do Jana Białobłockiego:

[...] posyłam Ci mój „Mazurek”, o którym to wiesz, później możesz dostać drugiego, boby to za wiele było uciechy na raz. Już pущzone w świat; gdy tymczasem moje to „Rondo”, com chciał dać litografować, co jest wcześniejsze, a zatem prawo ma większe do wojażu, duszę w papierach⁴.

Dokładniejsze wczytanie się w treść tego listu potwierdza wyżej postawioną hipotezę o pośredniej tylko intencji Chopina ich wydrukowania, a może nawet jedynie o zgodzie na ich wydrukowanie; należy zwrócić uwagę na zwrot wyrażony stroną bierną w stosunku do *Mazurków*: „już pущzone w świat”,

¹ Nie można w tej chwili ustalić, o jaki trzeci *Mazurek* chodzi. Wydaje się wątpliwe, aby mógł nim być *Mazurek D*, w tym samym co omawiane *Mazurki* zeszycie wydany u Leitgebera. Por.: komentarz źródłowy do t. B X (36) (omówienie utworów wątpliwej autentyczności).

² Brulion listu Oskara Kolberga do Szulca, Kraków, 15 XII 1874, KOK, cz. I, s. 507. Por. streszczenie tej wiadomości podane przez M. A. Szulca we wstępie do wydania *Mazurków* w firmie Leitgebera w Poznaniu w 1875 r. Por. też Chopin, *Dzieła Wszystkie*, t. X, PWM, Warszawa-Kraków 1953, komentarz, s. 228–229, oraz K. Parnasowa, *O kajetach Chopina. Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina*, Lwów 1912, s. 93, przypis 24.

³ Mówię tutaj tylko o prawdopodobieństwie, ponieważ w opisie *Mazurka G*, podanym przez A. Polińskiego (por. przypis 5 na s. 29), który posiadał egzemplarze dwóch *Mazurków* w swych zbiorach (egzemplarze te wraz ze zbiorami uległy, niestety, zniszczeniu), podkreślone są pewne cechy, których na próżno szukamy w znanym nam tekście *Mazurka G*; nie jest więc wykluczone, iż istniał jeszcze jakiś inny mazurek G, podobnie wydany. Por. J. Ekier, *Le Problème d'authenticité de six oeuvres de Chopin, The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, PWN, Warszawa 1963, s. 465–467.

⁴ List z dnia 8 I 1827; KCh I, s. 75.

jak gdyby w przeciwieństwie do strony czynnej, użytej odnośnie do *Ronda* — „com chciał dać litografować”.

Do dnia dzisiejszego zachował się drukowany egzemplarz *Mazurka G*¹ oraz sporządzona przez Józefa Sikorskiego kopia rękopiśmienna obu *Mazurków*². Notatka kopisty potwierdza, że *Mazurki* zostały „litografowane przez Wilhelma Kolberga, ucznia szkoły aplikacyjnej (później inżyniera) w zakładzie, którego był uczniem”. Poziom sztychu pozostawia nieco do życzenia: pomimo ogólnej staranności o przejrzystość szaty graficznej zauważyć można brak doświadczenia w rozplanowaniu tekstu, błędy w jego odczytaniu, a także drobne uchybienia w manierach drukarskich. Ich publikacja była zjawiskiem typowo lokalnym, mogącym budzić zainteresowanie jedynie w zamkniętym gronie warszawskich przyjaciół młodego Chopina, a ilość 30 egzemplarzy nie pozwala mówić nie tylko o „wydaniu”, ale nawet o poważniejszym „nakładzie”.

Bezpośrednich śladów stosunku Chopina do wszystkich trzech wyżej omawianych drukowanych drobiazgów nie znajdujemy. Można jednak wnioskować, że jeżeli Chopin miał zasadnicze zastrzeżenia co do publikowania tak poważnej kompozycji jak *Sonata c*, napisanej przecież w dziesięć lat po *Poloniezie*, a co najmniej w dwa lata po *Mazurkach*, nie uważałby chyba za „godne publiczności” dziecinnych czy młodzieńczych próbek swej przyszłej twórczości.

Możemy również znaleźć jeden pośredni argument na potwierdzenie tej tezy. W liście z dnia 27 listopada 1831 siostra Chopina, Ludwika, tak pisze do przebywającego już w Paryżu brata:

*Hofmeister pisał do Sennewalda, żeby mu przysłał wszystko to, co jest Twojego do drukowania lub już drukowanego. Był Nowakowski; chciał, żeby dać te „Ronda”, coś dla Moriollles kazał wylitografować, ale Papa nie dał. Czy każesz? to się dadzą*³.

Nie zachowała się odpowiedź Chopina w tej sprawie, musiała jednak być pozytywna, i *Ronda* zapewne „się dały”, skoro w 1835 r. ukazało się *Rondo c* najpierw u A. M. Schlesingera w Berlinie (III 1835), potem u M. Schlesingera w Paryżu (I 1836) i u Wessla w Londynie (III 1836), wreszcie łącznie u Sennewalda i Hofmeistra w Lipsku w 1838 r., zaś *Rondo à la Mazur* u Hofmeistra w Lipsku i u Schonenbergera w Paryżu w 1836 r., a u Wessla w Londynie w 1837 r.

¹ Zbiory WTM R. 1209² (fotokopia zbiory TiFC F. 790).

² Zbiory WTM, 23 Ch (fotokopia zbiory TiFC F. 788). Por. przypis 6. na s. 136.

³ KCh I, s. 195. Określenie Ludwiki: „...*Ronda*, coś dla Moriollles kazał wylitografować...”, jest nieścisłe; z dwóch wydanych w Warszawie *Rond* Chopina *Rondo c* dedykowane było p. Linde, żonie rektora Liceum Warszawskiego, a tylko *Rondo à la mazur F* — Aleksandrze hr. de Moriollles. Jeszcze raz myli te *Ronda* Ludwika w sporządzonym przez siebie ok. r. 1854 spisie pt. *Kompozycje nie wydane* (por. przypis 5. na s. 32).

Należy tutaj zwrócić uwagę na kilka charakterystycznych dla sprawy momentów. Ani *Rondo c*, ani *Rondo F* nie zostały w warszawskich wydaniach opusowane, a otrzymały one numery opusowe 1 i 5 dopiero w wydaniach zagranicznych¹. Można więc przyjąć, że wszystkie drukowane kompozycje (*Polonez*, *2 mazurki*, *2 rondo*) pod tym względem miały równy start. Z tych pięciu kompozycji („...wszystko, co jest Twojego do drukowania lub już drukowanego...”) wybrano dwa *Ronda* (nb. drukowane w poważnej warszawskiej firmie wydawniczej Antoniego Brzeziny, utrzymującej kontakty z wieloma firmami zagranicznymi²), nie uwzględniając *Poloneza* ani *Mazurków*. Nie ulega wątpliwości, że działa się to za wiedzą Chopina (patrz początkowy sprzeciw ojca Chopina dotyczący wydania kompozycji Nowakowskiemu). Prawdopodobną jest rzeczą, że rodzina Chopina posiadała litografowane *Mazurki*, pewną zaś, że miała *Poloneza*³. Te pierwsze drukowane kompozycje Chopina, zachowywane jako drogie pamiątki dzieciństwa i młodości Fryderyka, nie były zapewne traktowane jako dzieła wydane. Przyjąć również można, że gdyby sam Chopin przywiązywał jakąś wagę artystyczną do tych kompozycji, przy okazji wymiany powyższej korespondencji przypomniałby sobie o ich istnieniu i ogłosił drukiem powtórnie wraz z *Rondami*.

Rozróżnienia kompozycji publikowanych w różny sposób i w różnych okresach dokonuje siostra Chopina, Ludwika. W sporządzonym po śmierci Chopina spisie, który zatytułowała *Kompozycje nie wydane*⁴, zamieszcza ona incipit *Ronda à la Mazur* z adnotacją: „drukowane u Brzeziny”, tym samym odróżniając wyraźnie pojęcie utworów „wydanych” od jedynie „drukowanych”⁵.

Wszystkie powyższe argumenty przywodzą do przekonania, że jakkolwiek formalnie ukazane światu, *Polonez* i *Mazurki B* i *G* nie mogą być uważane w rozumieniu i intencji Chopina za wydane (w późniejszym tego słowa znaczeniu), a więc — według jego własnego wyrażenia — za „godne publiczności”. Z tego też powodu druki te w WN zaliczamy do kategorii „publikacji”, a nie „wydań”⁶, w podziale zaś na serie kompozycje te wchodzi do serii B.

Tym samym określenie dzieł zamieszczonych w serii A jako wydanych za

¹ Zwrócił na to również uwagę M. J. E. Brown (*Indeks Browna*, s. 8 i 14).

² Por. T. Frączyk, op. cit., s. 278-281.

³ Należący niegdyś do rodziny Chopina egzemplarz *Poloneza g* zaginął w Warszawie w 1939 r.

⁴ Patrz ilustracje 11–14. Spis ten, sporządzony przez Ludwikę Jędrzejewiczową ok. r. 1854, został nabyty przez TiFC w 1959 r. (M/301, fotokopia F. 1752).

⁵ Do istoty rzeczy nie należą popełnione przez nią dwa błędy: pierwszy — zapomniała ona, że *Rondo à la mazur* było jednakże później wydane za granicą, drugi — pomyliła datę jego warszawskiego druku z datą druku wcześniejszego *Ronda c* (por. przypis 3. na s. 31). Błędy te tłumaczy wystarczająco prawie trzydziestoletni odstęp czasu pomiędzy powstaniem obu *Rond* a dokonaniem spisu.

⁶ Por. przypis na s. 138.

życia Chopina wykazuje zbieżność z określeniem dzieł wydanych przez niego poza granicami kraju lub dzieł wydawanych po 1830 r. (data wydania pierwszego utworu za granicą — *Wariacji op. 2*).

WEWNĘTRZNE UPORZĄDKOWANIE SERII A

Uporządkowanie kompozycji wydanych przez samego Chopina zostało przez niego dokonane za pomocą oznaczenia poszczególnych kompozycji numerami opusowymi. Jak wiadomo, rozpoczynający się opusem 1 ciąg autentycznej numeracji sięga po opus 65. Niektóre opusy (wszystkie opusy *Mazurków* i *Nokturnów*, *Etiudy op. 10* i *25*, *Polonezy op. 26* i *40*, *Preludia op. 28* i *Walce op. 34* i *64*) rozbite są na kolejne numery podrzędne, służące do oznaczenia poszczególnych kompozycji, które mogą stanowić całości same dla siebie. W ten sposób większość kompozycji wydanych za życia Chopina może być dokładnie zidentyfikowana. Do serii A naszego wydania wchodzi — z wyjątkiem wyżej omówionej *Sonaty op. 4* — wszystkie opusowane dzieła Chopina.

UZUPEŁNIENIA NUMERACJI OPUSOWEJ

Istnieje jednak kilka utworów, które chociaż przez samego Chopina do druku przygotowane, z powodu odmiennych okoliczności towarzyszących ich wydaniu nie zostały przez niego opatrzone numerem opusowym. Kompozycje te, z racji wydania ich za wolą Chopina i za jego życia, wejdą też do serii A. Do nich należą dwa dzieła łączne, jakimi są *Grand duo concertant*, skomponowane wraz z Augustem Franchomme, i jedna *Wariacja* z cyklu wariacyjnego nazwanego *Hexameron*, na który to cykl składają się *Wariacje* na temat *Marsza* z opery *Purytanie* Belliniego, napisane — prócz Chopina — przez Liszta, Thalberga, Pixisa, Hertza i Czerneho, oraz pięć kompozycji umieszczonych w albumach zawierających utwory również i innych kompozytorów, a mianowicie: 3 *nouvelles études* w drugiej części *Szkoły fortepianowej* Fétisa i Moschelesa, zatytułowanej *Méthode des méthodes*, *Mazurek a*, dedykowany Emilowi Gaillard w *Albumie pianistów polskich*¹, wreszcie *Mazurek a* w albumie *Notre temps*.

¹ Stwierdzenie, iż pierwsze wydanie *Mazurka a* ukazało się w *Album des pianistes polonais*, pojawia się tutaj po raz pierwszy. Zawdzięczamy to natrafieniu na anons tego wydawnictwa w „Revue et Gazette Musicale”, Paris, nr 75 z dnia 24 XII 1840, zapowiadającego na dzień 1 I 1841 ukazanie się *Albumu*, a w nim m.in. *Mazurka* Chopina, dedykowanego Emilowi Gaillard. Równocześnie dokonać było można ekspertyzy egzemplarza tegoż *Albumu*, znajdującego się w zbiorach TiFC w Warszawie (B-498). Za pierwodruk *Mazurka a* uważano dotychczas pojedyncze wydanie, jakie ukazało się w firmie Chabal w Paryżu, a będące — jak się okazuje — przedrukiem z *Albumu*, zapewne przez tego samego wydawcę opublikowanego.

Brak opusów przy tych dziełach, wydanych przez samego Chopina, stanowi pewną lukę, która już za życia Chopina, doprowadzała do nieporozumień w rodzaju mylnego opusowania niektórych z tych kompozycji przez pierwszych wydawców. I tak np. *Grand duo concertant* otrzymało u wydawcy francuskiego M. Schlesingera „op. 15” (autentyczny opus trzech *Nokturnów*), a u wydawcy angielskiego Wessla — „op. 12” (autentyczny opus *Variations brillantes*), *Mazurek* z *Notre temps* również u Wessla — „op. 59 bis”, a *Mazurek* dedykowany Gaillardowi u wydawcy francuskiego Chabala — „op. 43” (autentyczny opus *Taranteli*).

Ażeby tę lukę wypełnić, aby każde dzieło posiadało własny symbol służący identyfikacji, aby wreszcie zlokalizować dane dzieło w chronologii utworów wydanych za życia Chopina, wstawiamy je — na zasadzie przypuszczalnego następstwa chronologicznego czasu ich powstania — pomiędzy kompozycje opusowane i opatrujemy specjalnym symbolem Dbop. (Dzieło bez opusu¹), dodając po tym skrócie numer opusowy bezpośrednio poprzedzającego je utworu oraz dużą literę A (ewentualnie B lub C przy większej ilości kompozycji wchodzących do danego numeru Dbop.).

Tak więc ciąg autentycznej numeracji Chopina uzupełniony zostanie w czterech miejscach w następujący sposób:

1

op. 16	<i>Rondo Es</i>
Dbop. 16 A	<i>Grand duo concertant</i> na fort. i wiolonczelę
Dbop. 16 B	<i>Grand duo concertant</i> na fort. na 4 ręce
op. 17	<i>4 mazurki</i>

2

op. 29	<i>Impromptu As</i>
Dbop. 29 A	<i>Wariacja E</i> z cyklu <i>Hexameron</i>
op. 30	<i>4 mazurki</i>

Tak więc upada przypuszczenie M. J. E. Browna, że istnieje możliwość wydania tego *Mazurka* przez samego Gaillarda bez wiedzy autora, wyrażone w cytowanym wyżej *Indeksie Browna* (s. 135). Por. E. Ganche, *Voyages avec Frédéric Chopin*, s. 142–143; L. Bronarski, *Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard, Szkice chopinowskie*, PWM, Kraków 1961, s. 305 i nast.

O kompozycjach Chopina publikowanych w albumach pisze M. J. E. Brown w artykule pt. *First Editions of Chopin in Periodicals and Serial Publications*, „Annales Chopin” 5, TiFC-PWM, Warszawa-Kraków 1960, s. 7–12. Autor nie porusza w artykule sprawy wydania *Mazurka a* w *Albumie pianistów polskich*.

¹ Por. symbolikę dzieł nie opusowanych w Kinsky-Halm, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethoven*, Henle Verlag, München-Duisburg 1955, gdzie autorzy poprzedzają numer katalogowy tych dzieł symbolem WoO (Werke ohne Opuszahl).

3

op. 36	<i>Impromptu Fis</i>
Dbop. 36 A	3 <i>nouvelles études</i>
Dbop. 36 B	
Dbop. 36 C	
op. 37	2 <i>nokturny</i>

4

op. 42	<i>Walc Es</i>
Dbop. 42 A	<i>Mazurek a</i> , ded. E. Gaillardowi
Dbop. 42 B	<i>Mazurek a</i> , wyd. w <i>Notre temps</i>
op. 43	<i>Tarantela</i>

KOLEJNOŚĆ UTWORÓW WEWNĄTRZ WSPÓLNYCH OPUSÓW

Po uzupełnieniu opusowania serii A należy jeszcze zweryfikować kolejność numeracji utworów wewnątrz niektórych opusów, a to w tych kilku wypadkach, kiedy pierwsze wydania wykazują pod tym względem różnice. Dotyczy to czterech opusów *Mazurków*, a mianowicie *op. 6, 7, 33, 41* oraz *3 nouvelles études* Dbop. 36 A B C.

Trudną jest rzeczą odnalezienie przyczyn różnego ugrupowania *Mazurków op. 6 i op. 7* u różnych wydawców. *Mazurek C* znajduje się bowiem w wydaniu francuskim M. Schlesingera jako ostatni (nr 5) w *opusie 6*, zaś u wydawcy niemieckiego Kistnera też jako ostatni (nr 5), ale w *opusie 7*. Bezpośrednich źródeł mogących tę różnicę wyjaśnić nie posiadamy. Wszystkie znane nam autografy tych *Mazurków* są szkicami lub pierwszymi ich redakcjami (tylko jeden z nich zawiera prawdopodobnie późniejszą redakcję), ale żaden z nich nie był podkładem dla któregośkolwiek z pierwszych wydań i nie jest oznaczony kolejnym numerem. Jesteśmy więc w tym wypadku zmuszeni korzystać z nielicznych źródeł pośrednich, a z wynikających z nich nikłych poszlak możemy wyciągnąć wnioski jedynie o charakterze hipotetycznym.

Wiadomo, że po przyjeździe Chopina do stolicy Francji prawo publikacji jego pierwszych kompozycji zdobył wydawca paryski, Maurice Schlesinger. Ten, w liście z dnia 2 XI 1832, zaproponował z kolei prawa wydawnicze na Niemcy F. Kistnerowi w Lipsku¹, którą to ofertę wydawca niemiecki przyjął. Charakterystyczną jest rzeczą w tym liście, że Schlesinger proponuje szereg większych kompozycji Chopina Kistnerowi, wśród nich wzmiankuje o *Mazurkach*, ale

¹ Szczegóły dotyczące korespondencji Schlesinger-Kistner zaczerpnięte zostały z pracy Richarda Linnemanna, *Fr. Kistner 1823/1923*, Fr. Kistner, Leipzig 1923, s. 49–55. Por. Z. Lissa *Chopin w świetle współczesnych mu wydawców*, „Muzyka” nr 1 (16), r. V, 1960, s. 3–21.

tylko o ośmiu, mających tworzyć dwa zeszyty. (Równie znamienne jest, że pierwsze wydanie angielskie Wessla daje też tylko osiem *Mazurków*, po cztery, w *op. 6* i *op. 7*, bez *Mazurka C.*) W trzy tygodnie później Schlesinger przesyła próbne odbitki Kistnerowi, jako podkład do druku, wciąż jeszcze ośmiu *Mazurków*, wyznaczając przy tym ukazanie się ich na dzień 20 XII 1832. Dalej — pewną jest rzeczą, że oba zeszyty *Mazurków* (*op. 6* i *op. 7*), zawierające *dziwięć Mazurków*, wyszły wraz z *Nokturnami op. 9* najpierw u Kistnera już pod koniec grudnia 1832 roku¹, być może w proponowanym przez Schlesingera dniu, a dopiero w kilka miesięcy później u Schlesingera. Nasuwa się tutaj kilka oczywistych wniosków:

1. *Mazurek C* — nie wiadomo, z czyjej inicjatywy, autora czy wydawcy francuskiego — został dołączony u tegoż wydawcy do ośmiu początkowo zaprojektowanych *Mazurków* w ostatniej chwili;

2. Schlesinger przekazał to przyłączenie Kistnerowi — zapewne już w czasie zaawansowanych prac nad sztychem obu zeszytów *Mazurków*;

3. Wydawca niemiecki, który zmieścił realizację całego cyklu wydawniczego tych dwóch opusów *Mazurków* oraz składającego się z trzech *Nokturnów opusu 9* w kilku tygodniach, miał już prawdopodobnie wysztychowaną stronę tytułową *op. 6* z napisem *Quatre mazurkas*, wraz z wieloma dalszymi stronami tekstu nutowego, i dla uniknięcia dodatkowej pracy w i tak już krótkim terminie mógł przyłączyć *Mazurek C* tylko do drugiego, jeszcze nie gotowego zeszytu, opatrzyć ten zeszyt stroną tytułową odpowiadającą jego zawartości. Natomiast Schlesinger miał czas na odpowiedni rozkład i zatytułowanie obu zeszytów.

Powyższe wnioski są oczywiście argumentami jedynie hipotetycznymi na to, że kolejność Kistnera mogła być spowodowana trudnościami technicznymi w zastosowaniu właściwego następstwa *Mazurków*, nie jest jednakże jeszcze dowodem, że kolejność Schlesingera, przyłączając *Mazurek C* do *op. 6*, była przez Chopina zamierzona. Wszystko jednak wskazuje na to, że tak istotnie było. Współpraca kompozytora z pierwszym jego francuskim wydawcą układała się bowiem harmonijnie, utrzymywali oni kontakty towarzyskie, a więc

¹ Rok 1833 jako data ukazania się *Mazurków op. 6* u Kistnera, podany przez Linnemanna w wyżej cytowanej pracy oraz powtórzona w artykule Z. Lissy, jest zapewne błędny. Wskazuje na to sama kolejność pozycji podana u Linnemanna (s. 54); *op. 6* — 1833 [?], *op. 7* — 1832, dalsze kompozycje — 1833. Na wielkie prawdopodobieństwo błędu wskazuje inna pomyłka cyfrowa, jaką jest podanie opusów *Mazurków 7* i *8* zamiast *6* i *7* (s. 53). Ustalenie dat ukazania się w druku obu opusów *Mazurków* zostało oparte na podstawie niezwykle dokładnej pracy O. E. Deutscha, *Musikverlags Nummern* (Verlag Merseburger, Berlin 1961). Właściwą datę (1832) podają: *Indeks Browna, Bibliografia F. F. Chopina* (B. E. Sydow, Warszawa 1949), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, z dawniejszych biografów F. Niecks, z nowszych A. Hedley.

można sądzić, że Chopin miał zapewniony dostęp do korekt w czasie druku i łatwo mógł śledzić bieg wydania swych pierwszych kompozycji¹.

Tak więc zachodzi możliwość, że Chopin albo inicjował, albo przynajmniej aprobował układ swych dwóch pierwszych zeszytów *Mazurków* u wydawcy paryskiego, a jak to wyżej wykazałem, zmiana tego układu u wydawcy niemieckiego, z którym żaden ślad bezpośredniej korespondencji Chopina się nie zachował, mogła wynikać z trudności technicznych, spowodowanych bliskim terminem wydania. Dlatego też, z braku innych kryteriów², zachowujemy dla dziewięciu pierwszych *Mazurków* Chopina prawdopodobnie autentyczne następstwo utrwalone w wydaniu francuskim.

¹ O tym, że Chopin miał możliwość drobiazgowego korygowania tej serii kompozycji, dowodzi fragment listu Schlesingera do Kistnera z dnia 24 XI 1832:

Chopin jest nie tylko człowiekiem talentu, ale też człowiekiem, któremu bardzo zależy na opinii. Czeluje on wciąż jeszcze swoje od dawna już wykończone utwory. Wszystko, co nam sprzedaje, jest gotowe, miałem to wielokrotnie w swych rękach, ale u niego zachodzi różnica pomiędzy skończonym a dostarczonym... (list pisany w jęz. niemieckim, Linnemann, op. cit., s. 53).

O dobrych — w omawianym okresie — stosunkach ze Schlesingerem musiał sam Chopin pisać do rodziny, skoro go ojciec tak w liście w owym czasie pisany zapytuje (podkreślenia w cytowanych poniżej listach — J.E.):

Czy Twój ulubieniec dotrzymał słowa i zapłacił Ci za Twoje utwory? (List z dnia 28 VI 1832; KCh I, s. 215.)

Osoba wydawcy pojawia się wtedy często w korespondencji Chopina. W liście do Ferdynanda Hillera pisze on:

Maurycy wrócił z Londynu, dokąd jeździł, by inscenizować „Roberta” [...] (mowa o operze Meyerbeera pt. Robert Diabeł). (List z dnia 2 VIII 1833, pisany w jęz. francuskim; KCh I, s. 216 i 381.)

A w innym liście do tegoż adresata:

Niech się Pan postara nas zawiadomić o dniu swego przyjazdu, bo postanowiliśmy urządzić Panu serenadę (czyli kocią muzykę). Zespół najwybitniejszych artystów stolicy — p. Franchomme [...], pani Petzold i abbé Bardin [...], Maurycy Schlesinger [...]. (List z dnia 20 VI 1833, pisany w jęz. francuskim; KCh I, s. 227 i 386–387.)

Zaś swój list do Augusta Franchomme'a kończy:

Hiller każe Cię ucałować, i Maurycy, i wszyscy [...]. (List z 14–18 IX 1833, pisany w jęz. francuskim; KCh I, s. 228 i 388.)

² Kryterium cykliczności *Mazurków op. 6* i *op. 7* jest trudno uchwytne. Argumentem mogącym przemawiać na korzyść hipotezy o autentyczności kolejności wydania francuskiego byłby fakt, że w tej kolejności oba opusy kończą się żywymi, pogodnymi *Mazurkami* (*op. 6* — *Mazurkiem C*, *op. 7* — *Mazurkiem As*). Natomiast w wypadku przyjęcia kolejności wydania niemieckiego zakończenie *op. 6* stanowiłby *Mazurek es*, nie posiadający finalnego charakteru. Por. niżej zakończenie omówienia *Mazurków op. 41* oraz przypis 2. na s. 40.

Cztery mazurki op. 33 mają w autografie-czystopisie¹ następującą kolejność: nr 1 — gis, nr 2 — C, nr 3 — D, nr 4 — h. Tę samą kolejność mają w kopii Fontany sporządzonej z tego autografu. (Nie jest rzeczą istotną, że zachowały się kopie tylko trzech z tych *Mazurków*, a mianowicie nr 1, 2 i 4², wystarczają one bowiem do stwierdzenia kolejności zgodnej z autografem.) Oparte na kopii pierwsze wydanie francuskie M. Schlesingera miało dwa nakłady; pierwszy — jako dodatek przy „Revue et Gazette Musicale”, z dnia 28 X 1838, gdzie kolejność *Mazurków* wewnętrznych jest prawdopodobnie zmieniona³, oraz drugi — nakład oddzielny, ze zgodnym z autografem następstwem *Mazurków*. Wydanie niemieckie Breitkopfa i Härtla, oparte na autografie, daje, podobnie jak pierwszy nakład francuski, przestawioną w stosunku do autografu kolejność wewnętrznych *Mazurków*, wydanie zaś angielskie pokrywa się znów z autografem.

Dla jaśniejszego przedstawienia kolejności *Mazurków* w poszczególnych przekazach zestawiamy je tabelarycznie:

I kolejność	II kolejność
1 — gis, 2 — C, 3 — D, 4 — h	1 — gis, 2 — D, 3 — C, 4 — h
Autograf	
Kopia Fontany	
Drugi nakład pierwszego wydania francuskiego (oddzielny)	Pierwszy nakład pierwszego wydania francuskiego (dod. „Revue et Gaz. Mus.”) — prawdopodobnie
Pierwsze wydanie angielskie	Pierwsze wydanie niemieckie

Wnioski wynikające z powyższych zestawień oraz z najprawdopodobniejszej filiacji źródeł są następujące:

1. Jediną niewątpliwie autentyczną kolejnością jest kolejność autografu i kopii.

¹ BN Mus. 221, fotokopia zbioru TiFC F. 538.

² Nr 1 — Muzeum Historyczne, Lwów (fotokopia zbioru TiFC F. 805), Nr 2 — spadkobiercy Ikuko Maeda, Tokio (fotokopia TiFC F. 513), Nr 4 — Library of Congress, Waszyngton (fotokopia zbioru TiFC F. 786).

³ Nie można wypowiedzieć się w tej materii bardziej kategorycznie, ponieważ redakcja, niestety, nie miała do wglądu *Mazurków* wydanych w formie dodatku do „Revue et Gazette Musicale”. M. J. E. Brown dwukrotnie wspomina o przestawieniu w obu nakładach kolejności *Mazurków* op. 33 (raz w *Indeksie Browna*, s. 113, drugi raz w cytowanym w zakończeniu przypisu 67 artykule, s. 8), jednakże wskazana przez niego kolejność drugiego (oddzielnego) nakładu *Mazurków* nie jest zgodna z egzemplarzami wydań francuskich, pochodzącymi ze zbiorów uczniów Chopina z naniesionymi własnoręcznie jego uwagami. M. J. E. Brown prawdopodobnie słusznie podkreślił fakt zmiany kolejności w obu nakładach *Mazurków*, natomiast przydzielenie poszczególnym nakładom odpowiednich kolejności — być może na skutek niedokładności źródeł, na których się opierał — podał nieściśle.

2. Przetawienie kolejności nastąpiło najprawdopodobniej w czasie sporządzania pierwszego nakładu wydania francuskiego.

3. Mogło być ono dokonane zarówno na życzenie autora (co jest rzeczą mniej prawdopodobną), jak też być dowolnością wydawcy, ewentualnie błędem sztycharza.

4. W każdym z powyższych wypadków kolejność nakładu późniejszego ma większe prawdopodobieństwo autentyczności; można bowiem przypuścić, że jeżeli nawet sam Chopin spowodował zmianę kolejności w pierwszym nakładzie francuskiego wydania, to również on sam przywrócił w następnym nakładzie kolejność pierwotną (trudno przypuścić, żeby ktoś z osób trzecich tak arbitralnie ingerował w korygowany już w tej materii przez autora cykl *Mazurków*) — i to przywrócenie kolejności przez autora byłoby dla dzisiejszego edytorstwa obowiązujące; jeżeli zaś — co wydaje się najprawdopodobniejsze — w pierwszym nakładzie dokonał zmiany kolejności sam wydawca (por. niżej omówione 3 *nouvelles études* oraz list Chopina do M. Schlesingera, wytykający mu błędną zamianę stron *Impromptu* op. 51, wydanego również pierwotnie jako dodatek przy „Revue et Gazette Musicale”), zupełnie naturalną wyda się rzeczą, że po zauważeniu tej dowolności Chopin wymógł przywrócenie właściwego porządku *Mazurków* w normalnym, oddzielnym nakładzie.

Tak więc kolejność drugiego nakładu francuskiego cechuje nie tylko zgodność z autografem, ale również duże prawdopodobieństwo autentyczności.

5. Zmieniona kolejność w pierwszym wydaniu niemieckim nie wydaje się nosić cech autentyczności; nie mamy żadnych poszlak wskazujących na dokonanie przez Chopina korekty tego wydania, w której mógłby on zlecić wydawcy zmianę kolejności *Mazurków*. Pomimo że wydanie to opierało się na autografie, jest rzeczą prawdopodobną, że jego realizatorzy mieli do wglądu również i wcześniej wydany pierwszy nakład wydania francuskiego. W mniemaniu, że kolejność *Mazurków* w tym nakładzie jest wynikiem korekty autorskiej, wydawca niemiecki mógł ją wprowadzić do swego wydania.

(Kolejność wydania angielskiego, zgodna z autografem i drugim nakładem francuskim, nie wnosi do sprawy nic nowego, gdyż wydanie to zostało najprawdopodobniej dokonane na podstawie tegoż drugiego nakładu.)

Mając do wyboru pewność zamierzonej przez Chopina w autografie-czystopisie kolejności oraz prawdopodobieństwo przywrócenia przez niego właściwej kolejności w drugim nakładzie wydania francuskiego, a natomiast małe prawdopodobieństwo zmiany tej kolejności przez autora zarówno w pierwszym nakładzie wydania francuskiego, jak i w wydaniu niemieckim, wybieramy kolejność autografu.

Podobna sytuacja zachodzi w *Czterech mazurkach* op. 41, z tą różnicą, że tutaj przemieszczeniu podlegają wszystkie cztery *Mazurki*. Zachował się

autograf pierwszej strony *Mazurka e* z postawionym ręką Chopina numerem 1. Autograf ten (razem z zaginionymi dalszymi stronami wszystkich czterech *Mazurków*) stanowił podstawę do sporządzenia wydania francuskiego E. Troupenasa, które zapewne przyjęło kolejność autografu: nr 1 — *e*, nr 2 — *H*, nr 3 — *As*, nr 4 — *cis*. Ten sam porządek występuje w kopii z naniesieniami i poprawkami Chopina, stanowiącej podkład dla wydania niemieckiego Breitkopfa i Härtla. Wydanie to jednak zmienia kolejność *Mazurków* w sposób następujący: nr 1 — *cis*, nr 2 — *e*, nr 3 — *H*, nr 4 — *As*.

Pierwszym argumentem przemawiającym za kolejnością *Mazurków* podaną w wydaniu francuskim jest numeracja źródeł autentycznych, czyli autografów i kopii. Dodatkowym argumentem za autentycznością tej kolejności *Mazurków* jest list pisany przez Chopina z Nohant do Juliana Fontany w Paryżu:

Wiesz, że mam nowe „4 mazurki”, jeden „e-moll”, palmejski, 3 tutejsze, „H-dur”. „As-dur” i „cis-moll”, zdaje się, że ładne, jak zwykle najmłodsze dzieci, kiedy rodzice się starzeją¹.

Mamy w nim potwierdzenie kolejności *Mazurków* wraz z jej uzasadnieniem na podstawie chronologii ich powstania, w szczególności *Mazurka e*, jako najwcześniejszego, co jest dla sprawy najistotniejsze.

Ostatnim argumentem za zamierzoną kolejnością z *Mazurkiem e* na początku, a *cis* na końcu, jest układ większości opusów *Mazurków* (*op.* 17, 24, 30, 33, 50, 56, 59), w których największe rozmiarami, utrzymane w tonacjach minorowych i o najsilniejszym napięciu dramatycznym *Mazurki* znajdują się zawsze na końcu opusów. W *op.* 41 rolę zakończenia tego cyklu znakomicie wypełnia jeden z najdramatyczniejszych *Mazurków* — *Mazurek cis*².

Biorąc to wszystko pod uwagę oraz nie mając, jak i w *op.* 33, żadnych danych świadczących o dokonaniu przez Chopina korekty wydania niemieckiego, a więc też i o ewentualnej oryginalnej zmianie kolejności *Mazurków* przez to wydanie wprowadzonej, również i tutaj zachowujemy kolejność przekazów autentycznych, czyli autografu *Mazurków*, kopii korygowanej przez Chopina i jego listu w tej sprawie.

Pozostaje omówić kolejność *3 nouvelles études*, napisanych specjalnie dla Szkoły Fétisa i Moschelesa, zatytułowanej *Méthode des méthodes de piano*. Etiudy te zamówione zostały przez wydawcę Szkoły, M. Schlesingera, jako utwory wchodzące do drugiej jej części, nazwanej *Etudes de perfectionnement*. W autografach³, jak i w wydaniu niemieckim A. M. Schlesingera, które po

¹ List z dnia 8 VII 1839; KCh I, s. 353.

² Uogólnienie to z uwzględnieniem autentycznej kolejności *Mazurków op.* 41 może stanowić przesłankę do rozważania koncepcji cykliczności *Mazurków*.

³ Znajdowały się one w zbiorach Artura Hedleya, Londyn. Fotokopie TiFC F. 1681, 1606, 1680.

wydaniu *Szkoły* opublikowało *Etiudy* Chopina oddzielnie, mają one porządek następujący: nr 1 — *f*, nr 2 — *As*, nr 3 — *Des*, włączone zaś do *Szkoły* — zarówno w wydaniu francuskim M. Schlesingera, w wydaniu niemieckim A. M. Schlesingera, w wydaniu włoskim Ricordiego, jak wreszcie w późniejszych oddzielnych francuskich przedrukach *Etiud* Chopina — mają kolejność: nr 1 — *f*, nr 2 — *Des*, nr 3 — *As*.

Zarówno z pewnych szczegółów grafiki rękopisów Chopina, jak i z zachowanych pokwitowań odbioru honorariów za każdą z dwóch pierwszych *Etiud* z osobna, wnosić można, że Chopin dostarczał wydawcy swoje 3 *etiudy* sukcesywnie oraz że autentyczna numeracja autografów przez kompozytora odpowiada kolejności ich powstania. Już ta autentyczność numeracji może wystarczyć dla przyjęcia kolejności *Etiud*: *f* — *As* — *Des*¹. Nie bez znaczenia jest również fakt, że na zmianę kolejności *Etiud* w wydaniach *Szkoły* mogli mieć wpływ dwaj jej współautorzy, którzy jako twórcy jej koncepcji mieli prawo według własnych kryteriów rozmieszczać poszczególne kompozycje. Takim kryterium mogła być np. chęć przedzielenia *Etiud* *f* i *As*, zawierających ten sam problem polirytмии pomiędzy obu rękami, *Etiudą* *Des*, o innym problemie pianistycznym. Znamienny wreszcie jest fakt, że wydawca lipski, drukując *Trzy etiudy* oddzielnie, powraca do ich autentycznej numeracji. Mógł to uczynić albo wiedząc o samowolnej zmianie kolejności, dokonanej przez autorów *Szkoły*, albo mając bezpośredni wgląd w autografy *Etiud* Chopina.

Ponieważ wszystkie argumenty przemawiają za tym, że zgodna z intencją Chopina była kolejność wypisana przez niego własnoręcznie w autografach, przyjmujemy więc ją i w naszym wydaniu².

¹ Dodatkowym argumentem na to, że trzecią *Etiudą* mogła być według intencji Chopina *Etiuda* *Des*, jest fakt, że spośród tych trzech *Etiud* tylko w niej występuje zakończenie w fortissimo, jedyny ślad ewentualnego zamknięcia tego pozbawionego kontrastów cyklu.

² Celowo nie wprowadzam kolejności incypitów wpisanych do tomów pierwszych wydań francuskich ze zbioru J. W. Stirling jako argumentu dla uzasadnienia kolejności poszczególnych numerów opusów. (Incipy te reprodukowane są w wydaniu E. Ganche'a, por. przypis 1. na s. 118.) Wszystkie bowiem omawiane tutaj opusy wpisane tam są ręką Franchomme'a; jest mało prawdopodobne, aby były one skrupulatnie przez Chopina przeglądane, ponieważ zaś podkładem dla ich sporządzenia były wydania francuskie, incipy powtarzają z zasady kolejność tychże wydań, nie wnosząc do sprawy nic nowego. Por. przypis 1. na s. 27.

ZAGADNIENIA CHRONOLOGII¹ SERII A

Z porównania dotychczasowych biografii Chopina, zamieszczających listy jego utworów z zaznaczeniem chronologii powstania² bądź omawiających tę kwestię wewnątrz odpowiednich rozdziałów, wynika, że daty powstania utworów Chopina tylko w części są na tyle udokumentowane, że można je przyjąć jeżeli nie za pewne, to przynajmniej za prawdopodobne. Duża ilość pozycji podawana przez pierwszych biografów jako prawdopodobna, często zresztą na podstawie nikłych jedynie poszlak lub też domysłów o charakterze estetyzującym, została przez następnych przekazana już jako pewna. Zaledwie kilka pozycji utworów Chopina zostało dokładniej opracowanych pod względem chronologicznym w specjalnych studiach³. Za rzecz paradoksalną można uznać fakt, że w wielu wypadkach łatwiej można określić daty powstania dzieł publikowanych po śmierci Chopina niż niektórych wydanych za jego życia, oczywiście z tą uwagą, że mówimy o „terminus post quem” (dacie, od której

¹ Zagadnieniu chronologii dzieł Chopina, obejmującej zarówno utwory wydane za życia, jak i kompozycje wydane pośmiertnie, autor niniejszego *Wstępu* poświęci osobną pracę. Tego rodzaju studium, traktującego rzecz zarówno od strony ogólnej, jak i poszczególnych kompozycji, w literaturze Chopinowskiej dotychczas nie posiadamy. Istnieją natomiast pozycje, które przy okazji opracowywania różnych problemów czy okresów twórczości Chopina dotyczą spraw dat powstania poszczególnych utworów. W niniejszym *Wstępie* podane są jedynie rezultaty ogólnych i szczegółowych badań przeprowadzonych w tej dziedzinie.

² Liczni biografowie Chopina podają w formie zamieszczonych na końcu książek tabel dane dotyczące chronologii jego dzieł. Czynią to w różnych zakresach. I tak np. daty powstania wyłącznie dzieł pośmiertnych (według wydania J. Fontany) daje Karasowski (wyd. niem.: Dresden 1881, wyd. pol.: Warszawa 1882), daty wydania wszystkich kompozycji i daty powstania utworów pośmiertnych — Niecks i Ganche, wyłącznie daty powstania kompozycji — Bidou, Binental (wyd. franc.: Paris 1934, wyd. pol.: Warszawa 1937), tylko daty wydania — Loucky (Praha 1947), daty powstania i wydania — Leichtentritt, Opieński, Hedley, Jachimecki (Warszawa 1949), Rehberg. Daty powstania i wydania dzieł wplatają do rubryk zawierających kronikę życia Chopina: Egert, Kremlew oraz *Korespondencja Fryderyka Chopina* (B. E. Sydow). Tabelę powstania i wydania kompozycji zamieszcza również B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*, Warszawa 1949. Najpełniejsze dane chronologiczne, w nich dokładne daty ukazywania się pierwszych wydań, podaje *Indeks Browna*. Uprecyzynia on wiele dat powstania kompozycji Chopina, niestety jednak dla większości z nich nie przytacza uzasadnienia.

³ Por. L. Bronarski, *Rękopisy muzyczne Chopina w Genewie, Księga pamiątkowa ku czci prof. dr A. Chybińskiego*, Kraków 1930, s. 96–97 (dotyczy *Preludium a op. 28 nr 2*); Z. Jachimecki, *Kompozycje Chopina z okresu dzieciństwa*, „Chopin”, nr 1, Warszawa 1937, s. 35–40; H. Feicht, *Ronda F. Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 23, PWM, Warszawa-Kraków 1948, s. 23–27, tegoż autora *Dwa cykle wariacyjne na temat „Der Schweitzerbub” F. Chopina i J. F. Marcksa*, „Chopin”, Warszawa 1960, s. 57–58; L. Bronarski, *Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard* oraz tegoż autora *Ostatni mazurek Chopina, Szkice chopinowskie*, PWM, Kraków 1961, s. 307–311 oraz 317–318; G. Belotti, *Le date di composizione dell'op. 22 di Chopin*, „Rivista Musicale Italiana” Nr 4, Torino XI/XII 1967, s. 697–711.

począwszy dane dzieło mogło powstać), ponieważ „terminus ante quem” (data, przed którą utwór musiał zostać napisany) w dziełach wydanych za życia ograniczony jest łatwą na ogół do ustalenia datą wydania. Dzieje się to dlatego, że pewna ilość autografów utworów nie przeznaczonych do wydania (w tym większość wpisywanych do albumów) jest datowana przez samego Chopina, jak również z tego powodu, że w okresie przygotowawczym do wydania kompozycji pośmiertnych wydawca ich, Julian Fontana, i siostra Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowa, starali się w miarę możliwości dokładnie opatrzyć te dzieła datą powstania; przeciwnie zaś — datowanie utworów wydawanych za życia kompozytora nie było przez edytorstwo muzyczne owego czasu postulowane.

Dlatego też w naszej tabeli serii A przy wielu pozycjach, gdzie dawniej podawany był konkretny rok powstania, obecnie wprowadza się rozszerzenie na mniej lub więcej sprecyzowany okres czasu, na przestrzeni którego utwór mógł powstać. Ażeby podkreślić różny stopień prawdopodobieństwa postawionych dat, bardziej niż zwykle różnicuje się ich zapis liczbowy.

Uwagi dotyczące rubryk chronologii (odnoszą się one również do tabeli serii B):

1. Z zasady podawana jest data ukończenia dzieła, nawet w wypadkach, gdy wiemy, że powstało ono na przestrzeni dłuższego okresu czasu; ukończenie dzieła jest bowiem równoznaczne z powstaniem dzieła w jego ostatecznym kształcie.

2. Symbolika lat powstania (liczby określające lata podawane są przykładowo):

1817	—	pewna data powstania utworu (z ewentualnym dodaniem miesiąca lub też dnia i miesiąca);
1828	—	prawdopodobna data, posiadająca przekonujące argumenty na swe uzasadnienie;
1826 (?)	—	hipotetyczna data o słabszej argumentacji;
1827/28	—	na przełomie lat;
1822–24	—	najprawdopodobniejsza data powstania dzieła mieści się pomiędzy początkiem pierwszego a końcem ostatniego roku;
1829–1832	—	przy utworach cyklicznych o większej ilości samodzielnych kompozycji pierwsza data określa powstanie najwcześniejszego utworu z cyklu, druga — najpóźniejszego;
1830, 1829	—	daty powstania poszczególnych części kompozycji napisanych w różnych latach;
→1825	—	w 1825 r. lub nieco wcześniej;
1828 →	—	w 1828 r. lub nieco później;
ok. 1829	—	w 1829 r. lub nieco wcześniej, lub nieco później;

WEWNĘTRZNE UPORZĄDKOWANIE SERII A

przed 1832 — w 1832 r. lub w nieokreślonym bliżej czasie wcześniej;
po 1830 — w 1830 r. lub w nieokreślonym bliżej czasie później.

3. Daty wydania:

W wypadkach, kiedy wydania utworów serii A nie ukazały się u trzech wydawców równocześnie, data odnosi się do najwcześniejszego z wydań. Nie podawane są miesiące ukazywania się poszczególnych dzieł, jako w tym miejscu nieistotne.

Obecnie można przedstawić uporządkowaną wewnętrzną serię A z uzupełnioną numeracją oraz zaznaczoną chronologią powstania i wydania poszczególnych dzieł.

SERIA A

NUMERACJA I CHRONOLOGIA DZIEŁ WYDANYCH ZA ŻYCIA CHOPINA

Numeracja opusowa	Tytuł	Data ukończenia	Data wydania
op. 1	Rondo c	1825	1825
2	Wariacje B („La ci darem la mano” Mozarta) na fort. z orkiestrą	1827/8	1830
3	Introdukacja i Polonez C na fort. i wiolonczelę	1830, 1829	1831
(4	patrz seria B)		
5	Rondo à la Mazur F	→1826	1828
6	5 mazurków (nr 1-fis, 2-cis, 3-E, 4-es, 5-C)	przed 1832	1832
7	4 mazurki (nr 1-B, 2-a, 3-f, 4-As)	przed 1832	1832
8	Trio g na fort., skrzypce i wiolonczelę	1829	1832
9	3 nokturny (nr 1-b, 2-Es, 3-H)	przed 1832	1832
10	12 etiud	1829–1832	1833
11	Koncert e	1830	1833
12	Variations brillantes	1833	1833
13	Fantazja na tematy polskie na fort. z orkiestrą	ok. 1829	1834
14	Rondo à la Krakowiak na fort. z orkiestrą	1828	1834
15	3 nokturny (nr 1-F, 2-Fis, 3-g)	przed 1833	1833
16	Rondo Es	1829–34	1834
Dbop. 16 A	Grand duo concertant na fort. i wiolonczelę	1832/33	1833
Dbop. 16 B	Grand duo concertant wersja na 4 ręce	1833–38	1838
op. 17	4 mazurki (nr 1-B, 2-e, 3-As, 4-a)	przed 1833	1834
18	Walc Es	1833	1834
19	Bolero	przed 1834	1834

ZAGADNIENIA CHRONOLOGII

Numeracja opusowa	Tytuł	Data ukończenia	Data wydania
op. 20	Scherzo h	1831–34	1835
21	Koncert f	1829/30	1836
22	Andante spianato i Polonez Es na fort. z orkiestrą	ok. 1834, 1830–36	1836
23	Ballada g	1835	1836
24	4 mazurki (nr 1-g, 2-C, 3-As, 4-b)	1833–1836	1836
25	12 etiud	przed 1837	1837
26	2 polonezy (nr 1-cis, 2-es)	1831–1836	1836
27	2 nokturny (nr 1-cis, 2-Des)	1833–1836	1836
28	24 preludia	1831(?)– 1839 , I	1839
29	Impromptu As	przed 1837	1837
Dbop. 29 A	Wariacja z „Hexameronu”	1837–38	1839
op. 30	4 mazurki (nr 1-c, 2-h, 3-Des, 4-cis)	1835–1837	1838
31	Scherzo b	1835–37	1837
32	2 nokturny (nr 1-H, 2-As)	1835–1837	1837
33	4 mazurki (nr 1-gis, 2-C, 3-D, 4-h)	1836–1838	1838
34	3 walce (nr 1-As, 2-a, 3-F)	1835–38, 1831, przed 1838	1838
35	Sonata b	(Marsz żałobny przed 1839), 1839	1840
36	Impromptu Fis	1839	1840
Dbop. 36 A, B, C	3 nouvelles études (nr 1-f, 2-As, 3-Des)	1839	1840
op. 37	2 nokturny (nr 1-g, 2-G)	1837–38, 1839	1840
38	Ballada F	1839	1840
39	Scherzo cis	1839	1840
40	2 polonezy (nr 1-A, 2-c)	1838, 1838/39	1840
41	4 mazurki (nr 1-e, 2-H, 3-As, 4-cis)	1838–1839	1840
42	Walc As	1839–40	1840
Dbop. 42 A	Mazurek a (ded. E. Gaillard)	1839–40	1841
Dbop. 42 B	Mazurek a („Notre temps”)	1839–41	1842
op. 43	Tarantela	1841 , VI	1841
44	Polonez fis	1841 , VIII	1841
45	Preludium cis	1841 , IX	1841
46	Allegro de concert	1841	1841
47	Ballada As	1841	1841
48	2 nokturny (nr 1-c, 2-fis)	1841	1841
49	Fantazja f	1841 , 20 X	1841

WEWNĘTRZNE UPORZĄDKOWANIE SERII B

Numeracja opusowa	Tytuł	Data ukończenia	Data wydania
op. 50	3 mazurki (nr 1-G, 2-As, 3-cis)	1841–1842	1842
51	Impromptu Ges	1842	1843
52	Ballada f	1842	1843
53	Polonez As	1842	1843
54	Scherzo E	1842	1843
55	2 nokturny (nr 1-f, 2-Es)	1843	1844
56	3 mazurki (nr 1-H, 2-C, 3-c)	1843	1844
57	Berceuse	1844	1845
58	Sonata h	1844	1845
59	3 mazurki (nr 1-a, 2-As, 3-fis)	1845	1845
60	Barkarola	1846	1846
61	Polonez-Fantazja	1846	1846
62	2 nokturny (nr 1-H, 2-E)	1845–1846	1846
63	3 mazurki (nr 1-H, 2-f, 3-cis)	1846	1847
64	3 walce (nr 1-Des, 2-cis, 3-As)	1840–47	1847
65	Sonata g na fort. i wiolonczelę	1846/47	1847

WEWNĘTRZNE UPORZĄDKOWANIE SERII B

Sprawa ta jest problemem bardziej skomplikowanym, niż to miało miejsce w serii A, i wymaga opracowania od nowa.

TYTUŁY UTWORÓW SERII B

Pierwszym, wymagającym rozwiązania problemem, jest ustalenie tytułów dzieł utworów serii B. Uważam, że nie jest to sprawa błaha. W edycji typu WN należy uczynić wszystko, aby tytuły utworów, rzutujące na odczucie charakteru utworu już przy pierwszym z nim zetknięciu miały cechy maksymalnej autentyczności w równym stopniu jak i jego tekst. Problem ten, nie istniejący z natury rzeczy w serii A (przygotowując utwór do druku Chopin opatrywał go dokładnym tytułem — choć czasem po pewnych wahaniach, jak np. przy *op. 44, 51, 57*), występuje kilkakrotnie w serii B, kiedy np. ofiarowując jakąś myśl muzyczną w charakterze pamiątki czy też nie wykańczając ostatecznie jakiejś kompozycji, twórca nie zaprzętał sobie głowy tym, jaki nagłówek nad nią ma postawić, albo w innych wypadkach, kiedy skąpe źródła oraz podejrzenia ingerencji wydawców nie pozwalają przyjąć bezkrytycznie tytułów pierwszych wydań. Tak więc w praktyce wątpliwości dotyczą kompozycji, których Chopin

albo w ogóle nie opatrzył tytułem, albo którym różne źródła nieautentyczne nadają różne tytuły, albo wreszcie takich, którym pojedynczy przekaz, nieautentyczny, daje tytuł o małym prawdopodobieństwie autentyczności. Osobny problem stanowi tytuł jednej z *Pieśni*.

1. Kompozycje, które w zachowanych autografach nie posiadają tytułów.

a) (*Nokturn* [?] *cis*), kompozycja napisana pomiędzy XI a XII 1830 r., nie posiada tytułu ani w autografie¹, ani w dwóch kopiach sporządzonych najprawdopodobniej z innego autografu². Utwór ten w pierwszym wydaniu³ nosił dowolny tytuł: *Adagio*, a w dalszych publikacjach i wydaniach: *Reminiscencja*, *Adagio* (*Nokturn „Reminiscence”*)⁴, aby wreszcie w późniejszych wydaniach zatrzymać zgodny ze swym charakterem tytuł *Nokturn*. Ten charakter utworu został określony już przez Ludwikę Jędrzejewiczową w spisie *Kompozycje nie wydane*, która nad opatrzonym numerem 9 incipitem kompozycji napisała: „Lento przysłane mi z Wiednia w 1830 r. Lento w rodzaju Nokturna”⁵.

W WN powracamy do jedynie pewnego, autentycznego określenia: *Lento con gran espressione*, które, sądząc z obu kopii, było zastosowanym przez Chopina w autografie określeniem charakteru utworu.

b) *Cantabile*, 14-taktowy utwór w tonacji B, zapewne wpisany w 1834 r. przez Chopina do albumu kogoś ze znajomych⁶, w jedynym dotychczas wydaniu nutowym⁷ posiada tytuł jednobrzmiący z autentycznym określeniem charakteru, który to tytuł zostaje zachowany w WN.

c) (*Preludium* [?] *As*), 41-taktowy utwór, napisany w 1834 r.⁸, a dedykowany Pierre Wolffowi, w pierwszym wydaniu⁹ opatrzony został tytułem *Preludium*, na pewno nie sprzecznym ze swym charakterem, ale najprawdo-

¹ Autograf pierwszej redakcji tego utworu znajdował się w zbiorach Artura Hedleya, Londyn.

² Kopia Ludwiki Jędrzejewiczowej (reprodukowana po raz pierwszy w albumie *Maria*, Breitkopf & Härtel, 1910) oraz kopia Oskara Kolberga, znajdująca się w Państwowej Bibliotece Publicznej w Leningradzie, reprodukowana u J. A. Kremlowa, *F. Chopin*, Leningrad-Moskwa 1949, s. 214. Obie kopie były mylnie uważane za autografy Chopina. Patrz niżej: *Zagadnienia ustalania..., Kopie*.

³ W firmie Leitgeber w Poznaniu, 1875 r.

⁴ Faksymile w „Echu Muzycznym i Teatralnym”, Warszawa 1894, nr 577/42; Dodatek nutowy „Echo...”, jw. nr 580/45.

⁵ Patrz ilustracja 12.

⁶ Por. pierwsza publikacja, dokonana przez L. Bronarskiego w czasopiśmie „Muzyka”, Warszawa 1931, z. 4–6, s. 78–80, oraz Chopin, *Dzieła Wszystkie*, Warszawa-Kraków, t. XVIII, komentarz, s. 71, prawa szpalta. Fotokopia ze zbiorów TiFC, F. 1735.

⁷ Chopin, *Dzieła Wszystkie*, jw., s. 57.

⁸ Autograf znajduje się w posiadaniu p. Edouard Forget, Genewa. Pierwsza publikacja autografu nie posiadającego autentycznego tytułu — w czasopiśmie „Pages d’Art”, Genewa, sierpień 1918 r.

⁹ *Chopin, Prélude inédit pour piano*, Edition Henn, Genève 1919.

podobnie nieautentycznym, który to tytuł przejęty został przez następne wydania oraz różne inne publikacje chopinowskie¹. W WN nadajemy temu utworowi tytuł *Presto con leggerezza*, zgodny z autentycznym określeniem jego charakteru, na wzór pozostałych kompozycji nie opatrzonych przez Chopina tytułami w autografach.

d) (*Walc* [?] *Es*²), 32-taktowy utwór napisany w 1840 r., w pierwszym wydaniu³ otrzymał tytuł *Walca*. Posiada on niewątpliwie niektóre cechy charakterystyczne tego tańca, równocześnie jednak ma też pewne rysy obce Chopinowskiemu walcowi (choćby częsty brak uderzenia akompaniamentu na mocnej części taktu), jak również miejsca bardziej zbliżone charakterem do *Mazurków*. Sądzę, iż w pewnej nieokreśloności charakteru tej przelotnej myśli muzycznej Chopina tkwi jej indywidualny urok, a narzucenie nieautentycznego tytułu może tę nieokreśloność zatrzeć. Nie bez znaczenia może być fakt, że zachowane autografy wszystkich *Walców* Chopina wydanych pośmiertnie mają w tytułach lub określeniach charakteru wypisane jego ręką: *Valse*, *Tempo di valse* lub *Walec*, tutaj natomiast niczego podobnego nie znajdujemy. Dlatego też — na wzór wszystkich kompozycji omawianych w tej grupie — WN ogranicza się do tytułu jednobrzmiącego z autentycznym określeniem charakteru utworu: *Sostenuto*⁴.

e) *Largo*⁵, 24-taktowy utwór w tonacji *Es*, napisany prawdopodobnie w 1847 r., wydany najpierw w 1938 r. wraz z *Nokturnem c*⁶, następnie w 1955 r.⁷, nosi w obu wydaniach tytuł zgodny z autentycznym określeniem charakteru utworu, i tytuł ten również zachowany jest w WN.

2. Kompozycją, której różne źródła nieautentyczne nadają różne tytuły, jest skomponowane prawdopodobnie ok. 1834 r. (*Fantaisie* [?]-) *Impromptu*. Tytuł z dodatkiem *Fantaisie* od dawna budził wątpliwości i był przypisywany pierwszemu wydawcy dzieła, Julianowi Fontanie⁸. Bardzo silnie usprawiedliwia

¹ Patrz *Aneks I: Wzmianka w korespondencji Chopina o „Preludium As”*.

² Autograf znajduje się w BCP (bez sygnatury).

³ Francis Day & Hunter, London 1955. (Wydany i opatrzony komentarzem przez M. J. E. Browna.)

⁴ Por. Chopin, *Dwa zapomniane utwory*, PWM 1965. *Sostenuto* (według naszej nomenklatury), jako jeden z tych dwóch utworów, nosi tytuł *Walca*; por. też uwagi redaktora zeszytu A. Koszewskiego.

⁵ Autograf znajduje się w BCP ms. 120. Fotokopia ze zbiorów TiFC, F. 1321.

⁶ F. Chopin, *Nokturn c-moll, Largo Es-dur*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1938.

⁷ Chopin, *Dzieła Wszystkie*, t. XVIII, s. 59.

⁸ W dwóch listach do L. Jędrzejewiczowej (jeden bez daty, pisany ok. 1853 r., drugi z dnia 14 III 1854) Fontana nazywa ten utwór „fantazją dla p. d'Este” i „fantazją”. Por. M. Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904. Niestety, w dziele tym listy Fontany podawane są w streszczeniu, nie sposób więc z ortografii piszącego (fantazja

te wątpliwości tytuł kompozycji wypisany na jej kopii sporządzonej przez Augusta Franchomme'a, prawdopodobnie na podstawie autografu, który to tytuł brzmi: *Impromptu inédit pour le piano par Frédéric Chopin*¹. Decydującym argumentem przemawiającym za autentycznością tytułu jest fakt umieszczenia przez tegoż kopistę u dołu strony tytułowej daty *Janv[ier] [18]49*, co dowodzi, iż odpis sporządzał za życia Chopina, a więc z pewnością co najmniej za zgodą Chopina, jeśli nie na jego prośbę. Znając Franchomme'a jako niezwykle wiernego kopistę dzieł Chopina², trudno by było przypuścić, żeby postawił on tytuł *Impromptu* niezgodny z autografem lub bez wiedzy kompozytora, i w tym wypadku musimy mu dać więcej wiary niż Fontanie, tym bardziej że Franchomme jeszcze raz stawia tytuł *Impromptu* w sporządzonym w większości przez siebie wykazie incipitów utworów Chopina w zbiorze egzemplarzy lekcyjnych J. W. Stirling³. Jest to też argument dużej wagi, gdyż — sądząc z kolejności incipitów, całkowicie zgodnej z kolejnością przyjętą przez edycję pośmiertną Fontany — Franchomme opierał się na tejże edycji, a więc zmiany tytułu Fontanowskiego, który miał przed oczyma, dokonać musiał świadomie, prawdopodobnie na podstawie znanego mu autografu⁴.

Przyczyna niejasności dotyczącej brzmienia tytułu tego utworu wydaje się dość prosta. Prawdopodobnie początkowo Chopin nie miał jasnego poglądu na to, jak nazwać utwór o nietypowym dla dotychczasowej swej twórczości charakterze (*Impromptu* *cis* powstało najprawdopodobniej przed przeznaczonym do druku i tak już zatytułowanym *Impromptu* *As op. 29*). Być może, iż w gronie przyjaciół nazywano tę kompozycję *Fantazją*. Wersja definitywna wpisana własnoręcznie przez Chopina do albumu baronowej d'Este⁵ nie nosi tytułu, choć

dużą czy małą literą?) wnioskować, czy nazwę *fantazja* traktował on jako tytuł, czy jako opis formy utworu. W wydany w 1855 r. zbiorze *Oeuvres posthumes* (A. M. Schlesinger, Berlin) Fontana umieścił *Fantaisie-Impromptu* — na pierwszym miejscu, opatrując je numerem opusowym 66.

Prawdopodobnie pierwszym, który zakwestionował tytuł *Fantaisie-Impromptu*, stwierdzając, że jest on „pleonazmem”, był Fryderyk Niecks (op. cit., t. II, s. 260, tłum. niem., t. II, s. 283), natomiast pierwszym, który przypisał pierwszy człon tytułu — „*Fantaisie*” — Fontanie, był chyba biograf Chopina, J. Huneke (Chopin, London 1901, tłum. polskie Lwów-Poznań 1922, s. 190). Por. także mgr Krystyna Wilkowska: *Impromptus Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny”, nr 26/27, 1949, cz. I, s. 104–105, *Chopin. Dzieła Wszystkie*, Warszawa-Kraków, t. IV, komentarz s. 53, oraz *Indeks Browna*, s. 86.

¹ Zbiory TiFC. Rękopis M/632, fotokopia F. 1651.

² Patrz niżej: *Zagadnienia ustalania...*, *Kopie*.

³ Patrz niżej: *Źródła, Egzemplarze uczniów Chopina*.

⁴ Jeżeli A. Hedley ma rację co do wpływu tematu *Impromptu* *Es Moschelesa* na temat *Impromptu* *cis* Chopina (por. początek przypisu 4. na s. 21), jest rzeczą możliwą, że Chopin zapożyczył od Moschelesa również i tytuł utworu.

⁵ Obecnie w posiadaniu Artura Rubinsteina (Paryż). Na podstawie tego autografu jego właściciel sporządził wydanie utworu (Frédéric Chopin, *Fantaisie-Impromptu*, G. Schirmer, INC,

użyte w dedykacji słowo *composé* (rodzaj męski) *pour M^{me} la Baronne d'Este* zdaje się wykluczać tytuł *Fantaisie* (rodzaj żeński). Dopiero później, po napisaniu następnych *Impromptus* i po sprecyzowaniu sobie charakteru utworów odpowiadających temu tytułowi (choć w ostatnim *Impromptu* Ges op. 51 kompozytor wahał się jeszcze, nazywając go początkowo *Allegro vivace*), Chopin przydał i temu pierwszemu z owej serii utworów tytuł pozostałych, rezerwując tytuł *Fantazji* (samodzielny, czy też jako człon dwuwyrazowego tytułu) dla utworów o większych rozmiarach i swobodniejszej formie (op. 13, 49, 61). Julian Fontana, którego pierwsze lata pobytu w Paryżu przypadają na okres powstania *Impromptu* cis (później, w czasie ewentualnego formowania się nowej nazwy, aż do roku 1852 przebywał w Ameryce), zapamiętał pewnie pierwotną nazwę utworu, i nawet mając przed oczyma rękopis (autograf? kopię?) z tytułem późniejszym, nie mógł się z nazwą *Fantazja* rozstać, tworząc dowolnie tytuł-pleonazm *Fantaisie-Impromptu*.

Biorąc to wszystko pod uwagę, utwór ten opatrujemy w WN najprawdopodobniej autentycznym tytułem: *Impromptu*.

3. Kompozycje, które dotychczas były opatrywane tytułami o małym prawdopodobieństwie autentyczności.

a) (*Souvenir de Paganini* [?]), kompozycja w tonacji A, napisana przypuszczalnie w 1829 r., a wydana po raz pierwszy w 1881¹ pod powyższym tytułem. Uwaga wydawcy, Jana Kleczyńskiego², odnośnie do tego utworu brzmi:

Nasze nuty. „Souvenir de Paganini”, które dziś dajemy w „Dodatku Muzycznym”, należy do nie drukowanych dotąd, młodocianych utworów Fryd. Chopina. Autentyczność tych Wariacyj zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości. Nut udzielił nam p. Adam Münchheimer, który je miał od śp. Józefa Nowakowskiego. Niektóre pasaże żywo przypominają późniejsze utwory mistrza.

J. K.

Można wprawdzie wraz z wydawcą podzielać przekonanie o autentyczności tego utworu — zbyt dużo w nim miejsc szczególnie charakterystycznych dla Chopina, zwłaszcza od strony pianistycznej, miejsc, w których powtarzają się chwytły pisanych prawdopodobnie w tym samym czasie *Koncertów*, lub zwrotów zapowiadających chwytły późniejszych kompozycji poprzez op. 27 i 34 aż do op. 57 włącznie, aby można ją było komuś innemu przypisać — jednakże

New York, 1962). Za umożliwienie mi wglądu do autografu, udzielenie jego fotokopii oraz ofiarowanie powyższego wydania składam na tym miejscu p. Arturowi Rubinsteinowi gorące podziękowanie.

¹ „Echo Muzyczne” nr 5, rok V, Warszawa, 1 III (17 II) 1881, dodatek nutowy, s. 33–40.

² W tymże numerze, s. 40, prawa szpalta.

nota wydawcy nie przekonuje co do autentyczności tytułu. Przede wszystkim budzi wątpliwość samo źródło, jakie miał do dyspozycji wydawca: „Autentyczność [...] zdaje się nie ulegać żadnej wątpliwości”, „Nu t udzielił nam [...]” (podkr. J.E.); w wypadku autografu autor noty wyraziłby się chyba jeszcze bardziej stanowczo o autentyczności utworu, użyłby też raczej określenia „rękopis” lub „manuskrypt” w miejsce mało mówiącego — „nuty”¹. Podejrzenia co do autentyczności tytułu budzi też inny zwrot noty: „Autentyczność tych *Wariacyj* [...]” (podkr. J.E.); czyżby rękopis (autograf? kopia?) nosił tytuł *Wariacje*? Wydaje się wreszcie, że zupełnie nie odpowiada powściągliwemu stylowi Chopina pretensjonalny tytuł „Souvenir...” z przyłączeniem nazwiska jednego z największych artystów epoki².

Suma tych obiekcji nie pozwala więc na bezkrytyczne powtórzenie dotychczasowego tytułu utworu. Jest to dopiero jedna, negatywna strona zagadnienia. Druga, pozytywna — ustalenie jak najbardziej zbliżonego do autentycznej intencji twórcy tytułu — napotyka jednakże trudności. Kompozycja bowiem nie posiada określenia tempa-charakteru, które by można spożytkować jako tytuł (jak to miało miejsce w wypadku *Lento con gran espressione*, *Cantabile*, *Presto con leggerezza*, *Sostenuto*, *Largo* oraz niżej omawianego *Moderato*). Należy więc ustalić przesłanki, które by mogły naprowadzić na znalezienie najprawdopodobniejszego, najbardziej zbliżonego do autentycznego tytułu:

— o ile mało prawdopodobny wydaje się dotychczasowy tytuł utworu, o tyle bliższy zwyczajom Chopina w tej dziedzinie byłby tytuł określający jego formę;

¹ Mające tę samą proveniencję, przypisywane Chopinowi *Wariacje na flet i fortepian* (Józef Nowakowski — Adam Münchheimer) nie są pisane ręką Chopina i budzą poważne wątpliwości co do autentyczności. Por. F. Hoesick, *Słowacki i Chopin*, t. II, s. 247 i 252.

² W tytułach autentycznych całej znanej nam twórczości Chopina nie znajdujemy określenia jakiegogoś zewnętrznego, pozamuzycznego elementu, mającego stanowić bodziec dla powstania dzieła (oczywiście poza tytułami pieśni), jak również włączenia do tytułu imienia lub nazwiska jakiejś osoby (poza autorem opracowanego w kompozycji tematu muzycznego). Zauważył to już Oskar Kolberg, kiedy tak pisał do M. A. Szulca:

[Chopin] nie lubiał, jak to widzimy z jego dzieł, żadnych nadawać intyulacyj swoim kompozycjom, które by bliżej rzecz określały, pragnąc, ażeby one same za siebie mówiły. Powiadają, że nazajutrz po przedstawieniu „Hamleta” napisał „Nokturno op. 15 nr 3” i dał mu napis: „Na cmentarzu”, ale gdy pójść miało do druku, zmazał ten napis, mówiąc: „niech się domyślą”. (Brulion listu z dnia 20 V 1879, KOK II, s. 236). O niechęci Chopina do zaznaczania programowości w swych utworach pisze Zofia Lissa w artykule pt. *O pierwiastkach programowych w muzyce Chopina* („Chopin” nr 2, Warszawa 1937, s. 64–75), motywując tę niechęć argumentami natury zarówno psychologicznej, jak i socjalnej. Włączanie do tytułów imion i nazwisk było charakterystyczne np. dla twórczości Schumanna (*Karnawał* op. 9).

Wątpliwości dotyczące autentyczności tytułu *Souvenir de Paganini* wysuwa również Władysław Hordyński przy okazji stwierdzenia niemal ścisłego podobieństwa tematu tego utworu z tematem *Wariacji D na 4 ręce*. (Por. *Faksymilowane Wydanie Autografów F. Chopina*, zeszyt 11, PWM, Kraków 1966, zakończenie *Wstępu*.)

— najbliższe niewątpliwie dla tego utworu jest określenie jego formy jako wariacyjnej;

— najprostsze określenie: „Wariacje”, może jednak nie odpowiadać Chopinowskiemu rozumieniu tej formy; w okresie pisania omawianego utworu Chopin zapewne miał już w tece trzy znane nam cykle wariacyjne: *Wariacje E* na temat pieśni niemieckiej, *Wariacje D* na 4 ręce na temat Moore’a oraz *Wariacje B* op. 2 na temat Mozarta; jednakże każdy z tych trzech cykli posiada odrębną introdukcję¹ oraz składa się z wyraźnie wydzielonych wariacji, różniąc się tym samym zasadniczo od omawianej kompozycji, stanowiącej nierozdzieloną całość o zazębiających się ściśle 16-taktowych wariacjach; stąd też małe prawdopodobieństwo nadania jej przez Chopina tytułu „Wariacji”;

— najwięcej zbieżności z omawianym utworem — tak pod względem formy, jak i charakteru — wykazuje *Berceuse* op. 57 (zbliżone rozmiary, metrum, kołyszący charakter akompaniamentu, ograniczenie się na przestrzeni większej części obu utworów do funkcji toniki i dominanty, z krótkotrwałym przejściem do subdominanty przed ich zakończeniami, wreszcie wyżej wspomniana ciągłość przechodzenia krótkich wariacji jednej w drugą);

— *Berceuse* op. 57 nadał Chopin początkowo tytuł *Warianty (Variantes)*, zmieniając go dopiero przed drukiem na ostateczny². Mógł to uczynić z tego powodu, że charakter *opusu 57 (Kołysanka)* przeważał w jego twórczym odczuciu nad formą tego utworu (*Warianty*);

— gdyby przypuścić, że w utworze, dowolnie — moim zdaniem — zatytułowanym *Souvenir de Paganini*, forma jego mogła być momentem atrakcyjnym w procesie tworzenia kompozycji, tytuł *Warianty (Variantes)* wyda się chyba najbardziej usprawiedliwiony.

