

Paweł Kamiński

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA
W EGZEMPLARZACH PIERWSZYCH WYDAŃ
Z BIBLIOTEKI UNIWERSYTECKIEJ W TORUNIU*

Wprowadzenie

Chopin istotną część swojej aktywności poświęcał lekcjom fortepianu. Liczba uczennic i uczniów mistrza znanych z nazwiska znacznie przekracza setkę, a po niektórych z nich pozostały różnej objętości zbiory pierwszych wydań¹ utworów Chopina z wpisanymi różnymi uwagami kompozytora. Stanowią one cenne źródło informacji o Chopinie-pedagogu, ale także, a może i przede wszystkim, o tekście jego dzieł. Olbrzymia większość znanych dziś egzemplarzy tego typu ma udokumentowaną i niebudzącą wątpliwości proveniencję od uczniów lub bliskich Chopina. Do tej kategorii należą przede wszystkim egzemplarze, będące własnością siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej, jego przyjaciela, wiolonczelisty Augusta Franchomme'a² i uczennic – Camilli O'Méara-Dubois, Jane Wilhelminy Stirling oraz Zofii Rosengardt-Zaleskiej. Samo pochodzenie nie gwarantuje jednak, że wszystkie naniesienia w nutach są dziełem Chopina, część z nich udało się bowiem zidentyfikować jako wpisy pierwotnych właścicieli, a niewykluczone

* Omówione w niniejszym artykule egzemplarze *Nokturnów* op. 9, 15 i 27, *Mazurków* op. 41 i *Sonaty* op. 35 zostały z okazji dwusetlecia urodzin Chopina wydane w formie faksymile przez Wydawnictwo Młotkowski w tomie zatytułowanym *Fryderyk Chopin* (Toruń 2010).

¹ Stosowana także i dziś praktyka wydawnictw muzycznych, polegająca na milczącym dokonywaniu poprawek kolejnych nakładów, dodruków czy wznowień pierwotnych publikacji, powoduje, że rozsądne zdefiniowanie, czym jest pierwsze wydanie utworu Chopina, nie jest łatwe. W niniejszym artykule używam tego terminu przede wszystkim dla określenia publikacji dokonanych przez firmę wydawniczą w porozumieniu z Chopinem, uwzględniając zarówno najwcześniejsze, jak i późniejsze nakłady i wznowienia. Uzasadnienie takiego podejścia podaję w portalu mUltimate Chopin, w zakładce „Pierwsze wydania”, <http://multimatechopin.com/o-projekcie-3/tlo-historyczne/pierwsze-wydania-dziel-chopina>, dostęp 15 I 2016.

² W przypadku egzemplarzy siostry Chopina i Franchomme'a określanie ich mianem lekcyjnych jest pewnym uproszczeniem, gdyż tylko niektóre z nich mogły być używane na lekcjach Chopina.

są również dopiski innych osób z kręgu uczniów i przyjaciół kompozytora³. Inną grupę stanowią egzemplarze, których losów nie da się prześledzić równie dokładnie, ale których autentyczność potwierdza z jednej strony odręczna dedykacja kompozytora, a z drugiej – treść i forma wpisów, które wykazują merytoryczne i graficzne cechy charakterystyczne dla naniesień Chopinowskich. Do tej kategorii można zaliczyć egzemplarze Napoleona Ordy, Marii de Scherbatoff i Caroline Hartmann. Pojawiają się wreszcie doniesienia o egzemplarzach, dla których główną lub nawet jedyną przesłanką ewentualnej autentyczności wpisów jest ich podobieństwo – graficzne i merytoryczne – do naniesień już znanych i uważanych za Chopinowskie. Wymienić tu można egzemplarz *Nokturnów* op. 9, o którym pisze Jeffrey Kallberg⁴, a także egzemplarz *Walca* op. 18 z kolekcji Ewy i Jeremiusza Glensków, uznany za zawierający autentyczne wpisy przez redaktorów Wydania Narodowego Dzieł Chopina, Jana Ekiera i mnie⁵. Przedmiotem analizy w niniejszej pracy są właśnie należące do tej ostatniej kategorii egzemplarze z Sekcji Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu.

Cztery z wymienionych wyżej zbiorów egzemplarzy będą jeszcze wielokrotnie przywoływane w niniejszej pracy, toteż dla ich oznaczenia użyję symboli stosowanych w Wydaniu Narodowym Dzieł Chopina i na portalu mUltimate Chopin: **WfJ** – Jędrzejewicz⁶, **WfS** – Stirling⁷, **WfD** – Dubois⁸ i **WfR** – Rosengardt⁹. Ponadto symbolem **WfFr** oznaczone są egzemplarze z naniesieniami Augusta Franchomme’a, sporządzonymi dla przygotowywanego przez B&H *Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*¹⁰, **WfX** – egzemplarz zidentyfikowany przez Kallberga¹¹, **AwL** to kartka ofiarowana przez Chopina jego uczniowi, Wilhelmowi

³ W przypadku egzemplarzy Franchomme’a i Rosengardt tylko w kilku z nich naniesienia można przypisać Chopinowi. Historię, zawartość i problematykę autentyczności naniesień znanych zbiorów egzemplarzy wykorzystywanych podczas lekcji omawia dokładnie Jean-Jacques Eigeldinger w monografii *Chopin vu par ses élèves* (Paris 2006 s. 243–311, przekł. polski Zbigniewa Skowrona pt. *Chopin w oczach swoich uczniów*. Kraków, Warszawa 2000, nie zawiera najnowszych uzupełnień oryginalnej wersji francuskiej). Na s. 164–166 opisane jest ponadto (przyp. 122) zupełnie szczególne źródło o charakterze egzemplarza dydaktycznego o znanej proveniencji: zapis przekazywanych przy fortepianie kilku wariantów do *Nokturnu b-moll* op. 9 nr 1, dokonany przez Florę Wallace, wnuczkę uczennicy ucznia Thomasa Tellefsena, jednego z wybitniejszych uczniów Chopina.