Powyższy tytuł zbliża się zatem do autentyzmu z kilku względów: Chopin użył go jeżeli nie do tej, to do zbliżonej formą kompozycji; nie można wykluczyć hipotezy; że używszy go raz dla tego młodzieńczego utworu, postawił go ponownie nad dziełem swej pełnej dojrzałości twórczej (*Berceuse*); za hipotezą jego autentyczności przemawia nota pierwszego wydawcy, określająca utwór terminem *Wariacje* (jest do pomyślenia zamiana niezmiernie chyba rzadko używanego w tytule określenia *Warianty (Variantes)* na potoczne, przez wieki usankcjonowane *Wariacje*); wreszcie tytuł ten mieści się w klimacie autentycznych tytułów innych kompozycji Chopina.

¹ Por. B. Wójcik-Keuprulian, *Wariacje i technika wariacyjna Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny”, Warszawa 1931, nr 12–13, s. 380–392.

² „Moja Sonata [op. 58], jak i *Warianty* są do Pańskiej dyspozycji.” (Z listu Chopina do M. Schlesingera w Paryżu, Paryż, grudzień 1844. Oryginał w jęz. francuskim; KCh II, s. 123 i 384.) „Moja Sonata i *Berceuse* już wyszły.” (Z listu do Rodziny w Warszawie, Nohant, 18–20 VII 1845; KCh II, s. 138.) Por. J. Blochman, *Dwa autografy listów Chopina w Belgii*, „Kwartalnik Muzyczny” nr 26/27, PWM, Warszawa-Kraków 1949, s. 38–47.

Aby nie zatrzeć hipotetycznej wartości tego tytułu, w WN stawiany on będzie w nawiasie graniastym.

b) (*Kartka z albumu* [?]), 20-taktowy utwór w tonacji *E*, po raz pierwszy opublikowany w 1910 r.¹, w wydaniu z 1912 r. otrzymał tytuł *Feuille d'album*². Pomimo iż według wiarygodnej notatki pierwszej publikacji i pierwszego wydania został on rzeczywiście w 1843 r. wpisany do sztabuchu Anny hr. Szeriemietiew, nie może być mowy o autentyczności dodanego przez wydawcę tytułu; utwór ten zresztą do tytułu „Kartka z albumu” nie ma większego prawa od innych kompozycji wpisywanych przez Chopina do albumów przyjaciół czy znajomych.

W WN — wzorem wyżej omówionych kompozycji — utwór otrzymuje tytuł jednobrzmiący z prawdopodobnie autentycznym określeniem tempa-charakteru: *Moderato*.

c) (*Mazurek* [?] *Fis*), 31-taktowy utwór, jest dokonaną przeze mnie rekonstrukcją myśli muzycznej Chopina, wpisanej prawdopodobnie do czyjegoś albumu (być może Leopoldyny Blahetki). Rekonstrukcja ta została zrobiona na podstawie transkrypcji noszącej tytuł *Mazurek* i zawierającej 160 taktów drukowanych, wydawanej w różnych okresach czasu, przypisywanej różnym autorom, drukowanej w różnych tonacjach³, ale — poza minimalnymi różnicami tekstu — jednobrzmiącej. Na temat autentyczności całości tej kompozycji zdania były podzielone⁴. W wyniku drobiazgowych badań tekstu nutowego i chwytów pianistycznych podzieliłem przekonanie tych, którzy twierdzili, że całość *Mazurka* nie jest autentycznym utworem Chopina, natomiast stwierdziłem, iż jego fragmenty, rozproszone na przestrzeni całej prawie kompozycji, wykazują wszelkie cechy autentycznej muzyki Chopina. Odpowiednie zestawienie

¹ Tygodnik „Świat”, r. V, N° 23, Warszawa, 4 VI 1910.

² *Feuille d'album*. Nieznany utwór Fryderyka Chopina, Warszawa, Gebethner & Wolff.

³ Charles Mayer, *Souvenir de la Pologne, Mazourka* [Fis-dur] London, Ewer & C°, 1849 (egzemplarz British Museum, Music Room, h. 447); F. Chopin, *Mazurka pour Piano* [Fis-dur] Vienne, J. P. Gotthard, 1873 (egz. J.E.); Chopin's Posthumous *Mazurka* [G-dur] transcribed for the Piano-Forte by Sir Julius Benedict, London, D. Davison & C°, 1876 (Egzemplarz British Museum, Music Room, n. 1482 F/46). Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888) podaje (w grupie mylnie przypisywanych Chopinowi kompozycji) incipit tego *Mazurka* (powołując się na wydanie Gottharda w Wiedniu) w tonacji F-dur (s. 44). Według ustnej informacji Artura Hedleya istnieje jeszcze jedna wersja tego *Mazurka* w transkrypcji J. Benedicta na 4 ręce w tonacji As-dur.

⁴ Por. brulion listu O. Kolberga do M. Karasowskiego z dnia 12 IV 1885, KOK III, s. 240–241, list M. Karasowskiego do O. Kolberga z dnia 15 IV 1885, KOK III, s. 243 (obaj piszą o *Mazurku F-dur* wydanym w Wiedniu, a wpisanym podobno niegdyś — według informacji nakładcy — do albumu pianistki i kompozytorki austriackiej Leopoldyny Blahetki); F. Niecks, *Friedrich Chopin* (tłum. niem.), Leipzig 1890, II, s. 258–259; J. Miketta, *O nieautentyczności Mazurka Fis-dur...*, „Kwartalnik Muzyczny” 1949 nr 28, s. 149–166.

tych fragmentów daje w wyniku rekonstrukcję wpisu do albumu. Interesująca nas w tym miejscu sprawa tytułu utworu nie była łatwa do rozwiązania. Wykluczaliśmy tytuł dotychczasowej transkrypcji — *Mazurek*: pomimo charakterystycznych dla tego tańca rytmów wstępu i zakończenia, kantylenowy trzon utworu nasuwa skojarzenia raczej z walcem lub nokturnem Chopinowskim (por. wyżej uwagi o nieokreśloności charakteru drobnych myśli muzycznych Chopina, wypowiedziane przy omawianiu tytułu *Walca Es* [?] — *Sostenuto*). Ponieważ oznaczenia wykonawcze transkrypcji, a więc tym samym oznaczenie tempa-charakteru, mogą też budzić wątpliwości co do ich autentyczności, po porównaniu najbardziej zbliżonych w charakterze mazurków, walców i nokturnów przydzieliłem tej kompozycji tytuł *Allegretto* (który jako nieautentyczny podawany będzie w nawiasie graniastym). Przyjmuję też jako najpewniejszą tonację Fis-dur, gdyż występuje ona w najdawniejszych wydaniach transkrypcji, jest najwygodniejsza pianistycznie, zaś część środkowa koresponduje z tonacją fragmentu *Nokturnu H op. 9 nr 3*, t. 41 i następne, z którym wykazuje duże podobieństwo.

4. Odrębnym problemem jest sprawa tytułu *Pieśni* dotychczas nazywanej *Melodią* [?]. Z kilku zaledwie zachowanych autografów różnych *Pieśni* wnioskować można, że Chopin nie zawsze opatrywał je tytułami¹. Pierwsi wydawcy nadawali im zazwyczaj tytuły zgodne bądź z tytułami tekstów poetyckich, do których dane *Pieśni* były pisane, bądź z pierwszymi słowami tych tekstów.

Wiersz Zygmunta Krasińskiego, stanowiący tekst pieśni tytułowanej *Melodią*, a zamieszczony jako motto przed jego poematem *Ostatni*, nie posiada autentycznego tytułu. W liście Fontany do Ludwiki Jędrzejewiczowej² spotykamy się dwukrotnie z tytułem utworzonym z pierwszych słów wiersza: „Z gór, gdzie dźwigali”. Jest rzeczą bardzo mało prawdopodobną, żeby Chopin nad autografem jednej ze swych najbardziej dramatycznych pieśni, wpisanej do albumu Delfiny Potockiej³, postawił nic nie mówiący i mogący się równie dobrze odnosić do każdej innej pieśni tytuł *Melodia*. O wiele prawdopodobniejsza natomiast wydaje się hipoteza następująca: Fontana w wydaniu pośmiertnym miał za podkład tej pieśni nie autograf, lecz kopię⁴. Mogła to być kopia Franchomme’a, który w tym okresie sporządził kilka odpisów zarówno nie wydanych utworów fortepianowych, jak i *Pieśni*. Nie znając języka polskiego —

¹ Por. faksymile pieśni „Życzenie”: M. Karłowicz, op. cit., po s. 384, lub L. Binental, *Chopin. Dokumenty i pamiątki*, Warszawa 1930, reprodukcja 26; też faksymile pieśni „Pierścień”: L. Binental, jw., reprodukcja 55; też autograf szkicu „Piosnki litewskiej”, znajdujący się w Bibliotece Polskiej w Paryżu, 1108 (fotokopia w zbiorach TiFC, F. 1643, 2132).

² Z dnia 6 I 1853, patrz streszczenie jw., s. 370 i 371.

³ Por. list wyżej cytowany. Album ten uważany jest za zaginiony.

⁴ Hipoteza ta nie jest sprzeczna z fragmentami listu cytowanego w dwóch poprzednich przypisach.

Franchomme najprawdopodobniej nie umieścił w niej ani ewentualnego oryginalnego tytułu, ani słów. Mógł jednak, dla ogólnego zidentyfikowania przepisane go utworu, dodać mu nagłówek, „Mélodie de F. Chopin”, tak jak to uczynił np. w kopii pieśni „*Nie ma, czego trzeba*”¹. Stąd już jeden krok do ustalenia w druku tytułu *Melodia*: Fontana, mając kopię bez słów i tytułu, wpisał słowa na podstawie wydania poezji Krasińskiego², a tytuł pozostawił w brzmieniu, jaki widział w nagłówku kopii.

Mając więc do wyboru z jednej strony tytuł *Melodia*, o bardzo małym prawdopodobieństwie autentyczności od strony kompozytora, a z drugiej tytuł utworzony ze słów początku wiersza o pewnej autentyczności od strony poety — w WN przyjmujemy ten ostatni: „*Z gór, gdzie dźwigali*”.

Podsumowując zagadnienie ustalenia tytułów dziesięciu omówionych powyżej tytułów kompozycji wydanych pośmiertnie, można przyjąć kilka w tej materii zasad:

W wypadku kompozycji na fortepian solo:

1. Jeżeli Chopin nie opatrzył utworu tytułem, nadajemy mu tytuł jednobrzmiący z autentycznym określeniem tempa-charakteru tegoż utworu, jak to czynił L. Bronarski w wypadku publikacji i wydań *Cantabile* i *Largo* (a więc też *Lento con gran espressione*, *Presto con leggerezza*, *Sostenuto*, *Moderato*).

2. W wypadku podawania różnych tytułów przez różne źródła nieautentyczne pierwszeństwo dajemy przekazom bardziej wiarygodnym (*Impromptu cis*).

3. Podejrzewając danie nieautentycznego tytułu przez wydawcę, przy równoczesnym braku autentycznego określenia tempa-charakteru utworu, czynimy próbę rekonstrukcji tytułu (*Warianty*, *Allegretto*).

W wypadku pieśni:

1. Pierwszeństwo dajemy autentycznemu, ustalonemu przez poetę tytułowi wiersza stanowiącego tekst pieśni (większość tradycyjnych tytułów *Pieśni Chopina*).

2. W braku powyższego dajemy tytuł pieśni zgodny z brzmieniem pierwszych słów tekstu słownego (dwa tytuły tradycyjne, a z omawianych powyżej: „*Z gór, gdzie dźwigali*”).

¹ Kopia ta znajduje się w BCP, Ms. 10. 490, fotokopia w zbiorach TiFC, F. 1634.

² O tym, że Fontana posługiwał się przy pracach redakcyjnych nad *Pieśniami* Chopina rękopisami nie posiadającymi tekstu słownego, świadczy fragment jego listu do L. Jędrzejewiczowej z dnia 2 VII 1852 (zbiory TiFC M/330, Fotokopia F. 5):

Prosiłbym o słowa „Ślicznego chłopca”, bo wypuszczony całkiem w edycji paryskiej, i [Fryderyk] musiał go wziąć z warszawskiej, również o dumkę Zaleskiego „Wojak”, której nie ma w jego poezjach ed. poznańskiej w 2th tomach.

ZAGADNIENIA NUMERACJI I CHRONOLOGII SERII B

Julian Fontana, uzyskawszy od rodziny Chopina zezwolenie na wydanie pośmiertne części jego dzieł, opatrzył je numerami opusowymi, tworzącymi ciąg dalszy autentycznego opusowania. I tak po ostatnim Chopinowskim *opusie* 65 (*Sonata g* na fortepian i wiolonczelę) następowało wydane pośmiertnie i oznaczone Fontanowskim *opusem* 66 *Impromptu cis*, potem 4 *mazurki* pośmiertne *op.* 67 itd. aż do *op.* 74 (*Pieśni*). To, że Fontana jako wydawca oznaczył nie opusowane dzieła, jest z punktu widzenia porządkowego całkowicie zrozumiałe. Należy podkreślić, że w przygotowanym przez siebie wydaniu zaznaczył on wyraźnie (u dołu pierwszych stron nutowych), że dany „opus wskazuje porządek chronologiczny publikacji”¹ (podkr. J. E.). Intencją jego wydania było wyraźnie we wstępie zaznaczone położenie kresu publikacjom utworów pośmiertnych opartych na niedokładnych przekazach, a z punktu widzenia prawnego uważał on zbiór wydanych kompozycji za zamknięty, czego dowodem jest *passus* kończący notę za tekstem nutowym:

*Uwaga: Rodzina Fryderyka Chopina, postanowiwszy publikować jego nie wydane kompozycje wyłącznie za pośrednictwem i według wyboru p. J. Fontany, wszelkie publikacje Dzieł Pośmiertnych Chopina wykraczające poza niniejszy zbiór będzie traktować i ściagać jako nadużycie*².

¹ Uwaga powyższa, zredagowana w jęz. francuskim, sygnowana jest słowem „éditeur”. Może budzić tutaj wątpliwość znaczenie tego słowa: czy „wydawcą”, który dokonał opusowania, był Fontana, czy też Schlesinger. Za tym ostatnim mógłby przemawiać fakt, że Meissonier, który od Schlesingera przejął prawo wydania dzieł pośmiertnych na Francję, opusowania tego nie podaje. Można jednak przyjąć za pewnik, że uczynił to Fontana, przede wszystkim dlatego, że trudno sobie wyobrazić, aby tak autorytatywny w sprawach zarówno wyboru, jak i ostatecznej redakcji kompozycji edytor, jakim był Fontana, dopuścił kogoś innego do opusowania dzieł Chopina; poza tym na niego wskazuje też to, że pod słowem „wydawca” Fontana rozumiał również dzisiejszy termin „redaktor wydania”, „edytor”; dowodem — fragment jego listu do Gustawa Gebethnera w Warszawie (Paryż, 9 XI 1859, Hoesick, *Chopiniana*, Warszawa 1912, s. 439–440):

[...] *któż jest za tekst odpowiedzialny, jeśli nie wydawca któremu powierzono ułożenie manuskryptów? Mówię o wydawcy moralnym, intelektualnym, a nie o tym, który sztychami płaci i blachy gotuje.* (Podkr. J. E.)

Autorstwo Fontany opusowania pośmiertnego potwierdza w kilku listach Oskar Kolberg, kwestionując równocześnie celowość tegoż opusowania. (Patrz przypis 1 na s. 58).

² Podstawę do zamieszczenia tej uwagi (zredagowanej w jęz. niemieckim i francuskim), dał Fontanie skierowany do niego list rodziny Chopina. (Podajemy go w tłumaczeniu polskim, por. oryginał francuski L. Binental, *Chopin*, Warszawa 1930, reprod. 109, 110 oraz s. 201.)

Do Pana Juliana Fontany w Paryżu.

Pragnąc zadośćuczynić naszemu życzeniu opublikowania pozostałych w naszych rękach, skomponowanych przez śp. Fryderyka Chopina manuskryptów, my, członkowie jego rodziny, a mianowicie jego matka i dwie siostry, upraszamy niniejszym pismem P. Juliana Fontanę,

Biorąc powyższe pod uwagę, można przyjąć, że najprostszym rozwiązaniem numeracji tego zakresu dzieł pośmiertnych było to, które zastosował Fontana. Jedyne zarzut, jaki można by było Fontanie postawić, polegał na tym, że nie przewidział on, iż następni wydawcy będą z reguły opuszczać zrehabilitowaną przezeń uwagę, dotyczącą charakteru opusowania dzieł pośmiertnych, tym samym sugerując jej autentyczność, jak również i to, że mimo wszelkich prawnych obwarowań zbiór jego pozostanie otwarty, a liczba później odnalezionych i wydanych utworów wzrośnie trzykrotnie¹. Dlatego też dzisiaj opusowanie Fontany jest dla nas zarówno mylące, jak i niekompletne.

Jest ono mylące nie tylko dlatego, że w praktyce nie różnicuje opusowania autentycznego od pośmiertnego, ale i dlatego, że wprowadza nas mimo woli w błąd przez konsekwencje, jakie zeń wynikają. Pierwsze nieporozumienie występuje wtedy, kiedy wydawca, łącząc w tomy poszczególne dzieła tego samego rodzaju, porządkuje je w kolejności zasugerowanej przez to mieszane — autentyczne z nieautentycznym — opusowanie, w rezultacie czego odbieramy wrażenie, że utwory opusowane pośmiertnie są skomponowane przez Chopina później niż utwory wydane za życia. Najdramatyczniejszym tego przykładem jest tom *Polonezów*. Już w pierwszych wydaniach zbiorowych, włączających dzieła pośmiertne. *Polonez d*, napisany ok. 20 lat przed *Polonezem-Fantazją op. 61*, znajduje się po tym ostatnim, ponieważ nosi Fontanowski opus 71 nr 1, nie mówiąc już o tym, że wszystkie trzy wydane przez Fontanę *Polonezy (d, B, f)* znajdują się z reguły na końcu zbiorów, pomimo że zostały napisane co naj-

jako sędziego kompetentnego i przyjaciela wyżej wymienionego kompozytora, o dokonanie wyboru spośród utworów nie wydanych i oddanie do druku wszystkiego, co godne będzie pamięci zmarłego, w tym celu, aby te dzieła ukazały się z całą możliwą starannością i doskonałością i aby zapobiec wszelkiemu fałszerstwu; upoważniamy go niniejszym: do porozumiewania się w naszym imieniu i zawierania z wydawcami wszelkich umów, jakie uzna on w związku z tą sprawą za najwłaściwsze, do podejmowania wpływów i do wydawania za nie pokwitowań, wreszcie — uznamy za ważne i obowiązujące wszystko to, co będzie przez niego przy tej sposobności uczynione. Ponieważ rodzina zamierza publikować utwory śp. Fryderyka Chopina wyłącznie za pośrednictwem P. Fontany, prosi go ona, aby zechciał on umieścić u dołu strony tytułowej każdego zeszytu lub utworu uwagę, że pochodzą one ze zbioru wybranego przez niego z upoważnienia rodziny; w ten sposób wszystko, co mogłoby się ukazać jako dzieło pośmiertne, a nie było zaopatrzone tą autentyczną gwarancją, będzie uważane za nadużycie.

Warszawa, 16 lipca 1853

Justyna Chopin
Ludwika Jędrzejewiczowa
z d. Chopin
Izabela Barcińska
z d. Chopin

¹ Przyznać jednak należy, że z punktu widzenia ciężaru gatunkowego kompozycji najważniejsze z nich znalazły się w zbiorze Fontany.

mniej na pięć lat przed pierwszym opusowanym *Polonezem cis* (op. 26 nr 1). W najkompletniejszym zbiorze *Polonezów* (Dzieła Wszystkie pod red. Paderewskiego, Turczyńskiego, Bronarskiego, PWM), zawierającym wszystkie 16 Chopinowskich *Polonezów*, wydzielić można trzy ich grupy: pierwszą — 7 *Polonezów* z autentycznym opusowaniem (skomponowanych w latach 1831–46), drugą, po tamtej następującą — 3 *Polonezy* z opusowaniem Fontany (napisane prawdopodobnie pomiędzy 1823–26), wreszcie trzecią, ostatnią — najpóźniej odnalezioną i wydaną, 6 *Polonezów* nie opusowanych (powstałych pomiędzy latami 1817–29). W ten sposób np. najwcześniejszy *Polonez*, dziecinny, B, ma w tym tomie stosunkowo daleki numer porządkowy: 12, a najpóźniejszy: *Polonez-Fantazja* — względnie bliski numer 7. Podobne przemieszczenia zasady numeracji i chronologii spotykamy w tomach *Mazurków*, *Walców*, *Impromptus* itp.

Drugą konsekwencją opusowania Fontany jest zamieszanie, jakie występuje przy próbach ustalania kolejności chronologicznej powstania wszystkich utworów Chopina, bez względu na to, czy były one wydane za życia, czy dopiero po śmierci, wtedy bowiem opusy 68, 71 i 72 znaleźć się muszą przed opusem 2, opusy 69 i 73 przed opusem 3 itd¹.

Jeżeli teraz dodamy do tego fakt, że opusowanie Fontany jest niekompletne, opatrzył on bowiem numerami opusowymi zaledwie 1/3 dotychczas odnalezionych dzieł nie wydanych za życia twórcy, a zatem na dokładne określenie reszty utworów pozostała tylko tonacja (niekiedy wieloznaczna przy powtarzaniu się utworów o tej samej tonacji) lub dedykacja, to wprowadzenie przez WN nowej numeracji dla dzieł wydanych po śmierci Chopina, a opartej na chronologii ich powstania, wyda się chyba rzeczą uzasadnioną.

Podstawą do sporządzenia numeracji dzieł pośmiertnych Chopina — jak już powiedziano wyżej — jest zasada chronologii. Spośród możliwych do przyjęcia podstaw jest ona — zdaje się — najbardziej racjonalna, po pierwsze dlatego, że jest autentyczna (zasada chronologii stanowiła bowiem, mimo pewnych zakłóceń w początkowym okresie wydawniczym, o kolejności opusowania dzieł wydanych przez samego Chopina²), po drugie dlatego, że każda inna

¹ Por. tabele w biografii A. Hedleya i encyklopedia Grove'a (pod hasłem Chopin) oraz *Indeksu Browna*. O dokonaniu opusowania przez Fontanę, o mylących aspektach tegoż opusowania oraz o propozycjach odrębnej, chronologicznej numeracji dzieł pośmiertnych pisano już ok. 100 lat temu. Patrz *Aneks II, Zagadnienia opusowania przez Fontanę dzieł pośmiertnych Chopina w korespondencji Oskara Kolberga*.

² W pierwszym po wyjeździe za granicę okresie twórczości Chopina zauważamy w numerowaniu opusowym dużą ilość odstępstw od zasady chronologii powstania utworów na rzecz kolejności ich wydania. Składało się na to zapewne kilka przyczyn. Najważniejszą z nich jest ta, że w pierwszych latach pobytu w Paryżu Chopin wydawał zarówno dzieła w ostatnim czasie powstałe, jak też — w największej mierze — przywiezione jeszcze z Warszawy. Poza tym nie

zasada powodowałaby znowu podobne do wyżej opisanych komplikacje i niekonsekwencje.

W celu sporządzenia numeracji opartej na możliwie ścisłej kolejności chronologicznej trzeba było sprawdzić wszystkie dane mogące rzucić światło na powstanie poszczególnych nie wydanych przez Chopina dzieł. W trudnej tej pracy wyszło na jaw, że — podobnie jak to miało miejsce przy dziełach wydanych za życia — większa niż się można było spodziewać ilość dat, podawanych przez biografów Chopina, nie jest dostatecznie udokumentowana lub też jest oparta tylko na domysłach. Należało więc przede wszystkim przejrzeć wszelkie możliwe źródła dotyczące chronologii, zweryfikować ich wartość — w tym nawet daty tak wydawałoby się pewne, jak określone przez Fontanę w jego wydaniu dzieł pośmiertnych¹ czy przez Ludwikę Jędrzejewiczową w spisie *Kompozycje nie wydane*. Należało też dla uprecyzjnienia niektórych dat wprowadzić rzadziej stosowane, być może nawet niekiedy nowe kryteria (prócz ogólnej natury kryteriów biograficznych, kryteria wewnętrzne o większej precyzji dowodowej, jak np. elementy zmienne cech graficznych pisma nutowego Chopina, rodzaj pa-

można wykluczyć argumentów ubocznej natury, ważących na decyzji komponowania i wydawania poszczególnych utworów, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę, że Chopin dopiero wchodził na europejskie rynki wydawnicze: prawdopodobnie musiał on od czasu do czasu ulegać wynikającym ze znajomości gustów ówczesnej publiczności sugestiom wydawców, jak również liczyć się ze stroną materialną transakcji wydawniczych.

[...] *Pixis nie może się wychwalić swojego talentu przed wszystkimi editorami, a szczególnie przed Schlesingerem, który mię angażował pisać coś z tematów „Roberta [Diabła]”, którego od Meyerbeera za 24 000 franków kupił!* (Z listu do Tytusa Woyciechowskiego, 12 XII 1831; KCh I, s. 204.)

To wzajemne nakładanie się różnych kryteriów przy wydawaniu dzieł wpływało niewątpliwie na pewną niezgodność kolejności ich publikowania w stosunku do kolejności powstania, a w rezultacie do porządku numeracji opusowej. Najbardziej drastycznym tego przykładem jest *Koncert f*, napisany blisko rok wcześniej niż *Koncert e*, ale wydany w trzy lata po tym ostatnim, jako „Drugi koncert fortepianowy”, noszący *opus 21*, a więc o dziesięć numerów wyższy od później powstałego *Koncertu e op. 11*.

Od *op. 23* — z nieznacznymi już tylko odchyleniami — kolejność opusowania odpowiada chronologii powstania dzieł.

¹ Oskar Kolberg, omawiając pracę Maurycego Karasowskiego *Fryderyk Chopin, Życie — listy — dzieła* (Warszawa 1882), adnotację autora książki „...wszystko, co później [Fontana] podał w przedmowie do wydawnictwa dzieł pośmiertnych Chopina, zasługuje na wiarę” (t. I, s. 54, przypis) opatruje następującą uwagą:

*Fontana zmarł r. 1869 we wrześniu. Daty przy różnych kompozycjach Ch[opina] przez niego podane nie zawsze są prawdziwe; nie dlatego, aby je chciał dowolnie zmieniać, ale że przecho-
wując czas długi w tece zapomniał o nich i na domysł oznaczał, np. „Marsz pogrzebowy”
w pośmiertnych dziełach oznaczył na r. 1829, kiedy marsz ten napisany był r. 1826 na intencję
pogrzebu Staszica; [...].* (Brulion listu do M. Karasowskiego z dnia 2 IX 1882, KOK II, s. 689 i III, s. 739.)

pieru, na którym sporządzony został rękopis¹, rozwój techniki fortepianowej młodego Chopina, faktura fortepianowa i inne, indywidualne dla poszczególnych kompozycji sprawdziany). Ponieważ uzasadnienie każdej z osobna pozycji serii B przekroczyłoby zakres niniejszego *Wstępu*, ograniczamy się do podania rezultatu prac nad chronologią, jakimi są daty powstania utworów postawione po numerze i tytule każdego utworu. Szersze rozwinięcie tego podstawowego dla badania twórczości Chopina zagadnienia — oraz szczegółowe motywacje datowania powstania dzieł — zawierać będzie odrębna praca o chronologii dzieł Chopina.

Wychodząc z zasady możliwie dokładnego opracowania kolejności chronologicznej, należało w numeracji dzieł pośmiertnych uwzględnić dwa postulaty:

1. numeracja winna być ograniczona liczbą nie większą od 65, ażeby numery dzieł pośmiertnych nie przekraczały liczby opusów autentycznych, a tym samym by uniknąć przydzielania dziełom wydanych pośmiertnie numerów autonomicznych, tzn. nierównoległych do serii A, a więc numerów od 66 wzwyż, co mogłoby doprowadzić do podobnych nieporozumień, jakie występują przy opusowaniu Fontany;

2. numeracja winna być otwarta, tzn. w ten sposób ułożona, aby ewentualne nowo odkryte kompozycje pośmiertne mogły znaleźć się wewnątrz jej ciągu.

Dwa te postulaty udało się spełnić w ten sposób, że kompozycje od siebie pochodne zostały opatrzone tym samym numerem, rozbitym na kilka podrzędnych pozycji, oraz że 3 *ecossaises* otrzymały również wspólny numer. Ten stosunek podrzędności został w numeracji serii B zaznaczony dodaniem do numerów małych liter a, b, c.

W wypadku odnalezienia nie uwzględnionych w poniższym spisie kompozycji Chopina wstawione one zostaną na zasadzie ich kolejności chronologicznej w odpowiednie miejsce tabeli, otrzymując numer poprzedniej pozycji z dodaną literą a, b czy inną. (Np. gdyby szczęśliwym trafem odnalazła się zaginiona czwarta *Ecossaise*, B, dostałaby numer WN 27d, podobnie niedostępny dla nas w tej chwili *Walc H*, ofiarowany p. Erskine 12 X 1848 r., znalazłby się w tabeli pod *Walcem a* WN 63, otrzymując numer WN 63a, itd.)

Odpowiadająca powyższym założeniom numeracja dzieł pośmiertnych przedstawia się następująco (symbolika lat powstania identyczna jak w tabeli serii A — patrz s. 44–46):

¹ Na rolę rodzaju papieru nutowego, jako ważnego elementu w badaniu dat powstania manuskryptów Chopina, zwrócił baczną uwagę Artur Hedley.

SERIA B

NUMERACJA I CHRONOLOGIA DZIEŁ WYDANYCH PO ŚMIERCI CHOPINA

(Tytuły w nawiasach kwadratowych [] zostały zrekonstruowane przez WN, tytuły w nawiasach szerokokątnych < > są tytułami dotychczas używanymi, z pewnością lub z dużym prawdopodobieństwem nieautentycznymi. Tytuły w cudzysłowach są tytułami *Pieśni*.)

Numeracja zaktualizowana z 2008 r. (jeszcze nie ostateczna)	Numeracja pierwotna z 1974 r.	Tytuł	Opus wg wydania Fontany	Data ukończenia	Pierwsza publikacja	Pierwsze wydanie
WN 1	WN 1	Polonez B		1817 , 1 poł.		1910
2	2	Polonez g		1817 , 2 poł.	1817	1947
3	3	Polonez As (ded. Żywnemu)		1821		1908
4	4	Wariacje E		1824		1851
5	5	Polonez gis		1824		1864
6	10	Wariacje D na 4 ręce		1824–26		1965
7	7	Mazurek B		1826	1826	1851
8	8	Mazurek G		1826	1826	1851
9	11	Marsz żałobny c	72"	1826 I/II		1855
10	12	Polonez b		1826 VII		1881
11	6	Polonez d	71 nr 1	1825–27		1855
12	9	Polonez f	71 nr 3	1826–28 (–29?)		1855
13a	27b	Ecossaise G	72 nr 2	1826 (1830?)		1855
13b	27c	Ecossaise Des	72 nr 3			
13c	27a	Ecossaise D	72 nr 1			
14	13	Mazurek a	68 nr 2	1827		1855
(op. 4)*	op. 4	Sonata c		1827/28		1851
	15a	Rondo C na 1 fort.**		1828		1953
15	15	Rondo C na 2 fort.	73	1828 IX		1855
16	16	[Warianty] <Souvenir de Paganini>		1829		1881
17	14	Polonez B	71 nr 2	1829		1855
17a	17	Mazur G (z albumu Vaclava Hanki)		1829 22 VIII	1879	
18	18	Walc E		1829		1861
19	19	Walc h	69 nr 2	1829		1852
20	20	Walc Des	70 nr 3	1829 3 X		1855
21	21	„Życzenie”	74 nr 1	ok. 1829		1857
22	22	„Gdzie lubi”	74 nr 5	ok. 1829		1859
23	23	Nokturn e	72'	1827(?)–30		1855
24	24	Mazurek C	68 nr 1	→1830		1855

WEWNĘTRZNE UPORZĄDKOWANIE SERII B

Numeracja zaktualizowana z 2008 r. (jeszcze nie ostateczna)	Numeracja pierwotna z 1974 r.	Tytuł	Opus wg wydania Fontany	Data ukończenia	Pierwsza publikacja	Pierwsze wydanie
WN 25	WN 25	Mazurek F	68 nr 3	→1830		1855
26	26	Mazurek G	67 nr 1	→1830 (1835?)		1855
27		Kontredans***		→1830 (1827?)	1934	1948
28	28	Walc As		1829–30		1902
29	29	Walc e		1830 (?)		1868
30	33	„Poseł”	74 nr 7	1830		1859
31	30	„Czary”		1830(?)	1910	1951
32	31	„Hulanka”	74 nr 4	1830		1859
33	32	„Precz z moich oczu”	74 nr 6	1830		1853
34	34	„Wojak”	74 nr 10	1830		1857
35	35	Polonez Ges		1830 X/XI		1869–70 (ok. 1859?)
36	36	[Allegretto]****		1829–31	rekonstrukcja:	1990
37	37	Lento con gran espressione <Nokturn cis>		1830 XI–XII		1875
38	38	„Piosnka litewska”	74 nr 16	1830 (1831?)		1859
39	39	„Smutna rzeka”	74 nr 3	1831		1859
40	40	„Narzeczony”	74 nr 15	1831		1859
41	41	Mazurek B (dedykowany Wołowskiej)		1832 24 VI	1909	1953
42	42	Walc Ges	70 nr 1	1832 8 VIII		1855
43	43	Cantabile		1834	1925	1955
44	44	Presto con leggerezza <Preludium As>		1834 10 VII	1918	1919
45	45	Mazurek As (z albumu Szymanowskiej)		1834		1930
46	46	Impromptu cis <Fantaisie-Impromptu>	66	ok. 1834		1855
47	48	Walc As	69 nr 1	→1835		1855
48	47	Mazurek C	67 nr 3	1835		1855
49	49	„Leci liście z drzewa”	74 nr 17	1836 3 V		1873→
50	50	„Pierścień”	74 nr 14	1836 8 IX		1859
51	51	„Moja pieśczołka”	74 nr 12	1837		1859
52	52	„Wiosna”	74 nr 2	1838		1859

NUMERACJA I CHRONOLOGIA

Numeracja zaktualizowana z 2008 r. (jeszcze nie ostateczna)	Numeracja pierwotna z 1974 r.	Tytuł	Opus wg wydania Fontany	Data ukończenia	Pierwsza publikacja	Pierwsze wydanie
WN 52a	WN 52a	„Wiosna” w układzie na fort.		1838 IV		1990
53	53	Sostenuto <Walc Es>		1840 20 VII		1955
54	54	„Śliczny chłopiec”	74 nr 8	1841		1859
55	55	Walc f	70 nr 2	1841		1852
56	56	Moderato <Kartka z albumu>		1843 11 I	1910	1912
	58a	„Dumka” (I wersja „Nie ma, czego trzeba”)		1840	1910	1951
57	58b	„Nie ma, czego trzeba”	74 nr 13	1845		1859
58	57	„Dwojaki koniec”	74 nr 11	1845		1859
59		Galop Marquis*****		1846–47		1990
60	59	Mazurek a	67 nr 4	1846–47		1855
61	60	„Z gór, gdzie dźwigali” <„Melodia”>	74 nr 9	1847		1859
	61	Largo*****		1847		1938
62	62	Nokturn c		1847–48		1938
63	63	Walc a		1847–49		1955
64	64	Mazurek g	67 nr 2	1848–49		1855
65	65	Mazurek f	68 nr 4	1849	rekonstrukcja: częściowa	1855
					pełna	1965

* Opus i numer nadane zapewne przez wydawcę.

** Jest to robocza wersja utworu, zredagowanego ostatecznie na 2 fortepiany.

*** Utwór nieuwzględniony w pierwotnej numeracji, ze względu na wątpliwości co do jego autentyczności; obecnie, po odnalezieniu wyraźnej fotografii zaginionego rękopisu wątpliwości te są znacznie mniej uzasadnione.

**** Rekonstrukcja Chopinowskiego wpisu do albumu Leopoldyny Blahetki, dokonana na podstawie mazurka „Souvenirs de la Pologne” Charles’a Mayera.

***** Utwór odnaleziony po sporządzeniu pierwotnej wersji numeracji.

***** Najnowsze badania pozwoliły na stwierdzenie, że jest to harmonizacja pieśni „Boże coś Polskę” (w jej pierwotnej wersji), a nie samodzielna kompozycja Chopina.

Aby uniknąć niejasności w odczytaniu symboliki oznaczeń dzieł Chopina, proponowanych dla obu serii WN, należy zapamiętać, co następuje:

1. symbol początkowy: **op.**, oznacza zawsze opusowanie autentyczne;
2. symbol początkowy: **Dbop.** (Dzieło bez opusu), oznacza dzieło wydane za życia Chopina, nie opatrzone przez niego liczbą opusową; następujący po tym symbolu numer z dużą literą (lub literami) oznacza chronologiczną lokalizację dzieła w odniesieniu do opusowania oryginalnego; całość oznaczenia wprowadzona jest przez WN, jest więc nieautentyczna;
3. symbol **WN** z następującą po nim liczbą, ewentualnie małymi literami **a, b, c**, oznacza nieautentyczną, sporządzoną przez WN numerację dzieł nie wydanych za życia Chopina¹.

PODZIAŁ WN NA TOMY

Podział WN na tomy, jak wszystkie dokonywane przez wydania zbiorowe podziały dzieł Chopina na tomy, jest jedną z późniejszych konwencji edytorskich, pozwalających dla celów praktycznych grupować poszczególne dzieła w większe całości wydawnicze². Zasadniczą bowiem jednostką wydawniczą Chopina był opus, i to przy większych rozmiarach rozbijany niekiedy w pierwszych wydaniach na mniejsze zeszyty (np. *Etiudy op. 10* i *op. 25* w wydaniu niemieckim i angielskim, a *Preludia* w wydaniu francuskim i angielskim podzielono na dwa zeszyty). Większość pierwszych zbiorowych wydań, które zaczęły ukazywać się od 1860 r.³, stosowała podział na tomy z zachowaniem kolejności opusowej, a więc na zasadzie chronologicznej, co jednak ze względu na przemieszanie gatunków dzieł stwarzało niewygodę natury praktycznej. Przypuszczalnie z tych powodów w ostatniej ćwierci XIX wieku panuje już niezmiennie zwyczaj dzielenia na tomy według gatunku dzieł, przy czym w jednym tomie łączono niekiedy kilka gatunków (np. *Ballady* i *Impromptus*, *Preludia* i *Ronda* itp.).

Podział WN na tomy posiada dwa elementy noszące wtórne cechy autentyczności: pierwszy — to podział na dwie serie, jako odzwierciedlenie intencjo-

¹ Patrz *Aneks III: Dotychczasowe grupowanie dzieł Chopina*.

² Por. K. Górski, *Sztuka edytorska*, s. 191: „...układ wydania zbiorowego może być oparty na wyróżnieniu gatunków literackich, uprawianych przez danego pisarza”.

³ Problem wydania zbiorowego dzieł Chopina wypłynął po raz pierwszy już w trzy tygodnie po jego śmierci, kiedy Wojciech Grzymała, po powtórny omówieniu sprawy zniszczenia nie wydanych kompozycji, pisze do Augusta Léo:

Należałoby zapobiec wszelkim możliwym wybrykom tego rodzaju przez zbiorowe wydanie wszystkich jego dzieł w jednym wielkim formacie, którego duplikat byłby wydany in 8-vo, w formacie łatwym do przenoszenia [...] to jedyne wydanie byłoby raz na zawsze autorytatywne. (List z dnia 8 XI 1849, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 327 i 466.)

nalnego podziału swych dzieł przez Chopina, oraz drugi — zasada chronologii układu dzieł wewnątrz tomów.

W serii A zachowany został ścisły podział według gatunków dzieł, z wyjątkiem tomu zatytułowanego *Dzieła różne*, w którym znalazły się tylko raz występujące u Chopina gatunki utworów.

W serii B przeprowadzenie tak ścisłego podziału było — ze względów praktycznych — niemożliwe. Niektóre drobniejsze utwory lub kompozycje pojedynczo reprezentujące dane gatunki zgrupowane zostały w dwóch oddzielnych tomach: B IV (30) (*Wariacje E, Sonata c, Rondo C na 1 fort.*) oraz B V (31) (*Różne utwory*).

Tomy układają się w następujące grupy (dla obu serii łącznie): w pierwszej kolejności tomy zawierające utwory na fortepian solo, potem utwory na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, utwory kameralne, kompozycje na dwa fortepiany, pieśni, partytury orkiestrowe i suplementy. Wewnątrz powyższych grup następstwo tomów jest alfabetyczne.

Główna numeracja tomów składa się z symbolu literowego serii i kolejnych liczb rzymskich, dla każdej serii rozpoczynających się od tomu I. Dodatkowa, równoległa numeracja za pomocą liczb arabskich oznacza poszczególne woluminy WN (serii A od 1 do 26, serii B od 27 do 36).

W poniższej tabeli podziału na tomy starano się graficznie uwidocznić paralelizm identycznych lub analogicznych gatunków pomiędzy obu seriami.

Podział WN na tomy

Seria A.	UTWORY WYDANE ZA ŻYCIA CHOPINA	Seria B.	UTWORY NIE WYDANE ZA ŻYCIA CHOPINA
			<i>(Tytuły w nawiasach graniastych [] są tytułami zrekonstruowanymi przez WN, tytuły w nawiasach szerokokątnych < > są dotychczas używanymi, z pewnością lub z dużym prawdopodobieństwem nieautentycznymi tytułami)</i>
1 A I	Ballady op. 23, 38, 47, 52		
2 A II	Etiudy op. 10, 25, 3 nouvelles études		
3 A III	Impromptus op. 29, 36, 51		
4 A IV	Mazurki (A) op. 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41 Mazurek a (Gaillard), Mazurek a (Notre Temps), op. 50, 56, 59, 63	27 B I	Mazurki (B) B, G, a, C, F, G, B, As, C, a, g, f
5 A V	Nokturny op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62		
6 A VI	Polonezy (A) op. 26, 40, 44, 53, 61	28 B II	Polonezy (B) B, g, As, gis, d, f, b, B, Ges
7 A VII	Preludia op. 28, 45		
8 A VIII	Ronda op. 1, 5, 16		
9 A IX	Scherza op. 20, 31, 39, 54		
10 A X	Sonaty op. 35, 58		
11 A XI	Walce (A) op. 18, 34, 42, 64	29 B III	Walce (B) E, h, Des, As, e, Ges, As, f, a
12 A XII	Dzieła różne (A) Variations brillantes, Bolero, Tarantela, Allegro de concert, Fantazja, Berceuse, Barkarola	30 B IV	Dzieła różne (B) Wariacje E, Sonata c op. 4, Rondo C (wersja na 1 fortepian)
		31 B V	Różne utwory Marsz żałobny c, [Warianty] <Souvenir de Paganini>, Nokturn e, Ecossaise D, G, Des, [Allegretto], Lento con gran espressione <Nokturn cis>, Cantabile, Presto con leggerezza <Preludium As>, Impromptu cis <Fantaisie-Impromptu>, „Wiosna” (wersja na fortepian), Sostenuto <Walc Es>, Moderato <Kartka z albumu>, Largo, Nokturn c

Seria A.	UTWORY WYDANE ZA ŻYCIA CHOPINA	Seria B.	UTWORY NIE WYDANE ZA ŻYCIA CHOPINA
13 A XIII	Koncerty na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 11, 21 (wersja na 1 fortepian)	32 B VI	Koncerty na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 11, 21 (wersja z drugim fortepianem)
14 A XIV	Utwory koncertowe na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 2, 13, 14, 22 (wersja na 1 fortepian)	33 B VII	Utwory koncertowe na fortepian z towarzyszeniem orkiestry op. 2, 13, 14, 22 (wersja z drugim fortepianem)
15 A XVa	Wariacje na temat z „Don Juana” op. 2. Wersja na fortepian i orkiestrę		
16 A XVb	Koncert e op. 11. Wersja na fortepian i orkiestrę		
17 A XVc	Fantazja na tematy polskie op. 13. Wersja na fortepian i orkiestrę		
18 A XVd	Rondo à la Krakowiak op. 14. Wersja na fortepian i orkiestrę		
19 A XVe	Koncert f op. 21. Wersja na fortepian i orkiestrę		
20 A XVf	Polonez Es op. 22. Wersja na fortepian i orkiestrę		
21 A XVIa	Koncert e op. 11. Wersja na fortepian i kwintet smyczkowy		
22 A XVIb	Rondo à la Krakowiak op. 14. Wersja na fortepian i kwintet smyczkowy		
23 A XVIc	Koncert f op. 21. Wersja na fortepian i kwintet smyczkowy		
24 A XVII	Utwory na fortepian i wiolonczelę op. 3, Grand Duo Concertant, op. 65		
25 A XVIII	Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę op. 8		
		34 B VIII	Rondo C na dwa fortepiany
		35 B IX	Pieśni
26 A XIX	Suplement (A) Hexameron, Grand Duo Concertant (wersja na 4 ręce)	36 B X	Suplement (B) Wariacje D na 4 ręce oraz utwory wątpliwej autentyczności (Kontredans, Mazurki D, Mazurek C, Mazurek Fis)

Metody odtwarzania intencji twórczej Chopina w utworach wydanych za życia

Ustalenie metod odtwarzania w sposób możliwie wierny intencji twórczej kompozytora należy do najważniejszych, ale zarazem najtrudniejszych zadań edytorstwa muzycznego. Jeżeli założymy, że każda tego rodzaju metoda musi zawsze odpowiadać przedmiotowi, do którego ma być stosowana, to znalezienie jej w wypadku, kiedy przedmiotem tym będą dzieła Chopina, okaże się rzeczą szczególnie trudną. Składają się na to przede wszystkim dwa fakty: typ inwencji Chopina oraz stosowany przez niego sposób wydawania swych utworów.

TYP INWENCJI CHOPINA

Inwencja Chopina, niezwykle ruchliwa, subtelna, bogata w odcienie, improwizatorska z natury, z trudnością nieraz pozwala nam uchwycić moment finalny, znajdujący swe ustalenie w ostatecznym tekście nutowym dzieła. Nawet tak pewny — wydawałoby się — etap, jakim jest wydrukowanie skorygowanego przez kompozytora dzieła, nie zawsze był u Chopina etapem końcowym; istnieją bowiem późniejsze redakcje wydanych już dzieł oraz warianty wpisywane do egzemplarzy uczniów.

Mamy świadectwa współczesnych potwierdzające wyżej przedstawioną charakterystykę procesu twórczego Chopina. W nocie do Dzieł Pośmiertnych, przyjaciół i współpracowników Chopina, Julian Fontana, zachwycając się niezrównanym darem improwizacji Chopina, stosuje takie porównanie:

Ta spontaniczna inspiracja była jak niewyczerpany potok drogocennej materii w stanie wrzenia. Od czasu do czasu Mistrz zaczerpywał z niego kilka czarek, aby ją wlać do formy; okazywało się wtedy, że były one wypełnione perłami i rubinami.

O ciągłym cyzelowaniu utworów przed dostarczeniem ich do druku, jak i w ko-

rektach drukarskich, czytaliśmy w liście Schlesingera do Kistnera¹. O niezdecydowaniu Chopina co do wyboru ostatecznej wersji dzieła pisze — przekazując dane pochodzące bezpośrednio od uczennicy Chopina, Marceliny Czarторыskiej — Stanisław Tarnowski:

Kiedy komponował, nie mógł nigdy zdecydować się na ostateczną formę, jaką miał dać swojej myśli. Było ich zawsze wiele do wyboru, a sam wahał się i nie mógł tego wyboru zrobić. Wtedy wołał któregoś z przyjaciół, a co jeszcze wołał, jakie dziecko, przegrywał mu wszystkie frazy, z których jedna miała być wybraną, zdawał się na jego instynkt, i podawał do druku tę, którą wybrane dziecko uznało za najładniejszą².

W bardziej dramatycznych słowach opisuje mękę twórczą Chopina George Sand w *Histoire de ma vie*:

Twórczość jego była samorzutna i cudowna. Znajdował on ją, nie szukając, nie przewidując jej. Spływała ona na jego fortepian niespodziewana, całkowita, lub śpiewała mu się sama w głowie podczas przechadzki, i spieszno mu było usłyszeć ją samemu, rzucając ją na instrument. Ale wówczas poczynił się trud najbardziej rozdzierający serce, jakiego kiedykolwiek byłem świadkiem. Był to szereg wysiłków, niezdecydowań i niecierpliwości, by pochwycić na nowo pewne szczegóły tematu, wewnętrznie zasłyszanego; to, co ujął był jako całość, analizował nazbyt, chcąc to zapisać, i jego żal, że tego nie znajduje — jak mniemał — w czystej postaci, wtrącał go w rodzaj rozpacz. Zamykał się całymi dniami w swym pokoju, płacząc, chodząc, łamiąc pióra, powtarzając i zmieniając sto razy jeden takt, pisząc go i zmazując tyleż razy, i rozpoczynając nazajutrz z drobniagową i rozpaczliwą wytrwałością. Spędzał sześć tygodni nad jedną stronicą, by ostatecznie napisać ją tak, jak ją nakreślił za pierwszym razem³.

O tym, że trud tworzenia nie opuszczał Chopina aż do najpóźniejszego okresu twórczości, świadczą jego słowa odnoszące się do ostatniego opusowanego utworu:

Z mojej „Sonaty” z wiolonczelą raz kontent, drugi raz nie. W kął rzucam, potem znów zbieram⁴;

lub do ostatniego opusu *Mazurków*:

Pracuję trochę. Kreślę dużo⁵.

¹ Patrz s. 37, przypis 2.

² S. Tarnowski, op. cit., s. 13.

³ Cyt. wg E. Ganche'a, *F. Chopin*, Paris 1937, s. 330.

⁴ List do rodziny w Warszawie, Nohant, 11 X 1846; KCh II, s. 175.

⁵ List do A. Franchomme'a w Paryżu, Nohant, 9 XI 1846, oryginał w jęz. francuskim; KCh II, s. 177 i 403.

Wydaje się, że wypowiedziane przez Chopina przy innej okazji scharakteryzowanie siebie samego:

*Wiem, że jestem istotą najniezdecydowaną w świecie [...];*¹

może odnosić się także do jego twórczości. Powodem tego niezdecydowania było — prócz wyżej określonego typu inwencji — olbrzymie jej bogactwo oraz wielkie poczucie odpowiedzialności za każdą napisaną nutę.

Nic więc dziwnego, że szkice kompozycji Chopina sprawiają nieraz wrażenie, że znaki nutowe były gorączkowo na papier rzucane. Szkice te przeważnie pisane są skrótami, często bez oznaczeń chromatycznych, niekiedy tylko z określeniem słownym tonacji. Ich marginesy pokryte są często śladami nerwowego próbowania gęsiego pióra.

Zrozumiałą stała się jego troska o owoce tej trudnej pracy, jakie stanowiły gotowe już manuskrypty. W liście do Fontany, dotyczącym spraw wydawniczych, określiwszy swoje rękopisy jako „muchy manuskryptowe”, Chopin pisze:

*Na Boga Cię proszę, szanuj mój manuskrypt i nie gniewaj mi ani smół, ani drzej (wszystko to, czego Ty nie umiesz, ale ja piszę, bo tak kocham moje nudy pisane). Przepisz. Twoje zostanie w Paryżu. [...] Jeżeli Cię nudzi przepisywać, to zrób to dla odpuszczenia grzechów wielkich Twoich, bo nie chciałbym tej pajęczyny żadnemu grubemu kopiście dawać. Jeszcze raz Ci polecam, bo gdyby mi przyszło jeszcze raz te 18 stron pisać, owariowałbym. Ale nie pomiętoś!!!*²

Lecz i ta „pajęczyna” już przeznaczona na podkład do kopii lub sztychu ma często jeszcze kreślenia, poprawki, uzupełnienia na sąsiednich systemach. Niekiedy nawet po ukończeniu pracy nad rękopisem, już w czasie jego kopiowania, Chopin chce w nim jakiś szczegół jeszcze skontrolować: [...] *przyślij mi [...] moją ostatnią „Balladę” w manuskrypcie, bo chcę coś zobaczyć [...]*³.

Ta ciągła chęć szlifowania dzieła nie kończy się u Chopina na autografie; znane nam są liczne kopie przez niego korygowane, które prócz korekt we właściwym tego słowa znaczeniu, a czasem nawet z przeoczeniem błędów kopisty, zawierają jeszcze dalsze ulepszenia⁴. O cyzelowaniu dzieł sprzedanych

¹ List do Jana Matuszyńskiego w Warszawie, Wiedeń, 28 XII 1830; KCh I, s. 162.

² List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 18 X 1841; KCh II, s. 44. Narzuca się tutaj analogia do Norwida, który przysyłając Nabelakowi autograf wiersza tak pisze:

Pamięci mej szlę dowód, ale miej nade mną litość i zachowaj rękopisma, [...] dlatego także [...], iż ja rękopisma moje považam. (Cyt. wg J. W. Gomulicki: *Źródła wydania*, w: C. Norwid, *Dzieła Zebrane*, t. I, s. 869.)

³ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 8 VIII 1839; KCh I, s. 354.

⁴ I w tej dziedzinie widać podobieństwo Chopina z Norwidem:

Norwid [...], typowym dla siebie zwyczajem, cyzelował i ulepszał swój tekst, w różnych ter-

już wydawcom paryskim pisałem wyżej. Daje się ono obserwować nie tylko we wczesnych utworach Chopina, lecz również na przestrzeni całej jego twórczości, w tych dziełach oczywiście, w czasie druku których przebywał on w Paryżu. Mamy liczne przykłady zmian wprowadzanych w ostatniej chwili w czasie druku kompozycji, zmian, które ze względu na konieczność dokonania ich już na płytach sztycharskich pozostawiły w druku widoczne ślady. Wreszcie w zachowanych egzemplarzach uczniów znajdujemy liczne, pochodzące od kompozytora warianty, wiemy też o ich wprowadzaniu na lekcjach z relacji przyjaciół i uczniów.

Jest rzeczą jasną, że wyżej opisane objawy zmienności, ciągłej chęci doskonalenia, niezdecydowania czy inaczej — ciągłego procesu tworzenia dzieła, nie występują w tym samym stopniu w każdym utworze Chopina. Zdarzają się, choć nieco rzadziej, autografy-czystopisy bez poprawek, wydania bez zmian w czasie druku, egzemplarze uczniów z nielicznymi i bieżącej tylko natury uwagami. Wszystko, co wyżej przytoczono i powiedziano, jest jednak dowodem na to, że proces tworzenia dzieła przez Chopina często rozłożony był na dużej przestrzeni czasu i nie da się łatwo uchwycić w postaci jedyne go przekazu, który z całą pewnością zawierałby ostateczną wizję dźwiękową kompozytora, a zatem że proces ten musi być przez ustalającego ostateczny tekst w miarę możliwości prześledzony od początku do końca przy każdej kompozycji oddzielnie.

SPOSÓB WYDAWANIA DZIEŁ PRZEZ CHOPINA

Drugi problem — często nie mniej trudny do rozwiązania przy ustaleniu ostatecznej intencji Chopina — to stosowany przez kompozytora sposób wydawania dzieła. Wszystkie, z wyjątkiem dwóch¹, kompozycje Chopina wydawane w latach 1832–1848 ukazywały się u trzech wydawców: francuskiego, niemieckiego² i angielskiego, albo w krótkich odstępach czasu, albo równocześnie (równoczesność ta najczęściej występowała u wydawców francuskich i niemieckich).

Synchronizacja wydań w owym czasie była prawdopodobnie wyrazem

minach różnie wyglądający: zarówno w jego papierach, jak i odpisach, sporządzanych bądź to przez spotykających go znajomych, bądź też przez samego poetę. (J. W. Gomułicki, op. cit. s. 856–7).

¹ *Mazurek a Dbop 42 A* za życia Chopina ukazał się tylko w wydaniu francuskim, a *Sonata g op. 65* na fortepian i wiolonczelę nie została wydana w Anglii.

² Mówiąc tutaj i dalej o wydawcach niemieckich, mam również na myśli wydawców wiedeńskich.

lojalności handlowej pomiędzy wydawcami. Dbali oni o to sami między sobą¹, troszczył się o nią w pewnych okresach sam Chopin².

Ta równoczesność często przez wydawców przestrzegana, a w innych wypadkach krótki okres dzielący publikację dzieł, przysparza redaktorowi wiele kłopotów. Kryterium edytorskie, postulujące przypisanie większej autorytatyw-

¹ Patrz wyżej — korespondencja Schlesingera z Kistnerem na temat op. 6, 7, 9 i następnych w rozdziale: *Kolejność utworów wewnątrz wspólnych opusów*.

² *Pleyelowi powiedz, żeby o czas wydania „Preludiów” z Probstem się porozumiał.* (Z listu do J. Fontany w Paryżu, Valdemosa, 22 I 1839; KCh I, s. 334. Henryk Probst był w owym czasie przedstawicielem firmy Breitkopf & Härtel w Paryżu.)

Przepisz jeszcze raz „Tarantelę” dla Wessla i oddaj mój manuskrypt Troupenasowi [...]. Przeczytaj list, co do niego piszę, zapieczętuj i powiedz mu dzień wyjścia „Taranteli” w Hamburgu, jeżeli wiesz, to jest, jeżeli Schubert mi odpisał. (Co się ma znaczyć, że jeżeli z Hamburga list do mnie przyjdzie, to odpieczętuj, zobacz i zaraz Troupenasowi powiedz; wówczas także Wesselowi pošlej pocztą „Tarantelę” i napisz dzień publikacji.) (Z listu do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 26 VII 1841; KCh II, s. 24.)

Do Firmy Schubert Co. w Hamburgu.

Szanowny Panie.

Przesyłając Panu „Tarantelę”, prosiłem o łaskawe zawiadomienie o terminie, w którym Pan zamierza ją wydać. Nie otrzymawszy odpowiedzi na to pytanie, ponawiam je, oczekując odwrotnej wiadomości, ażeby móc odpowiedzieć na zapytania panów wydawców w Paryżu i Londynie. Proszę przyjąć uprzejme pozdrowienia

Fr. Chopin

[...]

29 lipca 1841

(Oryginał w jęz. francuskim; KCh II, s. 25 i 340.)

W trzy tygodnie później jeszcze raz w tej samej sprawie pisze:

Troupenasowi nie dawaj manuskryptu, póki Schubert nie napisze dnia wyjścia z druku. (Z listu do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 18 VIII 1841; KCh II, s. 29–30.)

W liście do Breitkopfa i Härtla, omawiając sprawy związane z wydaniem *Preludium op. 45* i *Poloneza op. 44* zaznacza:

Poleciłem Schlesingerowi, żeby się porozumiał z Panem co do daty wydania [...]. (List z dnia 3 XII 1841, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 49 i 343.)

Zachowały się nawet ślady proponowania przez Chopina konkretnych dat, zapewne po porozumieniu się co do nich z wydawcą francuskim. I tak np., korzystając z pośrednictwa Augusta Léo w przesyłkach *Mazurków op. 59* do wydawcy niemieckiego i angielskiego, pisze Chopin do niego:

Wszędzie umieściłem tytuły oraz numery dzieł, jak również dzień publikacji (25 listopada rb.) (List do Augusta Léo w Paryżu, Nohant, 9 X 1845, oryginał w jęz. francuskim; KCh II, s. 150 i 391.)

Na stronach tytułowych przesyłanych wydawcy niemieckiemu rękopisów *Etiud op. 25* oraz *Impromptu op. 29* znajdujemy jego ręką sporządzone dopiski:

Pour être publié le 15 octobre 1837.

ności przekazowi autentycznemu późniejszemu, w ustaleniu czego może pomóc kolejność wydań, zawodzi tutaj całkowicie, i w większości wypadków kompozycji Chopinowskich daty publikacji nie stanowią pod tym względem miarodajnego wskaźnika.

Do tego rozszczepienia dróg wydawniczych poszczególnych dzieł dodać należy, że nie tylko autografy Chopina służyły wydawcom za podkład, ale często pośrednim ogniwem pomiędzy autografem a pierwszym wydaniem były kopie (z tych niektóre były przez Chopina korygowane własnoręcznie, niektóre nie, jeszcze inne zdają się wskazywać na obce korekty), jeśli zaś chodzi o korektę wydań zrobioną przez Chopina, to stwierdzić ją możemy w tej chwili z całą pewnością tylko w pewnej ilości wydań paryskich, na korektę natomiast innych wydań mamy bardzo nieliczne przykłady — to wszystko daje przybliżony obraz komplikacji, jakie nasuwa nam Chopinowska metoda przygotowywania swych dzieł do druku i ich wydawania.

POSTULATY

Z tego, co wyżej powiedziano zarówno o cechach procesu twórczego Chopina, jak i o sprawach wydawniczych, wynikają dwa ogólnej natury postulaty, stanowiące podstawę dla metody odtwarzania tekstu Chopinowskiego:

— postulat pierwszy: zebranie w miarę możliwości maksymalnej dla każdego dzieła ilości źródeł, w których możemy podejrzewać wpływ Chopina na kształtowanie swego dzieła, oraz

— postulat drugi: indywidualne podejście do każdej kompozycji z osobną przy analizie źródeł do niej¹.

¹ Brak tego podejścia w dotychczasowych wydaniach dzieł Chopina dawał na ogół rezultaty negatywne. Próby niektórych redaktorów ograniczenia się w wyłącznej lub przeważającej mierze do jakiejś określonej grupy źródeł, mającej w ich mniemaniu najlepiej oddawać jego ostateczną intencję (jak np. Mikuli — pierwsze wydania francuskie z poprawkami Chopina w egzemplarzach uczniów, Mertke — pierwsze wydanie niemieckie, francuskiej angielskie, Friedman — rękopisy znajdujące się w posiadaniu firmy Breitkopf & Härtel i pierwsze wydania dokonane przez tę firmę, Ganche — pierwsze wydania francuskie korygowane przez Chopina, zebrane przez Jane W. Stirling, oraz niektóre dostępne mu autografy) dały rezultaty częściowo tylko pozytywne, a to jedynie w tych wypadkach, kiedy szczęśliwym zbiegiem okoliczności redaktorzy trafiali w danej grupie źródeł na utwory rzeczywiście przekazujące ostateczną intencję twórczą Chopina. W innych wypadkach do tych cennych skądinąd wydań wkładały się albo wcześniejsze wersje kompozycji Chopina, albo nawet błędy druku, z których część pozostała nie poprawiona, a część skorygowana według subiektywnie dobranych przez redaktorów kryteriów. Nie ma żadnych poważnych argumentów przemawiających za tym, aby jakkolwiek wydzielona grupa źródeł była przygotowana i skorygowana przez Chopina w ten

Z postulatu drugiego — jako jego logiczna konsekwencja — wynika konieczność uwzględnienia przy opracowywaniu poszczególnych dzieł dwóch dalszych postulatów:

- postulat trzeci: możliwie dokładna rekonstrukcja filiacji źródeł, oraz
- postulat czwarty: stwierdzenie, które z tych źródeł jest autentyczne, czyli w sporządzeniu którego Chopin brał bezpośredni udział.

W ostatniej fazie prac redakcyjnych należy wreszcie wziąć pod uwagę:

- postulat piąty: wybór źródła (względnie źródeł) stanowiącego podstawę do sporządzenia ostatecznego tekstu dzieła, źródła najpełniej oddającego intencję twórczą kompozytora, oraz

- postulat szósty: redagowanie tekstu w ten sposób, aby z jednej strony miał on formę najbardziej zbliżoną do tej, jaką posłużył się w danym wypadku sam Chopin, z drugiej — by był zawsze zrozumiały dla dzisiejszego muzyka.

Należy więc obecnie naszkicować charakterystykę poszczególnych problemów wynikających z tych sześciu postulatów, starając się prześledzić poszczególne etapy drogi powstawania dzieła Chopina — od momentu pierwszego rzucenia myśli muzycznej na papier aż do momentu praktycznego wykorzystania przez Chopina wydrukowanego już dzieła.

Problemy te omówimy w następującej kolejności: źródła, ich pokrewieństwo, ich autentyczność, wybór źródła podstawowego, zasady redakcji tekstu nutowego, zasady redakcji komentarzy.

ŹRÓDŁA

Ponieważ WN ma na celu odtworzenie autentycznej intencji twórczej Chopina, za źródła do jego dzieł uważamy pewien określony ich rodzaj, a mianowicie te przekazy, które w sposób bezpośredni lub pośredni mogą mieć wpływ na dojście do tej ostatecznej, autentycznej koncepcji kompozytora.

W tak pojętym zakresie źródła do dzieł Chopina dzielimy ogólnie na źródła rękopiśmienne, drukowane oraz typu mieszanego (drukowane z rękopiśmiennymi naniesieniami).

Rękopisy dzielimy z kolei na autografy i kopie (zasadniczą wartość dla

sposób, by mogła stanowić w całości podstawę do zrekonstruowania ostatecznego kształtu jego dzieł. Ścisła natomiast analiza porównawcza źródeł do poszczególnych dzieł wykazuje, że najpełniejsze przekazanie intencji twórczej Chopina znajduje się w różnych typach przekazów dzieł: zarówno w autografach-czystopisach, w kopiach korygowanych ręką Chopina, jak i w pierwszych wydaniach bądź w pierwszych wydaniach z odręcznymi korektami Chopina. Nie należą też do rzadkości wypadki, kiedy jedna, organicznie nierozdzielna całość intencji muzycznej Chopina wyrażona jest w dwóch źródłach łącznie.

WN posiadają kopie autografów, wyjątkowo uwzględniamy kopie z kopii autografów¹).

Druki dzielimy wreszcie na pierwsze wydania i ich dalsze nakłady² (następne wydania bierzemy pod uwagę o tyle tylko, o ile możemy w nich podejrzewać korektę autora, lub też o ile wykazują one odchylenia mające wpływ na kształtowanie się nieautentycznych wersji wydań późniejszych), pierwsze wydania z naniesieniami lekcyjnymi Chopina (wyjątkowo z dopiskami uczniów Chopina, jeżeli mogły one być czynione na lekcjach z nim) oraz wydania późniejsze — jako źródła pośrednie.

Poza powyższymi źródłami nutowymi uwzględniamy też inne źródła pośrednie, jeżeli na ustalenie autentycznego tekstu mają one jakiś wpływ.

Poniżej omówimy w zarysie poszczególne typy źródeł, jak również główne problemy z nimi związane.

AUTOGRAFY

Autografy utworów Chopina zostały już częściowo wyżej omówione. Dzielimy je na pięć grup, które charakteryzujemy poniżej od strony ich znaczenia dla ustalania tekstu ostatecznego.

1. szkice³ — nie stanowiące podkładów bezpośrednich⁴, ale mogące wpływać pośrednio na ustalenie ostatecznego tekstu;

2. czystopisy w nieostatecznej postaci, inaczej pierwsze redakcje dzieła⁵ — o wartości dla ustalenia tekstu podobnej do szkiców;

3. czystopisy przeznaczone do druku⁶ — stanowiące najczęściej źródła podstawowe samodzielne lub łącznie z korygowanymi przez Chopina wydaniem późniejszymi;

¹ Patrz *Aneks IV: Nieprzydatność terminu „kopia autoryzowana”*.

² „Nakład” odróżniam od „wydania” w myśl podziału dokonanego przez znakomitego znawcę starodruków muzycznych, Anthony’ego van Hobokena (Szwajcaria) w artykule *Probleme der musikbibliographischen Terminologie*, „Fontes Artis Musicae”, I/1958, s. 6. Pod nowym nakładem pierwszego wydania rozumiemy przedruk z płyt tegoż wydania niezależnie od tego, czy w międzyczasie zostały one ulepszone, czy nie. O nowym nakładzie mówimy również w wypadku, kiedy jedna bądź więcej uszkodzonych płyt zostało wymienionych na nowe. Jeżeli przy dalszym nakładzie została zmieniona strona tytułowa, mówimy wtedy o nowym nakładzie tytułowym. Wynika z tego, że nowym wydaniem określamy druk dzieła na nowym komplecie płyt tekstu nutowego.

³ Patrz ilustracja 1.

⁴ Por. przypis 1 na s. 14.

⁵ Patrz tom A I(1): *Ballady, Komentarze źródłowe*, ilustracja 11.

⁶ Patrz ilustracje 2, 3, 15 i 16.

4. fragmenty bądź całości utworów wpisywanych przez Chopina okolicznościowo, przeważnie w albumach przyjaciół lub znajomych — w serii A wyjątkowo mogące stanowić podstawę do ostatecznej redakcji tekstu, w serii B w wielu wypadkach będące jedynymi źródłami (oczywiście wchodzą tu w rachubę tylko całości utworów);

5. dwanaście incipitów kompozycji wpisanych własnoręcznie przez Chopina do spisu utworów znajdujących się w zbiorze pierwszych wydań jego dzieł — należącego do Jane W. Stirling — mogących mieć dla ostatecznego tekstu znaczenie tylko pomocnicze.

Należy podkreślić, że podziału tego — jak zwykle w podobnych wypadkach — nie należy rozumieć w sposób zbyt rygorystyczny; granice pomiędzy grupami, szczególnie pomiędzy grupami sąsiadującymi spośród pierwszych trzech, mogą być w niektórych wypadkach płynne.

Najcenniejsze dla wydania autografy-czystopisy rzadko pisane są przez Chopina w sposób kaligraficzny¹, najczęściej posiadają kreślenia, poprawki i uzupełnienia na sąsiadujących wolnych pięcioliniach. Charakterystyczną cechą autografów jest wypisywanie powtarzających się części utworów za pomocą wstawionych w puste takty cyfr lub liter, którymi uprzednio Chopin opatrywał odpowiednie takty przy pierwszym ich ukazaniu się².

Jak innym kompozytorom — tak i Chopinowi zdarzało się popełniać błędy we własnych rękopisach. Do najczęstszych należą: opuszczanie znaków chromatycznych, do rzadszych — nieprawidłowe wartości nut (dające w sumie za mało lub za dużo wartości w takcie), niekiedy nawet znajdujemy błędne wysokości nut (typowe kompozytorskie „lapsus calami”).

Przypomnieć trzeba, że w wypadku wielu kompozycji Chopina nie natrafiono dotychczas na ślady autografów. Do nich należą — aby ograniczyć się tylko do większych form: 3 *Ronda* (op. 1, op. 5, op. 16), *Koncert e* op. 11, 2 *Scherza* (op. 20, op. 39), *Polonez fis* op. 44, *Sonata b* op. 35. Odnośnie do niektórych pozycji można podejrzewać brak dwóch, a nawet trzech autografów-czystopisów. Być może nie wszystkie z nich są bezpowrotnie stracone i któreś odnajdą się jeszcze, tak jak to miało miejsce z autografami w ostatnich latach odnalezionymi, a uważanymi przedtem za zaginione.

¹ Patrz ilustracje 2 i 3.

² Patrz ilustracja 4. O roli studiów nad rękopisami Chopina pisze Oswald Jonas (Chicago) w ilustrowanym licznymi przykładami artykule pt. *On the Study of Chopin's Manuscripts*, „Chopin-Jahrbuch”, Herausgeber Franz Zagiba, Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1956, s. 142–155.

KOPIE

W ciągu długiego okresu Chopin posługiwał się¹ jako podkładami do wydań nie tylko swoimi autografami, ale również kopiami sporządzonymi na jego zlecenie przez inne osoby. Poniżej krótko scharakteryzujemy kopistów autografów dzieł Chopina w zakresie serii A; zaznaczymy przy tym, czy kopie ich noszą ślady naniesień Chopina oraz czy służyły jako podkłady do druku.

1. Wielokrotnie wyżej wspomniany Julian Fontana (1810–1869), kolega szkolny i przyjaciel Chopina, pianista i kompozytor, kopista większości dzieł Chopina napisanych w okresie 1836–1841, przynajmniej następujących: *Etiud op. 25 nr 4, 5, 6, 12², 24 preludiów op. 28³, 4 mazurków op. 30⁴, Scherza b op. 31⁵, Mazurków nr 1, 2 i 4 z op. 33⁶* (prawdopodobnie również *nr 3* tego samego opusu, który nie dochował się do naszych czasów), *2 polonezów op. 40⁷, Taranteli op. 43⁸* (prawdopodobnie istniała druga kopia tego utworu), *Poloneza op. 44* (zaginiona). *Allegra de concert op. 46⁹*, prawdopodobnie *Ballady As op. 47* (zaginiona), *2 nokturnów op. 48¹⁰* oraz prawdopodobnie *Fantazji op. 49* (zaginiona). Wszystkie wyżej wymienione kopie sporządzone zostały w charakterze podkładów do druku pierwszych wydań. Naniesienia Chopina w tekście nutowym posiadają *op. 25, 30, 31 i 40*.

Prócz powyższych kopii Fontany zachowały się jeszcze nie służące za podkład do druku kopie wcześniejszych redakcji dwóch *Preludiów op. 28: nr 3 i nr 17¹¹*.

Z porównania zachowanych kopii Fontany z istniejącymi autografami Chopina, które mu za wzór służyły, można stwierdzić, że Fontana był na ogół wier-

¹ Patrz niżej: *Filiacja źródeł*.

² BN Mus. 217, fotokopia zbioru TiFC F. 1304 (17–18, 20–27, 52–55). Stanowią one część rękopisu całości *Etiud op. 25*, z których *nr 1 i nr 8* są autografami Chopina, a pozostałe są kopiami Gutmanna. Strona tytułowa i numery *Etiud* wypisane są ręką Chopina.

³ Zbiory spadkobierców Hermanna Scholtza (?), fotokopia zbioru TiFC F. 503.

⁴ BN Mus. 219, fotokopia zbioru TiFC F. 540. Numery *Mazurków* wypisane są ręką Chopina.

⁵ BN Mus. 220, fotokopia zbioru TiFC F. 1302. Strona tytułowa (oprócz opusu) wypisana jest ręką Chopina. Patrz ilustracja 5.

⁶ Patrz przypis 2. na s. 38.

⁷ BN Mus. 225, fotokopia zbioru TiFC F. 1300. Strona tytułowa (oprócz opusu) i tytuł *Poloneza* wypisane są ręką Chopina.

⁸ BCP, Ms. 122, fotokopia zbioru TiFC F. 1431.

⁹ Heinemann Foundation, New York, fotokopia zbioru TiFC F. 1708. Strona tytułowa wypisana ręką Chopina.

¹⁰ Zbiory TiFC M/199, 200, fotokopia F. 1718. Strona tytułowa wypisana ręką Chopina.

¹¹ Nr 3 — Miejskie Archiwum w Litomierzycach, fotokopia zbioru TiFC F. 508, Nr 17 — Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń, fotokopia zbioru TiFC F. 532, 1337. Patrz *Aneks I. Wzmianka w korespondencji Chopina o „Preludium As”*.

nym kopistą dzieł Chopina. Niedokładności jego kopii mają charakter przeoczeń lub błędów mechanicznych; w niektórych kopiach wprowadza za to Fontana poprawki oczywistych przeoczeń samego Chopina. Do częstszych odchyień od autografów należą: nieprecyzyjności w przepisywaniu oznaczeń pedalizacji (zwłaszcza znaku zdjęcia pedału) i łuków oraz odmienne notowanie przednutek (nieprzekreślone przednutki Chopina w większości wypadków przepisuje Fontana jako małe ósemki przekreślone).

2. Drugim kopistą — szeregując według ilości dzieł skopiowanych jako podkłady do druku — jest „ulubiony uczeń Chopina”, Adolf Gutmann (1819–1882)¹, który przepisał co najmniej następujące, zachowane do dzisiaj utwory Chopina: *Etiudy op. 25 nr 2, 3, 7, 9, 10, 11*², *Sonatę b op. 35*³, *Balladę F op. 38*⁴ oraz *Scherzo cis op. 39*⁵. Wszystkie powyższe kopie służyły za podkład do pierwszych wydań, wszystkie też posiadają naniesienia Chopina.

Jako kopista Gutmann wydaje się być mniej dokładny od Fontany. W kopiach jego znajduje się większa ilość odchyień od pierwowzorów (porównania można było dokonać tylko na podstawie autografu Chopina i sporządzonej z niego kopii *Ballady F op. 38*), i to zarówno odchyień prawdopodobnie mechanicznych (zmiany w wysokości nut, opuszczenia dźwięków w akordach i — podobnie jak u Fontany — niedokładności w notowaniu pedału), jak również odchyień dotyczących łukowania, łączenia nut tej samej wysokości, określeń słownych, artykulacji i znaków ozdobnych.

3. Kopista nieznanymi 2 *nokturnów op. 37*⁶ i 4 *mazurków op. 41*⁷. W staran-

¹Identyfikacji Adolfa Gutmanna jako kopisty wymienionych kompozycji dokonuję tutaj po raz pierwszy (pisane w listopadzie 1964); tym samym rekonstruuje jedno z ważnych, brakujących dotychczas ogniw łańcucha źródeł do dzieł Chopina. Dokładny opis poszlak, jakie naprowadziły mnie na ślad Gutmanna jako kopisty, materiały potwierdzające prawdziwość tych poszlak oraz krótkie dane biograficzne dotyczące osoby Gutmanna podam w oddzielnym studium. Pragnę w tym miejscu wyrazić serdeczne podziękowania p. mgr Hansowi Homuthowi za uwieńczone pomyślnym skutkiem poszukiwania rękopisów A. Gutmanna, a p. mgr Bogumiłowi S. Kupściowi, kierownikowi Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, za pomoc w ekspertyzie pisma Adolfa Gutmanna.

² BN Mus. 217, fotokopia zbioru TiFC F. 1304 (8–14, 28–30, 37, 38, 40–44, 46–51). Por. przypis 2. na s. 77.

³ BN Mus. 222, fotokopia zbioru TiFC F. 1299. Strona tytułowa (oprócz opusu) wypisana jest ręką Chopina. Patrz ilustracja 6.

⁴ Zbiory Rudolfa Nydahla w Sztokholmie, fotokopia zbioru TiFC F. 1469. Strona tytułowa (oprócz opusu) wypisana jest ręką Chopina.

⁵ BN Mus. 224, fotokopia zbioru TiFC F. 1295. Strona tytułowa (oprócz opusu) wypisana jest ręką Chopina.

⁶ BN Mus. 223, fotokopia zbioru TiFC F. 1296. Strona tytułowa (oprócz opusu) oraz numery *Nokturnów* wypisane są ręką Chopina.

⁷ BN Mus. 226, fotokopia zbioru TiFC F. 706. Strona tytułowa (oprócz opusów) wypisana jest ręką Chopina.

nych i czystych kopiach obu opusów, choć niewolnych od błędów mechanicznych, znajdują się poprawki i naniesienia dokonane ręką Chopina. Kopie obu opusów przeznaczone były jako podkłady do druku. Przekonywające wydaje się wysnute z cech graficznych pisma nutowego tegoż kopisty przypuszczenie Artura Hedleya, że był to kopista zawodowy.

4. Kopista *Berceuse op. 57*¹, w której odpisie znajdują się poprawki i naniesienia kompozytora, w tym dopisane przez niego dwa początkowe takty utworu. Kopia ta stanowiła podkład do druku.

Zachowana kopia *Nokturnu f op. 55 nr 1*², sporządzona przez tegoż kopistę, z własnoręczną dedykacją Chopina dla J. W. Stirling, nie służyła za podkład do żadnego z wydań.

5. Kopista nieznany *Mazurka a Dbop (42 A)*³, w którego kopii nie można wykluczyć paru drobnych naniesień Chopina.

6. Kopista nieznany dwóch wcześniejszych wersji *Berceuse op. 57*⁴; nie posiadają one naniesień Chopina, ani nie służyły za podkłady do druków.

Jak wspomniano już wyżej, w wyjątkowych wypadkach uwzględniamy jako źródła kopie, które nie miały za wzór autografu, ale inną kopię. Do takich np. należy kopia Saint-Saënsa *Ballady As op. 47*⁵, będąca odpisem sporządzonej z autografu kopii (najprawdopodobniej Fontany), a pozwalająca dokładnie tę ostatnią zrekonstruować, co jest rzeczą zasadniczej wagi dla ustalenia ostatecznego tekstu tego dzieła.

Jest rzeczą oczywistą, że powyżej podana lista kopistów oraz przepisywanych przez nich dzieł Chopina nie może być uważana za kompletną⁶. Jakkolwiek

¹ BN, Mus. 231, fotokopia zbioru TiFC F. 1294. Strona tytułowa wypisana jest ręką Chopina.

² Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, fotokopia zbioru TiFC F. 1466.

³ Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, fotokopia zbioru TiFC F. 785.

⁴ BCP, D. 10809 i 10810, fotokopia zbioru TiFC F. 1712 i F. 1711. (Pierwsza z tych kopii jest niekompletna, zawiera tylko 42 takty utworu.)

⁵ BCP, Ms. 108. Fotokopia — zbioru TiFC F. 1432.

⁶ Do listy kopistów dzieł Chopina w zakresie serii A nie wprowadzam Augusta Franchomme'a (patrz: *Zagadnienia ustalania tekstów utworów Chopina wydawanych po śmierci, Kopie*), mimo iż zachowały się trzy jego rękopisy pozornie należące do kopii utworów Chopina wydanych za jego życia: 1. partia wiolonczelowa skomponowanego łącznie z Chopinem *Grand duo concertant* Dbop 16 A, wpisana ponad partią fortepianową pisaną ręką Chopina, nie jest kopią dzieła Chopina, ale autografem partii wiolonczelowej Franchomme'a, współautora dzieła; 2. wyciąg fortepianowy na dwie ręce partii orkiestrowej II i III części *Koncertu e op. 11* najprawdopodobniej nie jest kopią, gdyż Franchomme zapewne nie odpisał tego wyciągu, ale go sporządził; 3. partia wiolonczelowa *Sonaty g op. 65*, wypisana przez Franchomme'a osobno (w autografie napisana jest ręką Chopina nad partią fortepianu), ma taki dopisek Franchomme'a: „Partie de Violoncelle de la Sonate pour Piano et Violoncelle de Chopin écrite sous sa dictée par moi, Franchomme” — jako pisana pod dyktando, a nie przepisywana, nie jest we właściwym tego słowa znaczeniu kopią.

przy szczegółowym opracowywaniu źródeł do danych dzieł można często zrekonstruować nie tylko fakt istnienia kopii, obecnie zaginionej, ale nawet pewne jej cechy charakterystyczne, to trudną zazwyczaj jest rzeczą dojść autorstwa takiej kopii. Dopiero ewentualne odkrycie nieznanych dotychczas rękopisów może powyższą listę uzupełnić nowymi nazwiskami kopistów.

PIERWSZE WYDANIA

Poprzednio już nadmieniałem, że prawie wszystkie utwory wydane za życia Chopina ukazywały się równolegle u trzech wydawców: jednego francuskiego, jednego niemieckiego lub wiedeńskiego i jednego angielskiego. Wymienię obecnie pierwszych wydawców dzieł Chopina, charakteryzując pokrótce najbardziej spośród nich reprezentatywnych w każdej grupie narodowościowej, jak również główne cechy ich wydań.

Wydawcy francuscy

1. T. Maurice Schlesinger, Paris (syn A. M. Schlesingera w Berlinie) — *op. 1, 2, 6–16*, Dbop. 16 A, B, *op. 17, 18, 20–27, 29–34*, Dbop. 36 A, B, C, *op. 44–56*.
2. Brandus (następca Schlesingera), Paris — *op. 59–65 oraz* po wykupieniu praw wydawniczych od A. Catelina — *op. 28*.
3. Henri Lemoine, Paris — który odkupił prawa wydawnicze *op. 10, 18 i 25* od M. Schlesingera.
4. Eugène Troupenas, Paris — Dbop. 29 A (?)¹ *op. 35–41*, Dbop. 42 B, *op. 43*.
5. Joseph Meissonnier, Paris — *op. 57 i op. 58*.
6. Simone Richault, Paris — *op. 3*.
7. Schonenberger, Paris — *op. 5*.
8. Prilipp et Cie, Paris — *op. 19*.

¹ Trudno w tej chwili ustalić definitywnie firmy wszystkich wydawców *Hexameronu*, Dbop 29 A. Pewny jest tylko Tobiasz Haslinger w Wiedniu, skądinąd jednak wiadomo, że nie był on pierwszym wydawcą dzieła. Umieszczenie na stronie tytułowej wydania wiedeńskiego firmy Mori, London, jako współwydawcy angielskiego, jest — według *Indeksu Browna* — błędne. Właściwym wydawcą angielskim jest zdaniem Browna Cramer & Co., London. Również i współwydawca francuski, będący zapewne pierwszym wydawcą, opierającym tekst swego wydania na rękopisach, nie jest pewny. Haslinger podaje firmę B. Latte'a, Paris, na tej zapewne podstawie figuruje ona również w *Indeksie Browna*. Prawdopodobnie jednak autor *Indeksu* nie posiadał do wglądu oryginalnego egzemplarza wydanego przez Latte'a, gdyż nie odnotowuje numeru płyty. Poszukiwania tegoż egzemplarza na razie nie dały rezultatu. Istniejący natomiast w zbiorach A. Hobokena egzemplarz wydania francuskiego *Hexameronu* nie podaje firmy wydawców w ogóle, ograniczając się do zaznaczenia u dołu strony tytułowej: „Le dépôt principal chez E. Troupenas”. Równocześnie jednak na dolnych marginesach stron

9. Adolphe Catelin et Cie, Paris — op. 28 (*Preludia op. 28*, początkowo sprzedane Camille Pleyelowi, zostały zapewne przez tegoż odsprzedane A. Catelinowi).

10. Antonio F. G. Pacini, Paris — op. 42.

11. Chabal, Paris — Dbop. 42 A (*Mazurek a* początkowo umieszczony w wydany prawdopodobnie przez tegoż wydawcę *Album des pianistes polonais* — album nie nosi firmy wydawcy, później — już z podaniem firmy — jako oddzielny przedruk).

12. Bernard Latte, Paris, Dbop. 29 A (?)¹.

Głównym wydawcą francuskim, jak już z powyższego zestawienia wynika, był M. Schlesinger². O dobrych stosunkach osobistych Chopina ze Schlesingerem w pierwszych latach pobytu Chopina we Francji pisaliśmy wyżej. Z końcem roku 1839 stosunki te uległy pewnym zakłóceniom, chociaż i teraz Chopin widzi w swym pierwszym paryskim wydawcy poważnego kontrahenta. Daje się to wyczuć w kilku listach Chopina do Fontany:

*Schlesing. jeszcze większy pies, żeby moje „Walce” w album kłaść! i Probstowi sprzedawać, kiedy ja na jego zebranie dla ojca mu do Berlina dałem*³.

*Schlesinger ciągle mnie szwabił: dosyć na mnie zarobił i nowego zarobku nie odmówi [...]*⁴.

*[...] oddaj list mój Pleyelowi (który za drogie widzi moje manuskrypty). Jeżeli mam je tanio sprzedawać, to wolę Schlesingerowi, jak szukać nowych, niepodobnych związków. [...] Niech Schlesinger je przeda, komu chce [...] Mnie nic do tego. On mnie adoruje, bo mnie odziera. O pieniądze tylko z nim się dobrze umów i nie dawaj manuskryptów, jak tylko za gotówkę*⁵,

*Pleyel mi wielką nieprzystługę zrobił ze swoimi ofiarowaniami się, bom sobie Żyda Schlesingera naraził. Ale się to, mam nadzieję, naprawi jakoś*⁶.

Już z końcem 1840 roku stosunki ulegają — zdaje się — poprawie, czego dowody znajdujemy w korespondencji Elsner — Chopin — Schlesinger — Cho-

tekstu nutowego znajdujemy symbol i numer płyty firmy Troupenas — T. 1066, który to numer wskazywałby na późniejszy (około dwóch lat) okres wydania, niż to miało miejsce w rzeczywistym pierwszym wydaniu. Egzemplarz ten pochodzi najprawdopodobniej z dalszego nakładu pierwszego wydania, z nadrukowanym symbolem firmy Troupenas, która zapewne odkupiła *Hexameron* od pierwszego wydawcy. Czy jednak tym pierwszym wydawcą był rzeczywiście Bernard Latte, czy też jego nazwisko — podobnie jak i współwydawcy angielskiego — Haslinger błędnie umieścił na stronie tytułowej, trudno w tej chwili stwierdzić.

¹ Patrz przypis na s. 80.

² Por. Z. Lissa, op. cit. (patrz przypis na s. 35).

³ List do J. Fontany w Paryżu, Palma, 28 XII 1838; KCh I, s. 333.

⁴ List do Fontany w Paryżu, Marsylia, 12 III 1839; KCh I, s. 339.

⁵ List do Fontany w Paryżu, Marsylia, 17 III 1839; KCh I, s. 341–342.

⁶ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 8 VIII 1839; KCh I, s. 354.

pin — Elsner, dotyczącej niedosłęgo zresztą do skutku wydania *Oratorium* Elsnera, jak również i w innych listach Chopina, dotyczących następnych jego kompozycji.

Jeden list Chopina do wydawcy paryskiego pragnę jeszcze podać w całości, list-arcydzieło, pozwalający nam podziwiać Chopina dyplomatę, który nie chce sobie wprowadzić zrazić głównego edytora paryskiego i zwraca się do niego z wyszukaną grzecznością, ale również między wierszami wyraża krytykę adresata jako wydawcy, dodając przy tym szczyptę ironii, zaczepiającej o ich stosunki osobiste:

Drogi Przyjacielu.

W „Impromptu”, któreś Pan wydał przy „Gazette” z dnia 9 lipca, popełniono błąd w paginacji, co czyni moją kompozycję niezrozumiałą. Daleki od troskliwości, którą otacza swe prace nasz przyjaciel Moscheles¹, poczytuję sobie jednak tym razem za obowiązek wobec Pana abonentów prosić Go o zamieszczenie w najbliższym numerze następującego erratum:

str. 3 — czytaj str. 5

str. 5 — czytaj str. 3.

Jeśli Pan byłby zbyt zajęty lub zbyt leniwy, by do mnie napisać — to proszę mi odpowiedzieć tylko za pomocą tego erratum w „Gazette”, co będzie znaczyło dla mnie, że Pan, Pani Schlesinger i Pańskie dzieci jesteście wszyscy zdrowi,

Całkowicie oddany Panu

22 lipca, Nohant 1843²

Chopin

W krótkich słowach tego listu powiedziana jest rzecz w tej chwili bardzo dla nas interesująca, a mianowicie, że innymi razami, kiedy zapewne chodziło o mniejsze niż zamiana stron niedopatrzenia czy błędy wydania Schlesingera, Chopin na nie nie reagował, a uczynił to dopiero tym razem, z okazji tak zasadniczego przeoczenia. (Nb. erratum, o które prosił Chopin, nie ukazało się w „Revue et Gazette Musicale”.)

Dalsze stosunki między Chopinem i Schlesingerem ułożyły się już gładko. Widomą tego pamiątką był przechowywany w zbiorach rodzinnych Chopina egzemplarz J. S. Bacha *Pasji wg św. Mateusza* (wydanej w r. 1843/44

¹ Chopin prawdopodobnie wytyka Schlesingerowi dość nieprzyjemną dla wydawcy sprawę, która znalazła swój wyraz w liście otwartym Moschelesa, skierowanym do redagowanej przez M. Schlesingera „Revue et Gazette Musicale” (nr 3 z dnia 20 I 1838). W liście tym Moscheles zarzuca Schlesingerowi niedokładność publikacji swoich *Etiud charakterystycznych* (op. 95), którym brakło w wydaniu przedmowy, motta i tytułów, mimo że znajdowały się w rękopisie służącym wydaniu za podkład. Z listu wynika, że Schlesinger zobowiązał się wydać ponownie kompletny tekst *Etiud*.

² Oryginał w jęz. francuskim; KCh II, s. 80–81 i 359.

przez M. Schlesingera w formie pełnego wyciągu fortepianowego z tekstem słownym tłumaczonym na francuski), ofiarowany kompozytorowi przez wydawcę z własnoręczną tegoż dedykacją:

*A mon cher Ami Chopin — M. Schlesinger*¹.

Nie sposób omówić tutaj stosunków Chopina ze wszystkimi wydawcami francuskimi. Wymagałoby to oddzielnego studium — byłoby ono na pewno niezwykle interesujące z punktu widzenia stosunków muzyczno-edytorskich panujących w ówczesnej stolicy kulturalnej Europy. Charakterystyczniejsze momenty tych stosunków będą zaznaczane w odnośnych komentarzach źródłowych do poszczególnych kompozycji, oczywiście w tych wypadkach, gdy miały one wpływ na przebieg prac wydawniczych nad dziełami Chopina.

Ogólnie rzecz biorąc i nie zapominając o naczelnej zasadzie indywidualnego traktowania źródeł do każdej kompozycji z osobna, wydania francuskie można scharakteryzować następująco:

Wykazują one sporą niestaranność korekty tekstu nutowego². (Jedynie nie-

¹ Por. F. Hoesick, *Pogawędka o Chopinie, Słowacki i Chopin*, t. II, s. 249. Jako ściślejsze określenie, o jakie dzieło chodzi, Hoesick podaje tylko autora dzieła, tytuł: *Pasja*, wydawcę i tłumacza tekstu. Dalszych ustaleń, a mianowicie że była to *Pasja wg św. Mateusza* w formie wyciągu fortepianowego wydana w wyżej podanym roku, udało się dokonać na podstawie: *Catalog of the Emilie and Karl Riemenschneider Memorial Bach Library*, Columbia University Press, New York 1960, oraz O. E. Deutsch, *Musikverlags Nummern*, Verlag Merseburger, Berlin 1961.

² Błędy druku i przeoczenia korekt wydań francuskich spowodowały zapewne niezbyt przychylną o nich opinię Franciszka Liszta, w różnych okolicznościach przez niego wyrażaną. Np. w obecności Wilhelma Lenza, późniejszego ucznia Chopina, przy okazji opracowywania z nim *Mazurka* Chopina Liszt miał się wyrazić:

Te głupie francuskie wydania przekręcają wszystko, łuki w basie muszą być tak przeprowadzone [...] (Wilhelm von Lenz, Die grossen Pianoforte-Virtuosen, Berlin 1872, Chopin, s. 26.)

Polecając mu zaś *Sonatę* Onslowa, Liszt radzi:

Pan musi mieć tę „Sonatę”, niech ją Pan kupi u Schlesingera w wydaniu lipskim, które jest poprawne. (Jw., s. 27.)

Kiedy zaś Liszt redagował tom *Preludiów* Chopina dla wydania Breitkopfa i Härtla (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 1878–80), korygując błędy drukarskie *Preludium cis* op. 45 na egzemplarzu nakładu Brandusa, sporządzonego z płyt pierwszego, Schlesingerowskiego wydania, korektę tekstu nutowego opatrzył obok tytułu następującą uwagą:

Proszę porównać z niewątpliwie poprawnym wydaniem wiedeńskim (które ukazało się przed niniejszym, paryskim),

a na marginesie, przy okazji skorygowania błędnie postawionych znaków chromatycznych:

Jak na wydanie, które mieni się być «jedynym autentycznym», tego rodzaju błędy wydają się nie na miejscu. (Oryginalny egzemplarz w zbiorach A. v. Hobokena. Por. R. Bory, La vie de Frédéric Chopin par l'image. Genève 1951, s. 209. Wydanie Brandysa — a ściślej mówiąc: nowy nakład pierwszych wydań paryskich firmowany przez Brandusa, opatrzone nowymi ob-

których korekt dokonywał sam Chopin, inne robił Fontana, część niedokładności tekstowych poprawiał później Chopin w egzemplarzach uczniów.) Na ich korzyść jednak należy zaznaczyć, że — z wyjątkiem *Nokturnu cis op. 27 nr 1* (Schlesinger) i *Preludiów op. 28* (S. Catelin) — na ogół dobrze reprodukują one stronę graficzną pisma nutowego Chopina, nie wprowadzając własnych manier sztycharskich, mogących zmienić sens muzyczny tekstu Chopinowskiego¹.

Słabszą stronę tych wydań stanowi fakt, że w pewnych okresach Chopin dawał za podkład do nich nie we wszystkich szczegółach ostatecznie wykończone wersje, licząc na korektę, którą na miejscu mógł przeprowadzić.

Redakcja WN posiada w tej chwili do swej dyspozycji oryginały lub dokładne fotokopie wszystkich utworów Chopina na fortepian solo w pierwszych wydaniach francuskich. Nieznaczące luki (przeważnie akompaniamenty orkiestrowe) — po odpowiednich poszukiwaniach zostaną prawdopodobnie uzupełnione.

Wydawcy niemieccy i wiedeńscy

1. Tobias Haslinger, Wien (Vienne) — *op. 2*, Dbop. 29 A.
2. H. A. Probst-Kistner, Leipzig — *op. 6–11, 13, 14*.
3. Pietro Mechetti, Vienne — *op. 3, 44, 45, 50*.
4. Adolf Martin Schlesinger, Berlin (ojciec Maurice Schlesingera w Paryżu) — *op. 1*, Dbop. 16 A, B, *op. 32*, Dbop. 36 A, B, C.
5. Hofmeister, Leipzig — *op. 5, 51*.
6. Breitkopf & Härtel, Leipzig — *op. 12, 15–18, 20–31, 33–42, 46–49, 52–58, 60–65*.
7. Peters, Leipzig — *op. 19*.
8. Bote & Bock, Berlin — Dbop. 42 A.
9. B. Schott's Söhne, Mainz — Dbop. 42 B.
10. Schuberth & Co, Hamburg — *op. 43*.
11. Stern & Co. Berlin — *op. 59*.

Głównym wydawcą niemieckim dzieł Chopina była znana i zasłużona dla muzyki firma Breitkopfa i Härtla. Kompozycje od *op. 12* do *op. 65*, z niewielkimi wyjątkami, wydawał Chopin na terenie Niemiec u tego wydawcy. Stosunki układały się bardzo dobrze, choć były one z natury rzeczy bardziej oficjalne niż z mieszkającym na miejscu w Paryżu Schlesingerem. Początkowo pośrednikiem w sprawach wydawniczych pomiędzy Chopinem a firmą lipską był współwłaściciel Kistnera w Lipsku, Henryk Probst, później Chopin załatwiał swe sprawy wydawnicze z Breitkopfem i Härtlem bezpośrednio:

wolutami — nosi nagłówek: Edition Originale, Oeuvres Complètes pour le piano de Frédéric Chopin, Seule édition authentique.)

¹ Patrz ilustracja 7.

Szanowni Panowie.

Byłem dotychczas zawsze bardzo zadowolony ze stosunków z Panami i uważam za swój obowiązek przesłać Im bezpośrednie wyjaśnienie, zanim zerwiemy ze sobą [tj. z Probstem — przyp. J.E.] stosunki. P. Probst, za którego pośrednictwem załatwiałem z Panami interesy, zawiadomił mnie właśnie, iż pisał do Panów w sprawie moich ostatnich rękopisów, i wobec braku odpowiedzi czuję się upoważniony do odrzucenia ceny 500 fr za każdy utwór. Jest to cena, poniżej której nie będę nic dostarczał; posiadam w mym portfelu: „Wielką sonatę”, „Scherzo”, „Balladę”, dwa „Polonezy”, „4 mazurki”, „2 nokturny”, „Impromptu”. Zechcą Panowie odpowiedzieć mi odwrotną pocztą, jak się sprawa przedstawia, ażebym mógł wprost, bez żadnego pośrednictwa porozumieć się z Nimi.

Oddany

Fr. Chopin

Rue Tronchet nr 5

Paryż, 14 grudnia 1839¹

Propozycje Chopina dotyczące nowych jego kompozycji, zawarte w zachowanych do naszych czasów listach, zostały wszystkie przez firmę Breitkopfa przyjęte. Natomiast sporadyczne stosunki z innymi niemieckimi czy wiedeńskimi wydawcami były przez Chopina lojalnie wydawcy lipskiemu sygnalizowane:

Poza tym skomponowałem kilkustronicowe „Impromptu” [op. 51], ale go nawet nie proponuję, pragnąc zrobić grzeczność jednemu z mych dawnych znajomych, który od dwóch lat usilnie mnie prosi o coś dla p. Hofmeistra. Mówię Panom o tym, aby Panowie znali moje zamiary w tej sprawie².

Mówi mi Pan o p. Sternie. Mógłbym mu przesłać wkrótce zeszyt z „3 mazur-

¹ Oryginał w jęz. francuskim; KCh I, s. 370 i 454. List ten prawdopodobnie pozostaje w związku ze zdarzeniem, jakie relacjonuje hr. d'Agoult w liście z dnia 25 I 1840 do Franciszka Liszta w Preszburgu (*Correspondance de F. Chopin*, Richard-Masse, Paris 1960, t. III, s. 15, oryginał w jęz. francuskim):

Koreff [niemiecki lekarz osiedlony we Francji] opowiedział mi o Chopinie coś, czemu tylko w połowie daję wiarę. Uważa go on za zrujnowanego. Chopin miał być u jednego z przyjaciół (Probst — jak mi się zdaje) z prośbą o pożyczkę 150 franków. Poza tym miał on nalegać o to, aby podwyższono cenę za jeden z jego utworów, na co zniecierpliwiony przyjaciel miał mu odpowiedzieć: Proszę mnie posłuchać, przez delikatność nie chciałem panu tego mówić, lecz pan mnie do tego zmusza, otóż mam list od Breitkopfa, który mi mówi. abym u pana czynił zakupy po cenach bardzo umiarkowanych, ponieważ pańskie utwory nie idą już w Niemczech.

² List do firmy Breitkopf & Härtel w Lipsku, pisany w jęz. francuskim, Paryż, 15 XII 1842; KCh II, s. 76 i 356.

kami” lub „2 nokturnami”. Jednakże muszę uprzedzić o tym p. Härtla, który zawsze jest nadzwyczaj uprzejmy dla mnie [...]¹.

Ze sposobu załatwiania spraw finansowych przez firmę Breitkopf i Härtel Chopin był również zadowolony:

Otrzymałem w tej chwili list od Panów z czekiem płatnym 13 grudnia i proszę o przyjęcie mego podziękowania za ich punktualność².

Dla Maho, który jest korespondentem Härtla (ten mi dobrze płaci), możesz ustąpić z mojej ceny na Niemcy, wobec tego, że wie, iż sprzedają je tak tanio w Paryżu³.

Zachował się też ślad stosunków osobistych z kierownikiem firmy, Härtlem⁴:

Przykro mi bardzo, że tak rzadko miałem przyjemność widywać Pana podczas Jego tegorocznego pobytu w Paryżu — mam nadzieję, że wynagrodzę to sobie za przyszłą Pana bytnością. A zatem do zobaczenia się wkrótce. — Proszę wszystkim u Pana złożyć wyrazy mego uszanowania.

Oddany Panu

Fr. Chopin⁵

Wydania niemieckie (w pierwszym rzędzie mam na myśli Breitkopfa i Härtla) są na ogół staranne, choć też niewolne od mechanicznych błędów, takich jak np. przesunięcia główek nutowych na inną wysokość (najczęściej o tercję wyżej lub niżej), przesunięcia łuków pomiędzy inne nuty, opuszczenia taktów (tzw. haplografia). Dużą ich wadę stanowią dowolności adiustacji sztycharzy czy też korektorów w dziedzinie chromatyki (dodawanie brakujących, rzekomo, znaków), przekreślanie przednutek nie przekreślonych w oryginale, łączenie łączkami przednutek z następującymi po nich nutami głównymi (co przy nutach tej samej wysokości stwarza możliwość mylnego odczytania tekstu), zmiany kierunku laseczek i wiązań, rozdzielanie większych grup nut wiązanych na mniejsze⁶, wreszcie stosowanie innych niż w Chopinowskich podkładach konwencji rytmicznych⁷.

Z drugiej strony wydania niemieckie mają tę wyższość nad pozostałymi, że oparte są w większości na ostatnich wersjach rękopisów.

¹ List do Augusta Léo w Paryżu, pisany w jęz. francuskim, Nohant, 8 VII 1845; KCh II, s. 134 i 388.

² List pisany w jęz. francuskim, z dnia 3 XII 1841; KCh II, s. 49 i 343.

³ List do A. Franchomme’a w Paryżu, pisany w jęz. francuskim, Nohant, 2 VIII 1844; KCh II, s. 103 i 372.

⁴ Trudno w tej chwili stwierdzić, o którego z dwóch braci Härtel, kierujących w tym okresie firmą, chodziło: Hermanna czy Rajmunda.

⁵ List do Härtla w Lipsku, w jęz. francuskim, Paryż, 19 XII 1843; KCh II, s. 89–90 i 366.

⁶ Patrz ilustracja 8, t. 1–2 (por. te same miejsca na ilustr. 7 i 9).

⁷ Patrz ilustracja 16.

Dokonywanie korekt wydań niemieckich przez samego Chopina należeć musiało do rzadkości. Znany nam jest tylko jeden pewny ślad tego rodzaju korekty, dokonanej drogą korespondencyjną w liście do firmy Schuberth & Co w Hamburgu:

Szanowny Panie

[...] na końcu, to jest tam, gdzie pisano „sempre animato et crescendo” w 8. takcie, powinno być w basie () „fa-bemol (fes)”, zamiast „la-bemol (as)” jak to zrobił kopista [następuje odpis taktów 39–36, licząc od końca „Taranteli”] — to samo 8 taktów [następuje kopia 28. taktu od końca „Taranteli”] (*) „(fa-bemol) fes” zamiast „as”¹.*

Równocześnie wiemy, że w pewnych okresach Chopin w tych wydaniach korekt nie dokonywał. Świadczą o tym zarówno analizy źródeł do niektórych kompozycji, jak i jego własne słowa:

Poproś Maho, aby nie zamieniał rękopisów przeznaczonych dla Härtla; nie będę robił korekty wydania lipskiego, jest więc ważne, aby moja kopia była wyraźna².

Tak więc wydania niemieckie stanowią źródła pierwszorzędne, z uwzględnieniem jednak zastrzeżeń dotyczących właściwych im wyżej wymienionych odchyleń. Redakcja WN dysponuje kompletem wydań niemieckich dzieł Chopina.

Wydawcy angielscy³

1. Christian Rudolf Wessel & Co, London — *op.* 1–3, 5–11, 13–16, Dbop. 16 A, *op.* 17–42, Dbop. 42 B (jako „*op.* 59 bis”), *op.* 43–64.
2. Cramer, Addison & Beale, London — *op.* 12, Dbop. 29 A. [3. (?) Chappel, London — Dbop. 36 A, B, C — ?]⁴
3. (4?) Julien & Co, London — Dbop. 36 A, B, C (wydane dopiero w 1855 r.)⁴.

Jak słusznie zauważa M. J. E. Brown i jak to z powyższego zestawienia wynika, wydanie Wessla było najpełniejszym z pierwszych wydań dzieł Chopina w Europie, przewyższającym znacznie stopniem kompletności jego głównych

¹ List pisany w jęz. francuskim z dnia 29 VII 1841; KCh II, s. 25 i 340.

² List do A. Franchomme’a w Paryżu, pisany w jęz. francuskim, 30 VIII 1846; KCh II, s. 165 i 397–398. (Poprawiam przetłumaczony w KCh termin *ma copie* — mój rękopis, na ściślejszy w tym kontekście — moja kopia. Por. początek przypisu 2 na s. 16 oraz przypis 2 na s. 95.)

³ Wiele szczegółów dotyczących wydawców angielskich zaczerpniętych zostało z cennych prac M. J. E. Browna, a mianowicie z wielokrotnie wyżej cytowanego *Indeksu Browna* oraz z artykułu pt. *Chopin and his English Publisher*, „Music & Letters”, vol. 39, nr 4, X 1958, Oxford University Press, s. 363–371.

⁴ Por. *Indeks Browna*, s. 126.

wydawców kontynentalnych, M. Schlesingera oraz Breitkopfa i Härtla. Z korzyści, jakie mogło dawać wydawanie kompozycji Chopina na terenie Anglii, zdawał sobie sprawę ojciec Fryderyka, kiedy niedługo przed ukazaniem się w druku pierwszej serii kompozycji w Lipsku — zapewne odpowiadając synowi na jego projekty w sprawach wydawniczych — pisał:

Bardzo pochwalam postanowienie wydania Twoich utworów, gdyż wiele osób słyszy o Tobie, nie mogąc poznać Twych kompozycji, a prawdę mówiąc, one powinny wyprzedzać Cię wszędzie, dokąd zamierzasz się udać. Poza tym dochód, który osiągniesz, da Ci pewien niewielki fundusz, co Ci pozwoli urzeczywistnić zamiar udania się na przyszłą wiosnę do Anglii, gdzie Twoje utwory już będą znane¹. (Podkr. J.E.)

Nie znajdujemy śladów bezpośrednich kontaktów Chopina z wydawcą angielskim. Sprawy wydawnicze załatwiał kompozytor początkowo przez swoich wydawców francuskich, później za pośrednictwem Fontany:

Posyłam Ci list od Wessla, zapewne za moim dawnym interesem. Troupenas kupił moje 7 kompozycji i z Wesslem interesa prowadzić prosto będzie, więc Ty się nie troszcz².

Jeżeli Wesslowi posyłasz „Tarantelę”, pisz mu za jedną drogą, czy chce „Poloneza” nowego, tego, co do Wiednia poślę³.

Nie zawsze stosunki Chopina z Wesslem układały się dobrze, czego powodem było m.in. dowolne uzupełnianie lub wręcz zmiany tytułów kompozycji przez wydawcę; oddaje to korespondencja Chopina z 1841–42 r.:

Proszę Cię, przeczytaj i temu durniowi poślij natychmiast list [...] Szelma Wessel, już mu, temu Agréments au Salon, nic nie poślę nigdy. Może nie wiesz, że moje „Impromptu” drugie czy któregoś „Walca” tak przezwiał [...]⁴

¹ List z IX 1832, pisany w jęz. francuskim; KCh I, s. 218 i 382.

² List do J. Fontany w Bordeaux, Paryż, 23 IV 1840; KCh II, s. 8.

³ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 1 lub 8 IX 1841; KCh II, s. 34.

⁴ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 18 IX 1841; KCh II, s. 37. Dodawanie tytułów dziełom Chopina dokonywane było przez Wessla często, choć dowolność ta nie występuje równomiernie na przestrzeni całości wydania, i tak np. każdy opus *Mazurków* nosi tytuł „Souvenir de la Pologne”, bezopusowy *Mazurek a Dbop 42 B* ma indywidualny tytuł „Cracow-mazourka” [?], natomiast tylko część *Nokturnów* opatrzona jest dodatkowymi nazwami (op. 9 — „Murmures de la Seine”, op. 15 — „Le Zephirs”, op. 27 — „Les Plaintives”, op. 32 — „Il lamento e la consolazione”, op. 37 — „Les Soupirs”); z *Rond* tylko dwa pierwsze opusy zdobne są w tytuły (op. 1 — „Adieu à Varsovie”, op. 5 — „La posiana” [?]), podobnie rzecz się ma ze *Scherzami* (op. 20 — „Le banquet infernal” [!], op. 31 — „La méditation” [?]), z *Balladami* (op. 23 — „La Favorite”, op. 38 — „La gracieuse”) i z *Polonezami* (op. 26 i op. 40 — „Les favorites”); *Walce*, wszystkie — z wyjątkiem pierwszego (op. 18 — „Invitation à la danse”), zachowały autentyczne nagłówki; niektóre pojedyncze formy opatrzone tytułami (*Wariacje* op. 2 — „Hommage à Mozart”, *Introdukcja i polonez* op. 3 — „La gaieté”, *Bolero* op. 19 — „Souvenir d’Andalousie”), Niekiedy Wessel uzupełniał tylko nazwy (op. 16 —

P. Fontana ma dla Pana „Preludium”. Odstępuję Panu prawo własności na Anglię [...], bo nie chcę mieć więcej do czynienia z Wesslem¹.

Co się teraz Wessla tycze, to cymbał, oszukaniec. Co chcesz, odpisz, ale powiedz [...], że jeżeli on potracił na moich kompozycjach, to zapewne dla głupich tytułów, jakie podawał mimo mojego zakazu i mimo zekpania kilkakrotnego pana Stapletona; że gdybym był mojego głosu duszy słuchał, to bym mu był nic więcej nie posyłał po owych tytułach. Zekpaj, jak tylko możesz².

Nie posyłam Panom adresu w Londynie, ponieważ jestem zmuszony zerwać z Wesslem, a z nikim jeszcze ostatecznego układu nie zawarłem [...]³.

Po jakimś jednakże czasie Chopin musiał pogodzić się z Wesslem, skoro tak pisze w liście do Anny Karoliny de Belle-Oury:

Jakże wdzięczny jestem Pani za Jej miły list, na który odpowiedziałbym, przesyłając rękopis dla p. Beale, gdybym nie był przyobiegał mych nowych kompozycji p. Wesslowi⁴.

Po wyjeździe Fontany z Francji w sprawach wydawniczych z Wesslem pośredniczył zaprzyjaźniony z Chopinem bankier, August Léo:

Korzystając z łaskawego upoważnienia, przesyłam Panu moje rękopisy dla Londynu i proszę Pana o łaskawe przesłanie ich do F-my Wessel i Stapleton⁵.

Wessel musiał być trudnym kontrahentem w sprawach wydawniczych, gdyż „ustawicznie popadał w konflikty, gdy chodziło o prawa autorskie zarówno Chopina, jak i innych kompozytorów”⁶. Zachowała się następująca relacja, świadcząca o tym, iż Chopin uogólniał trudności wynikające ze współpracy wydawcy

Rondeau „élégant”). Wśród dostępnych egzemplarzy wydań angielskich nie udało się odnaleźć egzemplarza kompozycji zatytułowanej — „Agréments au salon”, o której Chopin w liście wspomina.

¹ List do M. Schlesingera w Paryżu, pisany w jęz. francuskim, Nohant, 5 X 1841; KCh II, s. 38–39 i 342.

² List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 9 X 1841; KCh II, s. 42. Prawdopodobnie Fontana spełnił życzenie Chopina i „zekpał” edytora londyńskiego, „jak tylko mógł”. Sądzić o tym można ze zbieżności, jaka zachodzi pomiędzy datą listu Chopina a ostatnim opusem o dowolnie dodanym tytule — *Polonezami op. 40* (por. przypis 4 na s. 88), wydanymi u Wessla w XI 1841, po której to dacie — poza przydzieloną na zawsze *Mazurkom* nazwą „Souvenir de la Pologne” — stosuje on już tylko tytuły oryginalne. Charakterystyczną też jest rzeczą, że w późniejszych nakładach wydawca angielski stonował nieco nazwę „Le banquet infernal” (*Scherzo op. 20*) na bardziej neutralną — „Le banquet”, a tytuł „Méditation” (*Scherzo op. 31*) zmienił z powrotem na oryginalne „Deuxieme scherzo”.

³ List do firmy Breitkopf & Härtel w Lipsku, pisany w jęz. francuskim, Paryż, 3 XII 1841; KCh II, s. 49 i 343.

⁴ List z dnia 10 XII 1842, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 75–76 i 355–356.

⁵ List do Augusta Léo w Paryżu, pisany w jęz. francuskim, Nohant, 15 X 1843; KCh II, s. 84 i 361.

⁶ M. J. E. Brown, artykuł cyt. w przypisie 3. na s. 87.

angielskiego z kompozytorami: „Na jednym z koncertów, na którym grał Filtsch¹, Chopin zapoznał Stefana Hellera z Wesslem czy też z przedstawicielem tejże firmy, po czym jednak nadmieniał: Pańskie stosunki z nim nie będą należeć do przyjemności²”.

Oprócz zmian tytułów, o których z taką pasją pisał Chopin, Wessel ma na sumieniu zmiany autentycznych opusów dzieł Chopina oraz samowolne zmiany dedykacji (!)³.

Dla wydania źródłowego mniejszą oczywiście wadę stanowią te raczej zewnętrzne i łatwe do skorygowania odchylenia aniżeli ewentualne zmiany i dowolności wprowadzane do tekstu nutowego. Niestety, ilość tych ostatnich jest w wydaniu angielskim także dość znaczna: ze wszystkich pierwszych wydań wprowadza ono najwięcej zmian w konwencjach graficznych pisma nutowego, zmieniając z zasady wartości nut ozdobnych, kształt i długość łuków, stosując inne symbole na oznaczenie palcowania, wprowadzając niekiedy dowolności w znakach artykulacyjnych czy też mylnie odczytując niektóre określenia interpretacyjne. Do charakterystycznych błędów tego wydania należy zamiana znaków chromatycznych (np. bemoli na krzyżyki itp.)⁴.

Mimo to jednak wydania angielskie stanowią istotny element przy rekonstrukcji tekstu Chopinowskiego, szczególnie po zrekonstruowaniu filiacji źródeł. Okazuje się bowiem, że w późniejszym okresie twórczości Chopina⁵ wydania te mogły również opierać się na jego autografach, czasem nawet bardziej wykończonych od autografów stanowiących podkład dla wydań francuskich. Równocześnie jednak nie znajdujemy żadnych poszlak tego, żeby Chopin dokonywał korekt w tych wydaniach. Zwraca uwagę fakt, że w korespondencji wysyłanej przez Chopina z Londynu w czasie dwukrotnego jego pobytu w tym mieście

¹ Karol Filtsch (ur. ok. 1831 — zm. 1845) najbardziej utalentowany, przedwcześnie zmarły uczeń Chopina.

² F. Niecks, op. cit., t. II, s. 117, tłum. niem., t. II, s. 128.

³ Oto dokonane przez Wessla zmiany opusowania: *Nokturnom op. 9 nr 1 i 2* przydzielił on „op. 8” (oryginalny opus *Tria*), *Grand duo concertant*, nie posiadające opusu, otrzymało „op. 12” (oryginalny opus *Wariacji B*), *Impromptu As* zamiast oryginalnego *op. 29* zostało opatrzone „op. 28”, podczas gdy noszące oryginalne *op. 28 Preludia* zostały przydzielone do *Etiud op. 25* jako dalsza ich część, wreszcie bezopusowy *Mazurek a Dbop 42 B* opatrzył Wessel opusem „59 bis”.

Zmiany oryginalnych dedykacji dotyczą *Wariacji op. 2* (zatytułowanych w wydaniu angielskim „Hommage à Mozart”), które zostały przez Wessla poświęcone Karolowi Czernemu (zamiast — jak w oryginalnej dedykacji — Tytusowi Woyciechowskiemu), *Koncertu f op. 21* przypisanego pani Anderson z Bath — nauczycielce gry na fortepianie królowej Wiktorii i jej dzieci (zamiast — jak w oryginale — Delfinie Potockiej), oraz *Mazurków op. 50* dedykowanych panu Fieldowi z Bath (w oryginale Leonowi Szmitowskiemu). (Por. *Indeks Browna*. s. 21, 44 i 140.)

⁴ Patrz ilustracja 9.

⁵ Patrz niżej: *Filiacja źródeł*.

(z drugiego z tych pobytów zachowała się dość obfita korespondencja) Wessel ani razu nie jest wspominany, choć skądinąd mamy dowody na to, iż Chopin często i chętnie odwiedzał magazyny muzyczne i wydawnicze Warszawy, Wiednia i Paryża.

Pierwsze wydania angielskie należą do źródeł bardzo trudnych do skompletowania. Miarą tych trudności może być fakt, że nawet British Museum w Londynie nie posiada całości tego wydania¹. Redakcja WN posiada do dyspozycji ok. 2/3 kompletu wydań Wessla². Szczęśliwie wśród nich znajdują się wszystkie utwory pochodzące z późniejszego okresu twórczości Chopina, kiedy to z całą pewnością lub dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić bliższe pokrewieństwo wydania angielskiego ze źródłami autentycznymi. W wypadku pozostałych, brakujących pozycji, prawdopodobieństwo oparcia się ich na źródłach autentycznych jest znikome, a nawet wręcz wykluczone; dlatego też niekompletność wydania angielskiego nie może mieć zasadniczego wpływu na ustalenie definitywnego tekstu WN.

Część posiadanych egzemplarzy należy do nieco późniejszych nakładów. Porównanie kilku dostępnych egzemplarzy pierwszych i następnych nakładów tych samych kompozycji pozwala stwierdzić, że te późniejsze różnią się tylko bardzo nieznacznymi naniesieniami, przeważnie o charakterze korekt oczywistych przeoczeń³.

TRANSKRYPCJE UTWORÓW CHOPINA

Przy okazji powyższej, szkieletowej charakterystyki pierwszych wydań, jak i stosunków Chopina z wydawcami, należy poruszyć jeszcze jedną sprawę. Zachowała się mianowicie duża ilość przeróbek dzieł Chopina (przeważnie na 4 ręce, również na skrzypce i fortepian, wiolonczelę z fortepianem, flet z fortepianem, a w wypadku utworów kameralnych — również na fortepian solo), wydanych przez wydawców wersji oryginalnych. Przy niektórych z nich podane są nazwiska autorów dokonujących transkrypcji⁴, większość jednak, w tym transkrypcje

¹ Por. *Indeks Browna*, s. IX.

² Za dostarczenie dokładnych fotokopii większości pozycji wydania Wessla Redakcja składa serdeczne podziękowanie kierownictwu Działu Muzycznego British Museum. Fotokopie cennych egzemplarzy wydań angielskich ze zbiorów Artura Hedleya (Londyn) były również oddane do dyspozycji Redakcji. Znajdujące się w zbiorach TIFC fotokopie egzemplarzy British Museum w większości nie posiadają stron tytułowych, co niekiedy utrudnia stwierdzenie, czy są to pierwsze, czy też dalsze nakłady pierwszego wydania.

³ Patrz *Aneks V: O możliwości istnienia pierwszych wydań rosyjskich*.

⁴ Do kompozytorów o znanych nazwiskach, którzy są autorami transkrypcji dzieł Chopina, transkrypcji wydanych w większości — o ile nie wszystkich — za jego życia, należą: Carl Czerny — *op. 3* na fort. solo oraz *op. 3, 43, 44, 45 i 50* na 4 ręce, Karol Lipiński — *op. 9 nr 1 i nr 2, op. 26 i op. 43* na skrzypce i fort., Julian Fontana — *op. 34, Scherzo i Marsz*

czteroręczne w wydaniu M. Schlesingera oraz część transkrypcji Breitkopfa i Härtla, jest bezimienna. (Zbiorczy tytuł dla kompozycji Chopina w wydaniu Wessla ma odnoszący się do wszystkich dzieł, wymienionych w spisie, podtytuł: *Solo & Duo*; ten ostatni termin oznaczał w owym czasie grę na 4 ręce na jednym fortepianie.) Znakomita większość tych transkrypcji ukazywała się za życia Chopina, jest więc rzeczą nie do pomyślenia, aby działo się to bez jego wiedzy, a tym bardziej wbrew jego woli (to ostatnie zresztą wykluczają nazwiska autorów przeróbek, do których wchodził również muzyk z nim zaprzyjaźniony, jak Czerny, Moscheles, Fontana czy Franchomme); ponieważ z drugiej strony nie ma żadnych wzmianek Chopina w jego korespondencji z wydawcami, świadczących o jakimś zainteresowaniu się sprawą przeróbek¹, nasuwa się przypuszczenie, że z chwilą sprzedaży swych utworów wydawcom Chopin automatycznie dawał im prawo do dokonywania transkrypcji i prawdopodobnie więcej się już tymi sprawami nie zajmował. Opierając się na tym przypuszczeniu, uważamy przeróbki za dzieła nieautentyczne, i jako takie nie uwzględniamy ich

żałobny z op. 35, op. 42 na 4 ręce, August Franchomme — op. 55 na wiolonczelę i fort., Ferdynand David — op. 65 na fort. i skrzypce, Ignacy Moscheles — op. 65 na fort. solo. Powyższa lista z pewnością nie jest kompletna (por. *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, b. d. [1860–1872]; *Indeks Browna*). Por. Linnemann, op. cit., s. 55: „Również w ciągu roku [1833] zostały wydane różne transkrypcje tych dzieł [spośród op. 6–11, 13 i 14] na 4 ręce, na skrzypce i inne instrumenty”.

¹ Chopin kilkakrotnie wypowiadał się w listach w sprawie przeróbek swych dzieł, ale nie z okazji pertraktacji z wydawcami. Tak np. pisał do Tytusa Woyciechowskiego:

Orłowski narobił mazurków i walców z tematów mojego „Koncertu”. (27 III 1830)

Orłowski z moich tematów mazurki i galopady porobił, które atoli prosiłem, aby nie drukował. (10 IV 1830)

Co się tyczy mazurów z moich tematów, kupiecka chęć zysku przemogła. (17 IV 1833) (KCh I, s. 116, 120, 121)

Z listu do rodziny:

[Franchomme] Przerobił, jak wiecie, moją „Sonatę” z marszem na orkiestrę — a jedno „notturmo” wczoraj mi przywiózł, pod które podłożył słowa „O salutaris” i które dobrze się śpiewa. (8 VI 1847; KCh II, s. 208)

O tym, że Paulina Viardot śpiewała w Londynie transkrybowane przez siebie na głos żeński jego *Mazurki*, Chopin pisze stamtąd w kilku listach, m.in. do Wojciecha Grzymały:

A wczoraj na koncercie w Kowent-gard Viardowa moje mazurki śpiewała i kazali powtórzyć. [...] Była z inną miną jak w Paryżu i nie proszona ode mnie śpiewała moje rzeczy. (13 V 1848; KCh II, s. 245)

Z powyższych, w różnym czasie pisanych słów Chopina zdaje się wynikać, że nie sprzeciwiał się on zasadniczo transkrypcjom swych utworów, jak również że oceniał je raczej od strony artystycznej. (Podobnie wypowiada się na ten temat Artur Hedley w cytowanej biografii Chopina, oryg. ang., s. 107, tłum. pol., s. 132.)

Patrz również *Aneks VI: List otwarty H. Berlioza w sprawie transkrypcji jego utworu.*

w WN. Jedyne wyjątek stanowić będzie *Grand duo concertant*, gdyż jego transkrypcja na 4 ręce, nosząca autorstwo Chopina i Franchomme'a, może być autentyczna. Dlatego też kompozycja ta wejdzie do jednego z suplementów.

EKSPERTYZY WYDAŃ

Pierwsze wydania dzieł objętych serią A mają zawsze zasadnicze znaczenie dla rekonstrukcji tekstu Chopinowskiego, czasem nawet stanowią one jedyne źródła podstawowe dla danego dzieła (w wypadkach, gdy zaginęły rękopisy stanowiące dla nich podkład). Każdy jednak egzemplarz każdego z pierwszych wydań każdej kompozycji musi być z osobna najdokładniej zbadany. Po pierwsze: występują tutaj trudności ekspertyzy w zasadzie większe, niż to ma miejsce przy ekspertyzie autografów. Niezwykle bowiem łatwo mylnie zakwalifikować dany egzemplarz, uznając go np. za pierwsze wydanie, podczas gdy może on w rzeczywistości pochodzić albo z dalszego nakładu rzeczywistego pierwszego wydania, albo nawet z zmienionego merytorycznie — już na innych płytach z adiustacjami wydawnictwa — drugiego wydania. Tego rodzaju pomyłki zdarzały się najbardziej nawet skrupulatnym redaktorom dzieł Chopina. Zachodzą niekiedy wypadki tego rodzaju, że wszystkie możliwe wskazówki ekspertyzy nasuwają przypuszczenie, iż mamy do czynienia z pierwszym wydaniem — dopiero odnalezienie jeszcze wcześniejszego egzemplarza wyprowadza nas z błędu. Dlatego też w ekspertyzie pierwszych wydań należy uwzględnić prócz tak zasadniczych wskaźników, jak technika sporządzania druku czy numer płyty, również i najdrobniejsze elementy druku literowego (np. ortografia i kroje liter strony tytułowej, cena) czy też druku nutowego, a nawet dane z innych źródeł¹. Taki np. pewny — zdawałoby się — sprawdzian jak numer płyty wydawniczej, brany jako jedyne i ostateczne kryterium, może całkowicie wprowadzić w błąd, a to na skutek różnych zwyczajów, jakie w tej dziedzinie stosowali poszczególni wydawcy. Istnieją wypadki, że jeden i ten sam wydawca (spotyka się to np. u Breitkopfa i Härtla) zachowuje pierwotny numer płyty dla następnych, zmienionych wydań, dokonanych już na innych płytach w kilkadziesiąt lat po ukazaniu się pierwszego wydania; możemy więc stwierdzić tutaj ten sam numer płyty dla różnych wydań i różnych tekstów. Przeciwnie rzecz się przed-

¹ Najlepszy tego przykład może stanowić pierwsze wydanie francuskie *Fantazji op. 13*, którego egzemplarz był w posiadaniu siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej (zbiory TiFC, M/175, fotokopia F. 615). Wszystko wskazywałoby na to, że egzemplarz ten jest najwcześniejszym nakładem pierwszego wydania, gdyby nie recenzja utworu w „Gazette Musicale” (nr 24 z dnia 15 V 1834, s. 194, 195), w której to recenzji autor wytyka wydawcy opuszczenie kłuczków aż w 6 miejscach utworu na dwóch stronach. Ponieważ w wyżej wymienionym egzemplarzu w 5 wskazanych przez recenzenta miejscach widnieją klucze, a tylko w jednym brak jest tegoż znaku, wynika z tego, że mamy przed sobą skorygowany, nieco późniejszy nakład tej kompozycji.

stawia w wypadku kiedy wydawca francuski Lemoine odkupił prawa wydawnicze od Schlesingera (paryskiego) i przejął od niego oryginalne płyty, nie wprowadzając w nich zmian, natomiast zmienił numer płyty na bieżący numer swej firmy; zaszła w tym wypadku sytuacja odwrotna: zastosowano różne numery płyt dla tego samego wydania i tego samego tekstu muzycznego.

W tym miejscu musimy zrobić jedną uwagę. Nie można a priori przyjmować, że następny nakład lub nawet wydanie, sporządzone przez pierwszego wydawcę, ma niższą wartość. Jest bowiem rzeczą niewątpliwą, że niektóre kompozycje miały reedycję jeszcze za życia Chopina. O tym z Warszawy pisze do syna Mikołaj Chopin:

„Nokturny” Twoje i „Mazurki” zostały p o n o w n i e wydane w Lipsku, rozprzedano je tutaj w kilka dni¹. (Podkr. J.E.)

Zapewne częściej dotyczyło to mniejszych form:

[...] Ja widziałem niedawno w pewnym składzie nut, że walce, polonezy, utwory mające wielką wziętość, są bardzo poszukiwane; im krótsze, tym bardziej są w modzie².

Te późniejsze nakłady, czy też wydania, dokonane za życia kompozytora, mogą więc przedstawiać również pierwszorzędą wartość, ale dopiero po stwierdzeniu w sporządzaniu ich bezpośredniego udziału twórcy.

Druga trudność, już natury merytorycznej, występuje dopiero po dokonaniu ekspertyzy. Jest nią mianowicie ocena wartości badanego wydania od strony stopnia odtworzenia ostatecznej intencji kompozytora. Wymienimy napotkane w praktyce stopnie zbliżenia druku do autentycznych źródeł, rozpoczynając od najwyższego z punktu widzenia przydatności dla wydania:

- a) druk oparty na ostatecznej wersji autografu, korygowany przez kompozytora;
- b) druk oparty na ostatecznej wersji autografu, nie korygowany przez kompozytora;
- c) druk oparty na nieostatecznej wersji autografu, korygowany przez kompozytora;
- d) druk oparty na nieostatecznej wersji autografu, nie korygowany przez kompozytora;
- e) druk oparty na kopii (wartościowszy, gdy kopia była korygowana przez kompozytora, mniej wartościowy, gdy korygowana nie była);
- f) druk oparty na innym druku (mogącym z kolei mieć różną wartość w zależności od kryteriów zawartych w poprzednich punktach).

¹ List z dnia 13 IV 1833; KCh I, s. 225.

² List Mikołaja Chopina do syna, pisany w jęz. francuskim, Warszawa, 7 XII 1833; KCh I, s. 230 i 389.

Jeżeli przypomnimy sobie uwagi o indywidualnych cechach i odchyleniach pierwszych wydań dzieł Chopina, zdamy sobie sprawę z odpowiedzialności za właściwą ocenę każdego reprezentującego je druku oraz z konieczności stosowania postulowanej na początku zasady indywidualnego traktowania źródeł do każdej kompozycji z osobna. Przesłankami zaś dla stwierdzenia tej wartości druków (podobnie zresztą jak i innych źródeł) są odpowiedzi na dwa zasadnicze pytania:

1. na czym opierało się dane wydanie,
2. czy Chopin brał udział w sporządzeniu danego wydania.

Odpowiedź na pierwsze pytanie daje nam precyzyjne zrekonstruowanie filiacji źródeł, na drugie — stwierdzenie ich autentyczności.

FILIACJA ŹRÓDEŁ

Filiacja źródeł — to inaczej ich pokrewieństwo, lub ściślej: zależność pomiędzy źródłami wywodzącymi się z jakiegoś pierwowzoru. Ustalenie filiacji polega na stwierdzeniu, który przekaz służył innemu za podkład, i jest jednym z najistotniejszych punktów edytorstwa źródłowego, a w wypadku edytorstwa dzieł Chopina — ze względu na szczególne komplikacje — jest postulatem węzłowym.

Pewne wskazówki, pozwalające uchwycić nici wiążące autografy, kopie i druki, znajdujemy czasem w korespondencji. Przykładem tego może być np. list Schlesingera do Kistnera z dnia 24 XI 1832, przy którym Schlesinger przesyła Kistnerowi próbne odbitki *Mazurków op. 6 i 7* oraz *Nokturnów op. 9* jako podkład do druku, co poza tym pozwala nam przypuszczać, że ten fragment schematu filiacji zachodził i w innych dziełach Chopina przez tych wydawców publikowanych (op. 8, 10, 11, 13, 14)¹. Inne przykłady, wskazujące na prawdopodobne pokrewieństwo źródeł, znajdujemy w listach samego Chopina:

*Posyłam Ci Preludia. Przepisz, Ty i Wolff [...]. Dasz przepisane Probstowi, a manuskrypt Pleyelowi*².

¹ Por. Linnemann, op. cit., s. 53.

² List do J. Fontany w Paryżu, Valdemosa, 22 I 1839; KCh I, s. 334.

Należy zaznaczyć, że we wszystkich listach Chopina, kiedy używa on słowa „manuskrypt” (w listach pisanych po francusku — „manuscrit”), ma zawsze na myśli pisany przez siebie rękopis, czyli według naszej nomenklatury — autograf, podobnie jak wtedy, gdy pisze „mój manuskrypt” („mon manuscrit”) czy też „ma copie”. Prócz tego, korespondując w sprawach wydawniczych, terminowi „manuskrypt” nadaje on również szersze znaczenie, odpowiadające określeniu moja kompozycja. Na określenie kopii sporządzonej przez kogoś innego używa Chopin różnych określeń, jak: „przepisane”, „twoje” itp. Nie jest rzeczą pewną, czy Chopin pisząc po polsku używał określenia „rękopis”. Wprawdzie w liście do rodziny z Wied-

Do firmy Breitkopf i Härtel w Lipsku

Szanowni Panowie.

Ponieważ p. Paccini wydaje dnia 30 bm. jeden z moich „Walców” [op. 42] [...], czuję się w obowiązku przesłać Panom jedną odbitkę. Mam nadzieję, że wydanie nie napotka trudności — [...]¹.

Przepisz jeszcze raz „Tarantelę” dla Wessla i oddaj mój manuskrypt Troupenasowi [...]².

Posyłam Ci „Preludium” [op. 45], większym charakterem dla Schlesingera, a mniejszym dla Mechettego³.

Przepisz [„Allegro de concert”]. Twoje zostanie w Paryżu⁴.

W korespondencji Chopina znajdujemy także innego typu wskazówki, równie cenne dla rekonstrukcji pokrewieństwa źródeł, a mianowicie wtedy, kiedy oferuje on lub kwituje sprzedaż kompozycji jednemu wydawcy, z prawami wydawniczymi na inne kraje (wszystkie podkreślenia J.E.):

Otrzymałem od p. Maurycego Schlesingera sumę czterystu franków na rachunek tysiąca pięciuset franków, za które sprzedałem mu prawo własności na Francję „4 mazurków opus” [33] oraz „trzech Walców” na fortepian z prawem własności na Francję i Niemcy.

FF Chopin⁵

Ja, niżej podpisany, stwierdzam, że sprzedałem Panu Maurycemu Schlesingero-
wi na jego wyłączną własność na wszystkie kraje „Etiudę” mojej
kompozycji, przeznaczoną do „Metody metod pianistów” pp. Moschelesa i Fétisa,
i że otrzymałem od niego sumę dwustu franków.

Fryderyk Chopin⁶

nia (14 V 1831) czytamy to słowo aż trzy razy (KCh I, s. 173), list ten jednak cytowany jest według Karasowskiego, który — jak wiadomo — zmieniał, korygował, uzupełniał oryginalne brzmienie listów Chopina. Zmiana Karasowskiego „manuskrypt” na „rękopis” wydaje się jeszcze prawdopodobniejsza, jeżeli zauważymy, że już w 1825 r. używa Chopin terminu „manuskrypt” (list do rodziny, Szafarnia, 26 VIII 1825; KCh I, s. 55–56). W wielu miejscach KCh występuje słowo „rękopis”, ale ma to miejsce wyłącznie w listach tłumaczonych z francuskiego, gdzie użyte są określenia „manuscrit” (najczęściej) lub „copie”.

¹ List z dnia 18 VI 1840, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 8–9 i 333.

² List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 26 VII 1841; KCh II, s. 24.

³ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 6 X 1841; KCh II, s. 39.

⁴ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 18 X 1841; KCh II, s. 44.

⁵ Pokwitowanie dla M. Schlesingera z datą 10 VIII 1838, pisane w jęz. francuskim; KCh I, s. 325 i 441.

⁶ Pokwitowanie dla M. Schlesingera z datą 19 XI 1839, pisane w jęz. francuskim; KCh I, s. 369 i 453.

Otrzymałem od p. Maurycego Schlesingera sumę pięciuset franków za odstąpienie na wyłączną własność drugiej „Etiudy” dla „Metody metod pianistów” Chopin¹

Pisałem do Pleyela przy „Preludiach”, że mu „Balladę” (którą ma Probst dla Niemiec) za tysiąc daję; za „Polonezy” 2 (dla Francji, Anglii i Niemiec; bo na „Balladzie” kończy się Probst’a engagement) żądałem tysiąc pięćset [...].²

Ustalone za pomocą kryteriów wewnętrznych filiacje tych utworów potwierdzają, że sprzedanie danemu wydawcy (przeważnie jednemu z francuskich) praw na inne kraje, np. na Anglię albo równocześnie na Niemcy i Anglię, co równało się zwrotowi „na wszystkie kraje” lub „na wyłączną własność”, zobowiązywało danego wydawcę do dostarczenia podkładu współwydawcom, zazwyczaj w postaci egzemplarzy korektowych, zwalniając tym samym Chopina od troski sporządzania wtórników autografów czy też kopii. Tę regułę zdają się potwierdzać fragmenty korespondencji Chopina:

*Troupenas kupił moje 7 kompozycji i z Wesslem interesa prowadzić prosto będzie, więc Ty się nie troszcz*³. (Podkr. J.E.)

*Odczytawszy Twój list, widzę, że on się o sam Paryż pyta, więc eluduj [załatw wymijająco] tę kwestię, jak możesz, tylko mu śpiewaj 3000 pour les 2 pays (a 2000 na sam Paryż), gdyby sam Cię bardzo o to pytał, ponieważ la condition des 2 pays łżejsza jemu i mnie dogodniejsza [...]*⁴ (Podkr. na pocz. listu oryginalne, ostatnie — J.E.)

Pomimo jednak że podobne fragmenty korespondencji są niezwykle cenne dla ustalenia filiacji i często naprowadzają szybko na właściwy ślad, muszą być w każdym wypadku dodatkowo sprawdzane bezpośrednio z samymi źródłami, ponieważ zawsze jest możliwe, że jakieś nieprzewidziane okoliczności przeszkodziły w realizacji pierwotnego planu wydawniczego Chopina⁵. Z drugiej strony —

¹ Pokwitowanie dla M. Schlesingera z datą 1 XII 1839, pisane w jęz. francuskim; KCh I, s. 370 i 454.

² List do J. Fontany w Paryżu, Marsylla, 7 III 1839; KCh I, s. 336.

³ List do J. Fontany w Bordeaux, Paryż, 23 IV 1840; KCh II, s. 8.

⁴ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 18 X 1841; KCh II, s. 45.

⁵ Do takich nie spełnionych dezyderatów Chopina może być zaliczona np. sprawa sporządzenia kopii *Preludiów op. 28*. W liście do Fontany z dnia 22 I 1839 pisze Chopin:

Posyłam Ci „Preludia”. Przepisz, ty i Wolff [...].

Nie wiadomo dokładnie, co Chopin miał na myśli: czy sporządzenie wspólne przez Fontanę i Wolffa jednej kopii, czy też sporządzenie dwóch kopii przez każdego z nich z osobna. W każdym razie zachowała się tylko jedna, pisana przez samego Fontanę, kopia *Preludiów*, na ślad drugiej nie natrafiono. W siatce filiacji źródeł do *Preludiów* istnienie drugiej kopii przeznaczony do druku wydaje się w ogóle zbędne.

ze względu na fakt, że tego rodzaju wzmianki zachowały się w korespondencji Chopina tylko odnośnie do części jego kompozycji — główny nacisk położyć musimy na kryteria pozwalające wykrywać pokrewieństwa z samych źródeł, zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych.

Kryteria te możemy podzielić na zewnętrzne, jak: kolejność wypisania firm wydawniczych na karcie tytułowej rękopisu, zgodność wypisanego na rękopisie numeru z numerem płyt danego wydania, pochodzenie danego rękopisu z archiwów odnośnego wydawnictwa, zgodność znaków sztycharskich dotyczących podziału na systemy i strony z faktycznym podziałem danego wydania itp., oraz wewnętrzne, a mianowicie zgodność tekstu nutowego, w szczególności w dziedzinie jego odmian, błędów i charakterystycznych cech graficznych.

Nie zapominając nigdy o zasadniczym postulatcie indywidualnego badania źródeł, a więc i badań ich filiacji dla każdej kompozycji z osobna, można na podstawie korespondencji Chopina, zachowanych rękopisów oraz wrywkowo wyprowadzonych filiacji postawić wysoce prawdopodobną hipotezę istnienia pewnych okresów w twórczości i pracach wydawniczych Chopina, w których to okresach szczególnie często występują pewne typy pokrewieństw, a inne należą do wyjątków.

Okres pierwszy, lata 1830–35 (*op. 1–24, 26 i 27*), można nazwać okresem jednego autografu. W tym czasie wydania późniejsze opierają się albo na autografie służącym za podstawę pierwszemu wydaniu, albo na tymże istniejącym już wydaniu, albo wreszcie, jeżeli były to wydania równoczesne lub w bliskim terminie sporządzone, na odbitkach korektorskich pierwszego z nich. Z tego okresu nie zachował się ani jeden autograf-wtórnik i ani jedna kopia, które byłyby przeznaczone jako podkłady do druku; nie znajdujemy również w korespondencji Chopina żadnych wzmianek o kopistach.

Okres drugi, lata 1836–41 (*op. 25, 28–41*), to okres wielkich kopistów: Juliana Fontany, przebywającego w tymże okresie w Paryżu, oraz Adolfa Gutmanna. Z okresu tego zachowało się szereg kopii¹. Z zasady autograf-czystopis służył w tym czasie za podkład albo wydaniu francuskiemu, albo niemieckiemu, a wówczas drugie z tych wydań opierało się na kopii.

Okres trzeci, lata 1842–47 (*op. 50–65*), to okres kilku autografów — dwóch, a dla niektórych kompozycji prawdopodobnie nawet trzech, służących za podstawę poszczególnym wydaniom. W wypadku dwóch autografów przypuścić wtedy można istnienie kopii sporządzonej raczej przez przygodnych kopistów, służącej za podkład dla trzeciego wydawcy. Tę tezę, wysnutą z przeprowadzonych szczegółowo badań filiacji niektórych kompozycji omawianego okresu, zdają się potwierdzać wyjątki z korespondencji Chopina (podkr. J.E.):

¹ Patrz wyżej: *Kopie*.

Proszę Cię o tę przysługę, bo w tym liście są moje manuskrypta mierzalnie pisane: nie chcę go żadnym niepewnym losom powierzać¹.

Moje manuskrypta nic nie warte, ale bymi wielkiej pracy się narobiło, żeby zaginęły².

Od strony trzech pierwszych wydań okresy te przedstawiają się następująco:

Wydania francuskie we wszystkich trzech okresach opierały się w większości na autografach Chopinowskich, w trzecim jednakże okresie niejednokrotnie na ich nieostatecznych redakcjach.

Wydania niemieckie w pierwszym okresie rzadziej miały za podkład autografy, częściej wcześniejsze od nich wydania francuskie lub ich odbitki korektorskie; w drugim okresie opierały się bądź na kopiach, bądź na autografach, za to w trzecim — najczęściej na autografach w ostatecznej redakcji, a jeżeli na kopiach, to bardzo starannie przez Chopina korygowanych (np. *Berceuse* op. 57).

Wydania angielskie — jeśli chodzi o sprecyzowanie źródeł stanowiących dla nich podkłady — przysparzają największej trudności, szczególnie na przestrzeni pierwszego i drugiego okresu. Z korespondencji Chopina wynika, że początkowo wydawca niemiecki Probst miał prawo druku jego kompozycji na Anglię, później zaś na długi czas prawo to przekazał Chopin wydawcom francuskim (Troupenasowi i Schlesingerowi). Oni to zapewne przesyłali wydawcy angielskiemu podkłady do druku; czy były to autografy służące im pierwotnie do wydań, czy też odbitki korektorskie ich wydawnictw — mogą wykazać badania źródeł do poszczególnych utworów. Wiadomo jednakże już w tej chwili, że np. utwory wydane w 1836 r. (op. 22, 24, 26 i prawdopodobnie op. 23) opierały się bądź na ukończonych już wydaniach francuskich, bądź na ich odbitkach, korektorskich, a za podkład do *Taranteli* op. 43 służyła Wesslowi najprawdopodobniej kopia Fontany. Nieco więcej danych mamy odnośnie do okresu trzeciego; jest w każdym razie bardzo prawdopodobne, że dla op. 53, 54, 59, 60, 61 i 62 sam Chopin sporządzał dla Wessla wtórники swych autografów.

Jak już powyżej zaznaczono, w ramach tego podziału mogą się zdarzyć wyjątki. Równocześnie jednak może on być przydatny jako punkt wyjścia przy ustalaniu filiacji niekompletnych źródeł do poszczególnych utworów.

AUTENTYCZNOŚĆ ŹRÓDEŁ

W wypadku autografu stwierdzenie udziału twórcy sprowadza się do ekspertyzy grafologicznej pisma nutowego. Można tutaj nadmienić, że nawet

¹ List do Wojciecha Grzymały w Paryżu, pisany z Nohant na wiosnę 1842; KCh II, s. 60.

² List do Wojciecha Grzymały w Paryżu, pisany w Nohant w początku października 1843; KCh II, s. 84.

najpoważniejsi biografowie, redaktorzy wydań, bibliotekarze popełniali w tej materii omyłki, przypisując kopie — najczęściej Fontany, czasem również i innych kopistów — samemu Chopinowi¹. Przy badaniu autentyczności kopii (jeżeli mamy w nią bezpośredni wgląd) rozstrzyga ekspertyza naniesionych znaków, która może dowieść, że pochodzą one od autora dzieła; jest ona o tyle trudniejsza, o ile mniej dodatkowych znaków w danej kopii się znajduje. Podobnie przedstawia się sprawa w wypadku naniesień korektorskich w odbitkach korektorskich pierwszych wydań (tutaj należy nadmienić, że w tej chwili posiadamy w ewidencji tylko jeden egzemplarz jednego utworu z korektą przeprowadzoną przez Chopina²). Tak więc zarówno w stosunku do nie zachowanych kopii, jak i nie istniejących odbitek korektorskich pierwszych wydań, do stwierdzenia możliwości korekty Chopina pozostają nam tylko kryteria stylistyczne.

¹ Oto niektóre przykłady błędnego przypisania samemu Chopinowi rękopisów nutowych, będących w rzeczywistości pisanymi obcą ręką kopiami jego dzieł:

1. F. Niecks, *F. Chopin* (tłum. niem.), Leipzig 1890, dołączona na końcu t. II (s. 414) kopia Fontany *Preludium c op. 28 nr 20*.
2. K. Parnas, *Album Fr. Chopina poświęcone Marii Wodzińskiej*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1910, kopia 9 utworów Chopina sporządzona przez Ludwikę Jędrzejewiczową.
3. F. Hoesick, *Chopin*, t. II, Warszawa 1911, s. 323 — jak w punkcie 1.
4. F. Chopin, *Pianoforte-Werke* (red. I. Friedman) *VI Scherzos* — zamieszczona przed tekstem nutowym kopia Fontany początku *Scherza b op. 31*. (Tutaj mogła redaktora wprowadzić w błąd adnotacja „Autograph”, zrobiona prawdopodobnie przez pracownika firmy Breitkopf & Härtel na stronie tytułowej rękopisów, słuszna o tyle, że — jak to ma miejsce w wypadku wielu kopii sporządzanych jako podkłady do druku — strona tytułowa wypisana jest własnoręcznie przez Chopina.)
5. Jw. — *IX Sonaten* — zamieszczona przed tekstem nutowym kopia Gutmanna początku *Marsza żałobnego z Sonaty b op. 35*.
6. L. Binental, *Chopin* (franc.), Paris 1934, tabl. XLV — jw.
7. *Dzieła Wszystkie* (red. Paderewski, Bronarski, Turczyński), t. VI, *Sonaty* — zamieszczone przed tekstem nutowym kopie Gutmanna początku I części i fragmentu IV części *Sonaty b op. 35*.
8. Jw. — t. XVII, *Pieśni* — zamieszczona przed tekstem nutowym kopia „*Precz z moich oczu*”, sporządzona przez Ludwikę Jędrzejewiczową.
9. Kopia J. Fontany *Taranteli op. 43*, znajdująca się w Bibliothèque du Conservatoire w Paryżu, uważana była przez długi czas za autograf Chopina.
10. Rękopis *Walca h WN 19*, znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, reprodukowany w *Dziłach Wszystkich*, t. IX, *Walce*, przed tekstem nutowym, do dziś dnia uchodzi za autograf. Autor niniejszego *Wstępu* wyklucza pochodzenie tego rękopisu od samego Chopina. (Por. niżej: *Zasady ustalania..., Kopie*.)

² Cztery strony *Etiudy a op. 10 nr 2*, na odbitce korektorskiej wydania M. Schlesingera (Paryż), znajdujące się w zbiorach Bibliothèque de l'Opéra w Paryżu Rés. 50(4), fotokopia zbioru TIFC F.1471. Patrz ilustracja 10.

Stylistyczne kryteria autentyczności

Problem, czy dane zaginione źródło mogło nosić ślady ręki Chopina, występuje zazwyczaj wtedy, kiedy w dalszych przekazach pochodzących z owego źródła zauważamy jakieś odmiany i nie jesteśmy pewni, komu przypisać ich autorstwo: czy kompozytorowi, czy kopiście, czy wreszcie adiustacji wydania. Aby więc, o ile możliwości, nie popełniać błędu w ich kwalifikacji, należy wyodrębnić pewne chwytły kompozytorskie Chopina, szczególnie dla niego charakterystyczne, nie będące równocześnie powszechnie stosowanymi chwytami. Długie obcowanie z autentycznymi źródłami chopinowskimi oraz przeprowadzona na nich obserwacja procesu twórczego u Chopina pozwala wydzielić kilka z tych chwytów i przyjąć je jako kryteria stylistyczne przy dochodzeniu autentyczności. Kryteria te, brane pojedynczo, wskazują zazwyczaj tylko na pewien stopień prawdopodobieństwa autentyczności, jeżeli jednak znajdziemy ich w danym przekazie więcej, stopień autentyczności znacznie wzrośnie. Poniżej omówię krótko najbardziej charakterystyczne z nich.

1. Większe prawdopodobieństwo autentyczności mają wersje zróżnicowane niż analogiczne. O bogactwie inwencji Chopina, jej ruchliwości i subtelności, pisałem na początku niniejszego *Wstępu*. Najprostszym sposobem jej realizacji było stosowanie różnych wersji przy okazji powrotu podobnych odcinków muzycznych na przestrzeni danego utworu. Wrażliwość Chopina na najłżejsze odcienie dźwiękowe, tak zgodnie podkreślana przez słuchaczy jego własnej gry, w naturalny sposób wypowiadała się w kompozycji za pomocą najsubtelniejszych odchyleń, dających w rezultacie wzbogacanie palety brzmień i urozmaicenie przebiegów dźwiękowych¹. Do tego mogła dochodzić jeszcze

¹ Nie wszyscy redaktorzy wydań dzieł Chopina zdawali sobie dobrze sprawę z tego charakterystycznego dla niego sposobu myślenia muzycznego, wielu z nich natomiast, posługując się obcą Chopinowi zasadą analogii, stosowanej jako ukryte lub jawne założenie redagowania jego dzieł, zniekształcało oryginalny tekst. Zjawisko to najdobitniej opisał E. Ganche w swej książce *Voyages avec F. Chopin*, Paris 1934, s. 126–127:

Dwie zmiany na przestrzeni całego dzieła stosowane uderzają natychmiast; zmieniane są łuki oraz przywracana jest symetria, podczas gdy Chopin bardzo często jej unikał. [...] We wszystkich wydaniach, które ukazały się po pierwszym [winno być raczej — pierwszych — J.E.], liczne miejsca są powtarzane w sposób identyczny; tymczasem stwierdzamy, że Chopin nie przestrzegał zasady symetrii i dokładności przy powtórkach. Lekcewazył on „pendants” — jeżeli tylko uważał to za stosowne. Kiedy odtwarzał powtórnie pewną ilość taktów, zmieniał je nieco, bądź przez dodanie czy ujęcie nuty, bądź dodanie łuku czy zmianę wartości; prawie zawsze jest jakaś zmiana, wskazująca u kompozytora na chęć uniknięcia monotonii w dziele o większej ilości powtórzeń. Widoczne jest, że Chopin nie troszczył się o to, co napisał na innej stronie, i że pragnie ustawicznej różnorodności.

Rewizorzy, korektorzy, kontrolerzy, inspektorzy arcydzieł muzyki na giełdzie handlowej, wzięwszy w swe ręce dzieło Chopina, osądzili, że brak symetrii był wynikiem błędu druku albo nieuwagi, i pośpieszyli ujednolicić wszystkie różnice, spłaszczając dzieło w prawidła.

inna cecha myślenia twórczego Chopina, a mianowicie myślenie pianistyczne, które było zapewne podniecią do stosowania innych układów dźwiękowych, kiedy przy okazji powtórzeń danych ustępów w innych tonacjach następowały zmiany w układzie białych i czarnych klawiszów.

Tak więc analogia jako zasada kompozytorska nie jest cechą charakterystyczną dla Chopina. Napotykamy ją jednak w różnych elementach jego utworów, z różną częstotliwością: najrzadziej w melodyce i harmonice, częściej w rytmice, najczęściej w technicznych figuracjach. Kiedy zaś mamy wątpliwość, czy dane odchylenie nie jest przypadkiem błędem drukarskim, za jego świadomym wprowadzeniem przez Chopina będą przemawiały dwa argumenty: a) odchylenie to musi być słuchowo uchwytne, b) prawdopodobieństwo celowego wprowadzenia zróżnicowania będzie większe, jeżeli wystąpi ono równocześnie w dwóch lub więcej elementach (np. w rytmice i frazowaniu, w harmonii i melodii lub tp.) niż tylko w jednym.

2. Większe prawdopodobieństwo autentyczności mają wersje o większej ekonomii dźwiękowej. Można to również wyrazić w ten sposób, że Chopin nie pisał zbędnych nut. Istnieją przykłady skreślenia przez Chopina w zasadzie dobrze brzmiących dźwięków, ale w danym kontekście niekoniecznych.

3. Większe prawdopodobieństwo autentyczności posiadają wersje wyrażone w piśmie nutowym mniejszą ilością znaków; można to określić jako zasadę ekonomii pisowni muzycznej. Daną treść muzyczną Chopin wypisywał zawsze w możliwie najprostszym, czasem nawet pozornie nieprawidłowym sposobie, jednakże dla wnikliwego muzyka zawsze czytelny i tłumaczący się dźwiękowo.

4. Cechą charakterystyczną dla Chopina jest zasada stopniowania ilości

Chopin nie działał nigdy nierozważnie, posiadał on swe racje, którym należałoby się nie sprzeciwiać, ale raczej próbować je odkryć, ponieważ są one zawsze usprawiedliwione prawami geniuszu.

Skłonność Chopina do urozmaicania wszelkiego rodzaju powtórzeń podkreślają też inni badacze twórczości Chopina:

Mówiąc [...] o powtarzaniu motywów, z góry przyjąć musimy powtarzanie z zastosowaniem wariacji, a więc powtarzanie ze zmianami — czy to wskutek zastosowania ornamentu, czy innych modyfikacji. Dosłowne powtarzanie przedstawi się natomiast jako zjawisko zupełnie wyjątkowe. (Bronisława Wójcik-Keuprulan, Melodyka Chopina, Lwów 1930, s. 225.)

Zupełnie wierne transkrypcje są u Chopina o wiele rzadsze od takich, które zawierają wariacje w melodii, zmiany w układzie, w poszczególnych akordach itd., nie mówiąc o różnicach spowodowanych zmianą trybu. (L. Bronarski, Harmonika Chopina, Warszawa 1935, s. 169.)

Aby wyrobić sobie pojęcie o pomysłowości Chopina w różnicowaniu materiału dźwiękowego, wystarczy porównać podobne, nie budzące wątpliwości tekstowe miejsca kilku spośród jego kompozycji, choćby np. w *Nokturnie H op. 9 nr 3*, w *Mazurku a op. 17 nr 4* lub tematy w ekspozycjach i repryzach pierwszych części *Koncertów e op. 11 i f op. 21* czy *Sonat b op. 35 i h op. 58*.

elementów danych układów na odcinkach o jednorodnej fakturze fortepianowej (np. ilości dźwięków w akordach, ostrości dysonansów, ilości nut w figuracjach itp.), co w rezultacie daje płynność przebiegu muzycznego danego odcinka.

5. W dziedzinie harmoniki charakterystyczną dla Chopina cechą jest zasada łączenia funkcji harmoniczných bądź za pomocą dźwięków wspólnych, bądź za pomocą wyprzedzania na tle funkcji poprzednich dźwięków należących już do nowych funkcji.

6. Z dwóch równorzędnych źródłowo wersji prawdopodobniejszymi z punktu widzenia autentyczności są wersje śmielsze niż bardziej konwencjonalne. Z jednej strony nowatorstwo Chopina w dziedzinie harmoniki, melodyki, czy faktury fortepianowej jest rzeczą nie wymagającą uzasadnienia, z drugiej — posiadamy liczne przykłady adiustowania już w pierwszych wydaniach śmielszych brzmień Chopinowskich (szczególnie w dziedzinie chromatyki), jak również „wygładzania” niekonwencjonalnych zwrotów muzycznych przez późniejszych redaktorów dzieł Chopina, wśród nich nawet bezpośrednich jego uczniów.

7. Można wysledzić u Chopina stosowanie zasady realności brzmienia fortepianowego, co wynikało z doskonałego zdawania sobie sprawy z nieciągłości i szybkiego zanikania dźwięku fortepianowego. Dla osiągnięcia realnego trwania brzmienia Chopin raczej powtarzał dany dźwięk, niż nadawał mu zbyt długą wartość. Stąd w razie wątpliwości co do autentyczności dwóch wersji dajemy częściej pierwszeństwo wersjom powtarzającym dźwięki niż łączącym je¹.

¹ Uczeń Chopina, F. H. Péru, tak pisze w swych wspomnieniach o Chopinie (*Moje wspomnienia o Fryderyku Chopinie*, „Przegląd Muzyczny”, Warszawa 1914, nr 2, cyt. wg Czartkowski - Jeżewska, *Chopin żywy*, Warszawa 1958, s. 437):

Gdy wreszcie miałem szczęście zostać jego uczniem, kazał mi najpierw ćwiczyć się w różnych sposobach uderzenia klawisza i pokazywał mi, w jaki sposób dochodził do wydobywania z jednego klawisza różnorodnego zabarwienia dźwięków, uderzając dwadzieścia razy i za każdym razem inaczej,

Interesującą uwagę na ten sam temat wypowiada Gerald Abraham w swej książce pt. *Chopin's Musical Style* (London-New-York-Toronto, 2 wyd., 1941), pisząc o melodyce Chopina (s. 64–65):

Dajmy jeden tylko przykład jego metody: wywołuje on cudowne efekty pseudocantabile poprzez powtarzanie nuty zamiast jej przetrzymania. (Patrz początek „Nokturnu b op. 9 nr 1” jako jeden z setek przypadków, takt 11 części sostenuto z pierwszego „Impromptu” [As op. 29] jako przykład nieco bardziej subtelnej intensyfikacji melodii za pomocą tego środka.) Sposób ten pochodzi w prostej linii od vibrato i Bebung klawikordzystów; Mozart i Beethoven nie pomijają go; właściwie jednak Chopinowskie zastosowanie tej szczególnej figury melodycznej przynależy w mniejszym stopniu do praktyk wielkich jego poprzedników, jak raczej do Johna Fielda (por. początek „Nokturnu c nr 2”). Nie można też przeoczyć faktu, że sami włoscy kompozytorzy operowi używają zarówno efektu parlando — „mówienia” na pojedynczej nucie — jak i koloraturowej repetycji nut.

Dodam od siebie jeszcze kilka przykładów powtarzania dźwięku, które miało zapewne na

8. Ponieważ Chopin nie myślał abstrakcyjną wyobraźnią dźwiękową, ale kojarzył ją zawsze z kategoriami czuciowymi ręki jako aparatu gry, co można najprościej wyrazić w ten sposób, że Chopin słyszał i równocześnie czuł w ręce swoje dzieło muzyczne, z dwóch wątpliwych wersji dajemy pierwszeństwo, jako prawdopodobnie bardziej autentycznej, wersji wygodniejszej fortepianowo.

W tym miejscu należy zrobić kilka koniecznych, choć oczywistych uwag:

1. Powyższe kryteria nie pretendują do charakterystyki stylu Chopinowskiego, mają jedynie pomocnicze znaczenie dla ustalenia większego prawdopodobieństwa autentyczności wersji, ewentualnie — na podstawie większej ilości takich wersji — autentyczności źródeł.

2. Kryteria te nie wyczerpują zagadnienia, mogą bowiem zaistnieć tego rodzaju konteksty muzyczne, które spowodują konieczność zastosowania innych sprawdzianów autentyczności; powyżej wymienione występują jedynie na tyle często, że można je było uogólnić.

3. Podkreślam z naciskiem, iż wyżej wyliczone kryteria nie służą ani do mechanicznego ich stosowania, ani tym bardziej do naginania przekazywanego przez źródła tekstu do przyjętych z góry założeń. Stosujemy je tylko w tych wypadkach, kiedy w braku innych kryteriów musimy z kilku równorzędnych źródeł czy wersji wybrać źródło lub wersję podstawową. W takim wypadku dajemy

celu szczególne jego modulowanie — bądź w kierunku intensyfikacji, bądź osłabiania: *Koncert e op. 11*, cz. II, t. 29, *Koncert f op. 21*, cz. II, t. 32 i 76, *Nokturn Fis op. 15 nr 2*, t. 24, *Nokturn Des op. 27 nr 2*, t. 28 (wariant Chopinowski wprowadzony po raz pierwszy do WN), *Nokturn g op. 37 nr 1*, t. 16, 32, 82, *Nokturn Fis op. 48 nr 2*, t. 100–101, *Mazurek As op. 24 nr 3*, t. 32, 36, *Polonez cis op. 26 nr 1*, t. 33, *Ballada F op. 38*, t. 46, *Allegro de concert op. 46*, t. 87.

W związku z tym problemem można wysunąć dwie hipotezy:

Ponieważ w wielu kompozycjach Chopina obserwujemy zjawisko różnych wersji: powtarzanych lub przetrzymywanych nut tej samej wysokości, zjawisko zbyt częste na to, aby je zawsze uznać można za błąd opuszczenia łuku, a z drugiej strony zjawisko tłumaczące się artystycznie pięknem obu wersji (wymieńmy tylko kilka: *Mazurek fis op. 6 nr 1*, początek, *Mazurek gis op. 33 nr 1*, t. 2 i 38, *Ballada As op. 47*, t. 6–7, *Ballada f op. 52*, t. 99–100, 156–157), nasuwa się przypuszczenie, że Chopin wahał się pomiędzy obu wersjami, a może nawet inwencja jego poruszała się wtedy w jakiejś strefie pośredniej, dla której przetrzymanie lub połączenie nut były wypadkami skrajnymi.

Druga hipoteza wiąże się z faktem, że w niektórych egzemplarzach lekcyjnych uczniów znajdują się dopisane przez Chopina łuki pomiędzy nutami w drukowanych egzemplarzach powtarzanymi. Nie musi to zawsze znaczyć, że jest to korekta opuszczonego przez sztycharza znaku. Dodanie przez Chopina łuku mogło być wynikiem tego, że powtarzane dźwięki Chopinowi samemu brzmiały na pewno pięknie, natomiast uczniom, nie operującym tak olbrzymią skalą dźwiękową jak ich mistrz (a takich uczniów na pewno była większość), powtarzanie brzmiało gorzej; stąd połączenie dźwięków było jak gdyby doraźnie „mniejszym złem” artystycznym, ale nie ostateczną intencją autora. (Patrz: *Wstęp do WN*, cz. II, *Zagadnienia wykonawcze, Łuki*.)

pierwszeństwo temu przekazowi, w którym spotykamy powyższe, charakterystyczne dla twórczości Chopina kryteria stylistyczne, i to w miarę możliwości w większej ich liczbie łącznie.

Korekty Chopina

Problem autentyczności kopii i druków związany jest ściśle ze sprawą korekt Chopina. Fragmentarycznie dotykaliśmy tej kwestii przy okazji kopii i druków. Tutaj poczynimy kilka ogólniejszej natury uwag. Można z całą pewnością stwierdzić, że Chopin nie lubił korygować swoich dzieł — nie był on zresztą pod tym względem wyjątkiem wśród twórców¹. Wprawdzie korektę *Etiud op. 10* przeprowadzał pedantycznie², jednakże z biegiem czasu chętniej wyręczał się w tej dziedzinie Julianem Fontaną. W niektórych fragmentach korespondencji Chopin jak gdyby nieśmiało mu to sugeruje:

*Posyłam Ci „Preludia”. Przepisz Ty i Wolff; myślę, że błędów nie ma*³.
(Podkr. J.E.)

W innych mówi wyraźniej:

*Posyłam Ci dwa „Nokturna” [...] Może tam jeszcze bemołów albo krzyżyków brak*⁴.

Kiedy indziej znów dziękuje mu za korektę:

*Pleyel do mnie pisał, żeś bardzo obligeant, żeś poprawił „Preludia”*⁵.

W tej sprawie wypowiada się również sam Fontana, kiedy ofiarując swą współpracę w wydaniu dzieł pośmiertnych, pisze do Ludwiki Jędrzejewiczowej:

Może wspominał Pani, iż przez wiele lat od przybycia mego do Paryża w r. 1835 ile razy co drukował, prosił mnie o przeglądanie naprzód manuskryptów, bo

¹ Prof. Konrad Górski przy okazji omawiania sprawy korekt Chopina tak pisze w swej recenzji (maszynopis, zbiory TiFC, s. 3–4):

Nie mogę się powstrzymać w tym miejscu od stwierdzenia, że pod tym względem zachodziła, całkowita analogia między postępowaniem Chopina i Mickiewicza. Ze względu na różne braki autografy poety nie mogły być podstawą druku, trzeba było więc dawać do drukami kopie jego dzieł. Tych kopii Mickiewicz nie umiał porządnie sprawdzić, bo mając przed oczami własny tekst ulegał pokusie dalszego stylistycznego poprawiania, a nie dostrzegał błędów kopisty, korekty zaś drukarskiej nienawidził i wyręczał się tu pomocą różnych, nie zawsze przygotowanych do wykonania takiej pracy przyjaciół. Stąd też tekstologia Mickiewicza nastroczała mnóstwo kłopotów analogicznych do zadań, jakie stoją przed wydawcami Chopina.

Por. tegoż autora *Z historii i teorii literatury*, seria II, Warszawa 1964, *Co rozumieć należy przez rolę autora przy sporządzaniu poprawnej edycji tekstu*, s. 266–273.

² Patrz ilustracja 10; por. przypis 2. na s. 100.

³ List do J. Fontany w Paryżu, Valdemosa, 22 I 1839; KCh I, s. 334.

⁴ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 1 XII 1841; KCh II, s. 48.

⁵ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 8 VIII 1839; KCh I, s. 354.

się tymi drobiazgami prawie nigdy nie chciał zajmować, następnie o korekty druków¹.

Najlepiej chyba jednak charakteryzuje swój mało pedantyczny stosunek do oddanych już do druku kompozycji sam Chopin, kiedy domagając się od Schlesingera erratum dotyczącego przywrócenia właściwej paginacji (!) wydanego przy „Revue et Gazette Musicale” *Impromptu Ges*, pisze (cytujemy jeszcze raz fragment wyżej przytoczonego in extenso listu):

Daleki od troskliwości, którą otacza swe prace nasz przyjaciel Moscheles², poczytuję sobie jednak tym razem za obowiązek [...]³. (Podkr. J.E.)

Z dokładnej analizy korekt Chopina w autografach, kopiach i pierwszych wydaniach wnioskować można, iż rzadko były to korekty w ścisłym tego słowa znaczeniu. Zamiast poprawiać oczywiste błędy, Chopin najczęściej zmieniał poszczególne fragmenty swoich kompozycji, ulepszał je, szlifował, przepuszczając często wymagające właściwej korekty błędy. Innymi słowy, nie był to u niego w całym tego słowa znaczeniu proces kontroli utrwalonego już kształtu dzieła, lecz raczej coraz to dalszy proces tworzenia tego dzieła. Podkreślane wyżej kilkakrotnie bogactwo inwencji twórczej i towarzyszące mu niezdecydowanie było prawdopodobnie powodem tej jego niechęci do korekty, aby nie musieć zmieniać, wybierać, decydować od nowa. Stąd można wysnuć wniosek praktyczny: uwzględniając w pełni to wszystko, co wprowadza Chopin w korekcie jako poprawkę czy ulepszenie, nie należy przyjmować za pewnik, że w korygowanym utworze wszystko pozostałe jest przez niego zaakceptowane, mogą tam bowiem znaleźć się błędy zwyczajnie przez niego nie dostrzeżone.

Co do udziału Chopina w korektach poszczególnych wydań, niewiele mamy na nie przykładów w odniesieniu do wydań niemieckich, a żadnych jeśli chodzi o wydania angielskie. Korekt dokonywał on najczęściej w wydaniach francuskich, co jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, jako że wszystkie domy wydawnicze francuskie, w których ukazywały się dzieła Chopina, miały swoje siedziby w Paryżu. Trudności w korygowaniu wydań niemieckich nasuwają pewne przypuszczenie: Chopin, nie licząc na tę korektę, staranniej na ogół przygotowywał czystopisy przeznaczone dla wydania niemieckiego niż dla francuskiego, ponieważ do tego ostatniego miał zawsze jeszcze dostęp w czasie druku. Przypuszczenie to potwierdza cytowany wyżej wyjątek z listu do Augusta Francomme:

¹ List do Ludwika Jędrzejewiczowej w Warszawie, Paryż 2 VII 1852. Zbiory TiFC M/330, fotokopia F. 5.

² Por. przypis 1. na s. 82.

³ Por. przypis 2. na s. 82.

*Poproś Maho, aby nie zamieniał rękopisu przeznaczonego dla Härtla; nie będę robił korekty wydania lipskiego, jest więc ważne, aby moja kopia była wyraźna*¹.

W niektórych więc wypadkach, przy braku rękopiśmiennych źródeł, podobna sytuacja może przemawiać za większą pewnością tekstu wydania niemieckiego, oczywiście pod warunkiem wyeliminowania błędów, manier sztycharskich i adiu-stacji, charakteryzujących to wydanie.

Wreszcie ostatnia w sprawie korekt uwaga: wydaje się, że we wcześniejszym okresie twórczości Chopin kładł większy nacisk na możliwość dokonywania korekt w czasie druku niż na ostateczne wykończenie autografów. Z biegiem czasu sytuacja zdaje się ulegać odwróceniu: można zaobserwować przykładanie większej wagi do ostatecznego wyczyszczenia rękopisów, a mniejsze stosunkowo liczenie się z możliwością korekty drukarskiej.

EGZEMPLARZE UCZNIÓW CHOPINA Z WŁASNORĘCZNYMI JEGO POPRAWKAMI

Posiadamy w ewidencji trzy zbiory drukowanych kompozycji Chopina z naniesieniami dokonanymi jego ręką. Zbiory te należały: jeden do siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej, a dwa do jego uczennic — Francuzki Camilli O'Meara Dubois oraz Szkotki Jane W. Stirling.

1. Trzytomowy zbiór Ludwiki z Chopinów Jędrzejewiczowej² zawiera 126 kompozycji Chopina (licząc *Mazurki, Nokturny, Etiudy, Polonezy i Preludia* oddzielnie), w zakresie naszej serii A, od *op. 1* do *op. 54* (brak *op. 5, 19, 20, 31, 35, 36, 37* i *53*, z dzieł bezopusowych znajduje się w zbiorze tylko Dbop. 42 A), w pierwszych wydaniach francuskich, ułożonych w kolejności opusowej z dwoma od niej odchyleniami. 17 utworów zawiera dość rzadko rozsiane odręczne zapiski Chopina. Są to w kilku wypadkach skorygowane wysokości nut, dopisane znaki chromatyczne, dodane lub zmienione znaki interpretacyjne dotyczące dynamiki i temp, a przede wszystkim dodane palcowanie. Trudno stwierdzić, na czyich lekcjach uwagi te były przez Chopina naniesione.

2. Zbiór Camilli O'Meara Dubois, również trzytomowy³, zawiera 141 ugrupowanych według gatunków kompozycji w zakresie naszej serii A — od *op. 6* do *op. 64* (brak *op. 8, 12, 13, 16, 39, 45, 49, 52* i *53* oraz dzieł bez-

¹ Por. przypis 2. na s. 87.

² Oryginał (M/174–176) i fotokopie w zbiorach TiFC w Warszawie.

³ BCP, Rés. F. 980^{1–3}, fotokopia w zbiorach TiFC. W tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowanie Ambasadzie Francuskiej w Warszawie, która w 1960 r. ułatwiła sprowadzenie do Warszawy oryginału tego cennego zbioru, dzięki czemu stało się możliwe wykonanie dokładnych fotokopii, służących stale do wglądu m. in. Redakcji WN.

opusowych, natomiast znajduje się w nim dodatkowo *Mazurek op. 59 nr 2* z drugiego nakładu). Zbiór składa się również wyłącznie z wydań paryskich. 70 kompozycji nosi ślady ręki Chopina. Obok sporadycznych poprawek błędów druku, i tutaj największa ilość dopisków dotyczy palcowania, oznaczeń interpretacyjnych, uzupełnień lub zmian łukowania. Obok nich jednakże zwracają szczególną uwagę liczne wskazówki dotyczące rozpoczynania ozdóbników w prawej ręce równocześnie z uderzeniami odpowiednich dźwięków w lewej. Duża ilość kompozycji opatrzona na lekcjach uwagami Chopina (wśród nich oba *Koncerty*, obie *Sonaty*, trzy *Scherza*, trzy *Polonezy*, 15 *Etiud*, *Preludia*, *Mazurki*, *Walce* i inne kompozycje) nasuwa wątpliwość, czy wszystkie one pochodzą wyłącznie z lekcji z C. O'Mearą. Jakkolwiek zachowały się wzmianki o tym, że należała ona do najzdolniejszych uczennic Chopina, można wątpić, czy przez kilka najwyższych lat pobierania u niego lekcji (w chwili jego śmierci miała 19 lat) zdążyłaby opracować z nim tak wielki repertuar. Dodatkowymi argumentami, przemawiającymi za tezą, że oprócz egzemplarzy poprawianych na swoich lekcjach zbierała ona również egzemplarze lekcyjne innych uczniów, są znaki chromatyczne wpisane obcą ręką, jak również egzemplarze nie będące pierwszymi, ale już dalszymi nakładami kompozycji — być może nawet drukowanymi już po śmierci Chopina.

3. Trzeci, siedmiotomowy zbiór, należący do Jane W. Stirling, uważany do niedawna za zaginiony, został szczęśliwie odnaleziony, choć w praktyce nie jest on jeszcze dostępny. Pośrednio został on nam przekazany poprzez wydanie Edwarda Ganche'a — *Oeuvres Complètes*, Oxford University Press (1928), dla którego służył za źródło podstawowe¹.

Ponieważ zbiór ten zawiera dużo elementów autentycznych, co jest częściowo możliwe do wychwycenia za pośrednictwem powyższego wydania, należy na podstawie danych pochodzących z tegoż wydania oraz uwag zamieszczonych poza wydaniem² możliwie dokładnie go scharakteryzować.

Na końcu siódmego tomu znajduje się spis incipitów kompozycji Chopina, pisany w większości przez Augusta Franchomme'a, a częściowo (12 incipitów) przez samego Chopina. Spis ten reprodukowany jest na początku pierwszego tomu wydania Ganche'a.

Inicjatorka zebrania kompozycji Chopina, Jane W. Stirling, załączyła do zbioru dwie podobnie brzmiące deklaracje:

Grałam z Chopinem następujące dzieła: „op. 7, 9, 10, 15, 21, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 55, 58, 64, 65”. Palce wypisane w utwo-

¹ Patrz niżej: *Późniejsze wydania jako źródła pośrednie* oraz Krystyna Kobylańska, *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych*, „Ruch Muzyczny” 1968 nr 14.

² E. Ganche, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Paris 1934, s. 119–146, *L'oeuvre de Chopin dans l'édition d'Oxford* oraz artykuł cytowany w poprzednim przypisie.

rach ołówkiem pochodzą spod jego ręki, tak jak wszystko to, co jest pisane. Palce pisane atramentem nie są jego ręką pisane. Duża ich ilość była mi wskazywana przez niego, inne zostały wzięte z utworów palcowanych przez niego dla jego uczniów.

Spis [la table des matières] został napisany przez Chopina i Franchomme'a. Tomy przez M. A. Neukomma

J. W. S.

Reprodukcja powyższego oświadczenia podana jest w wydaniu Ganche'a na początku trzeciego tomu. Istniało jeszcze drugie załączone do zbioru oświadczenie¹, różniące się tylko precyzyjniejszym sformułowaniem zakończenia:

Ogólna tabela dzieł [la table générale des oeuvres] została napisana przez Chopina i Franchomme'a. A. Neukomm wypisał tabelę dzieł [la table des oeuvres] tomów 3, 4, 5 i 6.

Jane W. Stirling

Każdy tom poprzedzony jest rękopiśmiennym spisem rzeczy (table des matières) zredagowanym przez Franchomme'a, przyjaciela Chopina, lub Neukomma. Te tabele dzieł (incipity nutowe kompozycji) nie znalazły się niestety wśród reprodukcji wydania oksfordzkiego.

Na podstawie ogólnego spisu kompozycji, oświadczenia J. W. Stirling i uwag Ganche'a można wyciągnąć następujące wnioski na temat zbioru:

1. całość zbioru obejmuje wszystkie kompozycje opusowane, część nie opusowanych, a wydanych za życia Chopina, i wszystkie wówczas wydane w Paryżu kompozycje pośmiertne;

2. zarówno całość zbioru, jak i spis zostały ostatecznie skompletowane po 1855 r., na co wskazuje włączenie do nich utworów pośmiertnych, w tym kompletnej grupy kompozycji wydanej w 1855 r. przez Fontanę; spis dokonany został zapewne w dwóch rzutach: do Dbop. 36 A, B, C — za życia Chopina, od WN 4 — po jego śmierci;

3. utwory zostały uporządkowane według kolejności opusowej od *op. 1* do 65, potem szły *Etiudy* Dbop. 36 A, B, C, *Wariacje E* WN 4, *Mazurek a* Dbop. 42 A oraz grupa utworów fortepianowych wydanych przez Fontanę (od *Impromptu cis* po *Rondo C* na 2 fort., z błędnym przestawieniem w spisie dwóch ostatnich pozycji); podział na 7 tomów² został prawdopodobnie przeprowadzony po skompletowaniu pełnego materiału;

¹ Ganche jw., s. 124.

² Podział na tomy da się z bardzo dużą chyba dokładnością zrekonstruować na podstawie dość słabo widocznych, ale czytelnych określeń i znaków dodanych do spisu. Nad incipitem *op. 19* znajdujemy wypisane atramentem: „3^e Volume”, nad *op. 11, 27, 37 i 50* postawione ołówkiem: „2^e, 4^e, 5^e, 6^e Volume”, prawdopodobnie przed *op. 1* — „1^e Volume” (b. słabo na reprodukcji widoczne); poza tym pod incipitami *op. 10, 18, 26, 36, 49 i 62* postawione

4. nie ma żadnych danych na to, żeby Chopin okazywał jakiegokolwiek zainteresowanie „zbiorem” swych kompozycji; korektę — we właściwym tego słowa znaczeniu i zapewne nie ze swojej inicjatywy — zrobił w jednym tylko utworze, *Balladzie As op. 47* (i to na pewno w oddzielnym egzemplarzu, gdyż oprawienie dzieł w tomy wtedy jeszcze nie mogło mieć miejsca), opatrując ten egzemplarz dopiskiem „Ja sam poprawiłem wszystkie te nuty/Ch.”; egzemplarze opatrzone naniesieniami dokonanymi czy to ręką Chopina, czy ręką obcą, zawierają uwagi pochodzące z lekcji z p. Stirling i z innymi uczniami;

5. spis musiał zostać zrobiony oddzielnie i niezależnie od zbioru, a dopiero później do niego dołączony, niemożliwą bowiem jest rzeczą, aby Chopin, biorący udział w jego sporządzaniu, mógł to uczynić na końcu siódmego tomu, zawierającego utwory wydane po jego śmierci;

6. nie do utrzymania więc jest twierdzenie Ganche’a, że ten spis jest „niewątpliwym świadectwem wartości, jaką przywiązywał kompozytor do tego zbioru swych dzieł”¹; wydaje się rzeczą o wiele prawdopodobniejszą, że nikły i nieregularny udział Chopina w sporządzaniu spisu był raczej wynikiem sporadycznego namawiania go do tego przez J. W. Stirling lub Franchomme’a, o czym świadczy duże rozstrzelenie incipitów utworów przez niego wypisanych: *op. 1, op. 37 nr 1, op. 38, op. 48 nr 1 i nr 2, op. 49, op. 50 nr 1 i nr 2, op. 55 nr 1 i nr 2, op. 57 i op. 58*.

Jaka jest wartość egzemplarzy, w których Chopin poczynił poprawki dla uczniów? Pomimo autentyczności tego rodzaju przekazu w wypadku Chopina należy — zdaniem moim — podejść do nich z dużą ostrożnością. Przypomnijmy sobie uwagi o korekcie, której Chopin nie lubił i robił raczej w sposób dość przypadkowy. Poprawek w egzemplarzach uczniów tym bardziej nie można uważać za korektę w ścisłym tego słowa znaczeniu, jako że Chopin robił ją na lekcjach, a więc w momencie nie sprzyjającym skupieniu, tak niezbędnemu przy korekcie, prócz tego zapewne często w czasie odległym od momentu powstania dzieła. Ta odległość w czasie musiała zapewne znacznie zmniejszać sto-

są podwójne poziome kreski, nie mogące się do niczego innego odnosić jak tylko do podziału na tomy.

Podział ten przedstawia się więc następująco:

t. I <i>op. 1 — op. 10</i>	t. V <i>op. 37 — op. 49</i>
t. II <i>op. 11 — op. 18</i>	t. VI <i>op. 50 — op. 62</i>
t. III <i>op. 19 — op. 26</i>	t. VII <i>op. 63 — op. 65, Dbop. 36 A, B, C, WN 4, Dbop. 42A</i>
t. IV <i>op. 27 — op. 36</i>	oraz utwory pośmiertne wydane przez Fontanę.

(Powyższa rekonstrukcja zawartości tomów została dokonana w 1965 r. Wgląd do oryginału, mający miejsce w 1967 r., którego wyniki zostały opublikowane w 1968 r. — patrz druga pozycja przypisu 1. na s. 108 — potwierdziły w zupełności moją rekonstrukcję.)

¹ Ganche, *op. cit.*, s. 123. Równie bezprzedmiotowy jest tytuł cytowanego w przypisie 1. na s. 108 artykułu: *Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych*.

pień zainteresowania Chopina szczegółami dzieła, zwłaszcza na lekcjach uczniów, nie będących pianistami zawodowymi, a tacy stanowili większość. Poza tym należy sobie uprzytomnić, że poprawki te mogły być niekiedy korektą gry ucznia, a nie korektą utworu. Do takich korekt zaliczyć zapewne można skreślenie w egzemplarzu ze zbioru J. W. Stirling oznaczenia „Allegra” jako tempa *Preludium es op. 28 nr 14* i jego zamianę na „Largo”, przyjęte błędnie jako wersja ostateczna przez wydanie Ganche’a. Zdarzają się wprawdzie poprawki Chopina dotyczące bądź oczywistych błędów sztycharskich, bądź też innego rodzaju adnotacje, pokrywające się w dwóch egzemplarzach tego samego dzieła w dwóch różnych zbiorach, i wtedy nabierają one tym samym większej autorytatywności; inne jednak są poprawkami okolicznościowymi, związanymi bądź z indywidualnością, bądź też z... błędami ucznia. Stąd dla rekonstrukcji ostatecznego tekstu WN poprawki te rzadziej będą miały wartość równorzędną z pierwszymi wersjami dzieł; częściej będą wariantami tekstu, czasem wejść jedynie do komentarza.

PÓŹNIEJSZE WYDANIA JAKO ŹRÓDŁA POŚREDNIE

Wydania zbiorowe¹ dzieł Chopina dokonane przez jego uczniów.

1. Redaktorem jednego z pierwszych wydań kompletnych² dzieł Chopina był w 1860 r. jego uczeń, Norweg, Tomasz Tellefsen (1823–1874)³. O intencji

¹ Przez „wydania zbiorowe” rozumiem wydania dzieł Chopina ujęte w tomy. Za wydania zbiorowe w szerszym tego słowa znaczeniu można by uważać jeszcze za życia Chopina publikowane wydanie Wessla w Londynie (patrz wyżej: *Wydania angielskie*) oraz sporządzone ok. r. 1852 z płyt pierwszych wydań francuskich wydanie Brandusa (Edition Originale, Oeuvres complètes pour le piano de Frédéric Chopin, Seule édition authentique sans changements ni additions, publiée d’après les épreuves corrigées par l’auteur lui-même. Paris Brandus et Cie). Oba te wydania publikowały każdy opus oddzielnie, rozbijając niekiedy opusy o znaczniejszej objętości na mniejsze zeszyty.

² „Kompletność” wydań zbiorowych jest oczywiście pojęciem względnym. Pierwsze, opublikowane w 1860 r. wydania kompletne Tellefsena (Richault, Paris) oraz Fétisa (Schonenberger, Paris) zawierają tylko dzieła wydane za życia, z pominięciem utworów kameralnych (przy czym to drugie nie zawiera cykliów *Etюд op. 10* i *25* oraz *Preludiów op. 28*, a także *Wariacji op. 12*, *Preludium op. 45*; z *Sonaty op. 35* daje tylko cz. III i IV (!), a *Polonez* na fortepian i wiolonczelę op. 3 podaje w formie transkrypcji na fortepian solo; opublikowane w 1863 r. wydanie Gebethnera i Wolffa w Warszawie włącza już pośmiertne dzieła fortepianowe ze zbioru Fontany; wydania następne rozszerzają zakres utworów pośmiertnych w miarę ich odkrywania, uwzględniając — lub nie — utwory kameralne i pieśni.

³ Collection des Oeuvres pour le piano par Frédéric Chopin, publiée par T. D. A. Tellefsen, Paris, chez Simon Richault Editeur, 12 livraisons.

wiernego odtworzenia tekstu Chopinowskiego może świadczyć słowo wstępne wydawcy:

Podejmując nowe wydanie dzieł Fryderyka Chopina, pragnęliśmy dać wszelką możliwą rękojmię zgodności tej publikacji z intencjami autora. Pan Tellefsen, uczeń Chopina, łącząc [w swej osobie] niezbędne kwalifikacje zapewniające wykonanie tego [przedsięwzięcia] i będąc w posiadaniu zbioru korygowanego ręką autora, zechciał podjąć się tej pracy, co daje nam pewność odtworzenia i oddania w ręce artystów i amatorów poprawnego i wiernego wydania dzieł tego wielkiego Mistrza. Wyrażamy też nadzieję, iż oddamy przysługę sztuce muzycznej, pozbawiając ten zbiór naniesień i dodatków, które w naszych czasach stosuje się wbrew intencjom wielkich kompozytorów; intencję tę zniekształca się często oznaczeniami wyrazowymi sprzecznymi z ich sposobem myślenia, oznaczeniami, których oni wcale w swych dziełach sobie nie życzyli.

Wydanie swe oparł Tellefsen na pierwszych wydaniach francuskich, prawdopodobnie również częściowo i na niemieckich, uwzględniając może dostępne mu poprawki lekcyjne Chopina¹. Jednakże tych ewentualnych poprawek nie wyodrębnił ani w tekście nutowym, ani w komentarzach. Nie wszystkie tomy opracował Tellefsen osobiście. Wiemy to od drugiego ucznia-wydawcy, Karola Mikulego:

Mój przyjaciel i towarzysz studiów, Tomasz Tellefsen — pisze Mikuli we wstępie do swego wydania — który miał szczęście obcować nieprzerwanie z Chopinem aż do ostatniej chwili Jego życia, miał możliwość przekazać Jego dzieła w całości wiernej postaci w rozpoczętym u Richaulta zbiorowym wydaniu. Niestety, uporczywa choroba i śmierć przerwały jego pracę, tak że w wydaniu tym pozostało wiele nie sprostowanych przez niego błędów druku.

2. W 1879 roku Karol Mikuli (1821–1897) zredagował kompletne wydanie dzieł Chopina². Edycję swoją oparł on na egzemplarzach korygowanych ręką

¹ E. Ganche twierdzi [Voyages..., s. 124, przypis 3], że „Tellefsen, upoważniony przez Jane W. Stirling do obejrzenia tych tomów [jej zbioru egzemplarzy lekcyjnych], poświęcił im mało uwagi” — dodając dalej nie bez złośliwości: „On również chciał poprawiać, udoskonalać dzieło Chopina na sposób tellefsenowski, który uważał za wyższy”.

² Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidiert und mit Fingersatz versehen (zum grössten Teil nach des Autors Notierungen) von Carl Mikuli, Leipzig, Fr. Kistner, 14 Bände. Odnośnie do osoby i działalności muzycznej Mikulego patrz: Z. Lissa, *Nicht publizierte Lemberger Chopiniana*, „Annales Chopin” 5, PWM-TiFC, Warszawa 1960, s. 225–236, oraz Zeno Vancea (Bukareszt), *Der Chopin-Schüler Carol Mikuli, ein Bindeglied zwischen rumänischer und polnischer Musikkultur*, *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, PWN, Warszawa 1963, s. 410–412. O Mikulim jako pedagogu piszą: Aleksander Michałowski w artykule: *Jak grał Szopen*, w monografii zbiorowej pt. *Szopen* pod red. M. Glińskiego, „Muzyka” 1932, s. 72–77, Raoul Koczalski, *Chopin, Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln-Bayenthal 1936, w rozdziale: *Mein Studium bei*

Chopina, częściowo też na wydaniu Tellefsena, korzystał również z konsultacji dokonywanych drogą korespondencyjną lub osobiście żyjących jeszcze uczniów i przyjaciół Chopina: Marceliny Czartoryskiej, Fryderyki Mueller-Streicher, Camilli O'Meara-Dubois, Very Rubio, Ferdynanda Hillera, Augusta Franchomme'a. Pomimo tak autorytatywnych źródeł i współpracowników wydanie Mikulego posiada dla nas względną tylko wartość, a to dlatego, że poza nielicznymi wariantami, nie oddzielił on tego, co oryginalnie Chopinowskie, od tego, co było jego redaktorskim wkładem. W tytule wydania jest np. zaznaczone:

Przejrzane i opatrzone palcowaniem (w przeważającej mierze według adnotacji autora) przez Karola Mikulego.

Owo „w przeważającej mierze” świadczy, że w jakiejś mierze są tam również nieautentyczne dodatki. To, że nie były to dodatki wyłącznie odnoszące się do palcowania¹, wyda się prawdopodobne, jeżeli dodamy, że Mikuli zdaje się

Karol Mikuli, s. 9–13. (tłum. pol. *Jak grał i uczył Karol Mikuli*, „Muzyka”, Warszawa 1937, r. XIV, nr 7–8, s. 216–218) oraz Mikuli Carl, *W oczach ucznia* (tłum. z ang. Stefan Mikuli), „Tygodnik Powszechny” 1949 nr 8.

¹ Dotycząca palcowania uwaga Mikulego z *Przedmowy* do wydania, niewiele w tej materii wyjaśnia:

Pozostaje mi jeszcze tylko zaznaczyć, że palcowanie w tym wydaniu pochodzi w dużej części od samego Chopina, tam zaś gdzie to nie ma miejsca, jest ono, przynajmniej zgodnie z jego zasadami, oznaczone, co powinno ułatwić wykonanie zgodne z intencją autora.

O stosunku Mikulego do palcowania Chopinowskiego dowiadujemy się natomiast więcej za pośrednictwem Aleksandra Michałowskiego (wyżej cytowany artykuł, s. 76):

Bardzo ciekawe wskazówki powierzył mi Mikuli w innej jeszcze sprawie, ściśle związanej z interpretacją muzyki Szopenowskiej. Mam na myśli kwestię palcowania, i tu był Mikuli daleki od wszelkiego rygoryzmu. Według niego palcowanie jest sprawą ściśle związaną z indywidualnością odtwórczą pianisty, z budową jego ręki, ze stylem techniki. Nie wolno nikomu narzucać palcowania i nie należy kwestii tej wysuwać na plan pierwszy w całym splocie problemów łączących się z interpretacją muzyki Szopenowskiej. Tym się tłumaczy, że w wydaniu dzieł Szopenowskich w redakcji Mikulego znaleźć można pewne odstępstwa od wskazówek Mistrza. Mikuli otwarcie przyznawał się, że pod tym względem nie zawsze stosuje wskazania Szopena. (Podkr. J.E.)

Nie kwestionując zasadniczej tezy Mikulego, dotyczącej indywidualnych cech każdego pianisty, wpływających na jego palcowanie, uważam, iż istnieje pewien typ palcowania Chopinowskiego niezależny od grającego, a charakterystyczny dla myślenia muzyczno-wykonawczego twórcy (tzw. „palcowanie wyrazowe” — patrz: *Wstęp do WN*, cz. II, *Zagadnienia wykonawcze, Palcowanie*), które winno być przestrzegane na równi z autentycznymi wskazówkami interpretacyjnymi.

Osobno rozważać można zagadnienie, czy odtwarzając w wydawnictwie dzieło Chopina należy w myśl przyjętych założeń zmieniać palcowanie Chopina, czy też raczej zachować oryginalne palcowanie, z ewentualnym dodaniem własnych propozycji. W rezultacie bowiem Mikuli w swoim wydaniu nie jest konsekwentny: nie zawsze podaje palcowanie Chopina, aby go nie narzucać grającemu, natomiast narzuca mu... swoje palcowanie.

okazywać w swym wydaniu wyraźne upodobanie do pewnych chwytów kompozytorskich tylko dla jego wydania charakterystycznych, nie mających odpowiedników w autentycznych źródłach i obcych stylistycznie Chopinowi. Do nich np. należą: usilne dążenie do wprowadzania ściślejszych analogii pomiędzy podobnymi miejscami, łączenie — gdzie tylko możliwe — nut tej samej wysokości za pomocą łuków, efekty bezpośrednich zestawień harmonii dur i moll. Dlatego też ograniczymy się do korzystania z wydania Mikulego jako źródła pośredniego i tylko w zakresie komentarzy umieszczonych u dołu stron oraz wydzielonych precyzyjnie wariantów. Ograniczenia tego musimy dokonać pomimo świadomości, że tekst Mikulego w wielu miejscach może zawierać oryginalną intencję twórczą Chopina — nie jest ona jednak niestety możliwa do ścisłego zlokalizowania. Zwrócił już na to uwagę Jan Kleczyński (redaktor wydania dzieł Chopina, które ukazało się trzy lata później), pisząc w recenzji wydania Mikulego:

*Przy wydaniu tak pięknym, prawdziwie pomnikowym, pożądanym by było nie tylko zwrócenie szczególnej bacności czytelnika na ważniejsze sprostowania, ale nawet i bliższe określenie niektórych źródeł, specjalnie przy każdym ustępie w odsyłaczu wskazanym. (Taką wskazówkę udziela p. Mikuli tylko w paru miejscach.)*¹

Poza tymi dwoma wydaniem, sporządzonymi przez uczniów Chopina, jeszcze i inne przekazują nam autentyczne warianty podawane uczniom lub przyjaciółom Chopina.

3. W 1882 r. w warszawskiej firmie wydawniczej Gebethnera i Wolffa ukazało się wydanie zbiorowe dzieł Chopina pod redakcją Jana Kleczyńskiego (1837–1895), „z wariantami pochodzącymi od autora, a udzielonymi przez najznakomitszych jego uczniów” — jak informuje podtytuł — w pierwszym rzędzie Marcelinę Czartoryską, O’Meara-Dubois, Tellefsena, jak również Oskara Kolberga, Juliana Fontanę, być może i innych². Wydanie to oparte w zasadzie na pierwszym polskim zbiorowym wydaniu tej samej firmy, dokonanym jeszcze w 1863 r., porównywane było również z pierwszymi oryginalnymi wydaniem dzieł Chopina. Ze względu na warianty, których autentyczności nie ma powodu kwestionować, ma ono jako źródło pośrednie dużą dla WN wartość.

4. Wydaniem, które przekazuje autentyczne wersje Chopinowskie, jest dokonane w latach 1878–1880 z inicjatywy Clary Wieck pierwsze wydanie krytyczne, pod zbiorową redakcją Brahmsa (1833–1897), Bargiela (1828–

¹ „Echo Muzyczne”, nr 23, rok IV, Warszawa 1 XII (19 XI) 1880, s. 182.

² Fryderyk Chopin, Dzieła fortepianowe. Wydanie nowe, przejrane, poprawione i palcowaniem opatrzone przez Jana Kleczyńskiego, z wariantami pochodzącymi od autora, a udzielonymi przez najznakomitszych jego uczniów. Warszawa, Gebethner i Wolff, 12 tomów.

1897), Rudorffa (1840–1916), Reineckiego (1824–1910), Liszta (1811–1886) i Franchomme’a (1808–1884)¹.

Wydanie to jest z kilku względów bardzo ważnym ogniwem w łańcuchu edytorstwa dzieł Chopina.

Po pierwsze — ze względu na współpracę dwóch osobistych przyjaciół Chopina, biorących udział za życia twórcy w wykonywaniu jego dzieł — Franciszka Liszta i Augusta Franchomme’a. (Ten ostatni był również współautorem jednego z utworów, a mianowicie *Grand duo concertant*, Dbop. 16 A i B, kopistą kilku pośmiertnych dzieł Chopina, przez jakiś czas pomocnikiem w sprawach wydawniczych po wyjeździe Fontany z Paryża, wreszcie jednym z pierwszych współpracowników przy wydaniu dzieł pośmiertnych.) Z tych względów wkład obu redaktorów — o tyle, o ile da się on ściśle ustalić — ma szansę, by uznać go za autentyczny.

Po drugie — wydanie to nabiera szczególnego znaczenia ze względu na wielką autorytatywność niektórych nazwisk redaktorów, obok Liszta przede wszystkim głównego redaktora, Jana Brahmsa. Udział tego ostatniego w redakcji dzieł nie miał charakteru reprezentacyjnego: genialny kompozytor, przystępując do pracy redakcyjnej, wykazał podziwu godną skromność w stosunku do redagowanych dzieł Chopina oraz wielką perspektywę w założeniach redaktorskich, bardzo bliskich naszym obecnym postulatом².

¹ Friedrich Chopins Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 14 Bände. Udział redaktorów w pracach nad poszczególnymi tomami można do tej chwili ustalić w następujących wypadkach:

Brahms: t. III *Mazurki*, t. VIII *Sonaty* oraz z t. X (dzieła różne) *Fantazja f op. 49* i *Barkarola op. 60*;

Bargiel: t. IV *Nokturny*, t. V *Polonezy*;

Rudorff: t. I *Ballady*, t. II *Etiudy*, t. IX *Walce*, t. XIV *Pieśni*;

Liszt: t. VI *Preludia*.

Pewny jest udział Franchomme’a w pracach nad *Nokturnami* (wpisane jego ręką do podkładów drukowanych warianty Chopina nie zostały w wydaniu uwzględnione), wielce prawdopodobny — w utworach kameralnych. Być może, iż szczegółowe prace porównawcze nad poszczególnymi kompozycjami wyjaśnią udział Reinecke’go w wydaniu oraz ustalą nazwiska redaktorów pozostałych tomów.

Por. Franz Zagiba, *Chopin und Wien, Johannes Brahms und die erste Gesamtausgabe der Werke von Frederic Chopin*, s. 120–139.

² Na żywe zainteresowanie Brahmsa dziedziną edytorstwa muzycznego wskazuje jego udział w redagowaniu dzieł również i innych kompozytorów. Współpracował on razem z Chryzanderem w zbiorowym wydaniu dzieł François Couperina (wyd. Augener & Co, London), redagował niektóre tomy trzech wielkich wydań zbiorowych Breitkopfa i Härtla. opracowywanych mniej więcej równolegle z Chopinem, a mianowicie Mozarta (seria 24, *Requiem*), Schuberta (symfonie i utwory pośmiertne) i Schumanna (suplement). Poza tym nazwisko Brahmsa jako redaktora spotykamy na wydaniach pojedynczych utworów Händla, Ph. E. Bacha oraz W. Fr. Bacha. (Por. Walther Niemann, *Brahms*, Stuttgart-Berlin 1922, s. 393–394.)

O obu tych cechach Brahmsa świadczą fragmenty zachowanej korespondencji:

Może słuszną rzeczą byłoby polecić panom rewizorom, aby notowali miejsca wątpliwe, jak również zwykłe błędy i przeoczenia w rękopisach. Z ich kolekcji można by w swoim czasie ładny bukiet zebrać, aby zorientować zainteresowanych i przedstawić trudności tego rodzaju wydania.

Przy okazji jednak zaznaczam raz jeszcze, jak mało nadają się do tego przedsięwzięcia. Ja bym sobie chętnie pozwalał na znaki zapytania, ale publiczność przecież żąda potrawy całkowicie przyrządzonej, a jeszcze chętniej — zupełnie przeżutej¹.

Uważam, że ważniejszą rzeczą od tego wszystkiego, czego dokonać możemy w tekście, jest to, co możemy o nim powiedzieć w załączonych komentarzach rewizyjnych. W tej sprawie chciałbym zostać równie szczegółowo poinformowany, jak i w tamtej. Żle by było, gdyby nie ukazał się tego rodzaju dodatek (jak przy Beethovenie)².

O poważnym podejściu do sprawy także i innych redaktorów wydania świadczy wymiana korespondencji Brahms — Rudorff, dotycząca szczegółów problematyki redakcyjnej. Oto co pisze Ernst Rudorff:

Być może dojdzie Pan do wniosku, że przesadziłem zbytnio w sprawie przypadkowych znaków chromatycznych, dodając niektóre, same przez się dla każdego rozsądnego człowieka zrozumiałe. Jednakże Chopinowski sposób pisania nie można chyba w tej dziedzinie zachowywać, gdyż daje ono wiele powodów do dwuznaczności, tak więc trudno jest znaleźć właściwą granicę. Ciekaw jestem, czy Pan chciałby tutaj ustalić ścisłą normę, czy ona w ogóle da się ustalić, czy też Pana zdaniem dobrze się czyni, gdy niektóre uzależnia się od ich celowości w poszczególnych wypadkach [...]

Bargiel mówił mi ostatnio, że chciałby poprawić niektóre zbyt rażące błędy ortograficzne Chopina [...] Sądzę, że nie należy tego czynić, gdzież bowiem należałoby potem zaprzestać ulepszania? Zdaniem moim, nieprawidłowości pisowni należą do charakterystycznych cech Chopina³.

W odpowiedzi na to pisze Brahms:

Na ogół biorąc, trzeba rozstrzygać w każdym poszczególnym wypadku — zwłaszcza jeśli chodzi o znaki chromatyczne czy inne drobiazgi. Zbyt sztywne

¹ List J. Brahmsa do firmy Breitkopf & Härtel z dnia 9 X 1877, pisany w jęz. niemieckim; Franz Zagiba, op. cit., s. 127.

² List J. Brahmsa do Ernesta Rudorffa z dnia 1 XI 1877, pisany w jęz. niemieckim, *Johannes Brahms im Briefwechsel mit [...] Ernst Rudorff [...]*, Berlin 1908, s. 168; por. F. Zagiba, op. cit., s. 129.

³ List E. Rudorffa do J. Brahmsa z dnia 21 X 1877, pisany w jęz. niemieckim, jw. s. 165–166; por. F. Zagiba, op. cit., s. 129.

normy mogłyby się stać szybko w niektórych okolicznościach krępujące, większość z nich mogłaby tylko przypadkowo być w jakimś z nich zgodna.

Pragnąłbym bardzo, aby Bargiel podzielił nasze zdanie, aby nie usiłował poprawiać ortografii Chopina. Stąd już bowiem tylko krok do naruszenia samej kompozycji¹.

Po trzecie — wydanie to, jako bardzo autorytatywne, miało — obok wydań Mikulego i Klindwortha — wielki wpływ na kształtowanie się tekstu następnych wydań zbiorowych od przełomu XIX na XX wiek aż do naszych czasów².

Jednakże mimo tak poważnego podejścia redaktorów do tego wydania jego całość nie wykazuje, niestety, jednolitej metody edytorskiej, komentarze dołączono zostały tylko do sześciu (na 14) zeszytów, nie wydano komentarzy samego Brahmsa, pomimo że — jak to wynika z cytowanego wyżej listu — był on głównym rzecznikiem włączenia do edycji tychże komentarzy.

W każdym razie dokładna analiza zarówno korespondencji dotyczącej tego pierwszego krytycznego wydania, istniejących do kilku zeszytów komentarzy, jak i bezpośrednich prac redaktorskich nad poszczególnymi kompozycjami wniesie bardzo dużo cennego i nowego materiału, który w pełni zostanie wykorzystany w naszym wydaniu³.

5. Przy opracowywaniu zeszytu *Etюд* wykorzystane będzie wydanie urtekstowe pod redakcją Ernsta Rudorffa⁴, podające w odnośnikach u dołu stron główne odchylenia źródeł, na których opierał się redaktor.

6. Do wydań przekazujących nam autentyczne wersje zaginionych lub nie-

¹ List J. Brahmsa do E. Rudorffa z dnia 1 XI 1877, pisany w jęz. niemieckim, jw. s. 169; por. F. Zagiba, op. cit., s. 130.

² W ostatnich latach amerykańska firma Lea Pocket Scores, New-York, dokonała reedycji znacznej części tego wydania w formacie małych partytunek kieszonkowych. Każdy tomik nosi podtytuł „Urtext Edition”.

³ Opublikowana korespondencja J. Brahmsa, pozostałych redaktorów jak i wydawcy Breitkopfa i Härtla, rzuca wiele światła na charakter prac nad tym wydaniem, a nawet na niektóre nie zachowane do naszych czasów źródła. Jednakże dokładną możliwość wniknięcia w szczegóły pracy redaktorów tego wydania zawdzięczamy dopiero dr Anthony’emu van Hobokenowi (Szwajcaria), jednemu z największych znawców problemów edytorstwa muzycznego oraz posiadaczowi imponującej, obejmującej okres kilku wieków muzyki europejskiej kolekcji druków muzycznych, zawierającej m.in. znaczną część egzemplarzy rewizyjnych tegoż wydania, z naniesieniami poszczególnych redaktorów. Egzemplarze te — dzięki uprzejmości właściciela przefotografowane — redakcja WN posiada do swej dyspozycji, za co na tym miejscu składam mu serdeczne podziękowanie. Z materiałów tych wynika na przykład, że niektóre zeszyty są rezultatem kolektywnej pracy redaktorów, niektóre podkłady zawierają oryginalne warianty Chopinowskie (nie wszystkie zresztą w ostatecznej redakcji wydania wykorzystane), zaś szereg uwag na marginesach wyjaśnia wątpliwe dotychczas w stosunku do wydania zagadnienia.

⁴ Urtext klassischer Musik Werke, Friedrich Chopin. *Etüden für Clavier*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899.

dostępnych źródeł zaliczymy wspomniane już wydanie zbiorowe Edwarda Ganche'a¹, oparte na wyżej opisanym zbiorze pierwszych wydań francuskich z odręcznymi poprawkami Chopina, należącym do Jane W. Stirling, oraz na niektórych dostępnych redaktorowi autografach.

Edward Ganche (1880–1945), wielki miłośnik Chopina, zasłużony jego biograf i obrońca jego polskości w okresie, kiedy usiłowano ją podważyć, przewodniczący Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Paryżu, nie mając sam specjalistycznego wykształcenia muzycznego, dobrał kilkusobowy komitet redakcyjny, o czym tak pisze:

Pragnąc podejmować decyzje umotywowane w sposób pewny, tak aby w wypadkach szczególnej trudności odkryć formalną wolę Chopina, ukonstytuowaliśmy rodzaj areopagu techników, pianistów i kompozytorów, pomiędzy którymi możemy wymienić: p. Susanne Demarquez — pierwsza nagroda akompaniamentu fortepianowego, harmonii i kontrapunktu w Conservatoire National de Musique w Paryżu, p. Bouvaist-Ganche — pierwsza nagroda fortepianu w Conservatoire w Paryżu, p.p. Paula Hillmachera, Georges'a Migot, Aleksandra Tansmana — kompozytorów, Paula Vidala — profesora kompozycji muzycznej w Conservatoire National de Musique w Paryżu².

Ganche, wnioskując o udziale Chopina w sporządzaniu spisu dzieł w zbiorze Jane W. Stirling z adnotacji na początku *Ballady As op. 47*, brzmiącej: „ja sam poprawiłem wszystkie te nuty/Ch.”, oraz uważając wydanie francuskie za „lepsze” od niemieckich, przyjmuje ten zbiór za autentyczną i ostateczną redakcję dzieł Chopina, przez niego w tym charakterze sporządzoną. Jego intencja przekazania całkowicie czystego tekstu Chopina jest jak najbardziej słuszna i godna naśladowania. Wyraża ją Ganche we wstępie do swego wydania:

[...] próbowaliśmy oddać czystą myśl twórcy bez najmniejszego nawet odchylenia — nic nie zostało tu dorzucone ani zmienione, co ten zachwycający geniusz napisał. Jego arcydzieła mogą obejść się bez pomocy „specjalistów”, uważających się za zdolnych wnieść światło na słońce.

Realizacja jednak tej intencji nie dała na przestrzeni całości wydawnictwa bezwzględnie zadowalających wyników, a to z kilku względów. Po pierwsze — przyjęcie wydań paryskich jako jedynych najlepszych nie wytrzymuje krytyki; wykazałem to powyżej. Po drugie — również względna jest wartość korekty Chopina, i to szczególnie w egzemplarzach uczniów, o czym też już była mowa. Po trzecie — wydaje się jak gdyby redaktorzy prawie wcale nie wzięli pod

¹ The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin, edited from the original edition and the manuscripts by Eduard Ganche, Oxford University Press, London 1928, 3 vol.

² E. Ganche, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Paris 1934, s. 125, przypis.

uwagę tego, że Chopin... mógł się pomylić (istnieje wiele absolutnie pewnych przykładów pomyłek Chopina) czy przeoczyć coś w swych dziełach; nie dostrzegli danego Fontanie upoważnienia Chopina na korektę tych przeoczeń w liście, którego fragment cytowaliśmy uprzednio: „może tam krzyżyków albo bemoli brak...”; zapomnieli, że sztycharze każdego wydania też są ludźmi omylnymi i że wobec tego nie każda różnica pomiędzy manuskryptem a drukiem musi być korektą autora w czasie druku. Dyskusje na temat wątpliwych miejsc pomiędzy członkami „areopagu”¹ nie prowadziły do przekonywujących wniosków. Tak więc w rezultacie — obok cennych wartości poszczególnych fragmentów wiernie oddanego tekstu — znajdujemy w wydaniu olbrzymią ilość dokładnie przekazanych błędów pierwszych wydań, błędów, które należy uznać za niewątpliwe, jak tego dowodzi porównanie z autografami służącymi za podkład do tychże wydań.

Dodajmy, że zakres kompozycji wchodzących do wydania Ganche'a nie pokrywa się ściśle z zakresem zbioru J. W. Stirling. Nie wchodzi np. do wydania utwory kameralne (*op.* 3, 8, 65), o których wiemy, że znajdowały się w zbiorze (*op.* 65 J. W. Stirling opracowywała z Chopinem), umieszczone są zaś w wydaniu utwory, których nie ma w spisie (*Walc* e WN 29, *Marsz żałobny* c WN 11, druga wersja).

Redakcja WN będzie z dużą ostrożnością korzystać z wydania oksfordzkiego, jako źródła pośredniego, tak aby przejąć z niego wyłącznie elementy o pewnej autentyczności. Największą wartość będą miały, podobnie jak w wypadku wydania Mikulego, wydzielone warianty i komentarze umieszczone u dołu stron wydawnictwa oraz w tym wydaniu niewątpliwie autentyczne palcowanie.

7. Wydaniem opierającym się na licznych źródłach autentycznych są Dzieła Wszystkie pod redakcją Paderewskiego (1860–1941), Turczyńskiego (1884–1953) i Bronarskiego (1890–1975)². Założenie wydania podkreślone jest na początku noty umieszczanej za tekstem nutowym każdego tomu, zatytułowanej *O charakterze niniejszego wydawnictwa*: „Głównym dążeniem Komitetu redakcyjnego było ustalenie tekstu, który by jak najpełniej wyrażał myśl Chopina i jak najściślej odpowiadał jego intencjom”. Wydanie to jest wielkim krokiem naprzód w dziedzinie źródłowo-krytycznego edytorstwa dzieł Chopina, po pierwsze — dzięki objęciu największego dotychczas zakresu jego dzieł, po drugie — dzięki oparciu się na najszerszej spośród istniejących wydań bazie źródłowej, po trzecie — dzięki opatrzeniu wydania obszernym komentarzem. Wydanie to, posiadające w chwili ukazywania się w druku niewątpliwą

¹ Jw., s. 127–146.

² Chopin, *Dzieła Wszystkie*, TiFC-PWM, Warszawa-Kraków 1949–1961, 21 tomów. Na jednej ze stron tytułowych każdego tomu widnieje uwaga: według autografów i pierwszych wydań z komentarzami krytycznymi.

wartość i autorytatywność, dzisiaj — z perspektywy wymagań szybko rozwijającego się edytorstwa muzycznego — musiało zawierać pewne luki i niedociągnięcia na tyle istotne, że nie możemy go już dzisiaj uznać za ostatnie słowo w dziedzinie tekstu Chopinowskiego. Wpłynęły na to następujące braki: niepełne wykorzystanie istniejących źródeł (pomimo względnie szerokiego ich zakresu); brak ich powiązania (tylko przy *Wariacjach op. 2* i *Preludiach op. 28* przeprowadzona jest dokładniejsza filiacja, a przy kilku innych kompozycjach znajdujemy wykazane jedynie sporadycznie ślady pokrewieństwa źródeł); brak hierarchii źródeł pod kątem ich autentyczności; redaktorzy nie opierają się w zasadzie na jednym źródle podstawowym, stąd obok poprawnych tekstów niektórych kompozycji znajdujemy teksty kompilowane z kilku nierównej wartości źródeł (tzw. „editio optima” — praktyka w dzisiejszym edytorstwie coraz powszechniej zarzucana). Wydanie to wreszcie wykazuje pewien brak jednolitej metody edytorskiej (np. nie we wszystkich tomach wyodrębnia w tekście to, co autentyczne, od tego, co pochodzi od redaktorów).

Stąd też największą dla WN wartość będą miały załączone w tym wydaniu do każdego z tomów obszerne komentarze.

8. Na źródłach autentycznych i porównywanych wczesnych wydaniach zbiorowych opiera się rozpoczęte w 1950 r. wydanie *Dzieł Wszystkich* pod naczelną redakcją H. G. Neuhausa (1888–1964) i Ł. N. Oborina (1907–1974)¹. Wydanie to, w założeniu swoim źródłowo-krytyczno-praktyczne, podchodzi do ustalenia tekstu nutowego w sposób stosowany we współczesnym edytorstwie muzycznym. Stara się ono oddać w formie urtekstu zamierzenia twórcze Chopina poprzez: 1. oparcie się na dostępnych redakcji faksymilach autografów, pierwszych oryginalnych wydaniach i bliskich im wydaniach Stellovsky’ego, Gebethnera, Kistnera (Mikuli) i Breitkopfa (Brahms, Reinecke...) i porównanie wydań nowszych (wśród nich *Dzieł Wszystkich* pod red. Paderewskiego, Turczyńskiego i Bronarskiego), 2. zachowanie w miarę możliwości oryginalnej notacji Chopinowskiej, 3. wyodrębnienie niezbędnych dodatków redakcyjnych za pomocą drobniejszego kroju czcionek i nawiasów. Wydanie opatrzone jest komentarzami za tekstem nutowym (dotyczącymi historycznej problematyki form, zagadnień wykonawczych, jak np. ozdobników, oraz szczegółowych odmian tekstowych). W najważniejszych wypadkach wprowadzone są również krótkie komentarze u dołu stron tekstu nutowego.

Redakcja WN — do chwili oddawania niniejszego tekstu do druku — posiadała do wglądu tylko pięć tomów tego wydania².

¹ F. Szopen, Полное собрание сочинений, Государственное Музыкальное Издательство, Москва-Ленинград. Na jednej ze stron tytułowych widnieje również polski tytuł wydania: Fryderyk Chopin. Dzieła Wszystkie pod redakcją H. G. Neuhausa i Ł. N. Oborina.

² T. I — 4 *utwory koncertowe* na fort. z ork., 1950, t. III — *Scherza* 1951, t. IV — *Nokturny*,

9. Ostatnim chronologicznie wydaniem, bazującym na źródłach autentycznych, jest rozpoczęte w 1956 r. przez specjalizującą się w urtekstowych wydaniach dzieł różnych kompozytorów firmę Henle-Verlag urtekstowe wydanie dzieł Chopina, z którego to wydania — do momentu pisania niniejszych słów — ukazało się pięć pierwszych zeszytów¹. Daje ono poprawny na ogół tekst Chopinowski w oparciu o duży, choć nie zawsze pełny zakres źródeł autentycznych. Komentarz ogranicza się do podania najogólniejszych danych o źródłach i najważniejszych odchyłach tekstu. Wydanie to odznacza się wysokim poziomem druku i staranną szatą zewnętrzną.

10. W sporadycznych wypadkach jako źródła pośrednie mogą służyć nie wymienione tutaj inne wydania.

INNE ŹRÓDŁA POŚREDNIE

Prócz wydań nutowych wykorzystane zostaną wszelkie dostępne źródła mogące rzucić jakiekolwiek światło na tekst Chopinowski lub jego interpretację, a więc korespondencja Chopina, korespondencja innych osób, mająca z jego twórczością lub odtwórczością bezpośredni związek, biografie, pamiętniki, katalogi, prace bibliograficzne, specjalne prace muzykologiczne, wydawnictwa typu ikonograficznego, czasopisma itd.

WYBÓR ŹRÓDŁA PODSTAWOWEGO

Ten najbardziej odpowiedzialny etap pracy, od którego zależy osiągnięcie ostatecznego celu każdego wydania, a w naszym wypadku celu szczególnie zobowiązującego, jakim jest przedstawienie w sposób możliwie dokładny autentycznego, niezmienionego, zamierzonego przez Chopina tekstu muzycznego jego dzieł, opiera się na kilku podstawowych założeniach², przy których nie można zapominać nigdy o głównym postulatcie: traktowaniu każdej kompozycji w sposób indywidualny.

1. W miarę możliwości opieramy się na źródłach autentycznych, a więc

1951, t. V — *Ballady*, 1951, t. VI — *Preludia i Impromptus*, 1962 (wszystkie powyższe tomy pod redakcją Ł. N. Oborina i J. I. Milsztejna).

¹ Frédéric Chopin, *Préludes* (red. Hermann Keller, 1956 i red. Ewald Zimmermann, 1968/69), *Etüden* (red. Ewald Zimmermann, 1961), *Walzer* (red. Ewald Zimmermann, 1962), *Nocturnes* (red. Ewald Zimmermann, 1966), *Polonaisen* (red. Ewald Zimmermann, 1969), G. Henle-Verlag, München-Duisburg. Por. drugą część *Aneksu III, Dotychczasowe grupowanie dzieł Chopina*.

² Uwagi i postulaty wyrażone w tym rozdziale wiążą się szczególnie silnie z zasadami sformułowanymi przez K. Górskiego w jego dziele *Sztuka edytorska*.

na tych, w których sporządzaniu kompozytor sam brał udział, a w braku źródeł autentycznych na tych źródłach, które bezpośrednio od autentycznych pochodzą. Stąd między innymi ważność ścisłej rekonstrukcji filiacji źródeł.

2. Podstawową zasadę współczesnego edytorstwa, głoszącą, że źródło autentyczne późniejsze przedstawia dla rekonstrukcji tekstu większą wartość niż wcześniejsze, stosujemy w wypadku twórczości Chopina z pewnymi od niej wyjątkami. Nie ulega żadnej wątpliwości, że spośród autografów przygotowanych do druku autograf późniejszy lepiej oddaje intencję twórczą Chopina, i tym samym jako źródło jest bardziej autorytatywny od wcześniejszego. Natomiast możemy niekiedy powątpiewać, czy dokonana później korekta drukarska musi mieć — ze względu na swe chronologiczne następstwo — większą od autografu wagę. Wydaje się, że to, co już powiedziane zostało o typie korekt Chopina, może wystarczyć jako uzasadnienie do wyrażenia tego rodzaju zastrzeżenia. Dodajmy, że istnieje jeszcze inny wzgląd, który od czasu do czasu może nam kazać skrupulatnie zbadać, czy zmiana dokonana w korekcie jest rzeczywiście ulepszeniem dzieła, czy też tylko jego odchyleniem. Jeżeli bowiem z jednej strony wiemy o męce twórczej Chopina przy wyborze z bogactwa nasuwających mu się pomysłów muzycznych, jak również przy ciągłym szlifowaniu ich kształtu ostatecznego, to z drugiej strony znane też są nam wypadki ulegania cudzym sugestiom.

Polecając np. Fontanie załatwienie rozmaitych sprawunków, wśród nich kupno kapelusza, przyrzeka mu Chopin:

A będę Ci za to odmieniał drugą część „Poloneza” aż do zgonu. Wczorajsza wersja może Ci się także nie podoba — chociaż suszyłem mózg z jakie 80 sekund¹.

Na końcu *Preludium c op. 28 nr 20*, uwzględniając sugerowane przez Pleyela powtórzenie czterech taktów, dopisał Chopin:

*[...] mała koncesja uczyniona dla Pana***, który często miewa rację [...] ².*

Interesujący przykład wykorzystania cudzej uwagi, oczywiście genialnie przez Chopina zrealizowanej, daje nam fragment wspomnień Emilii z Borzęckich Hoffmanowej, która była przez czas krótki uczennicą Chopina, a która prócz swoich własnych wspomnień relacjonuje również wspomnienia swego męża, przez dwa lata (około 1833 roku) mieszkającego wraz z Chopinem:

Mąż mój był nadzwyczaj muzykalny i miał ogromnie dużo artystycznego poczucia. Chopin, mieszkając z nim, bardzo często stosował się do jego uwag w rzeczach kompozycji. Tak np. gdy skomponował znaną „Etiudę a-moll”,

¹ List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 8 X 1839; KCh I, s. 365.

² Por. *Faksymilowane Wydanie Autografów F. Chopina*, zeszyt I, 24 *Preludia*, Wstęp — Władysław Hordyński, PWM, Kraków 1951, s. 32.

[op. 25 nr 11], która w swej pierwotnej redakcji od razu zaczynała się od szalonych pasażów prawej ręki, mąż mój, choć zachwycony nią, zwrócił mu uwagę, że obok całej wspaniałości motywu i faktury brak „Etiudzie” tej... początku, że, jego zdaniem, zaczyna się zbyt raptownie, że sprawiałaby daleko silniejszy efekt, gdyby ją poprzedzić kilkoma taktami jakiegoś wstępu. Chopin, który raz napisawszy rzecz jakąś, już jej nie lubił przerabiać, był zdecydowany, mimo tej uwagi mego męża, „Etiudę” tę zostawić tak, jak była, choćby dlatego, że mu nie przychodził żaden lepszy początek; lecz uwaga męża, uznana przez autora za słuszną, tak długo nie dawała mu spokoju, aż raz w nocy przyszedł mu pomysł na cztery takty melancholijnego wstępu do tej „Etiudy”, wstępu, który od razu, wstawszy z łóżka, dopisał. Nazajutrz zagrał go memu mężowi, ten zaś, zachwycony nim, aprobował go całkowicie. W ten sposób powstały pierwsze cztery takty „Etiudy a-moll”, przedostatniej w drugiej serii [...]¹.

Wprawdzie powyższe przykłady świadczą o całkowicie świadomym artystycznie zaakceptowaniu cudzych uwag przez Chopina, a efekt ich od żadnej strony nie może budzić zastrzeżeń (z tym, że nie wiemy do tej chwili, jaką zmianę w *Polonezie A op. 40 nr 1* zasugerował Chopinowi Fontana), to jednak nie wykluczone są i wpływy mogące zatrzeć świeżość i odwagę inwencji Chopinowskiej. Tego przynajmniej zdania są Saint-Saëns i Debussy, którzy uważają wariant Chopinowski w t. 7 *Ballady g op. 23*, przekazany przez wydanie niemieckie, za dokonany przez Chopina pod wpływem muzyków-przyjaciół, obawiających się tak śmiałego brzmienia akordu lewej ręki. Tego, że gust muzyczny przyjaciół Chopina nie mógł dorównywać subtelnością jego własnemu, nie trzeba dowodzić. Można natomiast przypuszczać, że trudności rozumienia i odtwarzania jego muzyki przez najzdolniejszych choćby uczniów (a nie tylko takich posiadał) mogły wpływać raczej na bardziej kompromisowe niż odkrywcze odmienianie tekstu. Dlatego też Redakcja WN przyjmuje możliwość zwężenia w niektórych wypadkach ogólnej zasady większej autorytatywności źródła późniejszego na korzyść ostatniego źródła indywidualnie przez Chopina do druku przygotowanego. Na podstawie bowiem obserwacji przebiegu inwencji Chopina w wielu jego utworach można stwierdzić, że pasując się ze swoją inwencją, przeżywając aktualnie powstawanie dzieła, filtrując je przez swoją wrażliwość artystyczną i swoje olbrzymie możliwości instrumentalne, pod koniec tego procesu podawał nam dzieło w najdoskonalszym jego kształcie, utrwalając je w ostatniej wersji autografu-czystopisu. Uwzględniając w zasadzie możliwość późniejszych poprawek, nie możemy im zawsze przypisywać większej wartości tylko dlatego, że są chronologicznie późniejsze; możemy to uczynić jedynie ze względu na ich wartości stylistyczne.

¹ F. Hoesick, *Rozmowa o Chopinie z jego uczennicą, Słowacki i Chopin*, Warszawa 1932, t. I, s. 246–247.

Wiele trudności dotyczących wyboru tekstu podstawowego następcza opisany już wyżej sposób wydawania kompozycji u trzech różnych wydawców często równocześnie¹, ponieważ — jak zauważyliśmy — Chopin nie zawsze starał się ujednolicać wersje w podkładach dla poszczególnych wydań, a czasem przekazywał wydawcom teksty o różnych wersjach. Stwarza to nieraz konieczność poszukiwania nowych, indywidualnych dla danego dzieła rozwiązań wydawniczych, ponieważ klasyczne reguły edytorstwa nie są wystarczające i mogą stanowić jedynie ogólny punkt wyjścia. Jedną z takich sytuacji, występującą niejednokrotnie w dziełach Chopina, pragniemy — dla uwypuklenia zagadnienia — przedstawić tutaj pokrótce.

Zdarzało się — przeważnie w trzecim okresie twórczości Chopina — że sporządzał on dla każdego z trzech wydań (niemieckiego, francuskiego i angielskiego) odrębny autograf. Manuskrypty swe, najczęściej różniące się nieco pomiędzy sobą, przysyłał następnie w bliskich odstępach czasu poszczególnym wydawcom, którzy przystępowali do druku z zamiarem wydania kompozycji w uzgodnionym terminie. Gdyby udział Chopina w procesie wydawniczym kończył się w tym momencie, wybór źródła podstawowego byłby zupełnie prosty: za tekst ostateczny należałoby przyjąć ostatni autograf, lub w jego braku opierające się na nim wydanie (w tym okresie najczęściej wydanie niemieckie). Tymczasem okazuje się, że po rozesłaniu autografów wydawcom sam Chopin przeprowadził jeszcze korektę wydania francuskiego (bądź w samym autografie, bądź na płytach sztycharskich). Powstaje teraz problem: co przyjąć za źródło ostateczne — ostatni autograf czy wydanie francuskie? Jeżeli autograf, to przecież jednak po jego sporządzeniu nastąpiła korekta wydania francuskiego, które z tego tytułu może pretendować obecnie do rangi ostatniego źródła autentycznego; jeżeli znów przyjąć za źródło ostateczne wydanie francuskie, to przecież oparte jest ono na wersjach wcześniejszego autografu, wersjach nie zawsze najdoskonalszych. Wydaje się, że jedynym wyjściem z sytuacji jest przyjęcie za tekst ostateczny wersji ostatniego autografu z nałożeniem na niego korekty wydania francuskiego, tak jakby owa korekta była dokonana na tymże ostatnim autografie. Trzeba bowiem zdać sobie sprawę z tego, że korektę tę zrobił Chopin wyłącznie w wydaniu francuskim jedynie ze względów technicznych, do tego tylko wydania bowiem miał on bezpośredni dostęp w czasie druku. Intencją jego było jednak poprawienie nie tego konkretnie wydania, ale swojej błędnie zanotowanej koncepcji dzieła; można przyjąć, że poprawiając błędy w dostępnym mu wydaniu, Chopin intencjonalnie poprawiał identyczne błędy we wszystkich pozostałych, niedostępnych w danym momencie wydaniach, wśród nich i w tym, które oparte zostało na ostatnim autografie.

¹ Por. M. J. E. Brown, artykuł cytowany w zakończeniu przypisu 67, s. 7–12, oraz przedmowa w *Indeksie Browna*.

Opisany tutaj zabieg, pozornie kompilujący tekst dwóch różnych źródeł, w rzeczywistości odnosi się do jednego, ostatecznego kształtu dzieła muzycznego, dla którego autografy i korekta stanowią jedynie poszczególne etapy jego wykańczania. (Nb. jeżeli w powyższym przykładzie prócz korekt w wydaniu francuskim znajdują się również modyfikacje o charakterze odmian, dodatkowym rozwiązaniem będzie dołączenie ich do tekstu głównego jako wariantów wydania francuskiego.)

Przykład ten ilustruje praktycznie realizację podstawowego założenia WN — rekonstrukcji intencji twórczej Chopina, a nie — jakby to było w innym rozwiązaniu powyższego przypadku — rekonstrukcji samych źródeł.

* * *

Tak więc etapy dojścia do ostatecznego tekstu Chopinowskiego, od momentu zebrania źródeł aż po wybór źródła najlepiej oddającego intencję twórczą Chopina, można by obrazowo przyrównać do czterech kolejnych czynności:

- oświetlenia terenu, na którym odbędzie się poszukiwanie jego intencji twórczej dla danego dzieła (zebranie możliwie kompletnych źródeł),
- wysledzenie możliwych dróg tej intencji (przeprowadzenie filiacji źródeł),
- stwierdzenia, które z tych dróg były rzeczywistymi drogami Chopina (stwierdzenie autentyczności źródeł),
- wskazania, który punkt na tej drodze jest jej punktem szczytowym (wybór źródła podstawowego).

Zagadnienia ustalania tekstu utworów Chopina nie wydanych za życia

PROBLEM INTENCJI TWÓRCZEJ CHOPINA W UTWORACH SERII B

Byłoby rzeczą bardzo pożądaną, aby przy ustalaniu tekstu utworów Chopina za jego życia nie wydanych można się było kierować wytycznymi przedstawionymi powyżej w związku z jego dziełami, w których procesie wydawniczym twórca sam brał udział. Okazuje się to jednak rzeczą prawie niemożliwą, a jeśli możliwą, to tylko we fragmentarycznych odcinkach procesu ustalania ich tekstu. Wynika to z samej istoty problemu. Jak bowiem można doszukiwać się ostatecznej intencji twórczej Chopina w kompozycjach, których w zasadzie nie miał on zamiaru ukazywać światu¹? Czy można mówić o ostatecznym, zamierzonym przez twórcę kształcie dzieła w odniesieniu do krótkich „wizji ulotnych”, jakie stanowi duża część utworów jednorazowo wpisanych do sztambuchów przyjaciół i znajomych, albo wręcz w stosunku do utworów zaledwie naszkicowanych? Czy poszukiwanie autentycznej woli twórcy może — w ścisłym tego słowa znaczeniu — odnosić się do utworu, którego tekst przekazany nam został prawdopodobnie w dużej części na podstawie rekonstrukcji utworu z pamięci przez przyjaciela-muzyka?

Aby uwypuklić trudności związane z problemem edycji pośmiertnej dzieł Chopina przytoczę kilka przykładów.

Sonatę c op. 4, obszernie powyżej omówioną², jedyną kompozycję w serii B przygotowaną do druku przez młodego Chopina, edytor, wydając na pewno

¹ Uwaga Fontany z jego noty za tekstem nutowym *Oeuvres posthumes*:
[...] słyszałem wyrażoną przez niego chęć opublikowania tego lub innego utworu wchodzącego do niniejszego zbioru,

nie wnosi dużo nowego do sprawy; jest zbyt ogólnikowa, nie wskazuje na żadną konkretną kompozycję, nie mówi, czy Chopin tekst którejs z nich uważał za gotowy do druku.

² Patrz wyżej: *Podział WN na dwie serie, Przypadki graniczne*.

z pełnym pietyzmem, musi to równocześnie czynić z przekonaniem, że sprzeciwia się później wyrażonej woli twórcy. Przypominam odnoszące się do *Sonaty* słowa Chopina:

*[...] wolałbym, żeby wiele rzeczy odmienionych było, więc może [Haslinger] wstrzymał druk, co by mi bardzo miło było...*¹

Wydawca ukazujący światu *Walca f* WN 55 nie może zapominać słów Chopina napisanych do p. Belleville-Oury przy okazji przesłania jej tego utworu:

*[...] proszę zachować go — błagam — dla siebie. Nie chciałbym, aby ujrział światło dzienne*².

Niektóre kompozycje, wpisane do albumów własnoręcznie przez Chopina, czynią wrażenie kartek ze szkicownika, na których twórca zanotował pierwsze kształty pomysłów muzycznych, nie sprecyzowane jeszcze ani pod względem charakteru, ani formy, nie mówiąc o tym, że pozbawione oznaczeń wykonawczych.

Szkic „ostatniej myśli muzycznej Chopina”, *Mazurka f* WN 65, powstał w okresie, kiedy kompozytor pisał do przyjaciela:

*Grać jeszcze nie zacząłem — komponować nie mogę — [...] Gram coraz mniej; pisać nic nie mogę*³.

W powyżej wyrażonych uwagach i przytoczonych cytatach nie mam zamiaru kwestionować celowości sporządzania pośmiertnych wydań dzieł Chopina (nie pozwala na to ani stan faktyczny: istnienie tego rodzaju wydań, ani „kierujący naszymi krokami demon poznania”), wysuwam je tutaj tylko dlatego, aby wskazać na bezprzedmiotowość — przynajmniej w odniesieniu do znacznej większości utworów pośmiertnych Chopina — pojęcia ostatecznej intencji twórcy.

PROBLEMY ŹRÓDEŁ, ICH FILIACJI, AUTENTYCZNOŚCI, WYBORU ŹRÓDŁA PODSTAWOWEGO

Sprawa źródeł do dzieł pośmiertnych to szeroki wachlarz problemów i sytuacji. Istnieje wprawdzie szereg utworów, do których posiadamy jedno autentyczne źródło — autograf. Ta sytuacja jest dla edytora najprostsza: rola jego ogranicza się do sprawdzenia, czy nie ma jakichś oczywistych błędów, przeoczeń, „lapsus calami” w autografie, które należałoby poprawić, następnie do zrekonstruowania

¹ Por. przypis 3. na s. 26.

² Por. przypis 3. na s. 21.

³ Listy do W. Grzymały z 18 VI i 10 VII 1849; KCh II, s. 298 i 305.

⁴ Z recenzji prof. K. Górskiego (maszynopis, zbiory TiFC, s. 8).

tekstu i ewentualnego dodania — w sposób przyjęty w muzycznym edytorstwie źródłowym, wyróżniającym dodatki redakcyjne od tekstu autentycznego — najniezbędniejszych, zgodnych ze stylem twórcy określeń wykonawczych, wreszcie do skomentowania procesu wydawniczego utworu. Nie zawsze jednak sprawa jest tak prosta. W dużej części dzieł serii B mamy jako jedyny przekaz źródło nieautentyczne, czasem budzące wątpliwości, czy oparte jest ono na autografie, czy też na jeszcze innym źródle nieautentycznym (w wypadku całej grupy utworów wydanych przez Fontanę mamy co do tego, niestety, pewność). Najdalej idący przykład stanowi *Polonez Ges WN 35*, którego tekst — przy obecnym stanie źródeł — będzie musiał oprzeć się na przekazach szóstego rzędu, chyba żeby jakimś cudem znalazł się album (Tytusa Wojciechowskiego), do którego *Polonez* ten został wpisany, lub przynajmniej egzemplarz pierwszego wydania, które z kolei już sto lat temu było białym krukiem. Na przeciwnym krańcu znajduje się wyżej wspomniany *Walc f WN 55*, do którego posiadamy 5 autografów, 3 kopie i 2 wydania pośmiertne. Wydawałoby się, że przynajmniej tutaj da się łatwo zastosować obowiązujące w serii A zasady rekonstrukcji i ustalania filiacji źródeł i — na ich podstawie — wybrać źródło podstawowe. Niestety, i w tym wypadku zasady te mało są przydatne. Spośród pięciu autografów ściślejszy związek istnieje prawdopodobnie tylko pomiędzy dwoma z nich, trudny również do ustalenia jest ich porządek chronologiczny (tylko dwa autografy są datowane); narzuca się tutaj prawdopodobieństwo kilkakrotnego pisania przez Chopina tego *Walca* z pamięci; dwie kopie — z trzech istniejących — wykazują w sposób dość przekonujący pochodzenie od poszczególnych autografów, trzecia natomiast związana jest zapewne z nieistniejącymi kopiami, stanowiącymi podkłady do obu pośmiertnych wydań i zawierającymi prawdopodobnie dowolne zmiany kopisty. Dla dokonania wyboru źródła podstawowego pozostają więc już tylko kryteria stylistyczne, które jednak w tej sytuacji nie mogą pretendować do miana absolutnie obiektywnych. Pamiętajmy, że w serii A były one kryteriami pomocniczymi, mocno obwarowanymi filiacją źródeł, stanowiącą swoistą kontrolę źródeł pomiędzy sobą. Te kryteria stylistyczne pozostawione same sobie, choćby stosowane przez redaktora bardzo ostrożnie, mogą posiadać zawsze pewien stopień subiektywności.

W zakres serii B wchodzi też utwory wątpliwego autorstwa Chopina oraz utwory cudze, w których podejrzewamy udział Chopina w formie korekty, jak również transkrypcje oparte na nieznanym nam skądinąd muzyce Chopina; w tym ostatnim przypadku próbujemy rekonstrukcji fragmentów Chopinowskich. (Utwory w przekonaniu redakcji WN nieautentyczne nie wchodzi do WN¹.)

¹ Utwory wątpliwej i częściowej autentyczności wchodzi do t. B X (36). W komentarzu źródłowym do tego tomu będą również omówione utwory gdzie indziej wydane, które mogą jednak być uznane za nieautentyczne (jak *Walc Es*, *Wariacje fletowe*).

Ostatnim zagadnieniem, występującym tylko w serii B — to problem rekonstrukcji¹ kilku kompozycji. Napotykamy cztery jej rodzaje:

1. rekonstrukcja kompozycji na podstawie autografu-szkieca (*Mazurek f* WN 65)²,
2. rekonstrukcja brakujących stron niekompletnego autografu (*Wariacje D* na 4 ręce WN 10)³,
3. rekonstrukcja fragmentów kompozycji, w których podejrzewać można udział osoby sporządzającej źródło pośrednie (kopię, wydanie), udział niezgodny ze stylem Chopina (fragmenty niektórych utworów wydanych przez Fontanę),
4. próba rekonstrukcji autentycznej muzyki Chopina z cudzej transkrypcji nieznanego skądinąd utworu Chopina (*Allegretto* WN 36)⁴.

Sądzę, iż poruszone zagadnienia i przytoczone przykłady są wystarczająco przekonujące co do tego, że przy wydawaniu utworów serii B należy nie tylko podchodzić do każdego dzieła w sposób indywidualny (jak to miało miejsce również i w serii A), ale — jeżeli już nie do każdej kompozycji, to przynajmniej dla wielu ich grup — trzeba tworzyć indywidualne metody odnalezienia intencji Chopina i jej odtworzenia. Sądzę również, że powyższe przykłady jeszcze raz potwierdzają słuszność przeprowadzenia linii podziału pomiędzy obu seriami WN.

Tak więc spośród sześciu postulatów wysuniętych przy okazji omawiania metod ustalania ostatecznej intencji twórczej Chopina w dziełach wchodzących do serii A, w serii B tylko dwa pierwsze postulaty dadzą się zastosować w sposób bezwzględny: zgromadzenie maksymalnej ilości źródeł autentycznych i do autentycznych zbliżonych oraz indywidualne podejście do każdego utworu z osobna. Dalsze postulaty — przeprowadzenie filiacji źródeł, stwierdzenie ich autentyczności (lub stopnia zbliżenia do niej), wybór źródła podstawowego i zredagowanie tekstu w sposób najbardziej zbliżony do formy autentycznej — spełniamy warunkowo, o tyle, o ile istnienie źródeł, ich ilość oraz ich typ na to pozwalają. Czynimy to wszystko oczywiście na podstawie doświadczenia nabytego przy opracowywaniu utworów serii A, posiadających względnie pełną i powiązaną dokumentację źródłową.

Obecnie scharakteryzuję krótko główne grupy źródeł do utworów pośmiertnych Chopina.

¹ Chodzi tutaj o rekonstrukcję w ściślejszym tego słowa znaczeniu; w znaczeniu ogólniejszym — rekonstrukcji jakiegoś fragmentu źródła na podstawie źródeł równoległych — używamy tego terminu także w serii A.

² Możliwość rekonstrukcji tego ostatniego utworu Chopina zawdzięczamy wyjątkowo kompletnemu materiałowi muzycznemu zawartemu w szkicu.

³ Por. Chopin, *Wariacje D-dur* na 4 ręce, PWM, Kraków 1965.

⁴ Patrz WN tomy B V (31) i B X (36).

AUTOGRAFY

Jedynym autografem-czystopisem, początkowo przeznaczonym przez Chopina do druku, jest autograf *Sonaty c op. 4*¹.

Znakomitą większość stanowią utwory wpisywane przez kompozytora do albumów przyjaciół i znajomych lub też ofiarowywane im na oddzielnych kartkach. Pisane są one zazwyczaj przejrzyście i czytelnie, natomiast dość rzadkim zjawiskiem jest dokładniejsze opatrywanie ich oznaczeniami wykonawczymi. Problem, czy pewne autografy mogą być pierwszymi redakcjami utworów, którym później Chopin mógł chcieć nadać bardziej doskonałą formę, rzadko możemy autorytatywnie rozwiązać. Najczęściej bowiem mamy do czynienia z zestawieniem autografu z nieautentycznym wydaniem, w którym zawsze można podejrzewać ingerencję obcej ręki. Jedynie dokładne badanie źródeł do poszczególnych kompozycji może doprowadzić do precyzyjniejszych sądów w tej dziedzinie.

Szkice — podobnie jak w serii A — mają w zasadzie wartość pomocniczą. Wyjątek stanowi wyżej wzmiankowany *Mazurek f WN 65*, dla którego jedynym źródłem jest autograf-szkic².

KOPIE

Ponieważ dla dużej ilości utworów serii B kopie są jedynymi źródłami, kopistów tego zakresu dzieł należy nieco dokładniej scharakteryzować.

1. Julian Fontana był zarówno kopistą, jak i wydawcą dzieł pośmiertnych Chopina. Wszystkie świadectwa pozwalają przypuszczać, że podstawę do jego wydania stanowiły nie autografy Chopinowskie, ale w większości wypadków sporządzone przez niego odpisy. Jednym z argumentów na potwierdzenie tego przypuszczenia jest fragment listu Fontany do firmy Gebethnera i Wolffa w Warszawie, pisanego w siedem lat po wydaniu Dzieł Pośmiertnych:

*Kilka lat pracy mnie kosztowało zebranie, ułożenie, skompletowanie rozerwanych i dla każdego innego nieodgadzionych kawałków, jako też kilkakrotne przepisywanie już wybranych i oczyszczonych rękopisów*³. (Podkr. J.E.)

Do podobnego wniosku dochodzi Oskar Kolberg, kiedy pisze do firmy Breitkopf & Härtel:

[Fontana] jako jeden z najbardziej zaufanych przyjaciół Chopina z całą pewnością

¹ Zbiory Roberta Owena Lehmana, Nowy York, fotokopia zbiory TiFC F. 1427.

² Zbiory TiFC M/235, fotokopia F.1481(3).

³ List do firmy Gebethner i Wolff w Warszawie, Paryż, 16 XI 1862; por. F. Hoesick, *Chopiniana*, Warszawa 1912, s. 442–443.

posiadał oryginalne rękopisy dzieł pośmiertnych. [...] Wątpię, czy oddałby on oryginalne rękopisy Schlesingerowi, był bowiem zbyt wielkim wielbicielem mistrza i nie pozbawiałby się ich, prawdopodobnie były to sporządzone przez niego odpisy¹. (Podkr. J.E.)

Jeżeli można było Fontanę scharakteryzować jako wiernego na ogół kopistę dzieł przepisywanych na prośbę Chopina, przygotowywanych przez kompozytora do wydań, tak tutaj musimy odnieść się do tej wierności z pewnym zastrzeżeniem. Zrozumiałą jest rzecz, że opierając się — jak sam pisze do Ludwiki Jędrzejewiczowej — na rękopisach Chopina zawierających niekiedy poprawki i warianty, a czasem nawet niekompletnych, Fontana czuł się uprawniony do wyboru oraz uzupełnień. Potwierdza to w liście do Gustawa Gebethnera w Warszawie:

Kilka lat pracowałem nad zebraniem świstków i hieroglificznych notatek Chopina, nad ich wyborem i poprawami [...]². (Podkr. J.E.)

Zachodzą nawet uzasadnione podejrzenia, że niektóre kompozycje w części, a może nawet w całości, były przez Fontanę rekonstruowane z pamięci. Za tym ostatnim przemawia wyjątek jego listu do Ludwiki Jędrzejewiczowej z okresu pierwszych pertraktacji na temat wydania dzieł pośmiertnych, w którym to fragmencie, omawiając sprawę zachowanych rękopisów *Pieśni*, pisze Fontana:

Jak ich kilka prócz tego częściami lub i w całości pamiętam, i gdybym miał przynajmniej jakie namarkowanie, mógłbym resztę pamięcią dopełnić. Ale nawet i tego nie ma, bo pomimo częstych prośb moich nigdy ich Fryderyk nie napisał, zawsze do jutra odkładając. Temu losowi uległy szczególnie pieśni Janusza [...]. To na nieszczęście zapewne całkiem stracone³. (Podkr. J.E.)

Fragment ten jest o tyle wymowny, że tekst słowny 17. *Pieśni* w wydaniu Fontany stanowi utwór Wincentego Pola ze zbioru *Pieśni Janusza* pt. *Śpiew z mogiły* (pieśń ta w jednej z kopii Fontany nosi tytuł *Śpiew z mogiły Janusza*, a w druku — od pierwszych słów utworu — „*Leci liście z drzewa*”), a równocześnie tekst muzyczny pieśni posiada akompaniament, którego pewne partie mogą budzić wątpliwości co do jego autentyczności.

Wydaje się jednak, że nie tylko wtedy, kiedy Fontana musiał rekonstruować utwory Chopina, czy też kompilować je z fragmentów, ingerował w ich treść muzyczną; pewne poszlaki wskazują również na to, że i przepisując zachowane w całości autografy, czynił w nich pewne zmiany. Pierwszą co do tego obawę budzą jego wyżej cytowane słowa z listu do Gebethnera:

[...] kilkakrotne przepisywanie oczyszczonych rękopisów (Podkr. J.E.)

¹ Brulion listu do Breitkopfa i Härtla, pisany w jęz. niem., KOK II, s. 111, tłum. pol. s. 112.

² List z dnia 9 XI 1859, pisany w Paryżu; F. Hoesick jw., s. 441.

³ Por. przypis 1. na s. 106.

Niepokój nasz zwiększa stwierdzenie Oskara Kolberga:
*[...] mam parę autentyków Ch[opin]a, [...] i kilka moich własnoręcznych kopii z autentyków, które lubo w drobnych tylko szczegółach, ale odmiennie nieco przedstawiają rzeczy przez Fontanę wydane.*¹

Te obawy potwierdza porównanie Fontanowskich wersji z zachowanymi autografami czy też z innymi, dokładnie sporządzonymi kopiami. Z porównań tych wynika, że ingerencja Fontany dotyczy nie tylko szczegółów drugorzędnych, jak np. drobnych manier pisowni nutowej, ale nawet tak istotnych elementów dzieła, jak melodyka, harmonika, metryka, rytmika i forma utworów.

Jakkolwiek by jednak było, należy w tym miejscu wyrazić przekonanie o dobrej woli Fontany w przekazaniu nam autentycznego — jego zdaniem — tekstu Chopinowskiego, co nie zmienia faktu, że inne jest nasze pojęcie autentyczności, a inne mogło być przeszło sto lat temu. Dlatego też ceniąc Fontanę jako kopistę i wydawcę części dzieł Chopina, dzięki któremu na pewno niejedna kompozycja przetrwała do naszych czasów, musimy za pomocą wszelkich możliwych kryteriów starać się weryfikować te miejsca jego przekazów, w których możemy podejrzewać jego ingerencję w tekst muzyczny.

Jest rzeczą zrozumiałą, że niezależnie od ostrożności, z jaką do kopii Fontany, jako ostatecznych tekstów Chopina, podchodzić musimy, są one dla nas źródłami pierwszorzędnej wartości. Należy również podkreślić, że niektóre przekazy Fontany sprawiają wrażenie oddania intencji Chopina bez żadnych dodatków i zmian².

Zachowały się następujące Fontanowskie kopie utworów wchodzących do Serii B: *Walc f* WN 55 (ostatnia strona)³, pieśń *Śpiew z mogiły Janusza* (pierwsza redakcja zatytułowanej w druku pieśni „*Leci liście z drzewa*” WN 49⁴ oraz kopie służące do druku wydania pośmiertnego *Pieśni: „Życzenie”, „Wiosna”,*

¹ Brulion listu do Roberta Wolffa bm. i d. KOK II, s. 292.

² Bardzo ostrej krytyce poddał rolę Fontany jako kopisty i wydawcy dzieł pośmiertnych Chopina E. Ganche w swej książce *Dans le souvenir de Frédéric Chopin*, Paris 1925, s. 213 i n., mocno przerysowując problem ingerencji Fontany w ostateczny kształt dzieł Chopina przez niego do druku przygotowywanych, i bardzo niekorzystnie i jednostronnie przedstawiając osobiste aspekty tej ingerencji. Szereg zarzutów Ganche'a słusznie prostuje w swych pracach L. Bronarski: *W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina*, „Kwartalnik Muzyczny”, nr 1, 1928, s. 55–59, oraz *Szkice Chopinowskie*, PWM, Kraków 1961, s. 331–332. W pierwszej z wymienionych prac autor pozostawia sprawę tę otwartą z punktu widzenia merytorycznego, pisząc, że: „wymaga [ona] jednak gruntownego zbadania i uwzględnienia wszystkich odnośnych materiałów”. Wydaje się, że dziś ilość tych materiałów, które znajdują się w naszym posiadaniu, upoważnia do wypowiedzenia powyższych ogólnych uwag, będących rezultatem skrupulatnych porównań licznych źródeł. Szczegółowe rozważania wraz z obfitym muzycznym materiałem porównawczym zostaną przedstawione w oddzielnej pracy.

³ Biblioteka Miejska w Bydgoszczy, fotokopia zbioru TiFC F.1447.

⁴ WTM 21/Ch, fotokopia zbioru TiFC F.1627.

„Smutna rzeka” i „Hulanka” (do tych kopii, jak i do odpisów pozostałych *Pieśni*, inną ręką sporządzonych, wypisał Fontana własnoręcznie karty tytułowe oraz tekst słowny *Pieśni*)¹.

2. August Franchomme (1808–1884), przyjaciel Chopina, kompozytor i wiolonczelista. Z dzieł nie wydanych za życia znane są następujące kopie Franchomme’a: *Impromptu cis* WN 46 (dwie różne kopie)², *Walc As* WN 48³, pieśń *Wiosna* w wersji fortepianowej WN 52a⁴, pieśń „*Nie ma, czego trzeba*” WN 58b (bez podłożonego tekstu słownego)⁵, *Mazurek a* WN 59⁶ oraz rekonstrukcja pierwszej części *Mazurka f* WN 65⁷.

Franchomme był niezmiernie skrupulatnym i ostrożnym kopistą dzieł Chopina, obawiającym się najmniejszej ingerencji w jego tekst, czego dowodzą zarówno zestawienia jego kopii z istniejącymi autografami Chopina, jak i opinia współpracującej z nim w pierwszym okresie przygotowań do wydania dzieł pośmiertnych J. W. Stirling:

*Franchomme zajęty ciągle piosenkami Chopina, lecz większości brak akompaniamentu, a nie śmie dorabiać go samowolnie*⁸.

*Bez wątpienia tylko przesadne przywiązanie i kult Franchomme’a dla Chopina mogą czynić go tak opieszalym w dotknięciu się najmniejszego z jego dzieł. Gdyby go Pani mogła widzieć, jak on się waha pomiędzy „tak” i „nie”, oświadczając: „nie śmiem się co do tego wypowiedzieć” [...] Z ogromnym trudem dorobił on akompaniament do jednej „Pieśni”, po czym odmówił nam jego pokazania*⁹.

*Przesyłam Pani [...] to, co Franchomme mógł odcyfrować z ostatniego „Mazurka”, napisanego na Chaillot, a co wszyscy uważali za nie do odczytania, lecz co Franchomme’owi udało się napisać — przyniósł mi to początkowo na dwóch kawałkach papieru, nie odważając się połączyć obu części, jednak gdy dodać jedną nutę („mi”) w basie równocześnie z „si” — tworzy to całość [...]*¹⁰.

¹ Zbiory A. v. Hobokena, Ascona (Szwajcaria).

² 1. BCP Ms. 10. 491, fotokopia zbiory TiFC F.1649, oraz 2. zbiory TiFC M/632, fotokopia F.1651.

³ BCP Ms. 10.511, fotokopia zbiory TiFC F.1498.

⁴ BCP Ms. 10.491, fotokopia zbiory TiFC F.1631.

⁵ BCP Ms. 10.490, fotokopia zbiory TiFC F.1634.

⁶ BCP Ms. 10.491, fotokopia zbiory TiFC F.585.

⁷ Zbiory TiFC M/236, fotokopia F.1481 (4).

⁸ List do L. Jędrzejewiczowej w Warszawie, z dnia 17 IX 1851, streszczenie listu, cyt. wg M. Karłowicz, *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904, s. 339.

⁹ List do L. Jędrzejewiczowej pisany w jęz. francuskim w marcu 1852. Oryginał zbiory TiFC M/518, fotokopia F.75; por. Ganche, *Dans le souvenir de F. Chopin*, s. 139.

¹⁰ List do L. Jędrzejewiczowej z dnia 18 VI 1852, pisany w jęz. francuskim. Oryginał zbiory TiFC M/519, fotokopia F.115; por. Ganche, op. cit., s. 140, gdzie tekst wykazuje nieznaczne odchylenia od oryginału.

Kiedy zaś J. W. Stirling po przyjeździe Fontany do Paryża w pierwszej z nim rozmowie wspomniała o wstępnych pracach Franchomme'a nad *Pieśniami*, a Fontana zaniepokoił się możliwością współdziałania Franchomme'a w ich wydaniu, J. W. Stirling wyprowadziła go z błędu, dając mu do zrozumienia, że:

[...] *przeciwnie, Franchomme obawia się bardzo brać odpowiedzialności za to [...]¹.*

Tak więc Franchomme'a kopie utworów pośmiertnych mają dla nas jako źródła wartość pierwszorzędą.

Osobną pozycję stanowią incipity dzieł Chopina zamieszczone w zbiorze pierwszych wydań francuskich należącym do J. W. Stirling, z których większość sporządzona jest ręką Franchomme'a. Incipity te nie mają szczególnej wartości źródłowej, ponieważ zapisane są na podstawie tychże wydań francuskich, nie wnosząc tym samym do tekstu żadnych nowych elementów.

3. Ludwika Chopin (1807–1855), starsza siostra Fryderyka, zamężna za Kalasantym Jędrzejewiczem, posiadała wykształcenie muzyczne w zakresie gry na fortepianie, o czym świadczą relacje współczesnych:

[...] *już w siódmym roku dano dziecku [Fryderykowi] nauczyciela, a przez wzgląd na wielką jego młodość, siostra starsza godzinę lekcji z nim dzieliła².*

[...] *najczęściej grywała na cztery ręce z Fryderykiem, najwięcej oboje mieli zawsze coś do powiedzenia sobie³.*

Również siostra Marii Wodzińskiej, wspominając swoje dzieciństwo, mówi:

[...] *starsza siostra jego, Ludwika, późniejsza pani Jędrzejewiczowa, prześlicznie grała na tym instrumencie [...]⁴.*

O tym, że Ludwika miała również zdolności kompozytorskie, świadczy fragment listu Chopina do Jana Białobłockiego:

Ludwika zrobiła „Mazura” doskonałego, jakiego Warszawa dawno nie tańczyła. Jest to jej non plus ultra, ale też w istocie jeden z non plus ultrów swego rodzaju. Skoczny, ładny, słowem do tańca, nie chwalcę rzadkiej dobroci. Jak przyjedziesz, to Ci go zagram⁵.

Zachowały się jej ręką pisane kopie następujących utworów: *Poloneza B* WN 14⁶, oraz album dla Marii Wodzińskiej, zawierający następujące kompozycje:

¹ List do L. Jędrzejewiczowej z dnia 2 VII 1852, pisany w jęz. francuskim. Oryginał zbioru TiFC M/496, fotokopia F.94; por. Ganche, op.cit., s. 141, gdzie tekst wykazuje odchylenia od oryginału.

² Józef Sikorski, *Wspomnienie Szopena*, „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1849, s. 6.

³ Fryderyk Skarbek, *Pamiętniki*, Poznań 1858.

⁴ Słowa Józefy z Wodzińskich Kościelskiej, cyt. wg artykułu F. Hoesicka pt. *Nowe szczegóły o Marii Wodzińskiej*, *Słowacki i Chopin*, t. I, Warszawa 1932, s. 126.

⁵ List do J. Białobłockiego w Biskupcu, Warszawa, XI 1825; KCh I, s. 60.

⁶ Zbiory TiFC M/623, fotokopia F.1535.

Lento con gran espressione WN 37 oraz *Pieśni: „Życzenie”, „Poseł”, „Gdzie lubi”, „Hulanka”, „Piosnka litewska”, „Wojak”, „Precz z moich oczu”, „Czary”*¹.

Kopie tych utworów wykazują rękę dość niewprawną w pisaniu nut, w rezultacie jednak zawierają one tylko błędy mechaniczne, łatwe do wychwycenia. Dzięki pewnej zewnętrznej dokładności graficznej odpisów, co można stwierdzić zestawiając je z autografami Chopina, z których Ludwika sporządzała kopie, mają one jako źródła pierwszorzędne znaczenie.

Osobne źródło, bezcenne zarówno jak chodzi o stwierdzenie istnienia kompozycji Chopina nie znanych w całości do dnia dzisiejszego, jak i ze względu na daty postawione przy poszczególnych pozycjach, stanowi sporządzony ok. 1854 r. na prośbę J. W. Stirling i Juliana Fontany spis pt. *Kompozycje nie wydane*, zawierający incipity większości dzieł Chopina za życia nie opublikowanych².

Dodajmy jeszcze, iż jest rzeczą wysoce prawdopodobną, że siostra Chopina jest autorem *Kontredansa Ges*, przypisywanego Chopinowi, jak również nie jest wykluczone, że to ona skomponowała *Walca Es* (wpisanego do albumu Emilii Elsner) oraz któryś z *Mazurków — D* lub *C* — (może oba?), także uważanych przez czas dłuższy za utwory Chopina, ale których autentyczność obecnie coraz częściej podawana bywa w wątpliwość (a może nawet któryś z nich jest właśnie tym z „non plus ultrów”, o których mówi Chopin w wyżej cytowanym liście?). Pewne podobieństwo pisma literowego, a także i pisma nutowego, wtedy jeszcze niezbyt dokładnie badanego, ewentualne podobieństwo skrótów nazwiska mogły wprowadzić w błąd co do autorstwa kompozycji zarówno członków rodziny, przyjaciół, jak też biografów i wydawców tych utworów,

4. Oskar Kolberg (1814–1890), młodszy brat zaprzyjaźnionego z Chopinem Wilhelma Kolberga, kompozytor, pianista, znakomity etnograf polski — jest kopistą *Lento con gran espressione* WN 37³ i *„Piosnki litewskiej”*⁴. Oskar Kolberg sporządził jeszcze kopie kilku innych kompozycji Chopina:

¹ Album ten zaginął; wydany był w formie faksymilowanej przez Kornelię Parnas pt. *Album Fr. Chopina poświęcone Marii Wodzińskiej*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1910. Identyeczność pisma Ludwika Jędrzejewiczowej w tym albumie, uchodzącego przedtem za pismo Fryderyka Chopina, stwierdziłem na przełomie 1958/59 r. przy okazji sporządzania ekspertyzy oferowanych TiFC chopinianów, wśród których znajdował się spis *Kompozycje nie wydane*, pisany ręką Ludwika. Ekspertyza ta zresztą potwierdziła tylko od dawna przeze mnie wysuwaną wątpliwość co do autentyczności pisma Chopina w tym albumie, wątpliwość spowodowaną zarówno innymi cechami graficznymi pisma, jak również tego rodzaju błędami, których żadną miarą nie można było przypisać Chopinowi.

² Zbiory TiFC M/301, fotokopia F.1752. Patrz ilustracje 11–14.

³ Państwowa Biblioteka Publiczna w Leningradzie, fotokopia zbiory TiFC F.1618.

⁴ Memorial Library of Music, Stanford University, California, fotokopia TiFC F.1726.

[...] mam parę autentyków Ch[opin]a, [...] jak i kilka moich własnoręcznych kopii z autentyków [...]¹ (Podkr. J.E.)

które, niestety, nie dochowały się do naszych czasów.

5. Mikołaj Chopin (1771–1844), ojciec Fryderyka, jest — według ekspertyzy Artura Hedleya — kopistą wersji ostatecznej *Poloneza d* WN 6².

6. Thomas Tellefsen³ przepisał *Mazurka a* WN 59⁴ oraz wątpliwej autentyczności drugą wersję *Marsza żałobnego c* WN 11⁵.

7. Józef Sikorski (1815–1896), kompozytor, recenzent muzyczny, założyciel „Ruchu Muzycznego” (później „Pamiętnika Muzycznego i Teatralnego”), sporządził kopie *Mazurków B i G* WN 7 i 8⁶.

Następują teraz kopiści, których tożsamość jest jedynie prawdopodobna lub też niemożliwa w tej chwili do stwierdzenia.

8. Kopista *Walca h* WN 19⁷ (Wojciech Żywny — [?] 1756–1842, pierwszy nauczyciel Chopina).

9. Kopista *Poloneza B* WN 14⁸. Dotychczas sądzono, że kopistą tego utworu

¹ Por. przyp. 1. na s. 132.

² Zbiory TiFC M/622, fotokopia P.1722.

³ Por. wyżej — *Późniejsze wydania jako źródła pośrednie*.

⁴ Zbiory TiFC M/625, fotokopia F.584.

⁵ Zbiory TiFC M/624, fotokopia F.1734.

⁶ Będące w posiadaniu WTM kopie tych *Mazurków* (R 901¹,²) dokonane zostały na podstawie drukowanych w Warszawie w 1826 egzemplarzy, z których jeden (egzemplarz *Mazurka G* — patrz przypis 1. na s. 31) zachował się do dnia dzisiejszego, natomiast drugi (egzemplarz *Mazurka B*) — zaginął. Stwierdzenie autorstwa kopii obu mazurków podaję tutaj po raz pierwszy — jest ono wynikiem ekspertyzy pisma tytułu, adnotacji przy tytule i określeń słownych przy tekście muzycznym kopii, która to ekspertyza wykazała zgodność tego pisma z pismem listów Józefa Sikorskiego, przechowywanych w BN. Za pomoc w ekspertyzie pisma J. Sikorskiego składam serdeczne podziękowanie p. mgr Bogumiłowi Kupściowi, kierownikowi Zakładu Rękopisów BN w Warszawie. Ustalenie autorstwa kopii tych mazurków ma dla WN duże znaczenie, ponieważ wiadomo skądinąd, że Sikorski był skrupulatnym zbieraczem polskich źródeł muzycznych, zaś porównanie drukowanego egzemplarza *Mazurka G* i jego kopii świadczy o dużej dokładności odpisu. Oba te momenty gwarantują pełną wartość źródłową kopii, tym większą że źródła do młodzieńczych *Mazurków B i G* są skąpe. O J. Sikorskim por. J. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki* (red. S. Śledziński), PWN, Warszawa 1960, s. 685–686, oraz przytoczona tamże literatura; Hanna Harley, *Józef Sikorski, „Ruch Muzyczny”*, 1963 nr 15; *Mała Encyklopedia Muzyki* (red. S. Śledziński), PWN, Warszawa 1968, s. 939.

⁷ Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, fotokopia TiFC F.1700.

⁸ Rękopis zaginął. Reprodukowany był po raz pierwszy przez „Ilustrowany Kurier Codzienny”, Kraków, 22 I 1934. Fotokopia TiFC F.1541. Jest rzeczą dyskusyjną, czy słuszne jest nazwanie „kopistą” kogoś, kto najprawdopodobniej sporządził pierwszy rękopis *Poloneza*, a nie odpisał go z autografu. Za hipotezą sporządzenia rękopisu pierwszych kompozycji Chopina przez Żywnego (czy właśnie *Poloneza B*, czy też innych utworów w tym czasie powstałych — tego nie wiadomo) przemawia wzmianka Józefa Sikorskiego: „Żywny [...] na prośbę młodego ucznia spisywał jego pomysły”. (J. Sikorski, *Wspomnienie Chopina*, „Biblioteka Warszawska”, Warszawa 1849, s. 6).

jest albo Wojciech Żywny¹, albo Mikołaj Chopin². To ostatnie zdaje się być wykluczone ze względu na wyżej wzmiankowaną ekspertyzę Artura Hedleya, stwierdzającą rękę Mikołaja Chopina w kopii *Poloneza d* WN 6 — pisma kopii obu *Polonezów* wykazują bowiem więcej różnic niż cech wspólnych. Również wykluczona byłaby tutaj ręka Żywnego, jeśliby przyjąć, że był on kopistą *Walca h* WN 19.

10. Kopista pieśni „*Wojak*”³. Odpis sporządzony jest przez kogoś z rodziny lub przyjaciół Chopina w Warszawie, o czym świadczy firma: „Magazyn T. Czaban [...] w Warszawie”, wydrukowana u dołu strony, oraz dopisek na lewym marginesie: „Muzyka Fryderyka Chopina”, z postawioną obok datą — 1831.

11. Kopista drugiej wersji (wątpliwej autentyczności) *Marsza żałobnego c* WN⁴.

12. Kopista pieśni: „*Gdzie lubi*”, „*Precz z moich oczu*”, „*Posel*”, „*Śliczny chłopiec*”, „*Z gór, gdzie dźwigali*” (*Melodia*), „*Wojak*”, „*Dwojaki koniec*”, „*Moja pieśń-czotka*”, „*Nie ma, czego trzeba*”, „*Pierścień*”, „*Narzeczony*”, „*Piosnka litewska*”, „*Leci liście z drzewa*” (*Śpiew z mogiły*, *Pieśń Janusza*)⁵. Jego kopie, sporządzone zapewne z rękopisów Fontany, służyły za podkład do druku pierwszego wydania pośmiertnego *Pieśni*. Karty tytułowe kopii i tekst słowny *Pieśni* wypisane są ręką Fontany.

13. Kopista nieznany *Walca h* WN 19 i *Walca Ges* WN 42 (ten sam, który sporządził kopie wcześniejszych wersji *Berceuse op. 57*)⁶. Wersje obu walców różnią się od dotychczas znanych, istnieje więc prawdopodobieństwo oparcia się tych kopii pośrednio lub bezpośrednio na zaginionych autografach.

14. Kopista nieznany *Walca As* WN 48 z własnoręczną dedykacją Chopina „M^{me} Marie Lichtenstein”⁷.

15. Kopista nieznany *Impromptu cis* WN 46 z własnoręczną dedykacją Chopina [„A] M^{me} Marie Lichtenstein en la priant d'en faire usage p[ar] Elle seule / Ch”⁸.

¹ Por. A. Poliński, *Chopin*, Kijów-Warszawa-Kraków 1914; s. 18; F. Hoesick, *Chopiniana w zbiorach Aleksandra Polińskiego, Słowacki i Chopin*, t. I, s. 161.

² Por. Z. Jachimecki, *Kompozycje Fryderyka Chopina z okresu dzieciństwa*, „Chopin”, IFC, z. 1, 1937, s. 28.

³ Zbiory WTM R.1209 fotokopia zbioru TiFC F.1621.

⁴ BCP D. 10807, fotokopia zbioru TiFC F.1748. Jest to ten sam kopista, który sporządził dwa odpisy *Berceuse op. 57* (patrz wyżej: *Metody ustalania... Kopie*).

⁵ Por. przypis 1. na s. 133.

⁶ Por. wyżej *Źródła [do dzieł wydanych za życia]*, *Kopie* (kopista wymieniony pod nr 6). BCP, fotokopia zbioru J. E. Pragnę w tym miejscu złożyć serdeczne podziękowanie p. Ewaldowi Zimmermannowi, redaktorowi dzieł Chopina w Henle-Verlag, za zwrócenie mi uwagi na powyższe kopie, oraz za ofiarowanie mi ich fotokopii.

⁷ Deutsche Bücherei, Lipsk. Fotokopia zbioru TiFC F.1902.

⁸ Deutsche Bücherei, Lipsk. Fotokopia zbioru TiFC F.1903.

W tekście nutowym wprowadzonych jest kilka drobnych poprawek najprawdopodobniej ręką Chopina. (Kopia nosi datę 5 *Juillet* 1839).

Do powyższej listy nie włączamy innych kopii, których proveniencji lub związku z autentycznymi źródłami nie sposób było do tej chwili ustalić.

PIERWSZE WYDANIA DZIEŁ POŚMIERTNYCH

Przy utworach Chopina wydawanych po jego śmierci nie spotykamy się z wypadkiem, by równocześnie drukowano je u różnych wydawców. Jeżeli jeden z nich odstępuje prawa drugiemu, to drugi z wydawców drukuje dzieło po jego ukazaniu się u pierwszego. Czy ten następny wydawca korzystał z podkładu pierwszego wydania, jego odbitek korektorskich, czy wreszcie z gotowego już pierwszego wydania — wykażą prawdopodobnie badania źródeł do każdej z kompozycji oddzielnie. Ponieważ w procesie wydawniczym wydań pośmiertnych nie wchodzi oczywiście w rachubę moment udziału autora, główną wagę dla ustalania tekstu mają pierwsze wydania, jako najbardziej zbliżone do źródeł autentycznych; są one szczególnie wartościowe wtedy, kiedy brak jest autografów czy kopii bezpośrednio na autografach opartych.

Dlatego też w zamieszczonej poniżej liście uwzględniamy tylko faktycznych pierwszych wydawców dzieł pośmiertnych, szeregując ich według kolejności chronologicznej pierwszego wydanego przez nich utworu.

Pewna ilość kompozycji pośmiertnych przed właściwym ich wydaniem w typowej formie nutowej była publikowana w inny sposób, przede wszystkim w periodykach muzycznych i niemuzycznych. Publikacje¹, które ukazywały się przed wydaniem nutowymi, zestawione są w oddzielnym spisie, umieszczonym za listą wydawców. Wszelkie dalsze publikacje, o ile wnoszą coś istotnego do sprawy, będą omawiane w komentarzach źródłowych szczegółowych do poszczególnych kompozycji.

Wydawcy dzieł pośmiertnych

1. Charles Haslinger, Wien — *op.* 4, WN 4 (1851)
2. R. Friedlein, Warszawa — WN 7, 8 (ok. 1851)

¹ Terminów „wydanie” i „publikacja” przy omawianiu utworów Chopina używam w następujących znaczeniach. *Wy d a n i e* — jest to oddzielny druk nutowy w formacie nutowym, dokonany przez firmę wydawniczą. Za firmę wydawniczą uznać można również periodyk muzyczny, w wypadku wydania oddzielnego druku nutowego w formacie nutowym, zazwyczaj o charakterze dodatku do numeru („Echo Muzyczne”, „Die Musik”). *P u b l i k a c j a* — jest to każdy inny sposób powielania dzieła, nie będący wydaniem (np. faksymile lub druk w tekście periodyku muzycznego lub niemuzycznego, w katalogu itp.). Wypadki wątpliwe omówione zostały w rozdziale: *Podział WN na dwie serie. Przypadki graniczne. Polonez g. Mazurki B i G.*

3. Juliusz Wildt, Kraków — WN 19, 55 (ok. 1852)
4. A. M. Schlesinger, Berlin (wyd. pośm. Fontany) — WN 6, 9, 11, 13, 14, 15, 20, 23–27a,b,c, 42, 46–48, 59, 64, 65 (częściowa rekonstrukcja) (1855), WN 21, 22, 31–34, 38–40, 50–52, 54, 57, 58b, 60 (1859), WN 49 (ok. 1860)
5. Joseph Kaufmann, Warszawa — WN 5 (1850–60, najpóźniej 1864), WN 29 (1850–60, najpóźniej 1868), WN 35 (1850–60, najpóźniej 1870)¹
6. Towarzystwo Muzyczne we Lwowie — WN 18 (1867→)²
7. Leitgeber, Poznań — WN 37 (1875)
8. „Echo Muzyczne”, Warszawa — WN 12, 16 (1881)
9. Breitkopf & Härtel, Leipzig — WN 28 (1902)
10. „Die Musik”, VIII/1, Berlin — WN 3 (1908)
11. Gebethner i Wolff, Warszawa — WN 56 (1912), WN 45 (1930)
12. Henn, Genève — WN 44 (1919)
13. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa — WN 61, 62 (1938)
14. S. A. Krzyżanowski, Kraków — WN 1, 2 (1947)
15. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków — WN 30, 58a (1951), WN 15a, 41 (1953), WN 43 (1955), WN 10, 65 (pełna rekonstrukcja) (1965)
16. Francis, Day & Hunter, London — WN 53 (1955)
17. Richard-Masse, Paris — WN 63 (1955)

Pierwsze publikacje dzieł pośmiertnych

1. Druk X. J. I. Cybulskiego, Warszawa — WN 2 (1817)³
2. Druk (W. Kolberga), Warszawa — WN 7, 8 (1826)³
3. „Dalibor” nr 6, Praha — WN 17 (1879)
4. „Lamus”, zeszyt II, Lwów — WN 41 (1909)
5. Album „Maria”⁴, Leipzig — WN 30 (1910)
6. „Świat” V/23, Warszawa-Kraków — WN 56 (4 VI 1910)
7. „Słowo Polskie”, Lwów — WN 58a (22 X 1910)
8. „Pages d’Art”, Genève — WN 44 (VIII 1918)
9. Album von Handschriften...⁵, Bazylea — WN 43 (1925)
10. „Ilustrowany Kurier Codzienny”, Kraków — WN 1 (22 I 1934)

¹ Wymieniana niekiedy w związku z tymi trzema kompozycjami firma B. Schotts Söhne jako pierwszy ich wydawca była w rzeczywistości drugim — po Kaufmannie — wydawcą.

² Wymieniana dotychczas firma W. Chaberskiego jako pierwszego wydawcy *Walca E* jest w rzeczywistości drugim wydawcą. (Por. KOK I, s. 508).

³ Por. przypis na s. 138.

⁴ Por. początek przypisu 1. na s. 135.

⁵ Pełny tytuł publikacji, która podała faksymile *Cantabile*, brzmi: *Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, herausgegeben von K. Geigy-Hagenbach, Basel 1925.

Zasady redagowania tekstu nutowego

ZASADY OGÓLNE

Najogólniejszą, przyjętą przez WN zasadą redakcji tekstu nutowego, jest zasada odtworzenia intencji twórczej Chopina, a nie rekonstrukcja samego zapisu nutowego dzieła. Przyjęcie takiej zasady pozwala na:

a) poprawianie niewątpliwych błędów Chopina bezpośrednio w tekście nutowym; pomimo bowiem że żaden z twórców nie był od możliwości pomyłek wolny, to żaden z nich nie chciał się mylić, jest to czynność sprzeczna z jego intencją twórczą; w każdym wypadku podawane jest w komentarzach źródłowych uzasadnienie zakwalifikowania danego miejsca jako błędu oraz sposób jego poprawienia;

b) ewentualną zmianę konwencji graficznej oryginalnego zapisu nutowego na korzyść konwencji nam współczesnej w tych wypadkach, gdyby sposób notacji z czasów Chopina był dla nas niejasny lub wieloznaczny;

c) uzupełnienie oczywistych braków znaków akcydensowych w tekście, wynikających bądź z przeoczenia kompozytora, bądź z uprecyzjowania dzisiejszej pisowni nutowej bez zaznaczenia tego faktu w tekście nutowym, a prawdopodobnych braków — z graficznym ich wyodrębnieniem;

d) ewentualne przedłużenie skali klawiatury w dół lub w górę w tym wypadku, kiedy dane porównawcze nasuwają uzasadnione przekonanie, że Chopin użyłby danych dźwięków, gdyby na to skala jego klawiatury pozwoliła¹; tego rodzaju uzupełnienia muszą być jednak wyodrębnione graficznie lub omówione w uwagach u dołu strony.

Drugą zasadą jest oparcie tekstu głównego na wybranym źródle podstawowym. Wersje wykończone innych źródeł autentycznych, poprzednich lub następnych, w wypadkach kiedy mają one charakter odmian, a nie poprawek, będą wprowadzone jako warianty nad lub pod systemami tekstu głównego ewentualnie u dołu strony.

¹ Patrz *Aneks VII: Skala fortepianu Chopina*.

WARIANTY

Sprawa wariantów wymaga specjalnego omówienia. W dotychczasowych wydaniach chopinowskich warianty stosowane były sporadycznie, w wielu wydaniach nie znajdujemy ich wcale. Dość częste bywało żądanie absolutne jedyne go tekstu Chopinowskiego, a tendencję do zadośćuczynienia temu żądaniu przejawiali redaktorzy wielu dotychczasowych wydań, najczęściej jako ukryte ich założenie. Nie zawsze jednak tak było. Kiedy np. Jan Kleczyński recenzował wydanie Mikulego (nb. zawierające kilka wariantów), postawił mu taki zarzut:

[...] również byłoby pożądanym zamieszczenie niektórych wariantów bądź przez samego autora często improwizowanych, bądź zamieszczonych w różnych wydaniach¹.

Warianty wydają się być cechą autentyczną twórczego myślenia Chopina². W autografach wprowadzał on je wprawdzie rzadko (w zachowanych jego rękopisach znajdujemy „ossia” tylko raz jeden, w *Walcu As* WN 48), wpisywał jednakże warianty do egzemplarzy swoich uczniów (niektóre egzemplarze z wariantami dochowały się do naszych czasów). Przekazują nam je również w swoich wydaniach: Mikuli, Kleczyński, Ganche, sporadycznie i inni redaktorzy. Fakt wpisywania wariantów potwierdzają uczniowie Chopina. Wilhelm Lenz, w poświęconym Chopinowi rozdziale swej książki *Die grossen Pianoforte-Virtuosen*, opisuje, jak to Chopin na prośbę zagrania swego *Nokturnu c op. 48 nr 1*

[...] oparłszy się, nie zagrał mi już go nigdy. Wpisał mi tylko kilka małych, ale bardzo ważnych odmian³. (Podkr. J.E.)

Biograf Chopina, Fryderyk Niecks, przy okazji omawiania *Nokturnu Es op. 9 nr 2* pisze:

Gutmann grał powtórzenie tematu głównego zupełnie inaczej, niż jest ono wydrukowane, z wielką obfitością ornamentów, zapewniając, że Chopin zawsze tak je grał. Również kadencja przy końcu „Nokturnu” [...] miała inną postać⁴.

¹ „Echo Muzyczne” nr 23, r. IV, Warszawa, 1 XII (19 XI) 1880 r., s. 182, W dwa lata później Kleczyński, wydając dzieła Chopina, zamieścił w nich sporą ilość przekazanych przez uczniów i przyjaciół kompozytora oryginalnych jego wariantów.

² Określenie „warianty” należało do słownictwa Chopinowskiego. *Berceuse op. 57* Chopin początkowo dał nazwę „Warianty”. W grudniu 1844 tak pisał on do M. Schlesingera:

Drogi przyjacielu. Moja „Sonata” [op. 58], jak i „Warianty” są do Pańskiej dyspozycji, a w lipcu 1845 do rodziny: Moja „Sonata” i „Berceuse” już wyszły.

³ W. von Lenz, op. cit., s. 42.

⁴ F. Niecks, op. cit., t. II, s. 260, przypis, tłum. niem., t. II, s. 285, przypis. Zachowały się liczne warianty melodyczne *Nokturnu Es op. 9 nr 2*, m.in. warianty powtórzenia tematu oraz kody.

Dalszym argumentem na autentyczność wariantów jako wyniku twórczego myślenia Chopina jest pewien szczegół dotyczący sposobu ostatecznego wykańczania przez niego rękopisów. Otóż Chopin, sporządzając własnoręczny odpis gotowego manuskryptu, wprowadzał do niego pewne odmiany, nie nanosząc ich jednak na poprzedni, pomimo że przecież oba miał w tym momencie do swej całkowitej dyspozycji. Można by oczywiście przypuścić niedbalstwo w wykańczaniu rękopisów, jednakże byłoby ono sprzeczne z innymi cechami charakterystycznymi dla procesu twórczego Chopina, a przede wszystkim z wymaganiami, jakie stawiał on sobie w swej pracy, z wagą, jaką do swych rękopisów przywiązywał, wreszcie z równorzędną wartością artystyczną tychże odchyłeń.

Można w tym miejscu spróbować sformułować pewne przypuszczenie: być może Chopin nie miał abstrakcyjnej koncepcji wykończonego dzieła, ale miał koncepcję wykończonego manuskryptu danego dzieła. W wypadku kilku rękopisów inwencja jego załamywała się miejscami w różne odcienie, przybierając postać różnych wersji dla różnych rękopisów, wersji o tak charakterystycznych dla niego cechach stylistycznych, że można je uznać niemal za rozdzielenie genialnej jaźni muzycznej Chopina¹. W WN wykorzystujemy znaną konwencję współczesnego zapisu muzycznego, pozwalającą odtworzyć to rozdzielenie poprzez wypisanie przy tekście głównym odpowiadających danym jego miejscom wariantów.

Na to jednak, aby wprowadzić do tekstu dane odchylenia, musi być spełnionych kilka warunków:

- a) wariant musi mieć ten sam — lub przynajmniej bardzo zbliżony — stopień autentyczności, co odpowiednie miejsce tekstu głównego,
- b) wariant musi mieć tę samą, właściwą muzyce Chopina wartość stylistyczną, co odpowiednie miejsce tekstu głównego,
- c) wariant musi stanowić odchylenie na tyle wyraźne dźwiękowo, aby jego wydzielenie tłumaczyło się artystycznie,
- d) ilość wariantów w danym dziele nie powinna być zbyt duża, aby nie zacieraly one obrazu nutowego całości; (kompozycje zawierające znaczną ilość wprowadzonych przez Chopina wariantów mogą być redagowane osobno i łączone jako dalsze wersje całości utworów).

Decyzja, czy zaliczyć dane odchylenie do rzędu ulepszeń, czy też do wariantów, jest na ogół niełatwa, a zawsze bardzo odpowiedzialna. Wymienione wyżej kryteria stylistyczne² są niewątpliwie wskaźnikami dla podejmowania

¹ Doc. Adam Rieger, jeden z recenzentów WN, nazywa to zjawisko poliautentyzmem Chopinowskim, a prof. Witold Rudziński — również recenzent WN, wyraża pogląd, iż można je uważać za rodzaj aleatoryzmu Chopinowskiego. Dużą ilość wariantów spotykamy w okresie romantyzmu w utworach fortepianowych F. Liszta, choć u tego kompozytora mają one częściej charakter odmian wirtuozowsko-instrumentalnych niż czysto muzycznych.

² Patrz wyżej: *Autentyczność źródeł*.

decyzji, ale nie wyczerpują zagadnienia w każdym poszczególnym wypadku. Nie ulega wątpliwości, że indywidualność redaktora może w wypadkach granicznych przechylać szalę na jedną czy drugą stronę. Wydaje się to nieuniknione. Na trafność ostatecznej decyzji będzie zawsze miała wpływ wymagana od redaktora danego tomu szeroka znajomość dzieł Chopina, zarówno pod względem ich ilości, jak i wewnętrznych właściwości jego muzyki.

Dla rozróżnienia wariantów różnego pochodzenia stosujemy odmienny ich zapis graficzny:

— warianty opatrzone określeniem “ossia” pochodzą z autografów lub egzemplarzy uczniów, gdzie zostały wpisane ręką Chopina,

— warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w różnych autentycznych przekazach, a w kilkunastu wypadkach — z wielorakiej możliwości odczytania niejasnego tekstu Chopinowskiego.

Za warianty uważać można również drobne autentyczne odmiany (nutki i znaki ozdobne, łuki, akcenty itp.), które dla uproszczenia obrazu graficznego będą umieszczone w tekście głównym w nawiasach okrągłych (), w odróżnieniu od nawiasów graniastych [], obejmujących ewentualne dodatki redakcyjne.

ORTOGRAFIA CHOPINOWSKA

Ortografia oryginalna zostanie zachowana, wyraża ona bowiem sposób myślenia muzycznego kompozytora i należy integralnie do jego warsztatu twórczego. Wszelkie dotychczasowe próby istotnych zmian ortografii Chopinowskiej dowiodły w sposób negatywny słuszności powyższej zasady¹. Wyjątki mogą stanowić nieliczne miejsca w młodzieńczych kompozycjach, w których ewentualne poprawki oczywistych, „szkolnych” błędów milcząco dokonywane będą w tekście głównym, a odnotowywane w komentarzach źródłowych.

¹ Przypominam fragmenty cytowanej korespondencji pomiędzy J. Brahmssem a E. Rudorffem (por. przypisy 3. na s. 116 i 1. na s. 117):

Bargiel mówił mi ostatnio, że chciałby poprawić niektóre zbyt rażące błędy ortograficzne Chopina [...]. Sądzę, że nie należy tego czynić, gdzież bowiem należałoby potem zaprzestać ulepszania? Zdaniem moim, nieprawidłowości pisowni należą do charakterystycznych cech Chopina. Pragnąłbym bardzo, aby Bargiel podzielił nasze zdanie, aby nie usiłował poprawiać ortografii Chopina. Stąd już bowiem tylko krok do naruszenia samej kompozycji.

Wśród Uwag ogólnych, poprzedzających tekst Gesamtausgabe przez tychże redaktorów opracowywanego, na pierwszym miejscu znajdujemy uwagę następującą:

Ortografia Chopinowska, jako moment charakterystyczny, pozostaje nietknięta.

Poprawianie ortografii we współczesnych nam wydaniach dzieł Chopina krytykowane jest coraz częściej. Por. *Przedmowa* do tomu Chopin, *Préludes*, G. Henle-Verlag, München-Duisburg 1956 (red. H. Keller), O. Jonas, cytowany w przypisie 2. na s. 76 artykuł, s. 154, przyp. 1.

STRONA GRAFICZNA UKŁADU TEKSTU NUTOWEGO

Obraz graficzny WN wzorowany jest w zasadzie na autentycznym obrazie nutowym kompozycji Chopina. Dotyczy to rozmieszczenia nut na pięcioliniach, które będzie zachowane w tych miejscach, w których może mieć ono znaczenie dla prowadzenia głosów czy podziału pomiędzy obie ręce; tam gdzie podział ten podyktowany był u Chopina jedynie względami na wygodę w rozmieszczeniu znaków nutowych na papierze nutowym (małe odstępy pomiędzy pięcioliniami papierów nutowych wtedy drukowanych), może być on niekiedy zmieniony na bardziej przejrzysty z naszego obecnego punktu widzenia estetyki rozplanowania graficznego. To samo odnosi się w niektórych wypadkach do zmiany kluczy, a także do problemu kierunku laseczek przy główkach nutowych. Natomiast wiązania grup ósemek, szesnastek itd., jako wypływające ze sposobu myślenia muzycznego u Chopina i mające wpływ na to myślenie u wykonawcy, pozostanie zawsze oryginalne¹.

Dokładna obserwacja obrazu graficznego wykończonych rękopisów Chopina wyraźnie sugeruje jego adekwatność z obrazem dźwiękowym zanotowanego dzieła. Nasuwa się tutaj pewien domysł: jak już raz na to zwróciłem uwagę², Chopin najprawdopodobniej słyszał i czuł równocześnie (w rękach jako aparacie gry) koncepcję swego dzieła; przypuścić można jeszcze jedno — Chopin słyszał, czuł i widział swą kompozycję w manuskrypcie. Nie przeczą temu chyba cytowane już wyżej zwroty z jego listów:

[...] tak kocham moje nudy pisane [...]

*[...] nie chciałbym tej pajęczyny żadnemu grubemu kopiście dawać [...]*³.

Dlatego też WN przykładą wielką wagę do możliwie dokładnego odtworzenia charakterystycznej dla Chopina grafiki nutowej, jako optycznego wyrazu jego sposobu myślenia słuchowego, sposobu, który z kolei poprzez obraz wizualny powinien wzbudzać odpowiedni rezonans muzyczny u wykonawcy, a w ostatecznym rezultacie również i u słuchacza.

RYTMY PUNKTOWANE NA TLE TRIOLEK W INNYM GŁOSIE

Szczególnym przypadkiem powyższego zagadnienia jest pewna cecha pisowni muzycznej Chopina wpływająca bezpośrednio na wykonanie i dlatego wymagająca osobnego omówienia. Chodzi tutaj o ortografię wypisywania

¹ Por. np. odejście pierwszego wydania niemieckiego (Breitkopf & Härtel, Leipzig) od oryginalnego zapisu w pozostałych dwóch wydaniach w pierwszym takcie *Impromptu As op. 29* (ilustracje 7, 8, 9).

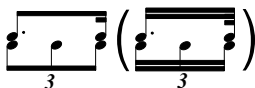
² Patrz: *Autentyczność źródeł*, kryterium 8.

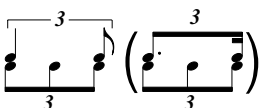
³ Por. przypis 2. na s. 70.

rytmów punktowanych  w jednym głosie na triolkach  występują-

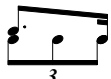
cych w innym głosie (to samo dotyczy wartości dwa razy drobniejszych). Czuję się w obowiązku rozpatrzyć ten problem nieco gruntowniej ze względu na fakt, że WN po raz pierwszy traktuje tę sprawę w sposób generalny na przestrzeni całości dzieł Chopina. Ponieważ niepodobna oddzielić graficznego aspektu sprawy od wykonawczego, problem ten będzie naświetlany od obu tych stron łącznie.

Wiadomo, że do różnych konwencji pisowni, a równocześnie wykonawstwa muzyki XVIII wieku należała również i ta, że w tego rodzaju kontekście szesnastka po punktowanej ósemce grana była równocześnie z trzecią ósemką trioli, co najprościej wyrazić można w piśmie nutowym podpisując ósemkę z trioli pod

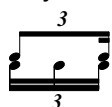
szesnastką  a co w naszych czasach wypisuje się w na-

stępujący sposób: . Od konwencji tej, powszechnie wówczas

stosowanej, były nieliczne tylko odstępstwa. Ponieważ nie budzi ona żadnych wątpliwości w dziełach J. S. Bacha, będę ją w dalszym ciągu rozważań nazywać konwencją bachowską. Obecna praktyka wykonywania odpowiednich fragmentów kompozycji Chopina zgodna bywa z tą konwencją tylko w tempach szybkich, jak np. finał z *Ballady f op. 52* lub finał z *Poloneza-Fantazji op. 61*, przypuszczalnie ze względu na niewykonalność tychże miejsc w inny sposób. Równocześnie współczesne nam wydania prawie z reguły wypisują szesnastkę poza ostatnią

nutą trioli, z wyjątkiem nielicznych miejsc, gdzie zbiegnięcie się głosów  nie pozwala na inne rozwiązanie graficzne. Tylko niektórzy z redaktorów wyłamują się z tego sposobu wypisywania szesnastki za triolą, ale też czynią to raczej

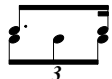
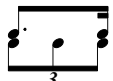
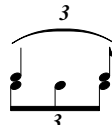
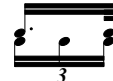
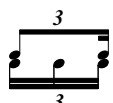
sporadycznie i niekonsekwentnie. Na przykład A. Cortot zaznacza tylko w komentarzu do omawianego finału *Ballady f*, że Chopin użył tutaj zapewne konwencji stosowanej przez Bacha i klawesynistów, ale pozostawia w druku trzydziestodwójkę za ostatnią z szesnastek trioli; Sauer i Brugnoti w tych samych miejscach używają niezgodnej z Chopinowską, ale za to jednoznacz-

nej, współczesnej nam pisowni ; kilku zaledwie redaktorów wypisuje w jednym pionie ostatnie nuty tych figur, najdalej stosunkowo w kierunku rozwiązań klasycznych idą redaktorzy Dzieł Wszystkich (Paderew-

ski, Bronarski, Turczyński), chociaż niekonsekwentnie na przestrzeni całego wydania¹.

Ponieważ tego rodzaju kontekst rytmiczny występuje w dziełach Chopina stosunkowo często (648 razy w 30 kompozycjach), a poza tym wiąże się ściśle z wykonawstwem, uważam, że do obowiązków redakcji WN, zakładającego oddanie w sposób możliwie dokładny intencji Chopina, należy odpowiedź na pytanie, czy możliwe jest, by stwierdzić, że Chopin postępował w tej materii wedle jakiejś reguły, czy też pozostawiał tą sprawę smakowi wykonawcy.

Dokładne przebadanie wszystkich miejsc, w których problem ten u Chopina występuje, we wszystkich dostępnych źródłach autentycznych, w późniejszych źródłach nieautentycznych, jak również w epoce poprzedzającej twórczość Chopina (w tym okresie zagadnienie to ma bogatą literaturę teoretyczną), wreszcie skonfrontowanie zagadnienia z praktyką wykonawczą doprowadza do wniosku, że reguła taka u Chopina istnieje, i to w sensie jednoznacznym, z jedynym wyjątkiem tę regułę potwierdzającym (wyjątek ten przekazany nam zresztą został w sposób pośredni poprzez kopie i druk, które mogły pisownię autografu zniekształcić).

Reguła ta brzmi: Chopin rozumiał figurę  na sposób bachowski, a więc  jako , a  jako .

Przytoczenie na tym miejscu literatury przedmiotu, dużej ilości przykładów z dzieł Chopina, popartych reprodukcjami źródeł autentycznych, podanie przykładów z dzieł innych kompozytorów przed Chopinem i po nim używających tej konwencji — wielokrotnie przekroczyłoby ramy niniejszego *Wstępu*. Dlatego też — podobnie jak to miało miejsce w chronologii dzieł Chopina czy też w charakterystykach Fontany i Gutmanna jako kopistów — pełne omówienie, szczegółowe dowody, uogólnienia, bibliografię i zilustrowanie przedmiotu pozostawiam do oddzielnej na ten temat pracy². Tutaj ograniczę się tylko do zaznaczenia, że wszystkie argumenty przemawiają za bachowskim rozumieniem tej figury u Chopina, natomiast żadne nie przemawiają przeciw. Dlatego też WN przyjmuje to rozumienie jako zgodną z autentycznym zapisem Chopinowskim regułę zarówno pisowni, jak i wynikającego z niej wykonania na prze-

¹ Tylko w *Wariacjach op. 2* (i to nie we wszystkich wypadkach), w *Polonezie-Fantazji op. 61* oraz w *Sonacie wiolonczelowej op. 65*, cz. I; por. komentarze do Chopin, *Dzieła Wszystkie* t. VIII, *Polonezy*, s. 148, oraz t. XVI, *Utwory kameralne*, s. 157.

² Zarys argumentacji na uzasadnienie powyższej reguły patrz *Aneks VIII: Rytm punktowany na tle triolek w innym głosie*.

strzeni wszystkich dzieł Chopina, a jeden względnie pewny i kilka prawdopodobnych wyjątków (te ostatnie już w figurach pochodnych od zasadniczej) rekonstruuje dokładnie według źródeł autentycznych oraz odnotowuje w komentarzach źródłowych i wykonawczych.

OZDOBNIKI

Notację ozdóbek Chopinowskich¹ podajemy bądź w postaci zgodnej ze źródłami autentycznymi i zróżnicowanej, bądź w postaci ujednoliconej z jedną z oryginalnych form Chopinowskich, a to dla uniknięcia niejasności i mogących z nich wynikać nieporozumień wykonawczych. W poszczególnych przypadkach reguła ta przedstawia się następująco:

¹ Literatura omawiająca ornamentykę Chopina jest dość obszerna. Oto prace poświęcone wyłącznie temu zagadnieniu: E. Mertke, *Chopin, Sämtliche Werke I*, Steingräber, Leipzig 1880, Vorwort; J. P. Dunn, *Ornamentation in the Works of Frederic Chopin*, London 1921; M. Ottich, *Die Bedeutung des Ornamentes im Schaffen Friedrich Chopins*, Berlin 1933, tegoż autora *Klavierornamentik*, „Annales Chopin” 3, TIFC-PWM, Warszawa 1958, s. 7–62. O ornamentyce Chopina — w dziełach traktujących w szerszym zakresie problemy zdobnictwa muzycznego lub też poświęconych innym zagadnieniom twórczości Chopina — piszą: E. Dannreuther, *Musical Ornamentation*, Novello, London 1893–95; H. Germer, *Die musikalische Ornamentik*, Hug & Co, Leipzig (b. d.); A. Beyschlag, *Die Ornamentation der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; H. Schenker, *Ein Beitrag zur Ornamentik*, Universal Edition, Wien 1908; B. Wójcik-Keuprulan, *Melodyka Chopina*, Lwów 1930. Nie sposób na tym miejscu wymienić wszystkich dzieł, w których okolicznościowo poruszana jest sprawa zdobnictwa Chopinowskiego.

W powyższych dziełach znajdujemy wiele cennych materiałów źródłowych, spostrzeżeń, zestawień i uogólnień, równocześnie jednak tu i ówdzie natrafiamy na wątpliwej wartości czy nawet błędne twierdzenia, a to w tych wypadkach, gdy rozważania zostały oparte na niepewnych źródłach lub wręcz na źródłach zniekształcających oryginalny zapis znaków ozdobnych Chopina. Niektórzy badacze zagadnień ornamentyki Chopinowskiej zdawali sobie dobrze sprawę z trudności wynikających z niemożności dotarcia do źródeł autentycznych:

Wszyscy, nawet biografowie Chopina, nie tylko wszyscy o kompozycjach jego piszący, uskarżają się na brak autentycznego wydania dzieł Chopina. Coraz to nowe wydania krytyczne, „poprawione”, jak z oburzeniem pisze Camille Saint-Saëns w przedmowie do monografii Edwarda Ganche’a, coraz to bardziej oddalają nas od czystego tekstu Chopinowskiego, podsuwając intencje obce w miejsce intencji kompozytora. Nie mając dostępu ani do rękopisów, ani do pierwotnych wydań oryginalnych, posługują się wydaniem Mikulego, włączając do porównania wydania: Pugno (Universal-Edition), Scholtza (Edition Peters), Reineckiego (Breitkopf & Härtel) i Mertkego (Edition Steingräber). Jakkolwiek pospolicie wydanie Mikulego uważane jest za miarodajne, to jednak studium muzykologiczne, nie pianistyczne, wykrywa w nim błędy najrozmaitszego rodzaju. (B. Wójcik-Keuprulan, op. cit., s. 30–31.)

Zarówno w niniejszym *Wstępie*, jak i w komentarzach wykonawczych podaję rezultaty badań szczegółowych, przeprowadzonych wyłącznie na autentycznych źródłach, odkładając szczegółowe opracowanie zagadnienia ornamentyki Chopinowskiej do oddzielnego studium.

Przednutki pojedyncze wypisujemy w trzech oryginalnych postaciach: .

Mordenty wypisujemy również w trzech oryginalnych formach:  i  nad nutą oraz w formie przednutki podwójnej przed nutą główną: .

Obiegnik wypisujemy w postaci ujednoliconej . Jako oznaczenie tego ozdobnika Chopin używa zasadniczo znaku . (Obiegniki nie przekreślane  znajdujemy jedynie w dzieciennym *Polonezie* As WN 3.) W pierwszych wydaniach oryginalny zapis Chopina zmieniany był często na: ,  i ; mogło to powodować nieporozumienia u wykonawców co do kierunku realizacji tego ozdobnika. Pod oboma oznaczeniami ( i ) Chopin rozumiał jedno rozwiązanie (na sposób rozwiązania wskazują m. in. kilkakrotnie postawione początkowo w autografach znaki  a wprowadzenia na ich miejsce do pierwszych wydań francuskich jego formy wypisanej drobnymi nutkami ). Ponieważ zapis graficzny obiegnika przyjął się dzisiaj jednoznacznie w formie nie przekreślanej, a jego rozwiązanie jest identyczne z rozumieniem Chopinowskim, stosujemy tenże zapis jako regułę.

Miejsce jego postawienia podajemy zgodnie ze źródłami autentycznymi, tzn. w największej ilości wypadków według autografów *po nucie*, w kilku wypadkach — w braku autografów, według pierwszych wydań — *nad nutą*; nie wiadomo zresztą, czy tak były one stawiane w autografach, czy tylko w ten sposób przez sztycharzy odczytane.

Arpeggio wypisujemy również w formie ujednoliconej. W większości wypadków Chopin oznaczał je wężykiem , jednakże w ostatnich latach swej twórczości dla tego samego celu używał on pionowego łuczku (, reprodukowanego w niektórych pierwszych wydaniach. Ponieważ nie ma żadnych danych, by sądzić, iż znaczenie tych dwóch znaków było różne, natomiast są dowody na to, że oba znaczyły to samo (w okresie pomiędzy 1837–43, kiedy Chopin używał obu tych znaków, znajdujemy w autografach te dwie postacie arpeggia przed akordami w identycznym kontekście dźwiękowym), przyjmujemy, że drugi z tych znaków (łuk pionowy) był tylko uproszczoną formą wężyka, a nie oddzielnym znakiem — dlatego też ostatecznie stosujemy wszędzie znak wężyka.

Inne znaki ozdobne odtwarzamy w ich formie oryginalnej.

PALCOWANIE

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest w WN nieco większymi cyframi o kroju pionowym, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi. Ujęcie cyfr palców autentycznych w nawias oznacza, że nie występują one w źródłach podstawowych, ale zostały dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów, i jest sygnalizowane później w *Komentarzach źródłowych wstępnych* do odnośnych kompozycji w końcowym rozdziale *Zasady redakcji tekstu nutowego*.

PEDALIZACJA

Oznaczenia wzięcia i puszczenia pedału odtwarzane są zgodnie ze źródłami autentycznymi. W razie ewentualnych wątpliwości co do dokładnego miejsca, w którym Chopin chciał je postawić (np. brak miejsca pod dolną pięciolinia, kreślenia itp.), stawiane są zgodnie z analogicznymi pod względem kontekstu muzycznego sąsiadującymi miejscami oraz ze stosowanymi przez Chopina zwyczajami w tej dziedzinie.

DROBNE UWAGI DOTYCZĄCE GRAFIKI NUTOWEJ

a) Łatwe do odróżnienia w autografach Chopinowskie łuki łączące nuty tej samej wysokości w celu przetrzymania drugiej nuty bez powtórzenia jej uderzenia — od łuków motywicznych, w których druga tej samej wysokości nuta winna być powtórzona, są we współczesnej nam pisowni w pewnych kontekstach graficznych niemożliwe do zróżnicowania. W wypadkach kiedy ich odczytanie mogłoby spowodować nieporozumienie, dajemy odpowiedni odnośnik u dołu strony. Ten drugi sposób rozumienia łuku ma powiązanie historyczne z efektem zwanym „Bebung”, pochodzącym od gry na klawikordzie, a stosowanym jeszcze przez Beethovena w sonatach¹.

b) Rozróżniamy w miarę możliwości dwa rodzaje znaków akcentu: akcent krótki > i akcent długi >>>. Chopin zdaje się świadomie różnicował te dwa znaki, stosując pierwszy dla wzmocnienia dynamicznego pojedynczej nuty, dwudźwięku lub akordu, a drugi — postawiony nad jedną lub kilkoma następującymi po sobie nutami — również i w znaczeniu wyrazowym. Dowodzi tego fragment listu do Tytusa Woyciechowskiego;

[...] do admiirowania jest, kiedy śpiewa [Gładkowska] to: 

¹ Por. przypis na s. 103.

nie robi tego krótko, jak Mayerowa, ale robi długo, ,
tak że to nie jest prędkie „grupetto”, ale dobrze wyśpiewane ośm nut¹.

c) Odróżniamy oznaczenia *staccato* za pomocą klinów ▼ od oznaczonych kropkami (pierwszy rodzaj częściej stosowany w młodzieńczych kompozycjach, w późniejszych raczej sporadycznie).

d) Zamieniamy Chopinowski skrót *cres* na współczesny nam *cresc.* oraz Chopinowskie *m.v.* na pełne brzmienie *mezza voce*.

e) Pozostawiamy oryginalne Chopinowskie oznaczenie *fz* (forzato), nie zmieniając go, jak to czyni większość nowszych wydań, na *sf* (sforzando).

f) Przed oznaczonymi zmianą przykluczowych znaków chromatycznych przejściami do innych tonacji wewnątrz utworów stawiamy albo pojedynczą, albo podwójną kreskę taktową, zawsze ściśle według źródeł autentycznych. Stosowana przez wiele wydań maniera stawiania w takich miejscach z reguły kreski podwójnej sugeruje często nie zamierzony przez Chopina i błędny muzycznie podział formalny utworu.

g) Nie uzupełniamy rzekomo brakujących w notacji autentycznej pauz, które wypełniałyby polifoniczne prowadzenie głosów — jak to czyni duża ilość wydań późniejszych.

h) Tempa metronomiczne stawiamy tylko w miejscach, gdzie zostały one przez Chopina zaznaczone.

i) Wszystkie ewentualne uzupełnienia redakcyjne (częstsze w serii B niż w serii A) zostają wydzielone graficznie przez ujęcie ich w nawias graniasty (w odróżnieniu od nawiasów okrągłych, zarezerwowanych dla drobnych wariantów autentycznych), lub zastosowanie mniejszej czcionki nutowej (literowej).

j) Numeracja taktów jest dodatkiem redakcji i — zwyczajem innych wydawnictw PWM — umieszczana jest na początku systemów pomiędzy kluczami.

Ogólną zasadą dotyczącą obrazu graficznego tekstu Chopina, którą redakcja WN będzie się starała stosować konsekwentnie na przestrzeni całego wydania, jest zasada maksymalnej przejrzystości obrazu nutowego, zasada zgodna zarówno z obrazem autografów-czystopisów Chopinowskich, jak i z charakterem jego muzyki.

¹ List z dnia 5 X 1830; KCh I, s. 144.

Zasady redagowania komentarzy

KOMENTARZE ŹRÓDŁOWE

Do każdego tomu tekstu nutowego przynależy osobno wydany w formie książkowym *Komentarz źródłowy*. Dzieli się on na dwie części: *Komentarz źródłowy wstępny* i *Komentarz źródłowy szczegółowy*.

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY WSTĘPNY

W komentarzu tym podane są dla każdej kompozycji z osobna ewentualnie dla kilku kompozycji objętych wspólnym opusem:

1. źródła, na których opiera się ich redakcja, oraz ich opis w tych wypadkach, gdy jest on niezbędny do wyciągnięcia wniosków natury tekstowej;
2. pokrewieństwo źródeł wraz z jego uzasadnieniem;
3. argumentacja stwierdzająca stopień ich autentyczności;
4. uzasadnienie wyboru źródła podstawowego;
5. zasady redakcji ostatecznego tekstu nutowego z uwzględnieniem ewentualnych wariantów.

W wypadkach bardziej skomplikowanych punkt 2. ilustrujemy schematycznie, podając filiację źródeł w formie drzewa genealogicznego z następstwem chronologicznym z góry w dół i z lewej strony ku prawej.

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY SZCZEGÓŁOWY

W komentarzu szczegółowym podajemy w kolejności taktów wszystkie ważniejsze błędy źródeł autentycznych, odmiany tekstu i ich pochodzenie oraz ważniejsze błędy źródeł nieautentycznych, o ile miały one wpływ na późniejsze wydania. Dokładniej charakteryzujemy i uzasadniamy wszystkie te wersje autentyczne, które wprowadzamy do tekstu po raz pierwszy lub które rzadko występują w wydaniach późniejszych. Uzasadniamy ważniejsze zmiany grafiki nutowej,

wprowadzane przez redakcję dla uzyskania jaśniejszego obrazu graficznego, niż to miało miejsce w źródłach autentycznych.

Znak → pomiędzy skrótami poszczególnych przekazów oznacza kierunek ich filiacji — to znaczy, że pierwszy z nich stanowi podkład dla następnego czy też następnych.

Konkordancja wydań zbiorowych

Krótkiego omówienia wymaga wprowadzenie do komentarza źródłowego szczegółowego odchylenia wydań późniejszych, w zasadzie nie mających dla rekonstrukcji oryginalnego tekstu istotnej wartości. Jakkolwiek celem wydania źródłowego, zakładającego rekonstrukcję autentycznego tekstu Chopinowskiego, nie jest polemika z nieautentycznymi wydaniem, decyduję się na ten krok z kilku względów.

Lata 1873–80 to okres, w którym dokonał się w edytorstwie dzieł Chopina zasadniczy rozdział na dwa typy jego wydań zbiorowych (kilka wcześniejszych wydań zbiorowych, które ukazały się przed tą datą, opierało się w zasadzie, z małymi odchyleniami, na pierwszych wydaniach lub też na dalszych nakładach pierwszych wydań). Pierwszy typ wydań miał założenie odtworzenia autentycznego tekstu i był reprezentowany przez omówione wyżej wydanie pod redakcją Brahmsa, Bargiela, Rudorffa, Reineckiego, Liszta, Franchomme'a (Breitkopf & Härtel, 1878–80). Podobne założenie przyświecać będzie później wydaniu Edwarda Ganche'a (Oxford University Press, 1928), wydaniu Dzieł Wszystkich pod redakcją Paderewskiego, Bronarskiego, Turczyńskiego (1949–61), wydaniu Dzieł Wszystkich pod redakcją Neuhaus'a i Oborina (od 1950), wreszcie rozpoczętemu w 1956 r. wydaniu Henle-Verlag. Drugi typ reprezentuje wydanie redagowane przez Charlesa Klindwortha¹ (Jurgenson, Moskwa, 1873–76, później Bote & Bock, Berlin), wychodzące z założenia, że tekst Chopinowski wymaga uczytelnienia, a nawet poprawiania go. Założenie to precyzuje podtytuł wydania: „przejrzane, opalcowane i starannie poprawione podług wydań paryskich, londyńskich, brukselskich (?) i lipskich”. Wydanie to, stojące na antypodach naszego podejścia do odtworzenia dzieł Chopina, poszło ze wszystkich dziewiętnastowiecznych wydań najdalej: w olbrzymiej ilości miejsc zmienia ono ortografię chromatyczną, oryginalne frazowanie, oryginalne znaki ornamentacyjne, wypełnia rzekomo brakujące nuty harmoniczne (!), rzekomo brakujące głosy (!), łączy łukiem nuty tej samej wysokości, które — według oryginału — winny być powtórzone, zmienia obraz graficzny utworów (w jednym np. wy-

¹ Oeuvres de Fr. Chopin, revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipzig, par Charles Klindworth. Seule édition authentique, Moscou chez P. Jurgenson, 6 volumes.

padku zamienia układ dwóch systemów głównych na trzy), nie mówiąc już o dodawaniu nieoryginalnych oznaczeń i słownych określeń interpretacyjnych. Nie podaję w wątpliwość dobrej woli redaktora, który w swoje opracowanie włożył wiele trudu, odnotowuję je tylko jako charakterystyczne dla drugiej połowy wieku XIX zjawisko historyczne w dziedzinie edytorstwa dzieł Chopina¹. Za paradoksalny można uznać fakt, że wydanie to w paru miejscach ma wartość źródła pośredniego, przekazując w odsyłaczach wersje źródeł dziś uważanych już za zaginione. Jakkolwiek z późniejszych wydań już tylko Brugnoli (Ricordi 1929–37)² poszedł jeszcze dalej w „poprawianiu” tekstu Chopinowskiego, to jednak kierunek Klindwortha utrzymał się wśród wielu z nich, choćby w tak popularnym wydaniu jak wydanie Petersa (Lipsk)³, pod redakcją Hermanna Scholtza, zresztą opierającym się często na rozwiązaniach Klindwortha, tym bardziej że to ostatnie mogło budzić zaufanie dzięki podtytułowi — „seule édition authentique” (!). Nie znaczy to również, że w owych i nieco późniejszych latach brakło wydań poprawnych, starających się w miarę posiadanych źródeł przekazać autentyczny tekst Chopinowski (do

¹ Zjawisko to można zauważyć również w wydaniach dzieł innych kompozytorów tego okresu.

Miarą różnic w podejściu do spraw edytorskich pomiędzy zwolennikami stylu wydawniczego Klindwortha a np. postulatami Brahmsa, czy też naszymi obecnymi, może być fakt podkreślany przez H. v. Bülowa — w *Przedmowie* do wydania Klindwortha — jako zaleta tegoż wydania:

Zrezygnował on [Klindworth] [...] (ku niewygodzie wydawcy i publiczności) z możliwości umieszczenia pod tekstem objaśnień i gloss i wcielił je w odtworzony przez siebie tekst) praca iście benedyktyńska.

Dla porównania przytaczam jeszcze raz zdanie J. Brahmsa:

Uważam, że ważniejszą rzeczą od tego wszystkiego, czego dokonać możemy w tekście, jest to, co możemy o nim powiedzieć w załączonych komentarzach. (Por. przypis 2. na s. 116).

Zasadą współczesnego edytorstwa jest wyraźne oddzielenie wszelkich dodanych przez redakcję oznaczeń od tekstu autentycznego.

² F. Chopin. Edizione-didattico-critico-comparativa di Attilio Brugnoli. G. Ricordi & C. Milano, 10 tomów.

³ Fr. Chopins Sämtliche Pianoforte-Werke, Kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen von Hermann Scholtz, Edition Peters, Leipzig, 3 Bände. W obszernej *Przedmowie* do tomu pierwszego redaktor podaje kryteria wyboru odchyleń tekstu, wskazuje na dokonane przez siebie poprawki, opisuje rodzaj zmian układu graficznego, uzasadnia enharmonizację niektórych ustępów, rozbijanie głosów na dwie ręce, rozbijanie na grupy nie rozdzielonych w oryginale figur ozdobnych, własne dodatki w prowadzeniu linii melodycznej, uzupełnienie frazowania, zmiany ortografii chromatycznej, zmiany pisowni ozdóbników, uzupełnienia dynamiczne, dodatki aplikatury i zmiany palcowania Chopinowskiego. Wszystkie te dowolności nie są w tekście wyodrębniane, i dlatego wydanie to nie ma żadnej wartości źródłowej, mimo że niewątpliwie znajdują się w nim jakieś autentyczne elementy, przekazane redaktorowi przez dwoje uczniów Chopina, na których sugestie powołuje się on również w *Przedmowie*.

nich np. można zaliczyć wydanie Steingrābera pod redakcją Mertkego¹ czy też wydanie Breitkopfa i Härtla pod redakcją Friedmana² i kilku innych). Chodzi w tej chwili o to, że olbrzymia ilość wydań kompletnych dzieł Chopina (ponad 70), zawierających w większości kolosalne nawarstwienia tekstowych nieautentyczności, wytworzyła pewne tradycje, i to nie tylko edytorskie, ale i wynikające z nich tradycje wykonawcze, wskutek czego całe pokolenia pianistów nie tylko nie znają, ale nawet nie podejrzewają istnienia wersji i rozwiązań innych (autentycznych) niż te, które z obiegowych wydań przyjęli³.

¹ Chopin, *Sämtliche Werke [...] für Pianoforte von Chopin*. Nach den französischen und englischen Originaldrucken berichtigt und mit Fingersatz versehen von Ed. Mertke, Steingrāber-Verlag, Leipzig, 8 Bände. *Przedmowa* do tomu I (*Walce*) poświęcona jest prawie w całości zagadnieniu ozdóbników Chopinowskich i poparta licznymi przykładami.

² Fr. Chopins Pianoforte-Werke, herausgegeben von Ignaz Friedmann, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 12 Bände. Niektóre założenia redakcyjne Friedmana budzą w nas dzisiaj niepokój. Oto fragment z *Przedmowy*:

Do zadania tego [wydania zbiorowego dzieł Chopina] przystąpiłem z pewnym lękiem; istnieje przecież tak wiele wydań, a wśród nich niektóre są znakomite. Jednakże większość z nich — moim zdaniem — trzyma się zbyt ściśle przestarzałych już oznaczeń pedalizacyjnych, palcowania, a także fałszywego frazowania. Od czasów Chopina osiągnięte zostały w dziedzinie budowy fortepianu ogromne postępy, a nie znajduje to oddźwięku w pedalizacji większości z tych wydań. Palcowanie Chopina, pod wieloma względami odkrywcze, w niektórych wypadkach stało się już od dawna nieaktualne. Łuki legato zbyt często mylono z łukami frazowymi, i na odwrót. Wszystko to było dla mnie wystarczającym powodem, ażeby podjąć to trudne zadanie.

Pomimo tego obcego dziś nam podejścia redaktora jego wydanie należy w praktyce do stosunkowo najbliższych tekstowi Chopinowskiemu spośród wydań popularnych.

³ Camille Saint-Saëns w tych słowach krytykuje omawiany kierunek wydawniczy:

Tym cudownym dziełom [Chopina] zagraża wielkie niebezpieczeństwo. Pod pretekstem ich popularyzacji ukazały się nowe wydania, naszpikowane złym palcowaniem, co by jeszcze nie było najgorsze, — ale — niestety! — „udoskonalone”, co oznacza, że obce intencje podstawiane są stopniowo w miejsce intencji autora. (Przedmowa do E. Ganche, Frédéric Chopin. Sa vie et ses oeuvres.)

Jeszcze ostrzejszą krytykę przeprowadza redaktor źródłowego wydania, E. Ganche:

*Od czasu śmierci Chopina dzieła jego rozpowszechniły się po całym świecie poprzez kolejne wydania i, jak wiadomo, coraz bardziej różnią się one od tego, co on sam stworzył. Liczne są tego przyczyny. Wydawca, zdecydowawszy położyć nazwę swej firmy na całości dzieł Chopina, poszukuje najpierw rewizora, którego sława lub powaga stanowiska przyciągnie nabywców, a który dla nich staje się rękojmią przewidywanej wartości sprzedażnej wydania. Jego pierwsza praca polega na zmianie jakiegokolwiek innego wydania, aby wykluczyć przestępstwo handlowe, jakim jest przedruk; później zaczyna on rewidować, tzn. przerabiać według swego widzimisie i swej wiedzy, zarówno muzykę Chopina, jak i przekształcenia poprzednich rewizorów. Nieuniknioną konsekwencją tych nie kończących się zmian jest zniszczenie oryginalności tejże muzyki. (E. Ganche, *Voyages avec F. Chopin*, Paris 1934, s. 119–120.) Por. również przedmowę do wydania E. Ganche'a (por. przypis 2. na s. 118).*

Ponieważ WN stara się podchodzić do rekonstrukcji prawdziwego tekstu Chopinowskiego w sposób możliwie zasadniczy i może tym samym nieraz wręcz szokować przekazywanymi rzekomo „nowymi”, a w rzeczywistości autentycznymi wersjami, uważamy, że w komentarzach szczegółowych należy podać pianistom przynajmniej główne odchylenia nieautentyczne, do których przywykli, aby mogli sobie zlokalizować ich pochodzenie oraz uświadomić dowolność ich wprowadzenia.

Jest rzeczą oczywistą, że wszystkich wydań zbiorowych nie można było brać pod uwagę. Listę porównywanych wydań skompletowaliśmy według ich stopnia zbliżenia do źródeł autentycznych, uwzględniając zarówno wydania ściśle spokrewnione ze źródłami autentycznymi¹, jak z drugiej strony — wydania od tej autentyczności najbardziej odbiegające. Prócz tego uwzględniamy wydania najbardziej popularne w praktyce pianistycznej XX wieku.

Lista porównywanych wydań zbiorowych w kolejności chronologicznej

Richault, Paris 1860 (red. Tellefsen)	Pierwsze wydania zbiorowe
Schonenberger, Paris 1860 (red. Fétis)	
Stellowsky, Moskwa 1861	
Gebethner i Wolff, Warszawa 1863	
Heugel, Paris, po 1867 (red. Marmontel)	
Jurgenson, Moskwa 1873–76 (red. Klindworth)	Późniejsze wydania XIX-wieczne
Breitkopf & Härtel, Leipzig 1875–80 (red. Reinecke)	
Breitkopf & Härtel, Leipzig 1878–80 (red. Brahms, Bargiel, Reinecke, Rudorff, Liszt, Franchomme)	
Kistner, Leipzig 1879 (red. Mikuli)	
Peters, Leipzig 1879 (red. Scholtz)	
Steingräber, Leipzig 1880 (red. Mertke)	
Gebethner i Wolff, Warszawa 1882 (red. Kleczyński)	
Universal-Edition, Wien, ok. 1901 (red. Pugno)	Wydania z 1. połowy XX wieku
Breitkopf & Härtel, Leipzig 1912–14 (red. Friedman)	
Durand, Paris 1915–16 (red. Debussy)	
Schott's Söhne, Mainz-Leipzig 1918–23 (red. Sauer)	
Oxford University Press, London 1928 (red. Ganche)	
Ricordi, Milano 1929–37 (red. Brugnoli)	
Senart-Salabert, Paris 1929–47 (red. Cortot)	Wydania najnowsze
Curci, Milano 1940–50 (red. Casella-Agosti)	
PWM, Warszawa-Kraków 1949–61 (red. Paderewski, Turczyński, Bronarski)	
Muzgiz, Moskwa, od 1951 (red. Neuhaus–Oborin)	
Henle-Verlag, München-Duisburg, od 1956	

¹ O niektórych z tych wydań była mowa powyżej, patrz: *Inne wydania jako źródła pośrednie*.

KOMENTARZE WYKONAWCZE

Główne zadanie naszego wydania — ustalenie autentycznego tekstu nutowego dzieł Chopina — mogłoby się w zasadzie ograniczyć do poprawnego sporządzenia tego tekstu i dodania komentarzy źródłowych. Jednakże wobec dążenia do pełnej realizacji postulatu autentyczności przekazu dzieła Chopina tego rodzaju ograniczenie byłoby, zdaje się, częściowym tylko wywiązaniem się z zadania. Należy — w naszym przekonaniu — poruszyć wiążący się ściśle z tekstem problem właściwego rozumienia tego tekstu. Stąd powstała koncepcja komentarzy wykonawczych. Precyzując zakres i sposób podejścia do tego zagadnienia, zaznaczamy, że komentarze te nie mają na celu narzucenia jakiegoś określonego stylu wykonawczego dzieł Chopina, jak również nie pragną nadać wydaniu charakteru instruktywno-pedagogicznego. Dążymy jedynie — w miarę posiadanych wiadomości — do dania odpowiedzi na pytanie: jak swój tekst rozumiał Chopin, lub ściślej — jak wyobrażał sobie Chopin przełożenie obrazu graficznego swej muzyki na obraz dźwiękowy. Jest rzeczą zrozumiałą, że podstawę tych sądów o autentyzmie wykonania Chopinowskiego stanowić będzie nie ścisły zapis muzyczny, którego za Chopina jeszcze nie było, ale z natury rzeczy swobodniejszy i bardziej wieloznaczny opis słowny jego wymagań czy wykonań, przekazany przez wiarygodnych świadków, czasem wskazania samego Chopina zanotowane w źródłach, wreszcie wnioski bezpośrednio z tekstu nutowego wynikające.

Niektóre z uwag, zarówno ogólniejszych, jak i szczegółowych, będą miały wartość artystycznie obowiązującą na równi z tekstem nutowym, inne wskażą tylko na stopień prawdopodobieństwa rozwiązania danego problemu, będą i takie, których zastosowanie pozostawi się smakowi wykonawcy lub jego wyczuciu artystycznemu. Te różne stopnie autorytatywności uwag będą zaznaczane poprzez sam sposób ich sformułowania. Ze względu na zazębianie się zagadnień tekstowych i wykonawczych część uwag komentarzy wykonawczych pokryje się z uwagami zamieszczonymi w niniejszym *Wstępie* (części pierwszej).

Uwagi dotyczące interpretacji dzieł Chopina zawarte są w WN w dwóch rodzajach komentarzy: w wydanej oddzielnie drugiej części *Wstępu* zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze* oraz w załączonych do każdego tomu oddzielnie *Komentarzach wykonawczych szczegółowych*.

CZĘŚĆ DRUGA WSTĘPU — ZAGADNIENIA WYKONAWCZE

Obejmuje ona te wszystkie zagadnienia wykonywania dzieł Chopina, które dają się ująć w sposób generalny (jak np. problemy wykonywania wariantów, rozumienia oznaczeń artykulacyjnych, rozwiązywania ozdobników, realizacji autentycznej dynamiki, pedalizacji, palcowania, rubato itd.).

KOMENTARZ WYKONAWCZY SZCZEGÓŁOWY

Podaje on w kolejności taktów konkretne propozycje rozwiązań najważniejszych problemów wykonawczych, wynikających z tekstu autentycznego kompozycji w danym tomie zawartych.

CYTATY PRZED TEKSTEM NUTOWYM

Tekst nutowy każdego tomu poprzedzony jest autentycznymi cytatami słów Chopina, dotyczącymi kompozycji w danym tomie zawartych. W przeważającej mierze są to fragmenty jego listów, rzadziej — wypowiedzi innych osób; korzystamy z nich tylko wtedy, kiedy cytują one słowa samego Chopina.

Decyzja przytaczania wypowiedzi Chopina podyktowana została przede wszystkim chęcią zebrania jego sądów na temat swych kompozycji i związania ich z materiałem muzycznym, do którego się odnoszą. Nigdzie dotychczas nie zgromadzono charakterystycznych wypowiedzi kompozytora na ten temat, rzadko wiązano je z określonymi utworami. Rozsiane po jego korespondencji, czasem po innych, trudno dostępnych źródłach biograficznych, słowa Chopina na temat własnych utworów żyją jak gdyby odrębnym życiem fragmentów o charakterze raczej literackim. Z drugiej znów strony utwory muzyczne Chopina z zasady oddzielane są od okoliczności jego życia. Jakkolwiek niewątpliwie mogą się one całkowicie obejść bez jakichkolwiek komentarzy i dodatków, to jednak wydaje się, że jego własne słowa nie są dla nich czymś obcym, owszem, określają one jego dzieła od wielu stron: okoliczności ich powstania, ich strony źródłowej, estetycznego i uczuciowego do nich stosunku kompozytora, a nawet odkrywają nam niekiedy ogólne spojrzenie Chopina na jego własną twórczość. Tym samym więc słowa jego dodają jego dziełu — jeśli tak rzecz można — jeszcze większej autentyczności.

Należy zaznaczyć, że nie do wszystkich kompozycji dało się zebrać oryginalne wypowiedzi autora; z drugiej strony mamy szereg utworów, do których znajdujemy tak obfite materiały, że istnieje konieczność pewnej ich selekcji; dokonujemy jej, wykorzystując wypowiedzi najbardziej charakterystyczne.

Aneksy

I WZMIANKA W KORESPONDENCJI CHOPINA O *PRELUDIUM As*

W KCh, I, na s. 250, w liście pod numerem 145, czytamy skreślone na bileciku wizytowym i adresowane do Juliana Fontany następujące słowa Chopina:

Proszę Cię, jeżeli możesz, przepisz mi „Prel. As”, bobył je chciał Perthuisowi dać. On jutro wyjeżdża, a Ty kiedy? Jeżeli chcesz mnie widzieć, to dziś około 8–9.

W nawiasie kwadratowym umieszczono powyżej przypuszczalną datę napisania listu: [Paryż, 1834].

W odnoszącym się do tego listu przypisie na s. 536 podano wyjaśnienie:

„Prel. As” — „Preludium As-dur” (nie objęte cyklem „24 Preludiów op. 28”). „Preludium” z datą 10 lipca 1834, dedykowane „A mon ami Pierre Wolff”, zostało odkryte w r. 1918.

Gdyby powyższy komentarz odpowiadał rzeczywistości, świadczyłoby to o autentyczności tytułu *Preludium* dla kompozycji poświęconej Wolffowi. Jednakże wszystko wskazuje na to, że Chopinowi chodziło w tym wypadku nie o *Presto con legierezza*, ale o *Preludium As op. 28 nr 17*. Sprawdzimy kolejno 3 elementy związane z bilecikiem Chopina: datę, treść oraz ewentualność spełnienia prośby Chopina przez Fontanę.

1. Data listu — podana w przypisie KCh (1834) wykazuje dwa anachronizmy:

a) Fontana przeniósł się z Londynu na dłuższy czas do Paryża najwcześniej w 1835 r.¹, a być może, że nawet później². Jeżeliby Fontana był przed 1835 r.

¹ Por. M. A. Szulc, *Fryderyk Chopin*, Poznań 1873, s. 244; KCh I, s. 479, przypis do listu 27; KOK III, s. 725–6.

² Por. F. Hoesick, *Chopiniana*, Warszawa 1912, s. 6, gdzie mowa jest o tym, że w roku 1835 Fontana występował kilkakrotnie w stolicy Francji, a wrócił tu znów w roku 1837, aby pozostać na czas dłuższy.

w Paryżu tylko przejazdem, to wydaje się całkowicie wykluczone, żeby Chopin obarczał go już wtedy przepisaniem swoich kompozycji. Najwcześniejszy pewny list Chopina do Fontany z poleceniem przepisania kompozycji — dotyczyło to *Preludiów op. 28* — pisany jest z Valdemosa i nosi datę 22 I 1839.

b) Na początku przytoczonego wyżej przypisu KCh powiedziane jest, że „był to bilet wizytowy Chopina z adresem: 38, rue de la Chaussée d'Antin”. Otóż dopiero w drugiej połowie września 1836 r. Chopin zmienił adres w Paryżu z: 5, rue de la Chaussée d'Antin (określenie — być może — tego samego domu: 5, rue de Montblanc), na nowy — 38, rue de la Chaussée d'Antin. Umieszczenie więc chronologiczne omawianego biletu do Fontany przed październikiem 1836 jest także anachronizmem¹.

Tak więc na podstawie obu tych niezgodności w czasie należy wyeliminować sugestię kojarzącą datę powstania *Presto...* z datą biletu.

2. Ponieważ jednak nie można wykluczyć hipotezy, że Chopinowi chodziło o przepisanie tejże kompozycji w późniejszym czasie, należy wglądnąć w treść bileciku. Chopin prosi o przepisanie *Preludium As* w celu dania go Perthuisowi. Jest to na pewno zaprzyjaźniony z Chopinem hr. de Perthuis, któremu kompozytor dedykował *Mazurki op. 24* (pani E. de Perthuis poświęcił on *Sonatę h op. 58*), a który albo sam był amatorem pianistą, albo komuś ze wspólnych przyjaciół miał go doręczyć. W każdym wypadku kopia tego *Preludium* miała być zapewne upominkiem. Otóż *Presto...*, będące utworem o charakterze typowej, jednorazowej „kartki z albumu”, mogące na pewno swymi ukrytymi walorami muzycznymi zainteresować muzyka zawodowego, jakim był Wolff, nie stanowiłoby szczególnej atrakcji ani dla amatora muzyki, jakim był Perthuis, ani ewentualnie dla kogoś z dalszych przyjaciół Chopina. Natomiast *Preludium As op. 28 nr 17* należy do tych kompozycji Chopina, które obok wielkich wartości muzycznych mają tę jakąś szczególną chwytliwość, jaką od początku miały np.: *Nokturn Es op. 9 nr 2*, *Mazurek op. 7 nr 1* czy *Marsz żałobny z Sonaty b op. 35*, zapewniającą im popularność jeszcze przed ukazaniem się w druku.

3. Jeżeli chodzi o konkretny ślad możliwości spełnienia przez Fontanę prośby Chopina, to nie mamy go w stosunku do *Presto con legieressa*, natomiast posiadamy w stosunku do *Preludium As op. 28*. Istnieje bowiem sporządzona przez Fontanę kopia *Preludium As op. 28 nr 17*², kopia wcześniejszej redakcji *Preludium* (a więc sprzed 1839 r.), niezależna od całości przepisanych przez Fontanę do druku *Preludiów op. 28*, sama w żadnym razie nie służąca za podkład do druku, natomiast sporządzona dość pośpiesznie

¹ Por. przypisy KCh I, do listów 152–188 z pierwszym z tych adresów oraz do listów 191–222 z drugim adresem; por. też *Indeks Browna*, appendix VII, s. 182, *Chopin's addresses in Paris*.

² Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń, fotokopia zbioru TiFC, F. 532 1335.

(prośba w bileciku mówiła o przepisaniu z dnia na dzień). Być może, że kopia ta jest właśnie wynikiem spełnionej przez Fontanę prośby Chopina, ale nawet w wypadku gdyby tak nie było, jest ona dowodem, że Fontana jeszcze przed drukiem sporządzała kopie poszczególnych preludiów z *op. 28* (zachowała się również jego kopia *Preludium G op. 28 nr 3*, też we wcześniejszej wersji) i że wśród nich znajdował się odpis *Preludium As nr 17*.

Wszystkie powyższe stwierdzenia prowadzą do następujących wniosków:

1. Tytuł *Prel. As* należy odnieść w przypisie do omawianego listu do *Preludium As op. 28 nr 17*.
2. Za najodpowiedniejsze datowanie omawianego biletu Chopina do Fontany, biorące pod uwagę realne dane chronologiczne (pobyt Fontany w Paryżu, adres Chopina, wczesna redakcja *Preludium As*), należy przyjąć: ok. 1837 r.¹
3. W konsekwencji powyższych wniosków nie należy przyjmować wyżej omawianego listu Chopina za argument przemawiający za autentycznością tytułu „Preludium” dla *Presto con legierrezza*, dedykowanego w 1834 r. P. Wolffowi.²

¹ Indeks Browna, s. 96. przyjmuje wprost 1837 r., odnosząc treść biletu do *Preludium As z op. 28*.

² Niniejszy Aneks napisany został w 1965 r. Por. artykuł Hanny Wróblewskiej, *Nowe Chopiniana w zbiorach Towarzystwa im. Fryderyka Chopina*, „Rocznik Chopinowski — Annales Chopin” nr 8, PWN, Warszawa 1969, s. 126–7, w których autorka omawiając reprodukowany w tekście bilecik dochodzi do podobnych wniosków zarówno w odniesieniu do kompozycji, o przepisanie której chodziło Chopinowi, jak i daty napisania bileciku.

II ZAGADNIENIE OPUSOWANIA PRZEZ FONTANĘ DZIEŁ POŚMIERTNYCH CHOPINA W KORESPONDENCJI OSKARA KOLBERGA

*[...] nie zdaje mi się właściwym układ porządkowy, jaki po śmierci Chopina porobił Fontana, nadając np. w dalszym ciągu nowe liczby opusowe dziełom, w których miesza dawne z nowymi kompozycjami, jakkolwiek zwykle przytacza rok ich powstania. [...]*¹

*[...] Fontana niewłaściwie postąpił przy wydaniu pośmiertnych dzieł, dając dalszy ciąg opusów, czyli liczb dzieł. Mazury zwłaszcza naznaczone opusami 67 i 68 są to (prócz ostatniego) próby muzy jego młodocianej, a kilka z nich (osobliwie weselsze) były również jak i te, któreśmy świeżo wydali u Leitgebera, improwizowanymi na balach tańcami. W przyszłym wydaniu Oeuvres complètes (a zwłaszcza mazurów) należałoby okoliczność tę uwzględnić i dawać najprzód rzeczy młodociane, chronologicznie wedle daty wiadomej lub przypuszczalnej ze stosownym objaśnieniem, numerując je porządkowo, nie zaś z numeracją Fontany: a dopiero przejść do opusów za życia Chopina naznaczonych — kończyć na op. 66, ostatnim za jego życia² [...]*³

[...] Muszę jednak zwrócić uwagę na pewną okoliczność, którą poruszaliśmy już zresztą podczas mego pobytu w Lipsku, a która z pewnością jest niesłychanie ważna przy opracowaniu wydania. Twierdziłem wówczas, że w żadnym wypadku nie można nadal zachować podanej przez Fontanę numeracji opusów. Oznaczenia tego dokonał on prawdopodobnie w najlepszym zamiarze (jakkolwiek przynoszącym tylko pozorną korzyść) zwiększenia jak tylko możliwe ilości opusów. Pozornie bowiem ilość pozostanie zawsze ta sama, obojętnie, czy oznaczmy ją w ten, czy inny sposób. Wiemy wprawdzie, że Chopin sam nie był konsekwentny w numerowaniu opusów swych dzieł i nie zawsze trzymał się kolejności czasowej ich powstania. Jednak, jako autorowi, wolno mu było rozporządzać w tej sprawie według upodobania i nikt nie ma prawa robić mu co do tego zarzutów, tym samym zmieniać numeracji opusów. Co najwyżej można by podać rok powstania przy tych jego utworach, przy których można to wypośrodkować i ustalić. Inaczej przedstawia się jednak sprawa u Fontany przy dziełach pośmiertnych.

Znałem aż nazbyt dobrze usposobienie Chopina, abym nie był przekonany, że nawet w wypadku, gdyby pozwolił opublikować te drobnostki za życia, nie zniósłby, aby jego utwory młodzieńcze — zdając sobie sprawę z ich sła-

¹ Z brulionu listu do Marcellego Antoniego Szulca, Modnica, 1 II 1876, KOK I, s. 562–3.

² Tutaj Kolberg myli się: ostatnim opusem przez Chopina postawionym jest op. 65. (Por. poprawne stwierdzenie Kolberga w ostatnim cytowanym w niniejszym *Aneksie* fragmencie listu.)

³ Z brulionu listu do Marcellego Antoniego Szulca, Kraków, 10 XI 1876, KOK I, s. 664.

bości — zostały wydrukowane później jako opus 67, 68 itd., obok lub po utworach najwyższej doskonałości. Różnica jest zbyt jaskrawa, aby zaraz nie rzuciła się każdemu w oczy i uszy. Dlatego oznaczenia Fontany, jako nie autoryzowane przez samego Chopina, nie mają żadnego uzasadnienia. Jest zatem nie tylko pożądaną, ale nawet konieczną dla poznania rozwoju ducha Chopina, zaniechanie oznaczeń Fontany — jako wyniku osobistego zapatrywania, a w żadnym razie woli Chopina — aby ustąpiły one miejsca słusznieszemu oznaczeniu. Polega ono, według mojego zdania, na zwykłym ponumerowaniu wszystkich wcześniejszych nie numerowanych lub pośmiertnych utworów, ułożonych w kolejności rzeczowej i chronologicznej, z których ostatniej nie zawsze Fontana przestrzegał. [...]¹

[...] Tom 6 — dodatkowy — [projektowanego przez O. Kolberga nowego wydania dzieł Chopina u Gebethnera i Wolffa] — obejmowałby wszystkie inne dzieła tu wymienione, których wielką część Chopin sam za życia swego wydanymi mieć sobie nie życzył dlatego, że mu się słabsze od innych zdawały. Redakcja jego jest najważniejszą i dlatego pozwolę sobie szerzej o niej pomówić, wchodzić bowiem do tego tomu mają dzieła pośmiertne, wydane dzieła dorywcze i mniejszej wartości, tak młodociane, jak i późniejsze, dzieła bez numeru, czyli opusu wydane, dzieła nawet wątpliwego autorstwa, o ile jednak za dzieła Chopina uchodzą. Po upływie lat 30 od jego śmierci, po ustaleniu się jego sławy, dzieła choćby najslabsze szkodzić już jego pamięci wcale nie mogą. lecz owszem posłużą za naukę, za wskazówkę, jak duch jego z postępem czasu się zmieniał i rozwijał. Ale powinny być umiejętnie ugrupowane, przedstawione chronologicznie i gdzie trzeba stosowną poparte uwagą. A nadto, ponieważ wiele z tych kompozycji w różnych krążyło odpisach, zalecić należało wybranie — w braku autentyku — rękopisu najodpowiedniejszego i najpoprawniejszego.

Dzieła pośmiertne wydane przez Fontanę obejmują numera od opus 66 do 74. Numerowanie to opusów przez Fontanę (który widocznie chciał tylko pomnożyć ich liczbę) uważam za najniestosowniejsze i pewny jestem, że Chopin sam nigdy by się na nie nie zgodził (prócz może co do op. 66), gdyż są to w większej części dzieła słabsze, młodociane lub dorywcze, więc razić każdego musi cyfra dzieła wysoka przy niedojrzałości utworu, osobliwie przy porównaniu tych dzieł z poprzedzającymi je arcydziełami, tj. w epoce największej artysty dojrzałości napisanymi. I dlatego radziłbym, zaniechawszy to samowolne i niewłaściwe opusowanie Fontany, uporządkować wszystkie te dzieła podług materii gatunków, kładąc je po sobie chronologicznie, opatrzyć numerami bieżącymi.

Słyszałem, że około nowego Roku kilka się ukaże nowych edycji całkowitych

¹ Z brulionu listu do Breitkopfa i Härtla, Kraków, 3 XII 1878, KOK II, oryginał w jęz. niemieckim, s. 179–180, tłum. pol. s. 181.

za granicą, a między innymi i Breitkopfa, któremu (w przejeździe przez Lipsk w roku zeszłym) radziłem zaprowadzić takiż sam liczebny porządek co do dzieł nienumerowanych i pośmiertnych w suplementowym tomie; lecz czy mnie usłucha, nie wiem. Nie wątpię, że i Pan, mimo współzawodnictwa innych. przystąpisz do druku nowej edycji. [...]¹

¹ Z brulionu listu do Roberta Wolffa, bm. id., KOK II, s. 291–292.

III DOTYCHCZASOWE GRUPOWANIA DZIEŁ CHOPINA

Brak konsekwentnego systemu numeracji dzieł Chopina powodował w dokładniejszych zestawieniach całokształtu jego twórczości konieczność grupowania dzieł aż w czterech dziełach:

- a) dzieła opusowane, wydane za życia kompozytora,
- b) dzieła nie opusowane, wydane za życia kompozytora,
- c) dzieła opusowane (przez Fontanę), wydane po śmierci kompozytora,
- d) dzieła nie opusowane, wydane po śmierci kompozytora.¹

Potrzeba dokładnej numeracji dzieł Chopina skłoniła np. redaktora tomu *Walców* w wydaniu Henle-Verlag² do zastosowania dla każdego utworu numeracji *Indeksu Browna*, co daje w rezultacie trzy rodzaje numeracji *Walców*:

- a) *Walce nr 1–8* o podwójnej numeracji: autentycznym opusowaniu Chopina + numery *Indeksu Browna*,
- b) *Walce nr 9–13* również o podwójnej numeracji: nieautentycznym opusowaniu Fontany + numery *Indeksu Browna*,
- c) *Walce nr 14–19* opatrzone wyłącznie numerami *Indeksu Browna*.

Tego rodzaju stosowanie numerów *Indeksu Browna*, jako generalne rozwiązanie problemu numeracji dzieł Chopina, może budzić wątpliwości. Zaznaczam z naciskiem, że w żadnym wypadku nie mam zamiaru deprecjonować cennej pracy M. J. E. Browna, stanowiącej dla wielu zagadnień chopinowskich podstawowe źródło, za dyskusyjną jedynie uważam tutaj koncepcję stosowania jego numeracji do celów innych, niż to założył sam autor. Przeciwno temu rozwiązaniu numeracji przemawiają — moim zdaniem — następujące argumenty:

1. Numeracja Browna obejmuje wszystkie dzieła Chopina, bez względu na to, czy były one przez samego Chopina opusowane, czy nie, tym samym więc dubluje oryginalne oznaczenia Chopina, co wydaje się rzeczą zbędną zarówno ze względów porządkowych, jak i mnemotechnicznych.

2. Numeracja oparta jest na prawdopodobnym następstwie powstania wszystkich dzieł, zarówno wydanych, jak i nie wydanych za życia kompozytora, które to następstwo z natury rzeczy jest o wiele bardziej hipotetyczne niż następstwo utworów wchodzących do każdej z tych dwóch grup oddzielnie. Stąd wynikające z dalszych badań czy też odkryć uprecyzjnienia dat powstania kompozycji mogą być w większym stopniu sprzeczne z tą kolejnością.

¹ Por. *Thematische Verzeichniss der in Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, pierwsze wyd. b. d. (pomiędzy 1860 a 1872 r.), drugie wyd. (*Neue umgearbeitete und vervollständigte Ausgabe*) — 1888; B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*, Warszawa 1949, s. 1–23; F. Niecks, *F. Chopin as a man and musician*, London, Novello, trzecie wyd. 1902, t. II, s. 349–359 (tłum. niemieckie Leipzig 1890, t. II, s. 376–387).

² München-Duisburg 1962, red. Ewald Zimmermann.

3. Numeracja ta — ze względu na założenie ścisłej chronologii — rozbija często pojedyncze, autentyczne opusy na szereg grup, co oczywiście znacznie komplikuje system identyfikacji utworów.

4. Numeracja stosowana jest do szeregu pozycji, które — moim zdaniem — nie powinny jej posiadać. Do nich należą: a) pierwsze redakcje utworów posiadających późniejsze, ostateczne redakcje (na pewno większość wykończonych utworów Chopina posiadała pierwsze redakcje, z nich tylko niektóre dochowały się do naszych czasów i tylko dzięki szczęśliwemu przypadkowi awansowały w *Indeksie Browna* do posiadania odrębnych numerów)¹, b) utwory niepewnej autentyczności; po ewentualnym stwierdzeniu nieautentyczności i wyeliminowaniu tych pozycji numeracja stałaby się nieciągła, co stanowiłoby niewątpliwie poważny jej mankament.

Należy zaznaczyć, że autor *Indeksu* z całą skromnością zastrzegł się co do roli swojego dzieła w *Przedmowie* (s. VII):

Jedynym powodem, dla którego nie opatrzyłem niniejszego wykazu informacji tytułem: „Katalog tematyczny”, jest to, że nie chciałem sugerować, iż kompozycje Chopina wymagają numerów katalogu, i nie pragnąłem, aby każde z jego dzieł było oznaczone incipitem i numerem, jak to ma miejsce u Mozarta i Schuberta. W wypadku tych kompozytorów jest to rzeczą zasadniczą, a numeracja Köchla i Deutscha wypełniła dotkliwą lukę. Numery opusowe Chopina są niezawodnym wskaźnikiem chronologicznym i jako takie doskonale służą celom identyfikacji.

¹ W tych wypadkach numeracja *Indeksu Browna* oznacza nie kolejność kompozycji, a kolejność źródeł.

IV NIEPRZYDATNOŚĆ TERMINU „KOPIA AUTORYZOWANA”

Z kilku powodów nie uwzględniam na przestrzeni całego WN — tak przy podziale kopii, jak w dalszych ich opisach — używanego niekiedy przy klasyfikacji rękopisów Chopina terminu „kopia autoryzowana”, jako bliższego określenia kopii¹.

Głównym powodem jest niejasne znaczenie tego terminu. *A u t o r y z a c j a* — ogólnie rzecz biorąc — jest pojęciem prawnym, oznaczającym zgodę autora na jakąś formę publikacji jego dzieła. W wypadku dzieła Chopina formą tej publikacji jest wydanie dzieła, stąd termin: „wydanie autoryzowane”, może być jednoznacznie używany. Poważne wątpliwości budzi natomiast stosowanie tego pojęcia do kopii dzieła, która aczkolwiek może być ogniwem w procesie jego publikacji, sama w sobie publikacją nie jest.

Ponieważ autorzy publikacji Chopinowskich, używający tego terminu, nie podają jego definicji i ponieważ nie udało mi się również gdzie indziej jej znaleźć, spróbuję poniżej wydedukować tę definicję z kontekstów, w jakich jest ona używana. Warunkiem ewentualnego jej przyjęcia winna być zgodność z wyżej podanym określeniem autoryzacji.

Definicji tych może być trzy. Rozpatrzmy je kolejno pod aspektem ich strony znaczeniowej, ich stosunku do ogólnej definicji „autoryzacji” oraz ich przydatności dla charakterystyki źródeł Chopinowskich.

Definicja pierwsza: kopia autoryzowana jest to kopia sporządzona na polecenie lub za zgodą autora. Jest to definicja najszersza i logicznie poprawna, ale w wypadku źródeł Chopinowskich tylko pozornie niesprzeczna z ogólną. Istnieje wprawdzie szereg kopii (przeważnie Fontany), które odpowiadają w zupełności powyższej definicji, jednakże znajdujemy też przypadki, kiedy zastosowanie jej jest wykluczone. Oto np. jest bardzo prawdopodobne, że Chopin prosił siostrę Ludwikę o przepisanie kilku swoich utworów do albumu Marii Wodzińskiej². Przepisane przez nią utwory byłyby typowymi „kopiami autoryzowanymi” w rozumieniu powyższej definicji — coś z tego, kiedy publikacji wszystkich zawartych w albumie kompozycji Chopin zasadniczo się sprzeciwiał (należą one do dzieł pośmiertnych). To samo dotyczyć będzie kopii

¹ Por. np. *Dzieła Wszystkie* początek noty za tekstem nutowym *O charakterze wydawnictwa*; jw. t. V, *Scherza*, komentarz do *Scherza b op. 31*, s. 99, prawa kolumna, komentarz do *Scherza cis op. 39*, s. 100, prawa kolumna; jw. t. VI, *Sonaty*, komentarz do *Sonaty b op. 35*, s. 129, prawa kolumna; jw. t. X, *Mazurki*, komentarz do *Mazurka h op. 33 nr 4*, s. 212, prawa kolumna; też K. Kobyłańska, *Chopiniana w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego*, „Annales Chopin” 4, TIFC-PWM, Warszawa 1959, s. 151.

² Album ten zaginął, ale przedtem opublikowany został w formie faksymilowej przez Kornelię Parnasową jako *Album Fr. Chopina, poświęcone Marii Wodzińskiej*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1910.

*Impromptu cis*¹, przepisane zapewne na zlecenie Chopina i opatrzonego jego własnoręczną dedykacją, która na początku brzmi: [„A] M^{lle} Marie Lichtenstein en la priant d'en faire usage [...]”, ale która kończy się słowami — „[...] p[ar] Elle seule”, czym Chopin niedwuznacznie sprzeciwił się wszelkiej formie rozpowszechniania tej kompozycji (jak wiadomo nie ukazała się ona drukiem za życia Chopina). Stąd definicję tę — przynajmniej w odniesieniu do dzieł Chopina — musimy uznać za bezużyteczną.

Definicja druga: kopia autoryzowana jest to kopia sporządzona na zlecenie kompozytora i z jego upoważnienia służąca za podkład do wydania. Jest to definicja węższa od poprzedniej, logicznie poprawna i ścisła z punktu widzenia prawnego, staje się jednak mylna, kiedy spojrzymy na nią od strony reprezentowania przez kopię stopnia autentyczności intencji Chopina. Wiadomo, że przekaz źródłowy, w którego sporządzeniu autor brał udział, nosi nazwę przekazu autentycznego i ma wyższość nad przekazem nieautentycznym. Przez podobieństwo pojęć „autentyczny” — „autoryzowany” — kopia „autoryzowana” sugeruje wyższość nad przeciwstawianą jej kopią „zwykłą”. Tymczasem w rzeczywistości sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Szereg kopii Fontany, pisanych na zlecenie Chopina dla celów wydawniczych, a przez Chopina nie poprawianych, zawiera pewne odchylenia od notacji Chopinowskiej, zmieniające tekst nie tylko od strony optycznej, ale i realizacji dźwiękowej tegoż tekstu — innymi słowy — istniałyby w ten sposób kopie „autoryzowane” i równocześnie „nieautentyczne”, a nawet zmniejszające stopień autentyczności tekstu Chopinowskiego. Równocześnie niektóre kopie „nieautoryzowane” dzięki staranności kopisty (np. Franchomme’a) o wiele dokładniej odtwarzają intencję twórczą Chopina. Definicja druga jest więc niebezpieczna ze względu na możliwość wprowadzenia w błąd w wartościowaniu źródeł do dzieł Chopina.

Definicja trzecia: kopia autoryzowana jest to kopia, w której sporządzeniu autor sam wziął udział, korygując ją lub wprowadzając do niej pewne dodatki w tym celu, aby mogła ona stanowić podkład do druku. W definicji tej już na pierwszy rzut oka widać, że pojęcie „autoryzacji” zostało podstawione pod pojęcie „autentyczności”. Że jest rzeczą zbędną tworzyć dla jasnych pojęć niejasne synonimy — nie trzeba dowodzić; już to stwierdzenie wykazuje nieprzydatność definicji. Niezależnie od tego jest ona sprzeczna z definicją ogólną. Istnieje bowiem np. kopia *Nokturnu f op. 55 nr 1* (kopia dedykowana J. W. Stirling), poprawiana ręką Chopina, najprawdopodobniej początkowo przeznaczona do druku, ale która w końcu nie posłużyła żadnemu wydaniu za podkład. A więc i trzecia definicja nie wykazuje przydatności dla źródeł Chopinowskich. Nie mamy żadnych śladów autoryzacji przez Chopina tekstu jakiegś kopii w inny sposób.²

¹ Deutsche Bücherei, Lipsk. Fotokopia zbioru TiFC F. 1903.

² Takim sposobem była np. autoryzacja tekstu kopii jednego z wierszy Norwida:

Dodajmy, że termin „autoryzacja”, mający dzisiaj ścisłe znaczenie, za czasów Chopina na pewno był szerzej rozumiany i jako taki winien być — zdaniem moim — stosowany tylko w nie budzących wątpliwości wypadkach, a więc przede wszystkim do „wydań autoryzowanych”, i to raczej tylko w wersjach autentycznych, gdyż już np. zagadnienie autoryzacji transkrypcji z czasów Chopina z punktu widzenia prawnego stanie się zapewne sprawą bardziej skomplikowaną.

Jest rzeczą charakterystyczną, że K. Górski w *Sztuce edytorskiej* ani razu nie używa terminu „kopia autoryzowana”, posługuje się natomiast pojęciem „kopia kontrolowana przez autora”.

W rezultacie więc stwierdzenie, że termin „kopia autoryzowana” jest pojęciem niejasnym, mylącym lub zbędnym, usprawiedliwi pominięcie go w WN, dążącym z jednej strony do posługiwania się w miarę możliwości jak najbardziej precyzyjnymi terminami, a z drugiej — do podkreślenia cechy autentyczności jako głównego kryterium wartościowania źródeł, mających w zasadzie mało wspólnego z aspektem prawnym zagadnienia.

Tak więc w dalszym ciągu dzielimy źródła na autentyczne i nieautentyczne, a kopie opatrujemy w odpowiednich wypadkach określeniami: „z naniesieniami...”, „z poprawkami...” czy „z korektami Chopina” lub też „przez Chopina nie korygowane” itp.

„Ta *copia* jest od oryginału poprawniejsza, bo oryginał niedbale pisany. 1850 .Cyprian Norwid.” (J. W. Gomułicki, *Zasady wydania w C. Norwid. Dzieła zebrane* t. I, s. 891.) Jednakże poeta bardzo różnił się w tej materii od Chopina, Autoryzacja tekstów przez Norwida ściśle łączyła się z jego chęcią korygowania utworów przed ich ogłoszeniem drukiem (apel Norwida do redaktora jednego z dzienników: „Korekty, na Boga!”), podczas gdy Chopin — przeciwnie — korygowania swych kompozycji nie lubił. (Por. wyżej *Korekty Chopina*.)

V O MOŻLIWOŚCI ISTNIENIA PIERWSZYCH WYDAŃ ROSYJSKICH

Omówiwszy pokrótce pierwszych wydawców Chopina we Francji, Niemczech i Anglii, należy przytoczyć interesującą wzmiankę przekazaną przez Igora Bełę w artykule pt. *Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR* („Rocznik Chopinowski”, tom I, Warszawa-Kraków 1956, s. 265 i 280), dotyczącą możliwości istnienia pierwszych wydań dzieł Chopina w Rosji. Wzmianka ta brzmi:

Na szczególną uwagę zasługuje wiadomość, która wymknęła się uwadze biografów Chopina, a która ukazała się w rosyjskiej prasie w 1836 roku i zawierała dane o umowie podpisanej z wielkim kompozytorem przez petersburskich wydawców. Przytoczymy tu tę wiadomość, w której mówi się o otwarciu drukarni, litografii i sklepu firmy «Leontij Sniegiriew i Spółka». Autor notatki, podpisujący się inicjałami K. G., pisze: «L. Sniegiriew i Spółka zabrali się do rzeczy rozsądnie i nawiązali bezpośrednie kontakty ze wszystkimi wydawcami nut w Europie, aby otrzymywać ich wydania muzyczne z pierwszych rąk; podpisali formalne umowy ze znanymi ludźmi, z Kalkbrennerem, Herzem, Moschelesem, Chopinem; otrzymali już od nich nowe ich utwory na wyłączną własność i wydrukowawszy je, będą w nie zaopatrywać amatorów muzyki tutaj i w obcych krajach».¹ (podkr. J.E.)

Nie posiadamy, niestety, dotychczas żadnych dowodów w postaci egzemplarzy dzieł Chopina wydrukowanych przez petersburskiego wydawcę lub w postaci przesłanych mu przez kompozytora podkładów, które by mogły świadczyć o tym, że projekty domu wydawniczego były realizowane.

Również i w korespondencji Chopina brak jest śladów bezpośrednich kontaktów z wydawcami rosyjskimi. Jedyna wzmianka wiążąca się z omawianym zagadnieniem to zakończenie listu do Breitkopfa i Härtla, w którym Chopin, potwierdzając sprzedaż firmie lipskiej trzech kompozycji (op. 60, 61, 62), dodaje:

Oświadczam, że odstąpiłem im prawo własności po wszystkie czasy i na wszystkie kraje razem z Rosją, lecz z wyjątkiem Francji i Anglii [...]»² (Podkr. J. E.),

czym stwierdza, że jego kontakty z wydawcami rosyjskimi odbywały się drogą pośrednią przez wydawcę niemieckiego.

Istnieje jeszcze jeden fakt mający związek ze sprawą, a mianowicie ten, że 11 kompozycji (op. 13, 19–24, 29–31 i 59) ma na stronach tytułowych pierwszych wydań niemieckich również i firmy rosyjskie (op. 13 — Lehnhold, Moscou,

¹ K. G., *O nowym obszczepoleźnom zawiedienij*, „Siewiernaja Pczela” 12 IX 1836 nr 209, s. 853–855.

² List z dnia 19 XI 1846, pisany w jęz. francuskim; KCh II, s. 178 i 404.

op. 19 — Lehnhold, Moscou, i J. C. Paez, Petersburg, *op. 20* i *op. 59* — M. Bernard, Petersburg, *op. 21–24* i *29–31* — Bernard & Holtz, Petersburg). Nic nie wskazuje na to, żeby firmy te były współwydawcami, wydaje się, że były one tylko przedstawicielami firm niemieckich na Rosję. Świadczyć o tym mogą dwa argumenty: 1. na kartach tytułowych pierwszych wydań francuskich powyższych kompozycji brak jest jakichkolwiek zaznaczeń firm rosyjskich, a widnieją tylko współwydawcy niemieccy i angielscy (firma Wessel w ogóle współwydawców nie podawała), 2. na 11 wyżej wymienionych opusów 9 ma również nazwiska wydawców polskich (w tym 8 — G. Sennewald, Varsovie, i 1 — Spiess & Co, Varsovie), którzy na pewno współwydawcami nie byli, a jedynie mogli reprezentować firmy niemieckie w Warszawie. Charakterystyczne jest, że wśród wymienionych firm nie figuruje wspomniana w artykule I. Bełzy firma Leontija Sniegiewa.

Sprawy tej jednak nie należy uważać za zakończoną; dokładne poszukiwania mogą niejedną interesującą rzecz w tej materii ujawnić.

VI LIST OTWARTY HEKTORA BERLIOZA
W SPRAWIE TRANSKRYPCJI JEGO UTWORU

Na sprawę modnych za czasów Chopina transkrypcji rzuca pewne światło list otwarty Hektora Berlioza, zamieszczony w „Revue et Gazette Musicale” nr 19 z dnia 8 V 1836, a skierowany do wydawcy lipskiego Hofmeistra. Oto tłumaczone z jęz. francuskiego fragmenty listu:

Monsieur.

Ostatnio opublikował Pan w formie wyciągu fortepianowego na 4 ręce „Uwerturę” pod tytułem „Ouverture des Francs-Juges”, której przypisuje mi Pan nie tylko skomponowanie, ale i arrangement. Z przykrością czuję się zmuszony oświadczyć Panu, że publikacja ta, dokonana bez mego zezwolenia, a nawet jakiegokolwiek uprzedzenia mnie, jest mi całkowicie obca. Arrangement fortepianowe, które wydał Pan drukiem, nie jest moje, nie potrafiłbym zresztą rozpoznać mego dzieła w tym, co z uwertury pozostało. Pański aranżer okaleczył moją partyturę, pociął ją, przykroił, a następnie pozszywał w taki sposób, że w wielu jej miejscach [...] widzę tylko śmieszne monstrum — cały honor z tego, proszę, aby zachował on dla siebie samego. [...]. „Uwertura” z „Francs-Juges” ułożona na 4 ręce, którą bym jedynie poznał, to opublikowana przez pana Richault w Paryżu i pana Schlesingera w Berlinie, pomimo że ta, którą wydał pan Schlesinger — chociaż oparta na manuskrypcie, jaki sam do niego posłałem — różni się nieco od wydania paryskiego (w sposobie rozłożenia partii na krańcach klawiatury). Te lekkie modyfikacje wskazane zostały przez kilku znakomitych pianistów, takich jak panowie: Chopin, Osborne, Schunke. Sowiński, Benedict, Eberwein, którzy byli łaskawi przejrzeć próbne odbitki i służyć mi swymi radami. Wszelkiej innej tego rodzaju publikacji, która mi będzie lub nie będzie przypisywana, formalnie się wyrzekam, prosząc Boga o to, aby przebaczył aranżerom, tak jak i ja im przebaczam.

Proszę przyjąć...

Hektor Berlioz

VII SKALA FORTEPIANU CHOPINA

W całej swej twórczości Chopin nie przekroczył ani razu skali fortepianowej obejmującej dźwięki pomiędzy $\underline{C}$ i f^4 . Można i pod tym względem podziwiać inwencję Chopina, która pozwoliła mu w tak swobodny sposób obracać się we względnie małej — przynajmniej w porównaniu do dzisiejszej — skali fortepianu. Skala ta pokrywa się na ogół z rozpiętością zachowanych z czasów Chopina instrumentów, w których niekiedy tylko jest ona nieco ograniczona od dołu (w najdalej idącym wypadku do $\underline{E}$) lub też rozszerzona w górę (najwyżej do a^4). Trzymanie się przez Chopina tej najczęściej spotykanej, „znormalizowanej” skali, jeszcze raz dowodzi jego „realizmu instrumentalnego”. Zaledwie w kilku miejscach jego dzieł da się zauważyć pewne skrępowanie skalą (od dołu w *Scherzo cis* op. 39, t. 197 i 241, w *Fantazji f* op. 49, t. 112 i 116, w *Sonacie b* op. 35 cz. I, t. 240, oraz w *Sonacie h* op. 58 cz. IV, t. 92 i 282, a od góry w *Scherzo cis* op. 39, t. 315 i w *Polonezie Es* op. 22, t. 84), w tych też miejscach redakcja WN wysunęła propozycje wariantów uzupełniających braki skali Chopinowskiej.

Fortepian, będący w posiadaniu Chopina w ostatnich latach jego życia (obecnie w Towarzystwie im. F. Chopina w Warszawie), ma skalę od $\underline{C}$ do a^4 .

Interesującymi przyczynkami do tego zagadnienia są artykuły w „Revue et Gazette Musicale” z tego czasu: *Nouveaux perfectionnements de M. H. Pape, Piano à huit octaves*¹, oraz L. de Saint-Vincent: *Pianos, Sur l'étendue des claviers*², które opisują próby rozszerzenia dotychczasowej skali klawiatury w obie strony. Oba artykuły potwierdzają skalę używaną za czasów Chopina, z tym, że drugi z nich wspomina o szerszej w górze o jeden ton skali fortepianów Erarda ($\underline{C}$ - g^4), która według autora artykułu „została uznana przez wszystkich pianistów Europy”. Najprawdopodobniej wprowadzono ją w 1840 r., a więc już w późniejszym okresie twórczości Chopina, który zapewne przez ostrożność w pełni jej nie stosował, ograniczając się do pewnej skali nieco dawniejszych instrumentów. (*Scherzo cis*, w którego t. 315 daje się odczuć skrępowanie skalą od góry, zostało napisane w 1839 r., a więc przed rozszerzeniem skali i na 4 lata przed wyżej cytowanym artykułem.)

Istnieje jeszcze jedno świadectwo na dokonujące się zmiany rozpiętości klawiatury fortepianowej w drugim ćwierćwieczu XIX w. Franciszek Liszt, pragnąc w swej twórczości fortepianowej do maksimum wykorzystać możliwości instrumentu, kiedy w poszczególnych utworach wypadało mu operować krańcami klawiatury, często dawał warianty albo dla instrumentów o większym

¹ Nr 13 z dnia 27 III 1842, s. 130 (artykuł nie podpisany).

² Nr 15 z dnia 9 IV 1843, s. 128–129.

zasięgu w górze lub w dole („piano à 7 octaves”), albo o mniejszym („piano à 6 octaves”). Z porównania poszczególnych miejsc w kompozycjach pisanych pomiędzy 1826 a 1852 r. wynika, że najmniejsza rozpiętość klawiatury („piano à 6 octaves”) obejmowała klawisze od $\underline{E}$ do f^4 , największa („piano à 7 octaves”) przynajmniej od $\underline{H}$ do h^4 .¹

¹ Por. zagadnienie skali fortepianu u Beethovena: Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Beethovenhaus Bonn 1957, Henle-Verlag, München-Duisburg, Der Klavierumfang, s. 178–183.

VIII RYTMY PUNKTOWANE NA TLE TRIOLEK W INNYM GŁOSIE (ZARYS ARGUMENTACJI)

Argumenty wynikające bezpośrednio ze źródeł autentycznych do dzieł Chopina

Uwaga wstępna: za czasów Chopina (i długo przedtem, jak też nieco później) wypisanie nut w pionie pod sobą rozumiano jako wskazanie wykonania ich równocześnie, niepodpisanie nut w pionie — w zasadzie jako wykonanie ich nierównocześnie; od rozumienia pierwszej konfiguracji nut nie znamy wyjątków¹: na to, aby nuty podpisane w pionie były grane nie razem, trzeba było odrębnego znaku (*arpeggio* w formie wężyka, łuczku lub przekreślenia łaseczki); natomiast w przypadku nut nie podpisanych pod sobą istniało kilka sytuacji, w których nuty te wykonywało się równocześnie (przednutki, opóźnienia, całe nuty, wypisywane często w połowie taktu, które należało wykonać równocześnie z pierwszymi krótszymi wartościami umieszczonymi na początku taktu, a za czasów Bacha nuty akordowe niedokładnie w pionie podpisane, mimo konieczności wykonania ich razem).

Podpisywanie nut pod sobą w pionie jako jedyny wskaźnik wykonywania ich równocześnie znajdujemy u Chopina kilkakrotnie (w autografach i pierwszych wydaniach) przy okazji nieregularnych rytmicznie figur (np. w *Poloniezie Es*

op. 22, t. 66 i 210 , w *Balladzie g* op. 23, t. 179).

Po tej uwadze przechodzę do właściwych argumentów.

1. Zachowane autografy Chopina możemy dla naszych celów podzielić na autografy kaligrafowane i pisane mniej starannym pismem. W autografach kaligrafowanych (*Wariacje op. 2*², *Wariacje E WN 4*) figury te są zawsze idealnie pod sobą podpisane, a w mniej starannie pisanych — szesnastki (ewentualnie trzydziestodwójki) pisane są pod lub za lub przed (!) ostatnią nutą trioli, przeciętnie zawsze pod.

2. Autografy te obejmują całość twórczości Chopina (od op. 2 do op. 65), a więc nic nie wskazuje na to, aby tej pisowni używał Chopin wyłącznie w jakimś tylko okresie twórczości.

3. Autografy te obejmują utwory w tempach bardzo wolnych (*Preludium E op. 29 nr 9 — Largo*, *Wariacje op. 2, War. V — Adagio*²), średnich (*Impromptu*

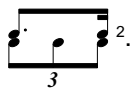
¹ Nie biorę tutaj pod uwagę przypadkowego podpisania nut, będącego wynikiem wypisania większej, nieregularnej grupy drobnych nut ozdobnych w jednej ręce na tle regularnych wartości ręki drugiej.

² Patrz ilustracja 2.

Ges op. 51 — część środkowa, *Polonez-Fantazja op. 61* — część środkowa) i szybkich (*Koncert f op. 21*, część III — *Allegro vivace*, *Polonez-Fantazja* — finał¹), a więc konwencji tej nie można wiązać wyłącznie z tempami szybkimi (w których skądinąd inne wykonanie jest ze względów technicznych niemożliwe).

4. Autografy te obejmują kompozycje o charakterze homofonicznym (*Preludium E*) i polifonizującym (*Polonez-Fantazja*, część środkowa), a więc konwencji tej nie można łączyć z jakąś szczególną fakturą dzieła.

5. Nie budzącym żadnych wątpliwości, „walnym” dowodem na rozumienie tej figury przez Chopina, a znajdującym się w autografach, jest *Preludium E op. 28 nr 9*, w którym — na 14 miejsc, gdzie pojawia się ona w prawej ręce — w 8 wypadkach Chopin zaznaczył zamierzony jej sens w sposób następujący:

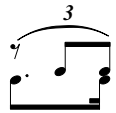


6. Drugi konkretny dowód znajdujemy w części środkowej *Impromptu Ges op. 51*: w autografie początkowe jej takty były pierwotnie wypisane, podobnie jak i część pierwsza, w metrum $\frac{12}{8}$, wobec czego na ostatnich ćwiartkach taktów

49 i 50 rytmy obu rąk były wypisane . Kiedy jednakże Chopin zmienił metrum tej części na $\frac{3}{4}$, dopisał figurom prawej ręki cyfry 3 na ozna-

¹ Patrz ilustracja 16.

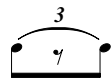
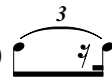
² Patrz ilustracja 15. Wypadek ten jest szczególnie interesujący nie tylko od strony merytorycznej, do tej konkretnie kompozycji się odnoszącej, ale i od strony okoliczności jemu towarzyszących. Pierwsza z nich to przypuszczenie, że tak wyraźne, a dla kontekstu muzycznego *Preludium E* niekonieczne zaznaczenie ortografii tej figury mogło być reakcją na wadliwie kiedyś przedtem oddaną notację figury, a nadto wynikać z chęci uniknięcia podobnego błędu w *Preludium*. Okazuje się, że tego rodzaju precedens mógł stanowić *Nokturn cis op. 27 nr 1*, w którym omawianą figurę rytmiczną wyjątkowo odtworzono w wydaniu francuskim z szesnastką nieco poza trzecią nutą trioli (w innych wypadkach — poza *Nokturnem cis* i omawianym *Preludium E* — wydania francuskie ściśle oddawały pisownię autografów Chopina). Drugą okoliczność stanowi fakt, że tak w wydaniu francuskim, niemieckim, jak i angielskim, w *Preludium E* figura ta jest notowana sprzecznie z intencją Chopina, zarówno wbrew autografowi, jak i kopii Fontany, służącej także za podkład do druku, a oddającej ściśle autograf od strony podpisania odpowiednich nut pod sobą, z opuszczeniem jedynie laseczek łączących główki nutowe. Być może obie te okoliczności zostaną wyjaśnione po ścisłym zbadaniu całości procesu wydawniczego obu tych opusów. W tej chwili w każdym razie wiadomo, że Chopin korekty *Preludiów* nie robił (skorygował je Fontana), a więc o wprowadzeniu zmian autorskich w druku mowy być nie może. Ponieważ następne wydania wzorowały się na pierwszych, a późniejsze konwencje drukarskie sprzyjały utrwaleniu tej nieautentycznej konwencji pierwszych wydań, w tradycji pianistycznej spotykamy w tym *Preludium* wyłącznie wykonanie szesnastek za trzecią nutą trioli. Oryginalna Chopinowska konwencja pojawiła się w druku po raz pierwszy w 117 lat od czasu powstania *Preludiów*, w wydaniu Henle-Verlag (1956).

czenie triolek, a lewą zmienił na rytm punktowany, wobec czego te ćwierci taktów przybrały kształt . Tym samym Chopin postawił znak równości pomiędzy $(\frac{12}{8})$  a (Φ) .

7. Pierwsze wydania, nie wprowadzające swoich manier, a więc wzorujące się wiernie na podkładach rękopiśmiennych, jak np. drukowane w Warszawie u Brzeziny w 1925 r. *Rondo c* oraz w olbrzymim procencie wydania francuskie, przekazują nam poprawną konwencję graficzną, stosowaną przez Chopina w autografach¹.

8. W egzemplarzach uczniów, korygowanych przez Chopina (jak wiemy, wszystkie do naszych czasów zachowane czy też pośrednio przekazane były wydaniem francuskimi), podającymi w większości oryginalną konwencję z dokładnym podpisaniem ostatnich nut figur, nie znajdujemy nigdzie uwag Chopina wskazujących na wykonanie szesnastki po trzeciej trioli, natomiast w dwóch egzemplarzach *Preludium E* należących do uczniów Chopina (ze zbiorów Ludwika Jędrzejewiczowej i Jane W. Stirling), a podających szesnastki wbrew Chopinowskiej konwencji, znajdujemy w t. 8 ołówkowe oznaczenia Chopina, wskazujące na konieczność wykonania szesnastki równocześnie z trzecią nutą trioli.

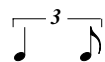
9. W pierwszych wydaniach *Ronda F op. 5* (francuskim, niemieckim i angielskim — autograf zaginął) w czterech analogicznych rytmicznie miejscach biegnikowych w szybkim tempie (a więc wykluczających zamierzone odchylenia rytmiczne) Chopin notuje podobne figury dwa razy (t. 81. i 329) , innym

razem (t. 83) , wreszcie (t. 281) , co sugeruje w t. 281 uderzenie szesnastki jako ostatniej nuty realnej rytmicznie trioli.

10. Chopin zapewne nie znał dzisiaj powszechnie używanej notacji

¹ Spośród pierwszych wydań niemieckich wydanie Breitkopfa & Härtla z zasady przesuwają szesnastki poza trzecią nutę trioli (wyjątki od tej zasady należą w tym wydaniu do rzadkości), to samo czyni Peters w *Bolero op. 19* i Hofmeister w *Impromptu Ges op. 21*. Natomiast Haslinger w *Wariacjach op. 2* i A. M. Schlesinger (Berlin) w *Nokturnie As op. 32 nr 2* podpisują szesnastki dokładnie nad (pod) trzecią nutą trioli, zgodnie z pisownią autografu, z tym że pierwszy z nich wykazuje nieznaczne odchylenia od tej zasady w figurach pochodnych od naszej figury zasadniczej. W pozostałych wydaniach niemieckich omawiana figura rytmiczna nie występuje.

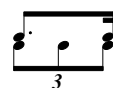
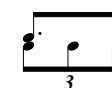
Wydania angielskie w nielicznych tylko miejscach wiernie reprodukcją notację Chopinowską.

 , w każdym razie nigdy się tą notacją nie posłużył¹ i najprawdopodobniej się z nią nie zetknął (za życia Chopina zaczynała ona dopiero wchodzić w użycie, podczas gdy konwencja bachowska była stosowana jeszcze po jego śmierci), a więc do zanotowania jednoczesnego uderzenia ostatnich nut omawianej figury razem pozostawała mu konwencja bachowska. Ją to zapewne sugerował Chopin Fontanie, kiedy pisał do niego:

Posyłam Ci „Tarantelę”. Bądź łaskaw, przepisz, ale wprzód pójdz do Schlesingera albo do Troupenasa i zobacz „Recueil” Rossiniego śpiewów, lepiej przez niego wydane, gdzie jest „Tarantela” (en „la”), nie wiem, czy na $\frac{6}{8}$, czy na $\frac{12}{8}$ pisaną. Piszą i tak, i tak, ale wolałbym, żeby tak była jak Rossiniego. Więc jeżeli na $\frac{12}{8}$ albo, co może być, na C z trójkami, przepisując zrób jeden takt z dwóch. Rozumiesz, kochanie².

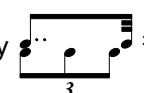
Żałujemy oczywiście, że Chopin zamiast: „rozumiesz, kochanie”, nie zamieścił zdania precyzującego zapis interesującej nas figury rytmicznej, ale już sam zwrot pozwala nam sądzić, iż chodziło o jakiś powszechnie rozumiany, nie ulegający wątpliwości sposób notacji, a takim mógł być jedynie sposób bachowski. Chcąc więc przepisać *Tarantelę* „na C z trójkami”, musiałby Fontana,

również nie znając zapewne innego zapisu, rytm oryginalny ,

występujący już w drugim takcie, przepisać  , tak jak to

uczynił sam Chopin, zmieniając metrum w *Impromptu Ges* (por. wyżej punkt 6).

11. Chopin znał i używał zapisu, w którym mógł jednoznacznie wskazać na uderzenie krótkiej wartości rytmu punktowanego po uderzeniu ostatniej

nuty trioli. Tym zapisem jest rytm podwójnie punktowany ³, w dwóch

¹ Zastosowanie przez Chopina w *Etiudzie h op. 25 nr 10* na początku t. 25 figury  (głos górny przedstawia schematycznie partię prawej ręki, dolny — lewej, obie ręce od początku prowadzone są w triolach) nie przeczy powyższemu twierdzeniu, po pierwsze dlatego, że przy ćwierci z ósemką w lewej ręce nie ma cyfry oznaczającej triolę, po drugie — że ortografia rytmiczna całej tej *Etiudy* może pochodzić od początkowego metrum $\frac{12}{8}$ (gdzie figura ta jest stereotypowa), zaniechanego później i skorygowanego przez Chopina na C z triolkami.

² List do J. Fontany w Paryżu, Nohant, 27 VI 1841; KCh II, s. 21–22.

³ Nie należy zapominać, że za czasów Chopina przedłużenie wartości nuty dwoma punktami weszło w użycie dopiero od niedawna. Jeszcze do połowy XVIII wieku nie było ono znane, tak więc np. w twórczości J. S. Bacha czy Haendla nie spotykamy go wcale. Zaczęli je stop-

jego kompozycjach świadomie użyty jako wariant pierwotnie pojedynczo punktowanego rytmu, z przesunięciem trzydziestodwojek poza pion ostatniej nuty trioli (*Preludium E*, t. 9–12¹, *Wariacja E* z cyklu *Hexameron* Dbop 29 A, t. 10–12). Tym samym więc nie potrzebował używać zapisu pojedynczo punktowanego na wykonanie nuty krótkiej po ostatniej nucie trioli.

12. Największe odchylenia w pierwszych wydaniach dzieł Chopina znajdujemy w wydaniach niemieckich, w szczególności u jego głównego lipskiego wydawcy, Breitkopfa i Härtla. Odchylenia te są zupełnie oczywistą dowolnością sztycharzy. Możemy to stwierdzić z łatwością, porównując oryginalną pisownię Chopina w jego autografach służących im za podkład (pochodzących zresztą ze zbiorów firmy Breitkopf & Härtel) z wydaniem, w których do pisowni Chopina omawianej figury sztycharze stosują się tylko w nielicznych wypadkach, kiedy inne graficzne rozwiązanie staje się niemożliwe, a z reguły natomiast, nieraz w bardzo rażąco, można powiedzieć obsesyjny sposób pisowni tę zniekształcają, przesuwając szesnastkę znacznie poza trzecią nutę trioli².

Wysuwając argumenty natury historycznej, ograniczę się do zwrócenia uwagi na wpływy, jakim mógł podlegać Chopin, z tym, że nieco szerzej omówię okres jego studiów w Warszawie, okres, który niewątpliwie miał największy wpływ na kształtowanie się jego rzemiosła artystycznego.

13. Nie zachował się żaden dokładny opis lekcji Chopina z pierwszym (i jedynym) nauczycielem fortepianu, Wojciechem Żywnym, a tym bardziej nie doszły do nas tak szczegółowe wskazówki, jak sposób wykonania rytmów punktowanych na triolki. Jednakże mamy poważne poszlaki wskazujące na to, że nasza ogólna teza zgodna jest z zasadami wpajanymi małemu Chopinowi w pierwszym okresie jego edukacji muzycznej. Stwierdźmy najpierw, że Żywny prawdopodobnie podchodził rzetelnie do początków nauki ze swym uczniem:

[...] Żywny zdrów, wcale nie osiwiiał; zawsze dowodzi, iż na początkowym wykładaniu nauk najwięcej zależy³.

niowo wprowadzać C. Ph. E. Bach (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753; por. s. 179, przypis 3 niniejszego Aneksu) i Leopold Mozart (*Violinschule*, 1756), a przyjęło się w praktyce dopiero w osiemdziesiątych latach XVIII w. (D. G. Türk, *Klavierschule*, 1789).

Stąd więc w pierwszej połowie XVIII wieku notacja pojedynczo punktowana mogła mieć zarówno znaczenie rytmu łagodnie punktowanego (późniejszego pojedynczego punktu), jak i ostro punktowanego (późniejszego podwójnego punktu). Chopin miał do dyspozycji o wiele dokładniejszą notację, wyraźnie odróżniającą oba typy rytmów punktowanych.

¹ Patrz ilustracja 15.

² Patrz ilustracja 16. Popularne wydania niemieckie wpłynęły zapewne z czasem na większość innych wydań, stąd pochodzi zjawisko, że w wydaniach późniejszych przeważa całkowicie ten ostatni sposób pisania.

³ List Kazimierza Wodzińskiego do Chopina w Paryżu, Drezno, 15 IX 1836; KCh I, s. 288.

Również zdaje się nie ulegać wątpliwości, jaki kierunek w swej pedagogice reprezentował nauczyciel Chopina:

*Żywny [...] uczył [...] młodego Chopina podług metody niemieckiej, przyjętej naówczas w całej Polsce*¹.

*[...] wkrótce oddano [Chopina] pod opiekę żarliwemu wielbicielowi Sebastiana Bacha. Żywnemu, który kierował jego studiami przez długie lata, wedle zasad nauczania najczystszej klasycyzmu*².

O tym, że J. S. Bach stosował z zasady w swojej twórczości wyżej opisany sposób notacji interesującej nas figury rytmicznej, nie ulega dziś dla nikogo wątpliwości. Poza tym zasadę tę przekazał nam jego syn, Karol Filip Emanuel Bach, w swym podstawowym dziele: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*³.

Na czym zaś bezpośrednio opierał „początkowe wykładanie nauk” nauczyciel Chopina, wskazuje list do Chopina jego siostry Izabeli:

*[...] młody Lasocki [...] chociaż ma swój pantalion, dlatego, że jeszcze nie nastrojony, na Twoim grywa, a raczej przy Twoim czyta szkołę Kurpińskiego, którą Pan Żywny z uwagą rozważać nakazuje*⁴.

Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord Karola Kurpińskiego wydany został w składzie muzycznym F. Klukowskiego w 1819 r., a więc wtedy, kiedy dziewięcioletni Chopin studiował już co najmniej od dwóch lat u Żywnego. Nie do pomyślenia jest, aby do rąk cudownego dziecka, za jakie uważany był Chopin nie tylko jako kompozytor „kilku tańców i wariacji” oraz wydrukowanego już *Poloneza*, ale też jako pianista, który „z łatwością największą i smakiem nadzwyczajnym wygrywa sztuki najtrudniejsze na fortepianie”⁵, bezpośrednio czy poprzez nauczyciela nie dostał się egzemplarz świeżo wydanego dziełka w polskim języku napisanego, a dotyczącego zasad gry na fortepianie. Na stronie zaś 35 i 47 tegoż dziełka znajdujemy wyraźne i jednoznaczne wskazówki wykonania szesnastek rytmu punktowanego r ó w n o c z e ś n i e z trzecią nutą trioli.

14. Jak wiadomo, naukę kompozycji pobierał Chopin u najwybitniejszego w owym okresie w Polsce pedagoga, Józefa Elsnera. Niestety, szczegółów z tych studiów również nie można już dzisiaj odtworzyć. Jeżeli jednak spojrzymy do zachowanych autografów samego Elsnera, znajdziemy w odpowiednich miejscach wyłącznie stosowanie konwencji klasycznej omawianej przez nas

¹ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich*, Paryż 1874, s. 53–54.

² F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. pol., PWM, Kraków 1960, s. 123.

³ Berlin 1753. Przedruk faksymilowany, Breitkopf & Härtel 1957, s. 128–129.

⁴ List z dnia 27 XI 1831; KCh I, s. 190.

⁵ Oba cytaty z „Pamiętnika Warszawskiego”, r. IV, t. X, 1818.

figury. Trudno przypuścić, aby Elsner uczył Chopina czegoś sprzecznego z własną praktyką kompozytorską. To, że Elsner z kolei znał klasyczne szkoły niemieckie, nie ulega wątpliwości, a że wśród nich zetknął się z cytowanym wyżej dziełem Filipa Emanuela Bacha, jest wielce prawdopodobne¹.

15. Stosowanie podobnie rozumianej, jak to widzimy u Chopina, figury rytmicznej znajdujemy również u innych kompozytorów, których dzieła mógł poznać Chopin w okresie warszawskim, a wśród nich przede wszystkim Karola Kurpińskiego (tym razem jako kompozytora), Marii Szymanowskiej, a z muzyki obcej u Filipa Emanuela Bacha w jego wydanych w 1819 r. *Polonezach*.

Można więc z dużym prawdopodobieństwem przypuścić, że wśród dzieł muzycznych, które kształtowały gust młodego Chopina podczas jego pobytu w kraju, nie spotykało się innego stosowania i rozumienia omawianej figury rytmicznej.

16. Wzory innych kompozytorów w tej materii nie mogły w żadnym okresie jego twórczości podawać w wątpliwość jej rozumienia. Figura ta występowała bowiem w tym samym kształcie graficznym nie tylko u Bacha, dla którego Chopin, jak wiadomo, żywił kult szczególny i którego kompozycje dokładnie studiował, lecz i u Haydna, Clementiego, Mozarta, Dusseka (Dusíka), Cramera, Hummla (w *Septecie*, który Chopin sam grywał i dawał uczniom do studiów), Kalkbrennera, Moschelesa, Schuberta, Herza, Mendelssohna, Schumannna, Liszta², Thalberga i innych. Spotykamy ją jeszcze w drukowanych kompozycjach ucznia Chopina, Karola Mikulego³.

Argumenty natury estetycznej mogą — moim zdaniem — być też brane pod uwagę w rozważaniu tego rodzaju zagadnienia, pod warunkiem

¹ Por. Alina Nowak-Romanowicz, *Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera* (część pracy zbiorowej pt. *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*), TiFC-PWM, Kraków 1960, s. 55–58.

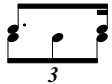
² Niezależnie od faktu, że w kompozycjach Liszta w bardzo wielu miejscach znajdujemy ściśle podpiśnię pod sobą ostatnich nut omawianej figury rytmicznej, niezmiennie charakterystyczną rzeczą jest korekta przeprowadzona przez Liszta w redagowanych przez niego *Preludiach* Chopina (Breitkopf & Härtel, Gesamtausgabe; por. przypis 1. na s. 115) przy okazji *Preludium E*. Otóż w związku z jedną z pierwszych figur *Preludium* zwraca on na marginesie egzemplarza korektorskiego uwagę (pisaną w jęz. niemieckim) mogącą się odnosić tylko do pisowni interesu-

jącej nas figury: „proszę trzymać się rękopisu, sądzę, że to musi znaczyć  ”.

³ Nie twierdę, że wymienieni kompozytorzy używali omawianej figury zarówno w pisowni, jak i wykonaniu, wyłącznie w rozumieniu bachowskim. Dla wyrażenia tego rodzaju sądu byłoby rzeczą konieczną wglądnąć do wszelkich dostępnych autentycznych źródeł do dzieł każdego z nich z osobna, co dla Redakcji WN było oczywiście rzeczą niemożliwą. W naszych rozważaniach wystarczy stwierdzenie, że używali oni tej konwencji przynajmniej na równi z konwencją wypisywania i wykonywania nuty krótkiej po ostatniej nucie w trioli.

jednak, że dokona się wśród nich pewnej selekcji. Odpisać bowiem muszą, a priori wszelkie dowodzenia w rodzaju: to rozwiązanie rytmiczne jest „bardziej dramatyczne”, ma „więcej wyrazu” itp. Są to bowiem nasze subiektywne kryteria, oparte przede wszystkim na... przyzwyczajeniu. W związku z wykonywaniem interesującej nas figury rytmicznej tradycje drukarskie, sugerujące wykonanie szesnastek po trzeciej ósemce trioli, wytworzyły tak silne przyzwyczajenia w rozumieniu tej figury, że dowodzenie za pomocą wyższości tegoż jej rozumienia jest typowym błędem logicznym, zwanym „petitio principii”.

Ponieważ jednak celem WN jest zrekonstruowanie tego, co *a u t e n t y c z n e*, Chopinowskie, a więc również i tego, co mogło leżeć w płaszczyźnie gustu samego Chopina, należy szukać sposobów na to, aby nasze twierdzenie uargumentować również od tak pojętej strony estetycznej, pomimo że argumenty źródłowe same dla siebie mogłyby już być całkowicie wystarczające dla naszej tezy, a argumenty historyczne nam ją potwierdzają.

17. Gdybyśmy przyjęli, że za wykonaniem omawianej figury w sposób  czy  mogłaby przeważać inklinacja Chopina w kierunku łagodnych czy

też ostrych rytmów punktowanych, to w tej materii zachowała się uwaga Mikulego, przekazana drogą tradycji ustnej poprzez Stanisława Niewiadomskiego i Karola Stromengera:

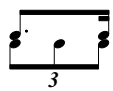
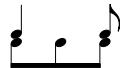
Prowadziłem wiele rozmów ze Stanisławem Niewiadomskim, którego kilkakrotnie namawiałem, aby napisał felieton pt. „Co mi Karol Mikuli opowiadał o Chopinie”. Nie napisał takiego felietonu, tym bardziej ważne mi się wydawało zapamiętać, co na ten temat mówił Niewiadomski. Były to na ogół małe szczegóły, niezbyt ważne [...]. Z uwag rzeczowych była jedna bardzo cenna, oto, że w grze fortepianowej swych uczniów Chopin bardzo stanowczo ganił granie „rytmów punktowanych” (np. ósemki z kropką i po niej szesnastki) jako rytmów „podwójnie punktowanych” (tj. ósemki z dwiema kropkami i po niej trzydziestodwójki)...

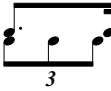
Karol Stromenger¹

18. Można próbować zastosować metodę pozwalającą w sposób ściślejszy sprawdzić gust Chopina odnośnie do omawianej figury. Otóż istnieje szereg kompozycji Chopina posiadających oznaczenia metryczne $\frac{6}{8}$ i $\frac{12}{8}$. Zjawiskiem bardzo częstym w owym czasie była zamiennność metrum $\frac{2}{4}$ z triolkami na $\frac{6}{8}$, a **C** (lub **♩**) z triolkami — na $\frac{12}{8}$, i na odwrót. Wskazałem na to zjawisko

¹ Notatka prof. Karola Stromengera do mnie skierowana, nosząca datę 8 XI 1963, za którą składam Mu niniejszym serdeczne podziękowanie,

również u Chopina w wyżej cytowanym liście do Fontany w sprawie przepisania *Taranteli*; dowodzi tego również pierwotna koncepcja napisania części środkowej *Impromptu Ges op. 51* na $\frac{12}{8}$, później zamieniona na C z triolkami. W tych wypadkach nuta ćwierciowa w metrum C (C) odpowiada ćwierci z kropką w $\frac{12}{8}$, a triola z C (C) grupie trzech ósemek w $\frac{12}{8}$. Jakieżże wówczas figurze będzie odpowiadać rytm punktowany  z C (C) na tle trioli? Gdy zamie-

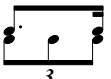
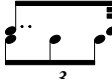
rzy się wykonać ją , będzie jej odpowiadać , zaś gdy

, wówczas  ¹. Dokładne statystyczne zestawienie wszyst-

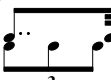
kich tego rodzaju miejsc w całej twórczości Chopina wykazuje, że na 100% miejsc w kontekście obejmującym te dwie możliwości w taktach $\frac{6}{8}$ lub $\frac{12}{8}$ figura

 występuje w 99,35%, a figura  tylko w pozostałych 0,65%.

Dla podkreślenia, że obliczenie to może być argumentem przemawiającym za skłonnościami estetycznymi Chopina w dziedzinie pewnych zwrotów rytmicznych, podaję porównawcze obliczenie stosunku używanych przezeń figur

 i  : autentyczne — naszym zdaniem — rozumienie figury

 z równoczesnym uderzeniem ostatnich nut występuje w 96,8%, a figu-

ra  z uderzeniem krótkiej nuty rytmu podwójnie punktowanego po

ostatniej nucie trioli — w pozostałych 3,2%.

19. Za możliwością uderzenia szesnastki po ostatniej nucie trioli wysuwany

¹ Wykonanie nuty krótkiej po nucie punktowanej, jako dokładnej jednej czwartej sumy wartości obu nut (a więc np. dokładnej szesnastki po ósemce z kropką, na tle równej trioli w innym głosie), jest rzeczą bardzo trudną, nienaturalną, a w większej ilości figur po sobie następujących wprost niemożliwą. Jeżeli pianista wykonuje nutę krótką po ostatniej nucie trioli, wychodząc z założenia, że nuta krótka, jako jedna czwarta wartości, powinna być uderzona po ostatniej nucie trioli, jako jednej trzeciej wartości, to w praktyce wykonuje on tę nutę krótką jako jedną szóstą całej wartości, a nie jedną czwartą, jak to początkowo zamierzał.

jest czasem argument Chopinowskiego rubato. Argument ten jednak nie wytrzymuje krytyki. Ponieważ nie mamy z czasów Chopina tak powszechnego dzisiaj zapisu muzycznego, który by nam pozwolił odtworzyć rzeczywiste rubato Chopinowskie, z konieczności musimy ograniczyć się do opisu tej cechy jego gry, przekazanego przez osoby mu współczesne. Ze wszystkich relacji owych osób (Liszt, Mikulego, Mathiasa, Camille Dubois) wynika, że rubato było niezależnością temp obu rąk na pewnych odcinkach utworu, z tym, że ręka akompaniująca grała ściśle w takcie. Ta nieregularność tempa nie mogła oczywiście odnosić się do jednej nuty (w omawianej figurze do nuty krótkiej po nucie punktowanej), ale do szeregu następujących po sobie dźwięków, a więc co najmniej do części fraz; w wypadku naszej figury można by wobec tego z równym powodzeniem dyskutować nad równoczesnością czy nierównoczesnością wykonania pierwszej nuty punktowanej z pierwszą nutą trioli, a nie tylko ostatnich nut tych figur — a w ogóle należałoby wtedy rozszerzyć zagadnienie i zacząć rozważać problem równoczesności nut wypisywanych w pionie, które na zasadach rytmiki mają być grane razem. W opisach rubato jest poza tym mowa nie tylko o ociąganiu ręki prowadzącej melodię, ale też o jej wyprzedzaniu, musielibyśmy więc w naszej figurze rozpatrywać również możliwość zagrania szesnastki przed trzecią nutą trioli, czego jednak nikt z dyskutujących o problemie nie czyni. Jak z tego widać, kontrargumenty przeciwko bachowskiemu rozumieniu omawianej przez nas figury za pomocą Chopinowskiego rubato niczego nowego do sprawy nie wnoszą. Nie zapominajmy przy tym, że mamy wprawdzie świadectwa dotyczące stosowania rubato w grze samego Chopina, nie mamy natomiast żadnych dowodów na to, żeby ten sposób gry zalecał on innym. Zachowała się natomiast uwaga Mikulego zdająca się nawet tej możliwości przeczyć:

W utrzymywaniu tempa był Chopin nieubłagany; niejednego zdziwi zapewne fakt, że metronom nie schodził u niego z fortepianu.

Inna uwaga ma nawet — być może — ściślejszy związek z naszym szczególnym zagadnieniem równoczesnego uderzania ostatnich dźwięków omawianej figury:

Przy podwójnych dźwiękach i akordach wymagał jak najsurowiej jednoczesnego uderzenia, łamanie było dozwolone tylko tam, gdzie je kompozytor sam wskazał¹.

Podsumowując powyższe, widzimy, że wszystkie argumenty przemawiają za bachowskim rozumieniem tej figury u Chopina, natomiast żadne nie przemawiają przeciw².

¹ Obie uwagi ze *Wstępu* do wydania Mikulego.

² Podpisywanie krótkich nut po nucie punktowanej w pionie nad (pod) trzecią nutą trioli w wydaniach źródłowych dzieł J. S. Bacha staje się powszechną regułą (por. wydanie Stein-

gräbera pod red. H. Bischoffa, wydania urtekstowe Petersa, redagowane przez F. Krolla, K. Soldana, A. Kreutza, H. Kellera, wydanie Henle-Verlag, tomy pod red. O. Irmera i R. Steglicha, wydanie Bärenreiter-Verlag und Deutscher Verlag für Musik, tomy pod red. A. Dürra, G. v. Daldelsena, H. Besselera). Również źródłowe wydanie G. F. Händla (Bärenreiter-Verlag und Deutscher Verlag für Musik, jeden z tomów pod red. J. Ph. Hinnenthala) zaleca uderzanie ostatnich nut omawianej figury równocześnie. Zasada ta zaczyna przenikać do wydań źródłowych Mozarta (wyd. Petersa, *Klavierstücke* pod red. K. Soldana), a nawet do wydań urtekstowych Schuberta (wyd. Henle-Verlag, tomy pod red. W. Gieseckinga i P. Miesa), gdzie szesnastki wypisywane są wprawdzie za ostatnimi nutami triol, ale komentarze redaktorów pozostawiają wykonawcy decyzję co do ostatecznych realizacji tych figur.

Zarówno na podstawie powyższych przykładów zaczerpniętych z dziedziny edytorstwa muzycznego, jak i coraz częstszych publikacji o charakterze historyczno-teoretycznym, widać wyraźnie, że problem pisowni i wykonywania rytmów punktowanych na tle triol zaczyna powoli wykraczać poza zakres muzyki XVIII w.

Zakończenie

Jest rzeczą oczywistą, że podjęcie tego rodzaju pracy, jaką jest Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, wymagało stworzenia podstawy materialnej. Tę podstawę dało Ministerstwo Kultury i Sztuki, jako wykonawca Uchwały Rady Państwa z dnia 4 II 1959, powołującej WN do życia. Realizacja prac nad Wydaniem nie byłaby również możliwa bez uzyskania daleko idącej pomocy ze strony instytucji, zespołów fachowców oraz osób prywatnych.

Główną bazą materiałową i organizacyjną dla prac przygotowawczych nad niniejszym *Wstępem*, pierwszym tomem nutowym *Ballad i Komentarzem źródłowym* do *Ballad* było Towarzystwo im. Fryderyka Chopina w Warszawie, którego Zarządowi za czasów prezesury prof. Zbigniewa Drzewieckiego, a dyrekcji Jana Bystrzyckiego, zawdzięczam podjęcie inicjatywy Wydania. Pracownikom zaś działów merytorycznych pod kierownictwem dr Dalili Turło oraz pracownikom pionu administracyjnego pod dyktando mgr Wiktora Weinbauma składam w tym miejscu podziękowanie za pomoc w realizacji tych pierwszych jednostek edytorskich Wydania, a w szczególności za udostępnianie w każdej chwili i w najdogodniejszej dla mnie formie posiadanych w zbiorach Towarzystwa źródeł.

Za udostępnianie źródeł w postaci oryginałów, faksymilów i fotokopii składam również podziękowanie następującym instytucjom: Muzeum Narodowemu w Warszawie, Bibliotece Narodowej w Warszawie, Warszawskiemu Towarzystwu Muzycznemu, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, Muzeum Czartoryskich w Krakowie, Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, Bibliotece Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie, Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu, Bibliotece Miejskiej w Bydgoszczy, Bibliotece Polskiej w Paryżu, Bibliothèque du Conservatoire w Paryżu, Bibliothèque Nationale w Paryżu, Bibliothèque de l'Opéra w Paryżu, British Museum w Londynie, Muzeum Kultury Muzycznej im. Glinki w Moskwie, Muzeum w Mariemont (Belgia), National Bibliothek w Wiedniu, Gesellschaft der Musikfreunde w Wiedniu, firmie Breitkopf & Härtel w Wiesbaden i w Lipsku, Deutsche Staatsbibliothek w Berlinie, Deutsche Bücherei w Lipsku, Biblio-

ZAKOŃCZENIE

thèque du Conservatoire w Genewie, The Robert Owen Lehman Foundation w Waszyngtonie.

Szczególne wyrazy wdzięczności za pomoc w przekazywaniu źródeł należą się Ambasadzie Francuskiej w Warszawie, Ambasadzie Polskiej w Paryżu i Ambasadzie Polskiej w Sztokholmie.

Wyrażam również podziękowanie antykwariatom muzycznym „Domu Książki” w Warszawie (kier. p. S. Mikołajczyk) i we Wrocławiu (kier. p. E. Jaroszewicz), Księgarni-Antykwariatowi S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie, Księgarni-Antykwariatowi Muzycznemu Waltera Ricke w Monachium za sygnalizowanie posiadanych źródeł Chopinowskich,

Wielkim ułatwieniem w pracy było udostępnienie mi materiałów dotyczących *Korespondencji Oskara Kolberga*, jeszcze przed jej wydaniem a które zawdzięczam Redakcji Dział Wszystkiej Oskara Kolberga (Poznań), w czym służyli mi pomocą przede wszystkim p. prof. Józef Burszta i p. mgr Agata Skrukwa.

Do osób prywatnych, którym zawdzięczam udostępnienie ich cennych źródeł, należą w pierwszym rzędzie: Alfred Cortot (Lozanna), Anthony van Hoboken (Ascona, Szwajcaria), Arthur Hedley (Londyn), spadkobiercy zbiorów Stefana Zweiga (Londyn), Artur Rubinstein (Paryż), Rudolf Nydahl (Sztokholm), Gregor Piatigorsky (USA), Christian Zabriskie (USA), dr R. F. Kallir (Nowy Jork). Szczególne podziękowanie należy wyrazić Witoldowi Małcużyńskiemu, który w decydującej mierze przyczynił się do rewindykacji największego zbioru rękopisów Chopina.

Pozwalam sobie podziękować również tym osobom, które nie szczędziły trudu na poszukiwanie poszczególnych pozycji źródłowych lub oddawały je do dyspozycji redakcji, m. in. p. prof. Lidii Stolfowej (Kraków), p. doc. Natalii Hornowskiej (Warszawa), p. Marcie Gozdeckiej (Warszawa), p. Januszowi Cegielle (Warszawa), p. Aurelemu Kędzierskiemu (Radom), p. Halinie Czarkowskiej (Kraków), p. doc. Irenie Mondelskiej-Wyrzykowskiej (Poznań), p. J. Gudelowi (Kutno), p. doc. H. G. Homuthowi (Lüneburg), p. dr Ewaldowi Zimmermannowi (Duisburg) oraz p. dr Jarosławowi Simonidesowi (Praga).

Generalnym i długoletnim konsultantem we wszystkich zagadnieniach związanych z całokształtem problemów redakcyjnych WN, któremu z tego tytułu na pierwszym miejscu należą się słowa podziękowania, był zespół specjalistów zgromadzonych w Radzie Naukowej Towarzystwa im. F. Chopina pod kolejnym przewodnictwem prof. Jana Hoffmana (Kraków), prof. Kazimierza Sikorskiego (Warszawa) i doc. Mieczysława Tomaszewskiego (Kraków). Po przygotowaniu przez redaktora pełnych materiałów do *Wstępu*, I tomu nutowego *Ballad* i *Komentarzy źródłowych do Ballad* Rada Naukowa powołała 15-osobowy zespół recenzentów, rekrutujących się zarówno spośród członków Rady, jak i spośród wybitnych specjalistów spoza jej kręgu. W ostatecz-

ności dziewięć z tych osób podjęło się recenzowania materiałów. Do nich należeli: prof. Igor Bełza (Moskwa), prof. dr Józef Chomiński (Warszawa), prof. Zbigniew Drzewiecki (Warszawa), prof. dr Konrad Górski (Toruń), Jarosław Iwaszkiewicz (Stawisko k. Warszawy), prof. dr Zofia Lissa (Warszawa), doc. Adam Rieger (Kraków), prof. Witold Rudziński (Warszawa), doc. Mieczysław Tomaszewski (Kraków). Recenzenci — zarówno w tekstach swych recenzji, jak również na specjalnie zwołanej konferencji — ocenili pozytywnie przedstawiony materiał, jako nadający się do druku, równocześnie jednak wysunęli szereg słuszych i wnikliwych uwag, które w maksymalnej mierze uwzględniłem w ostatecznej redakcji. Dziękując wszystkim Recenzentom za niezwykle gruntowne podejście do opiniowania materiałów, pragnę ich na tym miejscu przeprosić za to, że niezbyt często cytuję ich nazwiska przy wprowadzaniu ich sugestii. Sądzę, że rozproszyłoby to zbytnio uwagę czytelnika, mogłoby też stanowić pewnego rodzaju balast, np. w wypadku polemiki z różnymi punktami widzenia recenzentów pomiędzy sobą czy też różnicami poglądów pomiędzy nimi a redaktorem. Pozwoliłem sobie tylko kilka razy zacytować w przypisach ich sądy — a mianowicie wtedy, kiedy wносиły one coś zupełnie nowego do nomenklatury, kiedy ich opinie stanowiły dodatkową argumentację dla tez wysuniętych przez redaktora lub też kiedy ich autorytet decydował w wyborze jednej z kilku możliwości.

W tym miejscu pragnę również złożyć podziękowanie prof. Olgierdowi Wojtasiewiczowi (Uniwersytet Warszawski) za krytyczne przejście maszynopisu niniejszego *Wstępu*.

Szczególnie miłym dla mnie obowiązkiem jest wyrażenie słów wdzięczności za ich ofiarną pracę wszystkim bezpośrednim współpracownikom redakcji. Na pierwszym miejscu muszę wymienić osobę Żony mojej, Marii, która bezinteresownym przepisywaniem tysięcy stron maszynopisu i dziesiątek stron tekstu nutowego, a przede wszystkim kilkunastoma latami wyrzeczeń osobistych, w olbrzymiej mierze przyczyniła się do realizacji pierwszych, głównych jednostek edytorskich WN. W następnej kolejności dziękuję serdecznie za niezwykle dokładne i terminowo oddawane prace wszystkim osobom wykonującym pomocnicze czynności redakcyjne, takie jak: kolacjonowanie tekstów pierwszych wydań, kwerendy bibliograficzne, problemowe zestawienia różnych elementów dzieł Chopina itp. Zespół tych osób stanowili: doc. Halina Ekier, mgr Krystyna Brzezicka, mgr Barbara Frydrychowicz, doc. Natalia Hornowska, p. Janina Ohrt, mgr Witalis Raczkiewicz, p. Stanisław Sobański, p. Irena Sydow. Osoby te nie ograniczały się wyłącznie do wzorowego wykonania prac objętych umowami, ale nieraz przez długie lata dzieliły się każdym nowym odkryciem, każdą nową myślą czy uwagą, pośrednio czy bezpośrednio łącząc się z opracowywanymi przez nich tematami.

Oddzielne podziękowanie składam osobom, które prowadziły sekretariat

redakcji — mgr Krystynie Fangorowej, adiunkt Krystynie Brzezickiej, red. Stefanii Golańskiej.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie, podejmując się realizacji WN, daje gwarancję najwyższego osiągalnego u nas poziomu edytorskiego wydania. Pod kolejnym kierownictwem dyr. Tadeusza Ochlewskiego i dyr. Mieczysława Tomaszewskiego, w wyniku wielkiej ilości debat i konferencji wszystkich działów, PWM udoskonala wszelkie elementy edytorskie wchodzące w skład WN. Za ten stosunek do Wydania pragnę gorąco podziękować całemu zespołowi pracowników PWM, a w pierwszym rzędzie dyr. doc. Mieczysławowi Tomaszewskiemu, który prócz prac koordynujących wielką ilość elementów, składających się na tego rodzaju przedsięwzięcie, służył mi pomocą w rozwiązywaniu konkretnych problemów redaktorskich (np. w ostatecznym ustaleniu podziału edycji na tomy) czy merytorycznych (np. ustalaniu chronologii *Pieśni*). Najgorętszą jednakże wdzięczność dla niego żywię za jego niesłabnący nigdy entuzjazm do sprawy Wydania Narodowego w ogóle, a zwłaszcza w momentach, kiedy okoliczności zewnętrzne nie sprzyjały kontynuowaniu rozpoczętej edycji.

Pragnę nadto podkreślić przyjemność współpracy z pracownikami Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, a szczególnie z p. red. Teresą Chylińską (Redakcja Merytoryczna) i p. red. Lidią Górską (Redakcja Graficzna), z Pracownią Matryc i Korektą, ściśle związanymi z problematyką edytorską Wydania Narodowego, wyrażając jednocześnie najwyższe uznanie dla ich kwalifikacji fachowych oraz dokładności w pracy we wszystkich jej etapach.

Szczere uznanie wyrażam pracownikom Drukarni Narodowej i Krakowskich Zakładów Graficznych za doskonałe wywiązanie się z tak trudnego zadania, zaś p. Henrykowi Wiśniewskiemu, dyrektorowi Działu Techniczno-Produkcyjnego PWM, za niezwykle troskliwą opiekę nad techniczną stroną realizacji Wydania.

Na stronie graficzno-edytorskiej całości Wydania Narodowego piętno wybitnej indywidualności artystycznej pozostawił doc. Wojciech Zamecznik, projektodawca szkiców do okładek, charakteru czcionki literowej do całości Wydania i wielu innych szczegółów, składających się na wizualną stronę edycji. P. red. Zygmuntowi Kasickiemu, który ze strony Wydawnictwa czuwał nad realizacją graficznego kształtu Wydania, dziękuję za twórczy wkład w kontynuowanie owych pierwotnych idei graficzno-edytorskich.

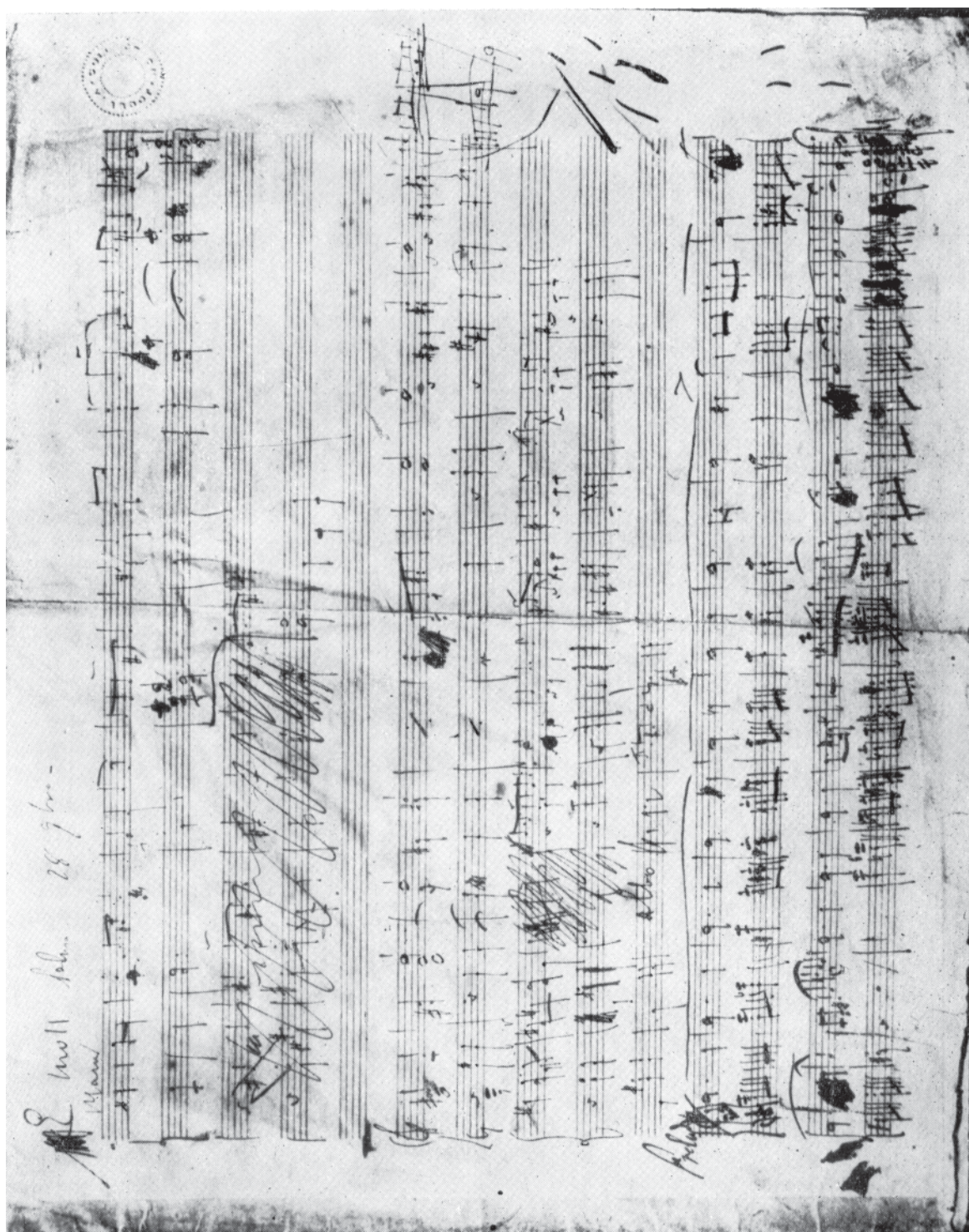
Wdzięczność winienem też fotografikom, pp. Stefanowi Deptuszeowskiemu i Franciszkowi Myszkowskiemu, za niezwykle staranne wykonanie wszelkich fotokopii źródeł oraz za udzielenie WN priorytetu wśród licznych ich prac.

Na koniec kilka słów usprawiedliwienia się z mej strony jako redaktora. Uchwała Rady Państwa powołująca WN nosi datę 1959 r. WN pomyślane jest jako jedna z form uczczenia 150. rocznicy urodzin Chopina, która przypadała

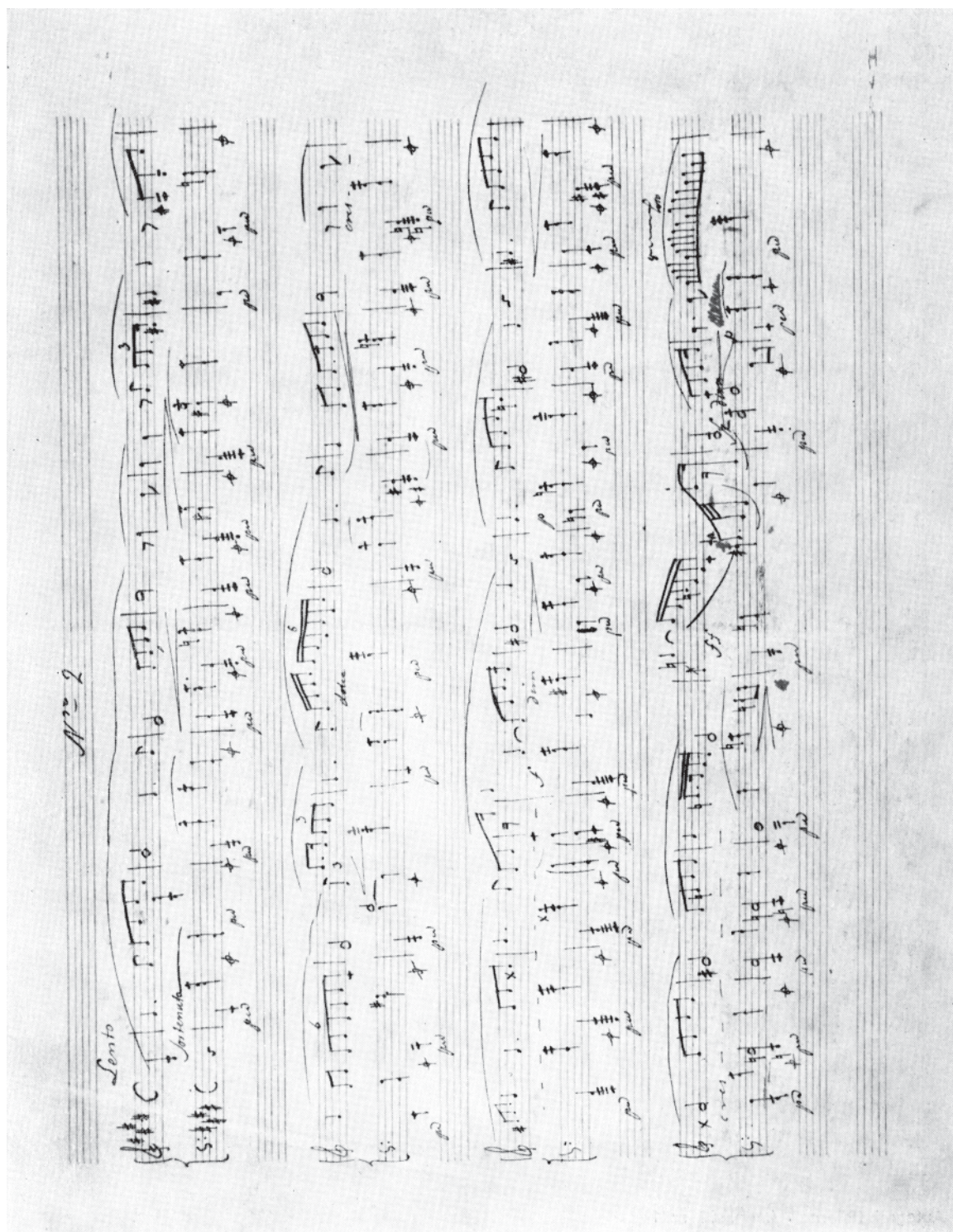
w 1960 r. Ukazanie się pierwszego zeszytu *Ballad* zapowiedziane było według prospektu WN — na 1961 r. Zeszyt ten faktycznie ukazał się w 1967 r., a niniejszy *Wstęp* oddaję do druku w marcu 1973 r. Opóźnienie to nie jest wynikiem opieszałości w pracy piszącego te słowa redaktora Wydania. Niezależnie od tego, że nie mógł on przerwać swych prac pianistycznych i pedagogicznych (również i ze względu na WN), niezależnie od trudności tzw. obiektywnych, towarzyszących każdemu tego rodzaju wielopłaszczyznowemu i skomplikowanemu przedsięwzięciu, jakim jest WN (a których miarę stanowi trwająca do dnia dzisiejszego niemożność organizacyjna utworzenia kilkusobowego stałego zespołu pomocniczego Redakcji), sam materiał stawiał niejednokrotnie duże opory. Poszukiwania brakujących źródeł, opracowanie nowych, rodzących się w czasie pracy problemów, rewizja zagadnień pozornie dawno rozwiązanych, a przy bliższym zapoznaniu się z nimi zmuszających do podjęcia ich na nowo i na nowych podstawach, wynajdywanie nowych metod w doszukiwaniu się autentycznej prawdy mieszczącej się w dziele Chopina — to wszystko sprawiało, że były okresy, kiedy zdawało się, że materiał rośnie w rękach i końca pracy nie widać. Ilekroć w takich wypadkach, przed redaktorem stawała alternatywa: na termin, ale gorzej, lub po terminie, ale lepiej, wybierał zawsze tę drugą możliwość. Suma trudności organizacyjnych oraz owych nieprzewidzianych uprzednio decyzji, dała w wyniku opóźnienie Wydania. Obecnie możliwość prawidłowych rozwiązań organizacyjnych zdaje się być bardziej realna, a okres oporu materiału można już uznać za zamknięty. Nie znaczy to, że wszystkie problemy doczekały się definitywnego rozwiązania, że żadnych dalszych materiałów już nie potrzeba, nie twierdzę też, że w WN nie może się znaleźć nigdy żaden błąd. Przypuszczam tylko, że w tym momencie wolno już mówić o generalnym opanowaniu głównych zagadnień dotyczących możliwości odtworzenia prawdziwej myśli artystycznej zawartej w dziełach Chopina. Jeżeli przyszłość okazałaby, że tolerancja błędu w WN nie przekracza dopuszczalnego procentu, a problematyka, jeżeli nie rozwiązana, to przynajmniej postawiona jest poprawnie, redaktor uważałby swe zadanie za spełnione.

Spis ilustracji

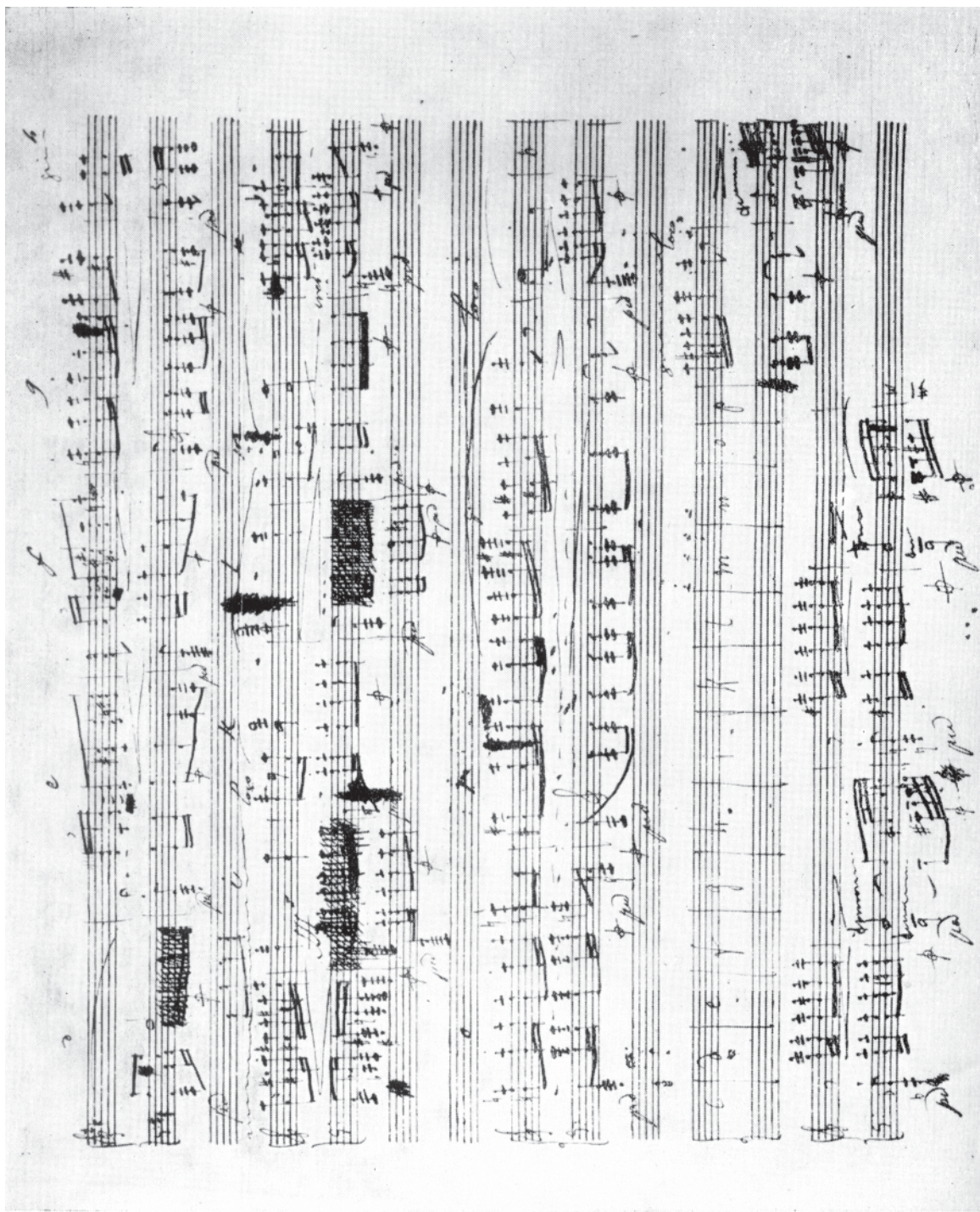
1. Autograf-szkic Mazurka e op. 41 nr 1 i Preludium e op. 28 nr 4
2. Autograf-czystopis Wariacji V z op. 2 (początek)
3. Autograf-czystopis Nokturnu E op. 62 nr 2 (pierwsza strona tekstu nutowego)
4. Autograf Poloneza A op. 40 nr 1 (druga strona tekstu nutowego)
5. Kopia Fontany Scherza b op. 31 (pierwsza strona tekstu nutowego)
6. Kopia Gutmana Sonaty b op. 35 (pierwsza strona tekstu nutowego)
7. Pierwsze wydanie francuskie (M. Schlesinger, Paris) Impromptu As op. 29; pierwsza strona tekstu nutowego
8. Pierwsze wydanie niemieckie (Breitkopf & Härtel, Leipzig) Impromptu As op. 29; pierwsza strona tekstu nutowego
9. Pierwsze wydanie angielskie (Wessel & Co. London) Impromptu As op. 29; pierwsza strona tekstu nutowego
10. Odbitka korektorska pierwszego wydania francuskiego (M. Schlesinger, Paris) Etiudy a op. 10 nr 2 z własnoręczną korektą Chopina; druga strona
11. „Kompozycje nie wydane” — spis Ludwika Jędrzejewiczowej (strona pierwsza)
12. „Kompozycje nie wydane” — spis Ludwika Jędrzejewiczowej (strona druga)
13. „Kompozycje nie wydane” — spis Ludwika Jędrzejewiczowej (strona trzecia)
14. „Kompozycje nie wydane” — spis Ludwika Jędrzejewiczowej (strona czwarta i ostatnia)
15. Autograf-czystopis Preludium E op. 28 nr 9
16. Autograf-czystopis zakończenia Poloneza-Fantazji op. 61 (piętnaście ostatnich taktów) i pierwsze wydanie niemieckie zakończenia Poloneza-Fantazji op. 61 dokonane na podstawie powyższego autografu (piętnaście ostatnich taktów)



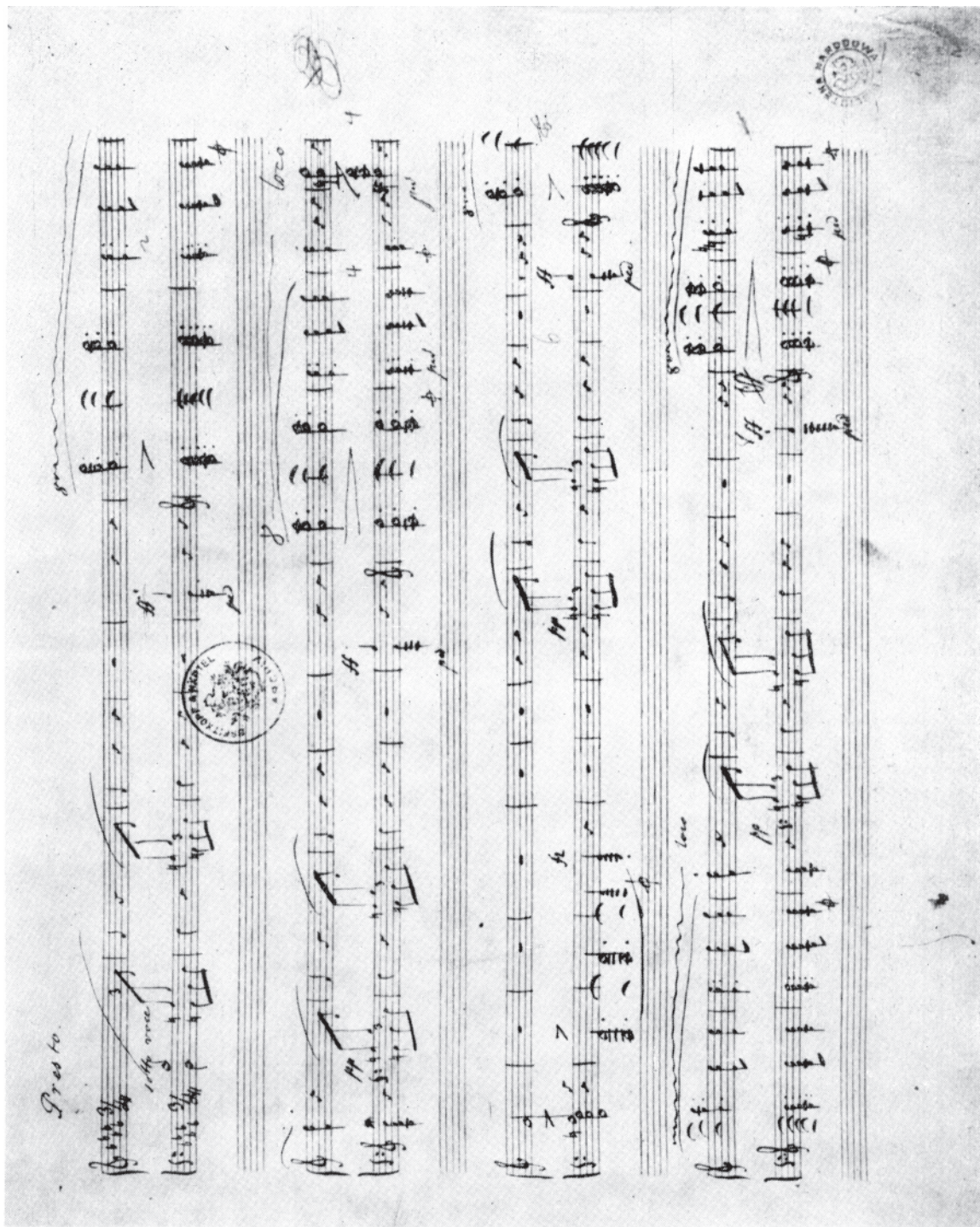
1. Autograf-szkic Mazurka e op. 41 nr 1 i Preludium e op. 28 nr 4



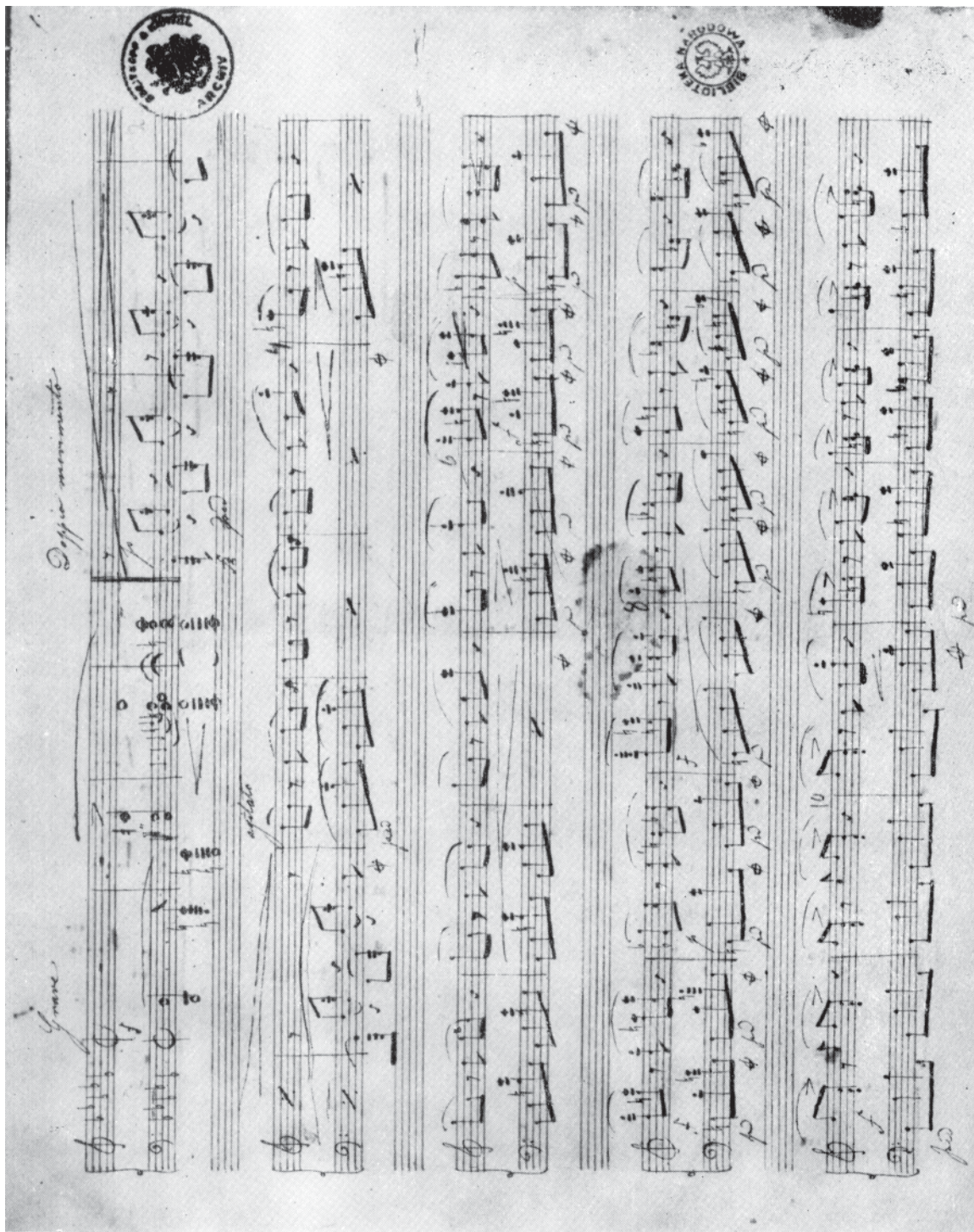
3. Autograf-czystopis Nokturnu E op. 62 nr 2



4. Autograf Poloneza A op. 40 nr 1



5. Kopia Fontany Scherza b op. 31



6. Kopia Gutmana Sonaty b op. 35

IMPROMPTU.

All.^o assai quasi presto.

PIANO. *legato*

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕ Ped. ⊕

Ped. ⊕

Ped. ⊕

M.S. 2467.

F. CHOPIN. Op. 29. 3

ALLEGRO ASSAI QUASI PRESTO.

IMPROMPTU.

legato.

BROCK.

8. Pierwsze wydanie niemieckie Impromptu As op. 29

Chopin
Princeps Gintyph

IMPROMPTU, Composé par FREDERIC CHOPIN. (OP. 28)

Legato.

Allegro assai
quasi Presto.

PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. * PED. *

PED. * PED.

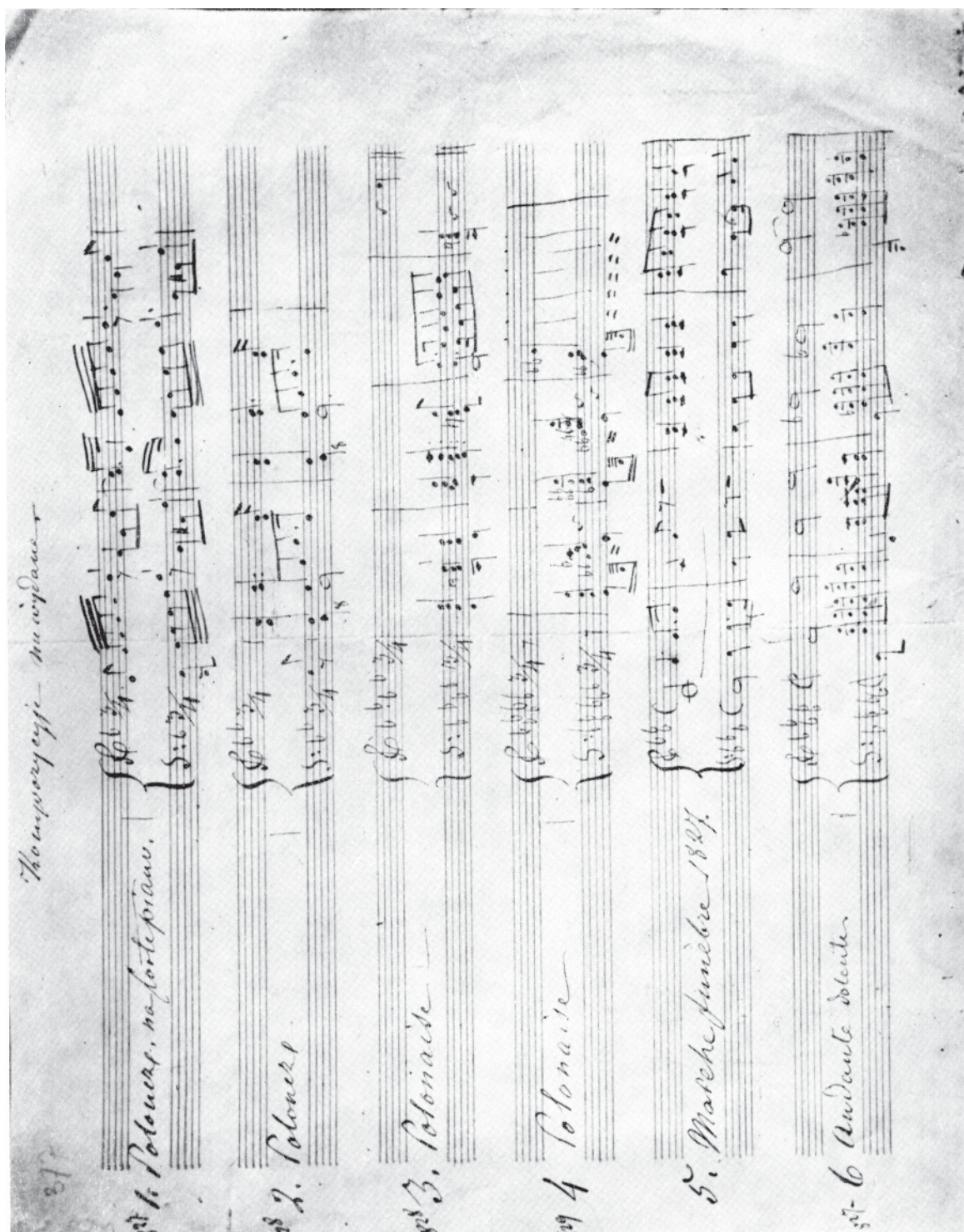
F. Chopin

W. A. C. N. 2187

9. Pierwsze wydanie angielskie Impromptu As op. 29



10. Odbitka korektorska pierwszego wydania francuskiego Etiudy a op. 10 nr 2 z korektą Chopina



11. „Kompozycje nie wydane” — spis L. Jędrzejewiczowej (s. 1)

1. 1898.
Piano forte 1mo

2. *Ande à deux pianos.*
Piano forte 2mo

3. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 1mo

4. *Ande w ródzaju kłębem 1896.*
Piano forte 2mo

5. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 1mo

6. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 2mo

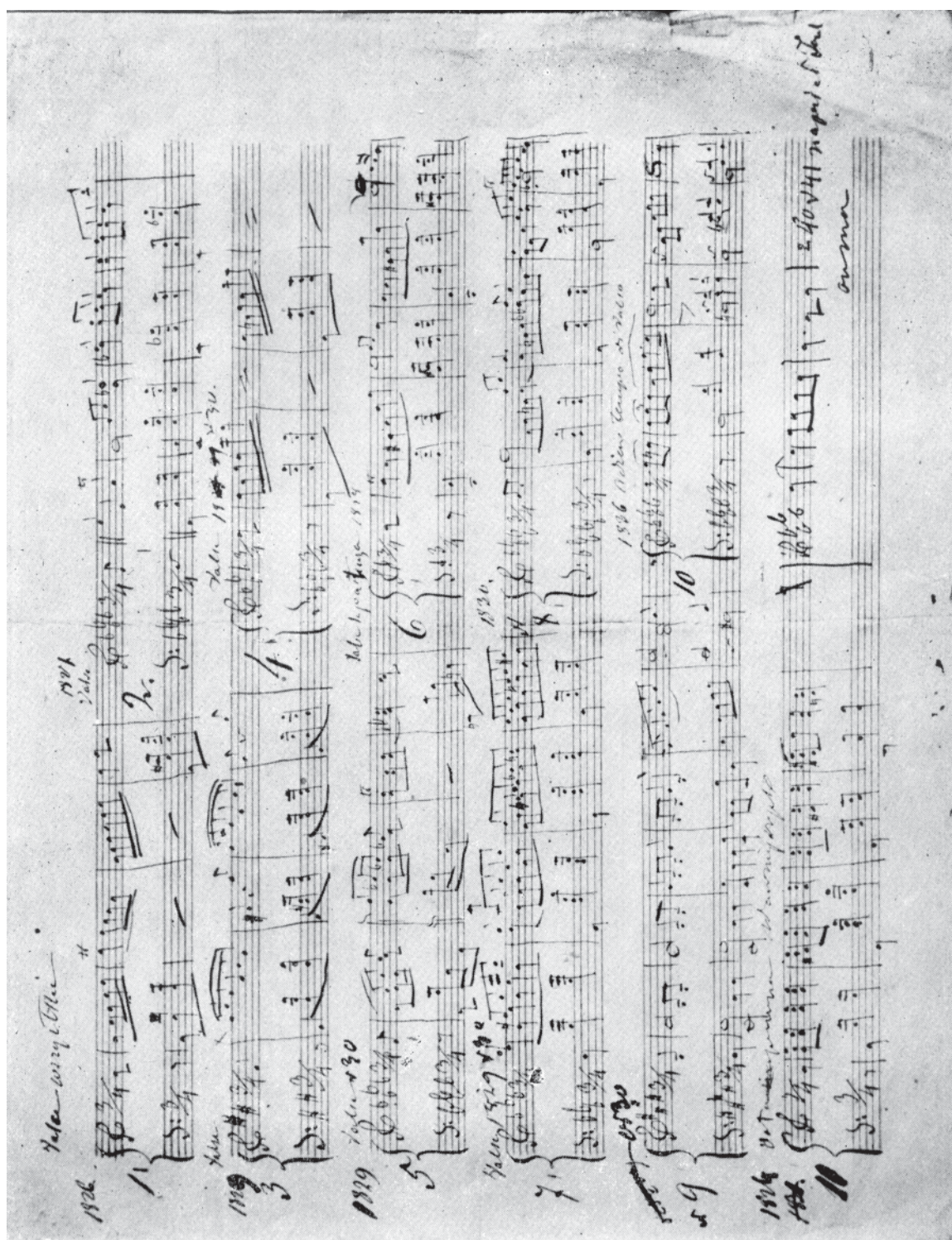
7. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 1mo

8. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 2mo

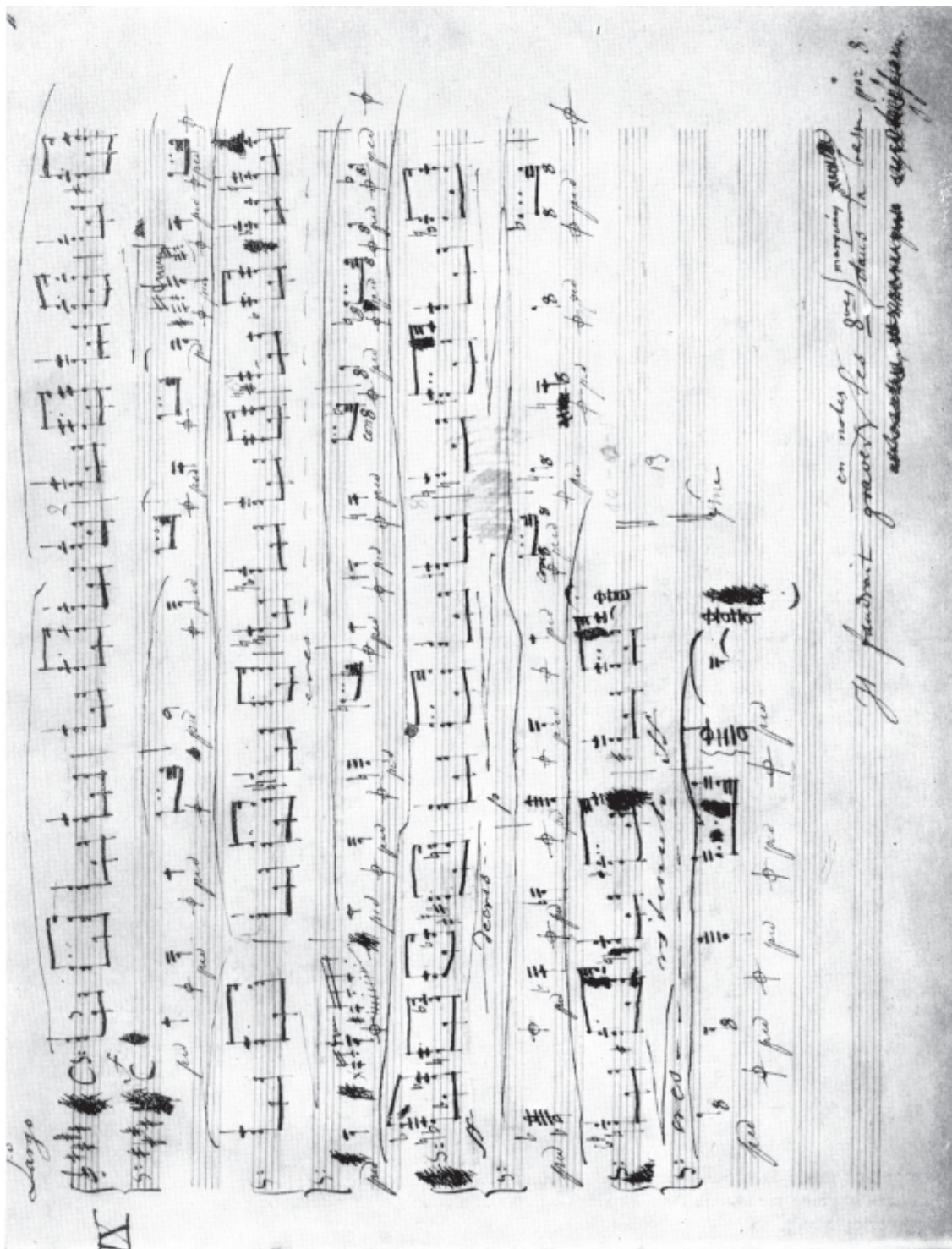
9. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 1mo

10. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 2mo

11. *Ande pręta i z kłębem 1896.*
Piano forte 1mo

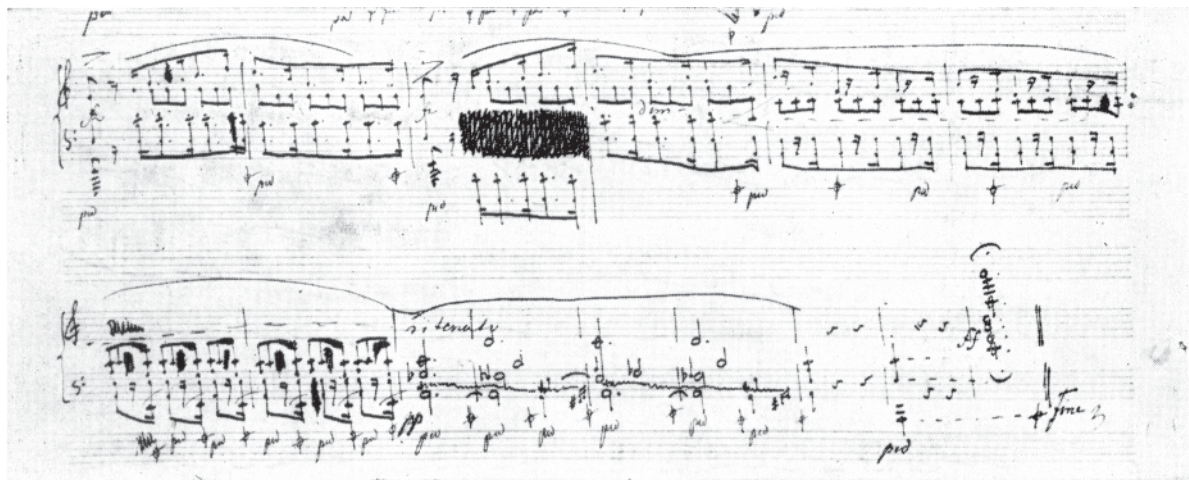


13. „Kompozycje nie wydane” — spis L. Jędrzejewiczowej (s. 3)



Il faudrait en noter les ^{marques} dans le bas p. 8.
admettez, ~~admettez~~ ^{admettez} ~~admettez~~ ^{admettez}

15. Autograf-czystopis Preludium E op. 28 nr 9



16. Autograf-czystopis Poloneza-Fantazji op. 61 (zakończenie)

Pierwsze wydanie niemieckie Poloneza-Fantazji op. 61 dokonane na podstawie powyższego autografu

Indeks rzeczowy

(Liczby wyróżnione drukiem pochyłym odnoszą do szerszych omówień danego zagadnienia)

- Album *Maria* 47, 134–135
- Albumy (sztambuchy) przyjaciół i znajomych 24, 43, 47, 49, 53, 54, 76, 126, 127, 130
- Albumy (wydawnictwa) zawierające utwory Chopina i innych kompozytorów 33–34, 81
- „Aleatoryzm” chopinowski 142
- Analogia w utworach Chopina 101–102, 114
- Analogiczne problemy do innych twórców
 - Mickiewicza 22, 105
 - Norwida 70, 167–168
 - Słowackiego 22
 - Wergiliusza 22
- Autentyczność (jako zasada) 11, 14
 - kolejności wewnątrz wspólnych opusów 38–41
 - kompozycji (zob. Utwory)
 - kopii 100
 - opusowania (zob. Opusowanie)
 - podziału kompozycji 23
 - późniejszych nakładów 94
 - rozumienia „wydania” 28–32
 - źródeł (zob. Źródła)
 - autentyczność (wtórna) podziału na tomy 64–65
 - „poliautentyzm” chopinowski 142
 - stopień zbliżenia druków do źródeł autentycznych 94
 - stylistyczne kryteria autentyczności 101–104, 128
 - nieautentyczne dodatki (zob. Tekst)
- Autografy 43, 69, 70, 74, 75–76, 99, 106, 107, 122, 124–125, 127, 130, 144, 174–176
 - podział 75–76
 - czystopisy 70, 71, 75, 76, 87, 90, 98–99, 106, 107, 122, 123, 124
 - pierwsze redakcje 14, 75
 - szkice 14, 16–17, 18, 70, 75, 126, 127, 130
 - zaginione 76
 - błędnie zakwalifikowane 100
- Autoryzacja
 - dla J. Fontany na wydanie pośmiertne 20–21, 56–57
 - dla wydawców na dokonywanie transkrypcji 92
- Błędy
 - Chopina (przeoczenia) 15, 76, 106, 116, 119, 140
 - kopistów 78, 79, 135
 - pierwszych wydań 12, 13, 82, 83, 86, 107, 111, 119
 - uczniów 111
- Chronologiczne następstwo
 - powstawania dzieł 34, 40, 41, 42–46, 56–63
 - wydawania dzieł 56, 58–59
- Cykliczność utworów 37, 40, 41
- Ćwiczenia kompozytorskie i pianistyczne 14
- Dedykacje Chopina 25, 26, 29, 31, 47, 58, 79
 - zmiany dedykacji dokonywane przez wydawców 90
- Dodatki nutowe przy czasopismach 39, 47, 50, 82
- Dodatki redakcyjne (zob. Tekst)
- Drukarskie maniere (zob. Wydania, pierwsze)
- Drukowane w Warszawie kompozycje 28–33
- Dzieła łączne 33
- „Editio optima” 120
- Edytorstwo muzyczne i jego metody 12, 13, 14, 15, 24, 26, 43, 64, 68, 95, 115, 117, 119, 120, 122, 124, 128, 152, 153, 154, 183–184, 188
- Egzemplarze uczniów 12, 83, 107–111, 149, 176
- Ekonomia dźwięku i ekonomia pisowni u Chopina 102
- Ekspertyzy
 - pisma nutowego 59, 99, 137
 - pierwszych wydań 92–95
 - omyłki ekspertów 93–100
- Filiacje źródeł (zob. Źródła)

INDEKS RZECZOWY

Grafika nutowa 149–150

Harmoniczne funkcje (ich łączenie) 103

Improwizacje Chopina 23, 30, 68

Incipity kompozycji Chopina (zob. Spis incipitów...)

Intencja twórcza Chopina 12, 14, 15, 23, 28–29, 30, 32, 68, 74, 94, 112, 118, 119, 120, 122, 124–125, 126–127, 140
— zniekształcenia intencji twórcy 13, 154

Komentarze 119, 120, 151–157

— wykonawcze 15, 156–157

— źródłowe 14, 15, 114, 117, 119, 151–152

— potrzeba komentarzy 114, 116

Kompozycje (zob. Utwory)

Kompozytorskie chwytły

— Chopina 101–104

— redaktorów dzieł Chopina 114

Kopie 30, 70, 72, 74–75, 77–80, 100, 130–138, 159–160, 166–168

— zaginione 77, 80

Kopiści 77–80, 98, 100, 130–138

— błędy kopistów (zob. Błędy)

Korekty

— Chopina 26, 29, 40, 72–73, 83, 84, 87, 90, 99, 100, 105–111, 112, 122, 124–125

— w czasie druku 37, 67, 122, 124

— pierwszych wydań 83

— obce 72, 86

— odbitki korektorskie 36, 95, 96, 97, 99, 100

Maniery wykonawcze (zob. Wykonawstwo)

Metody odtwarzania tekstu 12, 73–74, 115, 129

Nakład 31, (def.) 75

— późniejsze nakłady 75, 91, 93, 108

Notacja (zob. Pisownia)

Numeracja dzieł (zob. Opusowanie)

Obraz graficzny pisma nutowego Chopina i obraz dźwiękowy jego muzyki 144, 150

Odmiany (zob. Warianty)

Opusowanie

— autentyczne 26, 28, 32, 33, 58, 64

— nieautentyczne (J. Fontany) 56–58, 61–63, 161–163

— jako kryterium podziału 23, 26

— symbolika opusowania i numeracji 64

— uzupełnienie numeracji opusowej 33–35

— zmiany opusowania dokonywane przez wydawców 34, 87, 90

Ortografia chopinowska 116–117, 143, 152, 153

Ostatnia wola Chopina 16–23

Ozdobniki

— notacja 147–148

— rozwiązywanie 108, 120, 147–148

Palcowanie 15, 107, 108–109, 113, 119, 149, 153

— zmiany symboliki palcowania 90

Pamiętniki współczesnych 121

Pedalizacyjne oznaczenia 149

Pianistyczne chwytły Chopina 50, 53

Pianistyczne myślenie Chopina 102, 103, 104

Pierwsze redakcje utworów (zob. Autografy)

Pierwsze wydania (zob. Wydania)

Pismo nutowe Chopina (zob. Ekspertyzy)

— zmienne cechy pisma nutowego Chopina 59

Pisownia chopinowska 13, 120, 144–147, 174–178

— ekonomia pisowni (zob. Ekonomia...)

Płyty sztycharskie 71, 75

— numeracja 26, 27, 93–94, 98

„Początek metody” 16, 18

Poliautentyzm chopinowski (zob. Autentyczność)

Pomyłki Chopina (zob. Błędy)

Powtarzanie dźwięków u Chopina 103–104

Prawa autorskie 89, 92

Programowość w muzyce Chopina 51

Próbne odbitki (zob. Korekty, odbitki Korektorskie)

Przeoczenia Chopina (zob. Błędy)

Przyjaciele Chopina 23, 29, 30, 115, 123

— ich relacje i opinie dotyczące dzieł pośmiertnych 16–23, 27–28

Publikacja (def. w odróżnieniu od wydania) 138

— publikacje dzieł pośmiertnych 139

— publikacje warszawskie (zob. Drukowane w Warszawie kompozycje)

Rekonstrukcje 53–54, 126, 128, 129, 131

— tytułów 55

Rękopisy mylnie przypisywane Chopinowi (zob. Autografy, błędnie zakwalifikowane)

Rodzina Chopina 18–20, 29, 32, 56, 134, 136

Skala fortepianu Chopina 15, 140, 172–173

Spis incipitów kompozycji Chopina (ze zbioru J. Stirling) 27, 41, 49, 76, 108–110, 119, 134

Spis Ludwiki Jędrzejewiczowej „Kompozycje niewydane” 31, 32, 47, 59, 135

Studia muzyczne Chopina 178–180

Szkoły fortepianowe

— Wykład systematyczny... Kurpińskiego 179

— *Méthode des méthodes* (rozdział Szkoły Fétisa i Moschelesa) 33, 40–41

Szkice (zob. Autografy)

Tekst nutowy 15, 140–150, 173

— autentyczny 13, 121, 154

- nieautentyczny 13
- ostateczny 68–71, 125
- dodatki redakcyjne 13, 15, 120, 128, 150
- dodatki nieautentyczne 13, 112, 113
- poprawki tekstu 12, 76
- rozumienie tekstu Chopinowskiego 13
- sposób redagowania tekstu 74
- ulepszenia tekstu 12, 70, 76, 142
- uzupełnienia tekstu 15, 131
- wersje różne tekstu nutowego 12, 13, 69, 101–104, 124, 142
- zmiany tekstu 13, 71, 90, 122, 131–132, 153
- różnicowanie wersji u Chopina 101–102
- Transkrypcje 14, 53–54, 91–92, 128, 171
- Tytuły
 - autentyczne 27, 46
 - nieautentyczne 46–55, 158–160
 - zmiany tytułów dokonywane przez wydawców 88–89
- Ucniowie Chopina 17, 18, 90, 108, 111–114, 122, 141
- Utwory
 - pośmiertne 16–32, 46–64, 109, 126–139
 - wątpliwej autentyczności 14, 51, 128, 131, 135
 - nieautentyczne 14, 92, 128
 - pierwsze redakcje utworów (zob. Autografy)
- Wariacyjność w utworach Chopina 101–102
- Warianty 12, 13, 68, 71, 113, 114, 119, 123, 125, 141–143
- Wersje różne tekstu nutowego (zob. Tekst)
- Wpływy
 - innych kompozytorów na Chopina 21–23, 49
 - innych osób na Chopina 122–123
- Wydania
 - dzieł pośmiertnych 16, 19–23, 46–64
 - krytyczne 15, 119, 120
 - praktyczne 15, 120
 - pierwsze 12, 64, 71–73, 75, 80–91, 92–95, 99, 106–113, 118–121, 124, 138–139, 169–170, 176, 178
 - późniejsze 75, 93–94
 - drukarskie maniere pierwszych wydań 84, 86, 107
 - synchronizacja pierwszych wydań 71–72, 124
- Wydania zbiorowe 64, (def.) 111, 183–184
 - ilość 11, 154
 - kompletność 111
 - pierwsza idea 64
 - pierwsze wydania zbiorowe 57, 155
 - późniejsze wydania zbiorowe 58, 64, 111–121, 143, 145–146, 152–155
 - redaktorzy wydań zbiorowych 16, 20, 73, 101, 108, 111–121, 143, 145–146, 152–155, 183–184
- Wydania źródłowe 13, 14–15, 16, 111–121
 - brak wydań źródłowych 147
- Wydanie (def. w odróżnieniu od nakładu) 75, (def. w odróżnieniu od publikacji) 138
- Wydawca (w rozumieniu J. Fontany) 56
- Wydawcy 20, 25–26, 27–28, 30, 31, 32, 34, 35–41, 71, 80–91, 92, 93–94, 95–97, 99, 105, 106, 130–131, 138–139, 152–155
- Wykonawstwo
 - maniere wykonawcze 13
 - tradycje wykonawcze 154
 - zagadnienia wykonawcze 15, 156
- Zbiory
 - prywatne 186
 - publiczne 11, 185–186
- Źródła 11–12, 14–15, 73–74, 74–125, 127–128
 - autentyczne 121–122, 124, 129
 - nieautentyczne 47, 55, 128
 - niedostępne 11, 60
 - podstawowe 75, 92, 121–125, 128, 129, 140
 - pośrednie 75, 111–121
 - zaginione 12, 101
 - autentyczność źródeł i metody jej ustalenia 12, 15, 94, 99–107, 125
 - filiacja źródeł 12, 15, 90, 95–99, 120, 122, 125, 128, 129
 - hierarchia wartości źródeł 12, 15, 122, 123
 - kompletność źródeł 12, 84, 87, 91, 125
 - opis źródeł 15
 - podział źródeł 74–76

Indeks utworów Chopina

(Dla identyfikacji dzieł pośmiertnych wprowadzono numerację WN)

- Adagio* zob. *Lento con gran espressione*
Allegretto Fis-dur 53, 54, 55, 62, 66, 67, 129
Allegro de concert A-dur op. 46 45, 66, 77, 80, 84, 87, 96, 104, 107, 110
Andante spianato i Polonez Es-dur op. 22 na fort. z ork. 45, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110, 169, 170
Andante spianato i Polonez Es-dur op. 22 na fort. i ork. (wersja z drugim fort.) 67
Allegro vivace zob. *Impromptu Ges op. 51*
- Ballady* 64, 66, 88, 115, 121, 188
Ballada g-moll op. 23 45, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 99, 107, 110, 123, 169, 170, 174
Ballada F-dur op. 38 27, 45, 66, 78, 80, 84, 85, 87, 88, 97, 98, 104, 107, 108, 110
Ballada As-dur op. 47 45, 66, 77, 79, 80, 84, 87, 104, 107, 108, 110, 118
Ballada f-moll op. 52 46, 66, 69, 80, 84, 87, 98, 104, 107, 110, 145
Barkarola op. 60 46, 66, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110, 115, 169
Berceuse (Variantes) op. 57 46, 50, 52, 66, 79, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110, 137, 141
Bolero op. 19 44, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 109, 110, 169, 170, 176
- Cantabile B-dur* 47, 51, 55, 62, 66, 139
„Czary” 62, 135, 139
- „Dumka”* (I wersja *„Nie ma, czego trzeba”*) 63, 139
Dwa zapomniane utwory 48
„Dwojaki koniec” 63, 137, 139
Dzieła różne 65, 66
- Ecossaises* 60
Ecossaise B-dur 60
Ecossaise D-dur WN 27a 62, 66, 139
Ecossaise G-dur WN 27b 62, 66, 139
Ecossaise Des-dur WN 27c 62, 66, 139
Etiudy 41, 107, 108, 115, 117, 121
- Etiudy op. 10* 44, 64, 66, 80, 84, 87, 92, 98, 105, 107, 108, 109, 110, 111
Etiuda a-moll op. 10 nr 2 100
Etiuda c-moll op. 10 nr 12 33
Etiudy op. 25 33, 45, 64, 66, 72, 77, 80, 84, 87, 90, 98, 107, 108, 110, 111
Etiuda As-dur op. 25 nr 1 77
Etiuda f-moll op. 25 nr 2 78
Etiuda F-dur op. 25 nr 3 78
Etiuda a-moll op. 25 nr 4 77
Etiuda e-moll op. 25 nr 5 77
Etiuda gis-moll op. 25 nr 6 77
Etiuda cis-moll op. 25 nr 7 78
Etiuda Des-dur op. 25 nr 8 77
Etiuda Ges-dur op. 25 nr 9 78
Etiuda h-moll op. 25 nr 10 78, 177
Etiuda a-moll op. 25 nr 11 78, 122–123
Etiuda c-moll op. 25 nr 12 77
Etiudy (z Méthode des méthodes Moscheles i Fétisa) zob. *3 nouvelles études*
- Fantaisie-Impromptu* zob. *Impromptu cis-moll*
Fantazja f-moll op. 49 45, 50, 77, 80, 84, 87, 107, 108, 109, 110, 115, 172
Fantazja na tematy polskie op. 13 na fort. i ork. 44, 50, 67, 80, 84, 87, 93, 98, 107, 110, 169, 170
Fantazja na tematy polskie op. 13 na fort. i ork. (wersja z drugim fort.) 67
Feuille d'album zob. *Moderato*
- „Gdzie lubi”* 61, 135, 137, 139
Grand duo concertant Dbop 16 A na fort. i wiolonczelę 23, 33, 34, 44, 67, 79, 80, 84, 87, 90, 115
Grand duo concertant Dbop 16 B na fort. na 4 ręce 33, 34, 44, 67, 80, 84, 93, 115
- Hexameron* zob. *Wariacja E-dur* na temat *Mar-sza* z opery *Purytanie* Belliniego 33, 34, 67, 80, 81
„Hulanka” 62, 133, 135, 139

- Impromptus* 58, 64, 66, 121
Impromptu As-dur op. 29 34, 45, 49, 66, 72, 80, 84, 87, 90, 98, 103, 107, 108, 110, 144, 169, 170
Impromptu Fis-dur op. 36 27, 35, 45, 66, 80, 84, 85, 87, 98, 107, 108, 109, 110
Impromptu Ges-dur (Allegro vivace) op. 51 39, 46, 50, 66, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 98, 106, 107, 110, 174–175, 176, 177, 182
Impromptu cis-moll (Fantaisie-Impromptu) WN 46 21, 49, 50, 55, 56, 62, 66, 109, 133, 137, 139, 167
Introdukcja i Polonez C-dur op. 3 na fort. i wiolonczelę 44, 58, 67, 80, 84, 87, 88, 91, 98, 107, 110, 111, 119
- Kartka z albumu* zob. *Moderato*
Kołysanka zob. *Berceuse*
Koncerty 50, 108
Koncert e-moll op. 11 na fort. i ork. 44, 59, 67, 76, 79, 80, 84, 87, 92, 98, 102, 104, 107, 109, 110
Koncert e-moll op. 11 na fort. i kwintet smyczkowy 67
Koncert e-moll op. 11 na fort. z tow. ork. (wersja z drugim fort.) 67
Koncert f-moll op. 21 na fort. i ork. 27, 45, 59, 67, 80, 84, 87, 90, 92, 98, 102, 104, 107, 108, 110, 169, 170, 175
Koncert f-moll op. 21 na fort. i kwintet smyczkowy 67
Koncert f-moll op. 21 na fort. z tow. ork. (wersja z drugim fort.) 67
Kontredans Ges-dur 67
Krakowiak zob. *Rondo à la Krakowiak*
- Largo Es-dur* 48, 51, 55, 63, 66, 139, 174
„Leci liście z drzewa” 63, 131, 132, 137, 139
Lento con gran espressione (Nokturn cis-moll) 47, 51, 55, 62, 66, 135, 139
- Marsz żałobny c-moll WN 11 (Marsz pogrzebowy)* 59, 61, 66, 100, 119, 136, 137, 139, 159
Mazur G-dur (z alb. Hanki) 61, 139
Mazurki 33, 35, 37, 39, 48, 58, 83, 88, 89, 92, 94, 107, 108, 115, 166
Mazurki op. 6 35, 36, 37, 44, 66, 69, 80, 84, 87, 92, 95, 98, 107, 110
Mazurek es-moll op. 6 nr 4 37
Mazurek C-dur op. 6 nr 5 37
Mazurki op. 7 35, 36, 37, 44, 66, 69, 80, 84, 87, 92, 94, 98, 107, 108, 110
Mazurek B-dur op. 7 nr 1 159
Mazurek As-dur op. 7 nr 4 37
Mazurki op. 17 34, 36, 38, 40, 44, 66, 80, 84, 87, 98, 107, 110
Mazurek a-moll op. 17 nr 4 102
- Mazurki op. 24* 40, 45, 66, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 108, 110, 159, 169, 170
Mazurek As-dur op. 24 nr 3 104
Mazurki op. 30 40, 45, 66, 77, 80, 84, 87, 98, 107, 110, 169, 170
Mazurki op. 33 35, 40, 45, 66, 80, 84, 87, 96, 98, 107, 108, 110
Mazurek gis-moll op. 33 nr 1 38, 77, 104
Mazurek C-dur op. 33 nr 2 38, 77
Mazurek D-dur op. 33 nr 3 38, 77
Mazurek h-moll op. 33 nr 4 38, 77, 166
Mazurki op. 41 35, 37, 39, 40, 45, 66, 78, 80, 84, 85, 87, 98, 107, 110
Mazurek e-moll op. 41 nr 1 40
Mazurek H-dur op. 41 nr 2 40
Mazurek As-dur op. 41 nr 3 40
Mazurek cis-moll op. 41 nr 4 40
Mazurek a-moll Dbop 42 A (dedyk. E. Gaillard) 23, 33, 34, 35, 42, 45, 66, 71, 79, 81, 84, 107, 109, 110
Mazurek a-moll Dbop 42 B (z *Notre Temps*) 23, 33, 34, 35, 45, 66, 80, 84, 87, 88, 90
Mazurki op. 50 40, 46, 66, 80, 84, 87, 90, 91, 98, 107, 109, 110
Mazurek G-dur op. 50 nr 1 110
Mazurek As-dur op. 50 nr 2 110
Mazurki op. 56 40, 46, 66, 80, 84, 85, 87, 98, 107, 110
Mazurki op. 59 40, 46, 66, 72, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110, 169, 170
Mazurek As-dur op. 59 nr 2 108
Mazurki op. 63 46, 66, 69, 80, 84, 87, 98, 107, 110
Mazurek B-dur WN 7 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 61, 66, 136, 138, 139
Mazurek G-dur WN 8 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 61, 66, 136, 138, 139
Mazurek a-moll WN 13 61, 66, 139
Mazurek C-dur WN 24 62, 66, 139
Mazurek F-dur WN 25 62, 66, 139
Mazurek G-dur WN 26 62, 66, 139
Mazurek B-dur (dedyk. Wołowskiej) *WN 41* 62, 66, 139
Mazurek As-dur (z alb. Szymanowskiej) *WN 45* 62, 66, 139
Mazurek C-dur WN 47 63, 66, 139
Mazurek a-moll WN 59 63, 66, 133, 136, 139
Mazurek g-moll WN 64 63, 66, 139
Mazurek f-moll WN 65 14, 63, 66, 127, 129, 130, 133, 139
Mazurek C-dur (wątpliwy) 67
Mazurek D-dur (wątpliwy) 30, 67
Mazurek Fis-dur [G-dur, As-dur?] (wątpliwy) zob. *Allegretto*
„Melodia” zob. *„Z gór, gdzie dźwigali”*
Méthode des méthodes 16, 18, 33, 96, 97
Moderato E-dur (Kartka z albumu — Feuillet's album) *WN 56* 51, 53, 55, 63, 66, 139

INDEKS UTWORÓW CHOPINA

- „Moja pieszczotka” 63, 137, 139
 „Naręczony” 62, 137, 139
 „Nie ma, czego trzeba” 55, 63, 133, 137, 139
 Nokturny 33, 88, 94, 107, 115, 120, 121
 Nokturny op. 9 34, 36, 44, 66, 80, 84, 87, 88, 92, 95, 107, 108, 110
 Nokturn b-moll op. 9 nr 1 90, 91, 98, 103
 Nokturn Es-dur op. 9 nr 2 90, 91, 141, 159
 Nokturn H-dur op. 9 nr 3 54, 102
 Nokturny op. 15 44, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 108, 110
 Nokturn Fis-dur op. 15 nr 2 104
 Nokturn g-moll op. 15 nr 3 (Na cmentarzu) 51
 Nokturny op. 27 45, 50, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 109, 110
 Nokturn cis-moll op. 27 nr 1 84, 175
 Nokturn Des-dur op. 27 nr 2 104
 Nokturny op. 32 45, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 108, 110
 Nokturn As-dur op. 32 nr 2 176
 Nokturny op. 37 27, 35, 45, 66, 78, 80, 84, 85, 87, 88, 98, 107, 108, 109, 110
 Nokturn g-moll op. 37 nr 1 104, 110
 Nokturny op. 48 45, 66, 77, 80, 84, 87, 105, 107, 108, 110
 Nokturn c-moll op. 48 nr 1 110, 141
 Nokturn fis-moll op. 48 nr 2 110
 Nokturny op. 55 46, 80, 84, 86, 87, 98, 107, 108, 110
 Nokturn f-moll op. 55 nr 1 79, 110, 167
 Nokturn Es-dur op. 55 nr 2 110
 Nokturny op. 62 46, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 109, 110, 169
 Nokturn e-moll WN 23 58, 62, 66, 139
 Nokturn c-moll WN 62 48, 63, 66, 139
 Nokturn cis-moll zob. *Lento con gran espressione*
 3 nouvelles études Dbop 36 A B C 23, 33, 35, 39, 40, 45, 66, 80, 84, 87, 96, 97, 98, 107, 109, 110
 Etiuda f-moll Dbop 36 A nr 1 41
 Etiuda As-dur Dbop 36 B nr 2 41
 Etiuda Des-dur Dbop 36 C nr 3 41
 „Pierścień” 54, 63, 137, 139
 „Pieśni” 47, 54, 55, 56, 61, 67, 100, 115, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 188
 „Piosnka litewska” 54, 62, 135, 137, 139
 Polonezy 57, 58, 88, 107, 108, 115, 121, 146
 Polonez Es-dur op. 22 na fort. i ork. 67, 172, 174
 Polonezy op. 26 45, 66, 80, 84, 87, 88, 91, 98, 99, 107, 108, 109, 110
 Polonez cis-moll op. 26 nr 1 33, 58 104
 Polonezy op. 40 33, 45, 66, 77, 80, 84, 85, 87, 88, 89, 97, 98, 107, 110
 Polonez A-dur op. 40 nr 1 122, 123
 Polonez fis-moll op. 44 45, 46, 66, 72, 76, 77, 80, 84, 87, 88, 91, 107, 110
 Polonez As-dur op. 53 46, 66, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110
 Polonez B-dur WN 1 29, 58, 61, 66, 139
 Polonez g-moll WN 2 24, 28, 29, 32, 61, 66, 138, 139
 Polonez As-dur (dedyk. Żywnemu) WN 3 61, 66, 139, 148
 Polonez gis-moll WN 5 61, 66, 139
 Polonez d-moll WN 6 57, 58, 61, 66, 136, 137 139
 Polonez f-moll WN 9 57, 58, 61, 66, 139
 Polonez b-moll WN 12 61, 66, 139
 Polonez B-dur WN 14 57, 58, 61, 66, 134, 136, 137
 Polonez Ges-dur WN 35 62, 66, 128, 139
 Polonez-Fantazja As-dur op. 61 46, 50, 57, 58, 66, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110, 145, 146, 169, 175
 „Poseł” 62, 135, 137, 139
 „Precz z moich oczu” 62, 100, 135, 137, 139
 Preludia 64, 72, 83, 95, 105, 107, 108, 115, 122, 143, 175, 180
 Preludia op. 28 45, 66, 77, 80, 81, 84, 87, 90, 97, 98, 107, 108, 110, 111, 120, 121, 158, 159
 Preludium C-dur op. 28 nr 1 33, 66
 Preludium a-moll op. 28 nr 2 42, 66
 Preludium G-dur op. 28 nr 3 77, 160
 Preludium e-moll op. 28 nr 4 33, 66
 Preludium D-dur op. 28 nr 5 33, 66
 Preludium E-dur op. 28 nr 9 175, 176, 178, 180
 Preludium es-moll op. 28 nr 14 111
 Preludium Des-dur op. 28 nr 15 33, 66
 Preludium As-dur op. 28 nr 17 77, 158, 159, 160
 Preludium c-moll op. 28 nr 20 33, 66, 100, 122
 Preludium cis-moll op. 45 45, 66, 72, 80, 83, 84, 87, 89, 91, 96, 107, 110, 111
 Preludium As-dur (dedyk. Wolffowi) zob. *Presto con leggerezza*
Presto con leggerezza (Preludium As-dur) WN 44 47, 48, 51, 55, 62, 66, 77, 139, 158, 159, 160
 Ronda 32, 64, 76, 88
 Rondo c-moll op. 1 26, 27, 32, 44, 66, 76, 80, 84, 87, 98, 107, 109, 110
 Rondo à la Mazur F-dur op. 5 26, 30, 31, 32, 44, 66, 76, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 110, 176
 Rondo à la Krakowiak op. 14 na fort. i ork. (Krakowiak) 44, 67, 80, 84, 87, 92, 98, 107, 110
 Rondo à la Krakowiak op. 14 na fort. i kwintet smyczkowy 67

- Rondo à la Krakowiak op. 14* na fort. i ork. (wersja z drugim fort.) 67
Rondo Es-dur op. 16 34, 44, 66, 76, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 110
Rondo C-dur na 1 fort. WN 15 a 61, 65, 66, 139
Rondo C-dur na 2 fort. WN 15 31, 58, 61, 67, 109, 139
Różne utwory 65, 66
- Scherza 76, 88, 100, 108, 120, 166
Scherzo h-moll op. 20 45, 66, 76, 80, 84, 87, 88, 89, 98, 107, 110, 169, 170
Scherzo b-moll op. 31 45, 66, 77, 80, 84, 87, 88, 89, 98, 100, 107, 110, 166, 169, 170
Scherzo cis-moll op. 39 27, 45, 66, 76, 78, 80, 84, 85, 87, 98, 107, 110, 166, 172
Scherzo E-dur op. 54 46, 66, 80, 84, 87, 98, 99, 107, 110
„Smutna rzeka” 62, 133, 139
Sonaty 20, 100, 108, 115, 166
Sonata c-moll op. 4 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 61, 65, 66, 98, 107, 110, 126, 127, 130, 138, 139
Sonata b-moll op. 35 26, 27, 45, 66, 76, 78, 80, 84, 85, 87, 92, 98, 100, 102, 107, 108, 110, 111, 159, 166, 172
Sonata h-moll op. 58 27, 46, 66, 80, 84, 87, 98, 102, 107, 108, 110, 141, 159, 172
Sonata g-moll op. 65 na fort. i wiolonczelę 46, 56, 67, 69, 71, 79, 80, 84, 92, 98, 108, 110, 119, 146
Sostenuto (Walc Es-dur) 48, 51, 54, 55, 63, 66, 128, 139
Souvenir de Paganini zob. *Warianty*
- „*Śliczny chłopiec*” 55, 63, 137, 139
„Śpiew z mogiły Janusza” 131, 132
- Tarantela op. 43* 13, 34, 35, 45, 66, 72, 77, 80, 84, 87, 88, 91, 97, 99, 100, 107, 110, 177, 182
Trio g-moll op. 8 na fort., skrzypce i wiolonczelę 24, 44, 67, 80, 84, 87, 90, 92, 98, 107, 110, 119
- Utwory kameralne* 119, 146
Utwory koncertowe na fort. z tow. ork. 120
- Variantes* zob. *Berceuse op. 57*
Variations brillantes op. 12 34, 44, 66, 80, 84, 87, 98, 107, 110, 111
- Walce* 48, 58, 81, 88, 100, 108, 115, 121, 164
Walc Es-dur op. 18 35, 44, 48, 54, 66, 80, 84, 87, 88, 98, 107, 109, 110
Walce op. 34 45, 50, 66, 80, 84, 87, 91, 96, 98, 107, 110
Walc As-dur op. 34 nr 1 33, 45, 66
Walc a-moll op. 34 nr 2 33, 66
Walc As-dur op. 42 45, 66, 81, 84, 87, 92, 96, 107, 110
Walce op. 64 33, 46, 66, 80, 84, 87, 98, 107, 108, 110
Walc E-dur WN 18 61, 66, 139
Walc h-moll WN 19 58, 61, 66, 100, 136, 137, 139
Walc Des-dur WN 20 61, 66, 139
Walc As-dur WN 28 62, 66, 139
Walc e-moll WN 29 62, 66, 119, 139
Walc Ges-dur WN 42 62, 66, 137, 139
Walc As-dur WN 48 58, 63, 66, 133, 137, 139, 141
Walc f-moll WN 55 21, 63, 66, 127, 128, 132, 139
Walc a-moll WN 63 22, 60, 63, 66, 139
Walc Es-dur zob. *Sostenuto*
Walc H-dur (ofiar. p. Erskine 1848) 60
Wariacje 50, 51, 88
Wariacje B-dur z Don Juana Mozarta („La ci darem la mano”) *op. 2* 25, 33, 44, 52, 58, 67, 80, 84, 87, 88, 90, 98, 107, 110, 120, 146, 174, 176
Wariacje B-dur z Don Juana Mozarta op. 2 (wersja z drugim fort.) 67
Wariacja E-dur na temat Marsza z opery *Purytanie* Belliniego (z cyklu *Hexameron*) *Dbop 29 A* 33, 34, 45, 80, 81, 84, 87, 98, 178
Wariacje E-dur na temat pieśni niemieckiej „*Der Schweitzerbub*” WN 4 24, 25, 26, 27, 42, 52, 61, 65, 109, 138, 174
Wariacje D-dur na 4 ręce na temat Moore’a WN 10 51, 52, 61, 67, 129, 139
Wariacje na flet i fort. 51, 128
Warianty (Souvenir de Paganini) 50, 51, 52, 61, 66, 139
„Wiosna” 63, 132, 133, 139
„Wiosna” w ukł. na fort. 63, 66
„Wojak” 55, 62, 135, 137, 139
„Z gór, gdzie dźwigali” („*Melodia*”) 54, 55, 63, 137, 139
„Życzenie” 54, 61, 132, 135, 139

Indeks nazwisk i dzieł

- Abraham Gerald
Chopin's Musical Style 103
 Agosti Guido 155
 Agoult Marie d' 85
Album pianistów polskich (Album des pianistes polonais) 33, 34, 81
 Alkan 17
 Amalthea Yerlag, wydawnictwo 76
 Anderson Lucy 90
 Augener & Co., wydawnictwo 115
 August, cesarz 22
- Bach Carl Philipp Emanuel 115, 180
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 178, 179
 Bach Johann Sebastian 145, 174, 177, 179, 180, 183
Pasja wg św. Mateusza 82, 83
 Bach Wilhelm Friedemann 115
 Barcińska Izabela z Chopinów 57, 179
 Barciński Antoni Feliks 20
 Bardin 37
 Bargiel Woldemar 16, 114, 115, 116, 117, 143, 152, 155
 Bärenreiter Verlag, wydawnictwo 13, 184
 Beethoven Ludwig van 103, 116, 149, 173
 Belleville-Oury Anne-Caroline de 21, 89, 127
 Bellini Vincenzo
Purytanie 33
 Belotti Gastone
Le date di composizione dell' op. 22 di Chopin 42
 Bełza Igor Fiodorowicz 170, 187
Tradycje uprawiania muzyki Chopina w Rosji i ZSRR 169
 Benedict Julius 53, 171
 Berlioz Hector 92, 171
Ouverture des Francs-Juges 171
 Bernard M. 169, 170
 Bernard & Holtz, wydawnictwo 170
 Besseler Hans 184
 Beyschlag A.
Die Ornamentation der Musik 147
 Białobłocki Jan 30, 134
 Bidou Henri 42
- Binental Leopold 42
Chopin. Dokumenty i pamiątki 54, 56, 100
 Bischoff Hans 184
 Blahetka Leopoldine 53
 Blochman J.
Dwa autografy listów Chopina w Belgii 52
The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. PWN 1963 30, 112
 Bory Robert
La vie de Frédéric Chopin par l'image 83
 Bote & Bock, wydawnictwo 84, 152
 Bouvaist-Ganche 118
 Brahms Johannes 16, 20, 28, 114, 115, 116, 117, 120, 143, 152, 153, 155
Johannes Brahms im Briefwechsel mit [...] Ernst Rudorff 116
 Brandus et Cie, wydawnictwo 28, 80, 83, 84, 111
 Breitkopf & Härtel 13, 16, 20, 28, 38, 40, 47, 53, 72, 73, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 100, 107, 115, 116, 117, 120, 130, 131, 135, 139, 144, 147, 152, 154, 155, 162, 163, 164, 166, 169, 176, 178, 179, 180
 Bronarski Ludwik 47, 55, 58, 100, 102, 119, 120, 146, 152, 155
De quelques réminiscences chez Chopin. Études sur Chopin 21
Harmonika Chopina 102
Mazurek Chopina poświęcony E. Gaillard 42
O kilku reminiscencjach u Chopina 21
Rękopisy muzyczne w Genewie. W: Księga pamiątkowa ku czci prof. dr A. Chybińskiego 42
Szkice chopinowskie 21, 34, 42, 132
W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina 132
 Brown Maurice John Edwin 32, 34, 38, 48, 80, 87, 124, 164
Chopin. An Index of his Works in Chronological Order 32, 34, 36, 38, 42, 49, 58, 80, 87, 90, 91, 92, 124, 159, 164, 165
Chopin and his English Publisher 87, 89
First Editions of Chopin in Periodicals and Serial Publications 34

- Brugnoli Attilio 145, 153, 155
 Brzezina Antoni, wydawca 32, 176
 Bülow Hans von 153
- Casella Alfredo 155
Catalog of the Emilie and Kart Riemenschneider Memorial Bach Library 83
 Catelin Adolphe et Cie, wydawnictwo 80, 81
 Catelin S. 84
 Chabal, wydawnictwo 33, 34, 81
 Chaberski W., wydawca 139
 Chappel S., wydawca 87
 Chomiński Józef Michał 187
 Chopin Justyna 57
 Chopin Mikołaj 25, 94, 136, 137
 Chrysander Friedrich 115
 Chybiński Adolf
Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina 21
 Clementi Muzio 180
 Cooks, wydawnictwo 27
Correspondance de Frédéric Chopin 17, 85
 Cortot Alfred 145, 155
 Couperin François 115
 Cramer, Addison&Beale, wydawnictwo 80, 87, 89
 Cramer Johann Baptist 180
 Curci, wydawnictwo 155
 Cybulski Józef Izidor 29, 139
 Czaban T., Magazyn 137
 Czartkowski Adam, Jeżewska Zofia
Chopin żywy 103
 Czartoryska Marcelina 17, 18, 19, 69, 113, 114
 Czerny Carl 33, 90, 91, 92
- Dadelsen G. v. 184
 Dannreuther Edward
Musical Ornamentation 147
 David Ferdinand 92
 Davison D. 53
 Day & Hunter, wydawnictwo 48, 139
 Debussy Claude 123, 155
 Demarquez Susanne 118
 Deutsch Otto Erich 165
Musikverlags Nummern 36, 83
 Donatus
Vita Vergilii 22
 Drzewiecki Zbigniew 187
 Dubois zob. O'Meara Camille
 Dunn John Petrie
Ornamentation in the Works of Frederic Chopin 147
 Durand A., wydawnictwo 155
 Dürr A. 184
 Dussek (Dusík) Jan Ladislav 180
- Eberwein 171
 Eger Paul 42
- Ekier Jan
Ballady, Komentarze źródłowe 75
Komentarz ogólny do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina 27
Le Problème d'authenticité de six oeuvres de Chopin 30
 Elsner Emilia 135
 Elsner Józef Antoni Franciszek 25, 26, 81, 82, 179, 180
Marche triomphale 29
Sumariusz 29
 Erskine Katherine ze Stirlingów 60
 Este d', baronowa 48, 49, 50
 Ewer&Co., wydawnictwo 53
- Feicht Hieronim
Dwa cykle wariacyjne na temat „Der Schweitzerbub” F. Chopina i J. F. Marcksa 42
Ronda F. Chopina 26, 42
 Fétis François-Joseph 33, 40, 96, 111, 155
 Fétis François i Moscheles Ignaz
Szkoła fortepianowa 33, 40, 41
 Field John
Nokturn c-moll nr 2 103
 Field z Bath 90
 Filtsch Karol 90
 Fontana Julian 18, 20, 21, 22, 25, 26, 38, 40, 42, 43, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 70, 72, 77, 78, 79, 81, 84, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 109, 110, 111, 114, 119, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 139, 146, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 175, 177, 182
 Forget Édouard 47
 Franchomme Auguste 16, 18, 27, 33, 37, 41, 49, 54, 55, 69, 79, 86, 87, 92, 106, 108, 109, 110, 113, 115, 133, 134, 152, 155, 167
 Frączyk Tadeusz
Warszawa młodości Chopina 29, 32
 Friedlein Rudolf, wydawca 30, 138
 Friedman Ignacy 73, 100, 154, 155
- Gaillard Emile 33, 34, 45, 66
 Ganche Édouard 41, 42, 73, 111, 112, 118, 119, 132, 141, 147, 152, 155
Dans le souvenir de Frédéric Chopin 19, 28, 132, 133, 134
F. Chopin. Sa vie et ses oeuvres 69, 154
Voyages avec Frédéric Chopin 34, 101, 108, 109, 110, 112, 118, 154
 Gebethner Gustaw 56, 120, 131
 Gebethner&Wolff, wydawnictwo 53, 111, 114, 130, 139, 155, 162
 Geigy K. — Hagenbach
Album von Handschriften berühmter Persönlichkeiten vom Mittelalter bis zur Neuzeit, herausgegeben von...

INDEKS NAZWISK I DZIEŁ

- Germer Heinrich
Die musikalische Ornamentik 147
 Gieseking Walther 184
 Gliński Mateusz
Szopen, pod red. ... 112
 Gładkowska Konstancja 149
 Gomułcki Juliusz Wiktor
Źródła i zasady wydania w: C. Norwid. Dzieła zebrane 12, 70, 71, 168
 Gotthard J. P. 53
 Górski Konrad 127, 168, 187
Sztuka edytorska 12, 22, 64, 121, 168
Z historii i teorii literatury 12, 105
 rec. pracy J. Ekiera pt. *Komentarz ogólny do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina* 27, 105
Grove's Dictionary of Music and Musicians 36, 58
 Grzymała Wojciech 16, 64, 92, 99, 127
 Gutmann Adolf 18, 77, 78, 98, 100, 141, 146
 Händel Georg Friedrich 115, 177, 184
 Hanka Václav 61
 Harley Hanna
Józef Sikorski 136
 Härtel Hermann 86
 Härtel Rajmund 86
 Haslinger Charles, wydawca 138, 176
 Haslinger Tobias, wydawca 25, 26, 27, 28, 80, 81, 84, 127
 Haydn Joseph 180
 Hedley Arthur 17, 21, 36, 40, 42, 47, 49, 53, 58, 60, 79, 91, 92, 136, 137
Chopin 21, 92
Selected Correspondence of Fryderyk Chopin 17
 Heinemann 17
 Heinemann Foundation 77
 Heller Stefan 90
 Henle G. Verlag, wydawnictwo 13, 34, 121, 137, 143, 152, 155, 164, 173, 175, 184
 Henn Edition, wydawnictwo 47, 139
 Herbault 28
 Herz Henri 33, 169, 180
 Heugel, wydawnictwo 155
 Hiller Ferdinand 37, 113
 Hillmacher Paul 118
 Hinnenthal J. Ph. 184
 Hipkins Alfred James 18
 Hipkins Edith J.
How Chopin played 18
 Hoboken Anthony van 80, 83, 117, 133
Probleme der musikbibliographischen Terminologie 75
 Hoesick Ferdinand 83
Chopin. Życie i twórczość 29, 100
Chopiniana 56, 130, 131, 158
Słowacki i Chopin 20, 51, 83, 123, 134, 137
 Hoffman Jan 186
 Hoffmanowa Emilia z Borzęckich 122
 Hofmeister Friedrich, wydawca 31, 84, 85, 171, 176
 Homuth Hans 78
 Hordyński Władysław
Faksymilowane wydanie autografów Fryderyka Chopina red. ... 51, 122
 Hug&Co., wydawnictwo 147
 Hummel Johann Nepomuk 180
 Huneke James Gibbons
Chopin. The Man and His Music 49
 Irmer O. 184
 Iwaszkiewicz Jarosław 187
 Jachimecki Zdzisław
F. Chopin 29
Kompozycje Fryderyka Chopina z okresu dzieciństwa 42, 137
 Jędrzejewicz Antoni 20
 Jędrzejewicz Józef Kalasanty 134
 Jędrzejewiczowa Ludwika z Chopinów 19, 25, 28, 31, 32, 43, 48, 54, 55, 57, 59, 93, 100, 105, 106, 107, 131, 133, 134, 135, 166, 176
Kompozycje nie wydane 31, 32, 47, 59, 135, 190
Kontredans Ges 135
Mazurek C 135
Mazurek D 135
 Jędrzejewiczowie Kalasantostwo 26
 Jonas Oswald
On the Study of Chopin's Manuscripts 76, 143
 Julien&Co., wydawnictwo 87
 Jurgenson Piotr Iwanowicz, wydawca 152, 155
 Kalkbrenner Friedrich Wilhelm Michael 169, 180
 K. G.
O nowym obszczepoleznom zawiedienij 169
 Karasowski Maurycy 42, 53, 59, 96
Fryderyk Chopin. Życie — listy — dzieła 59
 Karłowicz Mieczysław
Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie 19, 48, 54, 133
 Kaufmann Joseph, wydawca 139
 Keller Hermann 121, 143, 184
 Kędziorski Aureli 29
 Kinsky-Halm
Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens 34
 Kistner Karl Friedrich 35, 36, 37, 69, 72, 95, 112, 120, 155
 Kleczyński Jan 50, 114, 141, 155
 Klindworth Charles 117, 152, 153, 155
 Klukowski Franciszek, wydawca 179

- Kobylańska Krystyna
Chopiniana w Bibliotece Konserwatorium Paryskiego 166
Prace Chopina nad zbiorowym wydaniem dzieł własnych 108, 110
 Koczalski Raoul
Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen 112
 Köchel Ludwig 165
 Kolberg Oskar 18, 23, 24, 30, 47, 51, 53, 56, 59, 114, 130, 132, 135, 161, 162
 Kolberg Wilhelm 30, 31, 135, 139
 Koreff 85
 Koszewski Andrzej 48
 Kościelska Józefa z Wodzińskich 134
 Krasiński Zygmunt 54, 55
 Krawczuk Aleksander
Cesarz August 22
 Kremler Julij Anatoljewicz 42
F. Chopin 47
 Kreutz A. 184
 Kroll Franz 184
 Krzyżanowski S. A., wydawnictwo 139
 Kupść Bogumił S. 78, 136
 Kurpiński Karol 180
Wykład systematyczny zasad muzyki na klawikord 179
 Lasocki 179
 Latte Bernard, wydawca 80, 81
 Lea Pocket Scores, wydawnictwo 13
 Lehman Robert Owen 130
 Lehnhold, wydawca 169
 Leichtentritt Hugo 42
 Leitgeber, wydawca 30, 47, 139, 161
 Lemoine Henri, wydawca 80, 94
 Lenz Wilhelm von 83, 141
Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlichen Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt 83, 141
 Léo Auguste 16, 64, 72, 86, 89
 Lichtenstein Marie 137, 167
 Linde Samuel Bogumił 30
 Linde, żona Samuela 31
 Linnemann Richard
Fr. Kistner 1823/1923 35, 36, 37, 92, 95
 Lipiński Karol 91
 Lissa Zofia 51, 187
Chopin w świetle współczesnych mu wydawców 35, 36, 81
Nicht publizierte Lemberger Chopiniana 112
O pierwiastkach programowych w muzyce Chopina 51
 Liszt Ferenc 16, 33, 83, 85, 115, 142, 152, 155, 172, 180, 183
Fryderyk Chopin 18, 179
 Loucky Robert 42
 Maedo Ikuko 38
 Maho 86, 87, 107
 Marmontel Antoine-François 155
 Mathias Georges 183
 Matuszyński Jan 70
 Mayer Charles 53
 Mechetti Pietro, wydawca 84, 96
 Meissonnier Joseph, wydawca 56, 80
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 12, 180
 Merseburger-Verlag, wydawnictwo 36, 83
 Mertke Eduard 73, 154, 155
Preface; Vorwort. W: Chopin F.: Sämtliche Werke. 1880 Steingräber 147
 Meyerbeer Giacomo 59
Robert Diabeł 37, 59
 Meyerowa 150
 Michałowski Aleksander
Jak grał Fryderyk Szopen? 112, 113
 Mickiewicz Adam 22, 105
 Mies Paul 184
Textkritische Untersuchungen bei Beethoven 173
 Migot Georges 118
 Miketta Janusz
O nieautentyczności Mazurka Fis-dur 53
 Mikuli Karol 73, 112, 113, 114, 117, 119, 120, 141, 147, 155, 180, 181, 183
W oczach ucznia 113
 Mikuli Stefan 113
 Miłsztejn Jakow Isaakowicz 121
 Mori, wydawca 80
 Moriolles Alexandre de 31
 Moscheles Ignaz 21, 33, 40, 49, 82, 92, 96, 106, 169, 180
Etudy charakterystyczne op. 95 82
Impromptu Es-dur 21, 49
 Moscheles Ignaz — Fétis François-Joseph
Méthode des méthodes de piano 40, 96
 Mozart Leopold
Violinschule 178
 Mozart Wolfgang Amadeus 103, 165, 180, 184
Requiem 115
 Müller-Streicher Fryderyka 113
 Münchheimer Adam 50, 51
 Nabelak Ludwik 70
 Neuhaus Harry Gustawowicz 120, 152, 155
 Neukomm M. A. 109
 Niecks Frederick 36, 42, 49
Friedrich Chopin 13, 18, 49, 53, 90, 100, 141
F. Chopin as a man and musician 164
 Niemann Walther
Brahms 115
 Niewiadomski Stanisław 181
 Norwid Cyprian Kamil 12, 70, 167, 168
Nouveaux perfectionnements de M. H. Pape Piano à huit octaves 172

INDEKS NAZWISK I DZIEŁ

- Novello, wydawnictwo 147, 164
 Nowak-Romanowicz Alina
Józef Elsner 29
Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera 180
 Nowakowski Józef 31, 32, 50, 51
 Nydahl Rudolf 78
- Oborin Lew Nikołajewicz 120, 121, 152, 155
 O'Meara-Dubois Camille 107, 108, 113, 114, 183
 Onslow Georges
Sonata 83
 Opieński Henryk 42
 Orłowski Antoni 92
 Osborne George-Alexandre 171
 Ottich Maria
Die Bedeutung des Ornamentes im Schaffen Friedrich Chopins 147
- Pacini Antonio F. G. 81, 96
 Paderewski Ignacy Jan 58, 100, 119, 120, 145, 152, 155
 Paez J. C., wydawca 169
 Parnasowa Kornelia
Album Fr. Chopina poświęcone Marii Wołczyńskiej 100, 135, 166
O kajetach Chopina. Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina 30
 Perthuis A. de, hrabia 158, 159
 Perthuis E. de, hrabina 159
 Péru F. H.
Moje wspomnienia o Fryderyku Chopinie 103
 Peters Edition, wydawnictwo 13, 84, 147, 153, 155, 176, 184
 Petzold Richard 37
 Pixis Johann Peter 33, 59
 Pleyel Camille, wydawca 18, 19, 72, 81, 95, 97, 105, 122
 Płachecki Antoni 29
Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej 180
 Pol Wincenty
Leci liście z drzewa 131
Pieśni Janusza 131
 Poliński Aleksander 30
Chopin 137
O Fryderyku Chopinie 29
 Potocka Delfina 54, 90
 Prilipp et Cie, wydawnictwo 80
 Probst Heinrich A. 72, 81, 85, 95, 97
 Probst Heinrich — Kistner Karl Friedrich, wydawnictwo 84
 Prosnak Jan 29
Środowisko warszawskie w życiu i twórczości Fryderyka Chopina. III Wpływy 21
 Pugno Raoul 147, 155
- Reber 17
 Rehberg Walter 42
 Reinecke Carl 16, 115, 120, 147, 152, 155
 Reiss Józef Władysław
Mała encyklopedia muzyki 136
 Richard — Masse, wydawnictwo 17, 22, 85, 139
 Richault Simon, wydawca 27, 28, 80, 111, 112, 155, 171
 Ricordi G., wydawnictwo 41, 153, 155
 Rieger Adam 17, 142, 187
 Rossini Gioacchino 177
 Rubinstein Artur 49, 50
 Rubio Vera 113
 Rudorff Ernst 16, 115, 116, 117, 143, 152, 155
 Rudziński Witold 142, 187
- Saint-Vincent L. de
Pianos. Sur l'étendue des claviers 172
 Saint-Saëns Camille 79, 123, 147, 154
 Sand George
Histoire de ma vie 69
 Sauer Emil von 145, 155
 Schenker H.
Ein Beitrag zur Ornamentik 147
 Schirmer Gustaw, wydawca 49
 Schlesinger Adolf Martin, wydawca 21, 31, 40, 41, 49, 80, 84, 139, 171, 176
 Schlesinger Maurice, wydawca 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 52, 56, 59, 69, 72, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 106, 131, 141, 177
 Schlesinger, pani 82
 Scholtz Herman 77, 147, 153, 155
 Schonenberger, wydawca 31, 80, 111, 155
 Schot's Söhne, wydawnictwo 84, 139, 155
 Schubert Franz 115, 165, 180, 184,
 Schubert (Schuberth) & Co., wydawnictwo 72, 84, 87
 Schumann Robert 13, 51, 115, 180
Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 13
Karnawał op. 9 51
 Schunke 171
 Senart-Salabert, wydawnictwo 155
 Sennewald Gustaw, wydawca 25, 31, 170
 Sikorski Józef 31
Wspomnienie Szopena 9, 134, 136
 Sikorski Kazimierz 186
 Skarbek Fryderyk 29
Pamiętniki 134
 Skarbek Wiktoria 29
 Skarbkowie 29
 Słowacki Juliusz 22
 Sniegiriew Leontij i Spółka, wydawnictwo 169, 170
 Soldan K. 184
 Sowiński Albert (Wojciech) 171
Słownik muzyków polskich 179

- Spiess&Co., wydawnictwo 170
 Stapleton, wydawca 89
 Staszic Stanisław 59
 Steglich Rudolf 184
 Steingräber I. Verlag, wydawnictwo 147, 154, 155, 183–184
 Stellovsky, wydawca 120, 155
 Stern&Co., wydawnictwo 84, 85
 Stirling Jane Wilhelmina 18, 19, 27, 28, 41, 49, 73, 76, 79, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 118, 119, 133, 134, 135, 167, 176
 Stromenger Karol 181
 Sydow Bronisław Edward
 Bibliografia F. F. Chopina 36, 42, 164
 Korespondencja Fryderyka Chopina zebrał i opracował... 42
 Szekspir Wiliam 51
 Hamlet
 Szeriemietiewa Anna Siergiejewna 53
 Szmitowski Leon 90
 Szulc Marcei Antoni 18, 23, 30, 51, 161
 Fryderyk Chopin 158
 Szymanowska Maria 62, 180

 Śledziński Stefan 136

 Tansman Aleksander 118
 Tarnowski Stanisław 17, 18
 Chopin i Grottger. Dwa szkice 17, 69
 Tellefsen Thomas D. A. 111, 112, 113, 114, 136, 155
 Thalberg Sigismund 33, 180
Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. Leipzig (1852) Breitkopf & Härtel 53, 92, 164
 Tomaszewski Mieczysław 186, 187, 188
 Troupenas Eugène, wydawca 40, 72, 80, 81, 88, 96, 97, 99, 177
 Tukka (Plotius Tucce) 22
 Turczyński Józef 58, 100, 119, 120, 146, 152, 155

 Türk D. G.
 Klavierschule 178

 Vancea Zeno
 Der Chopin-Schüler Carl Mikuli — ein Bindeglied zwischen rumänischer und polnischer Musikkultur 112
 Viardot-Garcia Pauline 92
 Vidal Paul 118

 Wariusz (Lucius Varius Rufus) 22
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 22
 Eneida 22
 Wessel Christian Rudolf, wydawca 31, 34, 36, 72, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 99, 111, 170
 Wieck Clara 114
 Wiktoria, królowa 90
 Wildt Juliusz, wydawca 139
 Wilkowska Krystyna
 Impromptus Chopina 49
 Wodzińska Maria 100, 134, 166
 Wodziński Kazimierz 178
 Wolff Pierre 47, 95, 97, 105, 158, 159, 160
 Wolff Rudolf 132, 163
 Wołowska Aleksandra 62
 Woyciechowski Tytus 24, 59, 90, 92, 128, 149
 Wójcik-Keuprulian Bronisława
 Melodyka Chopina 102, 147
 Wariacje i technika wariacyjna Chopina 52
 Wróblewska Hanna
 Nowe Chopiniana w zbiorach Towarzystwa im. Fryderyka Chopina 160

 Zagiba Franz 76
 Chopin und Wien. Johannes Brahms und die erste Gesamtausgabe der Werke von Frederic Chopin 20, 115, 116
 Zaleski Bohdan 55
 Zamecznik Wojciech 188
 Zimmermann Ewald 121, 137, 164

 Żywny Wojciech 61, 136, 137, 178, 179