⁴ Jeffrey Kallberg: „Sense and Meaning in Two Recently Discovered Editions Annotated by Chopin”. W: *Chopin in Paris. The 1830s*. Red. Artur Szklener. Warszawa 2006 s. 331–342.

⁵ Wpisy zostały uwzględnione w najnowszych nakładach tomu *Walców* serii A, zarówno w tekście nutowym, jak i – skrótowo – w komentarzach, zob.: Fryderyk Chopin: *Walce A*. Red. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa 2012 (= Wydanie Narodowe 11).

⁶ Warszawa, Muzeum Fryderyka Chopina (MFC), D/496 (M/174) – op. 9 i D/497 (M/175) – op. 15 i 27. Źródło zdjęć: MFC.

⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Rés Vma-241 (1,9), (2,15) i (4,27) – op. 9, 15 i 27. Źródło zdjęć: <http://gallica.bnf.fr>, dostęp 15 I 2016.

⁸ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés F 980 (2,1), (2,2) i (2,3) – op. 9, 15 i 27. Źródło zdjęć: <http://gallica.bnf.fr>, dostęp 15 I 2016.

⁹ Warszawa, Muzeum Fryderyka Chopina, MC 307 – op. 9. Źródło zdjęć: MFC.

¹⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNb), S.H. Chopin 35 i 118 – op. 9 i 27. Źródło zdjęcia: ÖNb.

¹¹ Jeffrey Kallberg: op. cit.

von Lenzowi, zawierająca trzy warianty do *Nokturnu Es-dur* op. 9 nr 2 i jeden do *Nokturnu b-moll* op. 9 nr 1¹², zaś **Mi** oznacza zredagowane przez Karola Mikulego oddzielne wydanie *Nokturnu* „mit des Authors authentischen Verzierungen”¹³.

Egzemplarze z Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu (BUMK)

W zbiorach BUMK znajduje się pokaźna kolekcja dziewiętnastowiecznych wydań dzieł Chopina, w tym siedemdziesiąt trzy egzemplarze pierwszych wydań Chopinowskich, obejmujące sześćdziesiąt sześć różnych jednostek edytorskich¹⁴. Spośród nich czterdzieści dwa egzemplarze (trzydzieści siedem różnych jednostek) było lub mogło być¹⁵ w obiegu jeszcze za życia kompozytora, co daje przynajmniej teoretyczną możliwość, że ewentualne ołówkowe naniesienia w nich zawarte pochodzą od Chopina. Różnego rodzaju dopiski znajdują się w kilkunastu z nich, z czego po wstępnym przeglądzie wybrałem sześć egzemplarzy, zawierających naniesienia „typu Chopinowskiego”:

<i>Nokturny</i> op. 9 (sygn. IV 5439)	Wn1	9-1-KI ¹⁶
<i>Nokturny</i> op. 15 (sygn. IV 5440)	Wf	15-1-Sm
<i>Nokturny</i> op. 27 (sygn. IV 5441)	Wn1	27-1-B&H
<i>Mazurki</i> op. 41 (sygn. IV 1705)	Wn1	41-1-B&H
<i>Sonata</i> op. 35 (sygn. III 2071)	Wn1	35-1-B&H
<i>Mazurki</i> op. 50 (sygn. IV 16563)	Wn1	50-1-ME

Bliższe przyjrzenie się pozwoliło na stwierdzenie, że wpisy w dwóch ostatnich wykazują zbyt mało elementów Chopinowskich, by można je uznać za wiarygodne świadectwa działalności pedagogicznej Chopina.

¹² University of Pennsylvania Library, Philadelphia. Misc Mss (Large) Box 1 Folder 22.

¹³ Kistner, Leipzig 1885.

¹⁴ Ich listę, uwzględniającą także utwory wydane pośmiertnie, podaje Christophe Grabowski, John Rink: *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*. Cambridge 2010 s. 902. W publikacji tej nie uwzględniono jednak najnowszych nabytków BUMK.

¹⁵ Wystarczająco precyzyjne datowanie egzemplarzy poszczególnych nakładów nie zawsze jest możliwe. Większość stwierdzeń dotyczących datowania opieram na danych z *Annotated Catalogue* (op. cit.), źródła najdokładniejszych obecnie informacji w tym zakresie.

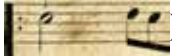
¹⁶ Oprócz symboli źródeł używanych w komentarzach do Wydania Narodowego Dzieł Chopina (WN) i na portalu mUltimate Chopin podają symbole stosowane w *Annotated Catalogue* (op. cit.). Użycie dwóch systemów pozwala na skojarzenie egzemplarzy z różnymi typami informacji zawartych w tych publikacjach. Najważniejsze informacje niesione przez skróty używane w WN i mUltimate Chopin to obecność autentycznych naniesień w egzemplarzu, a gdy ich brak – chronologiczny numer wersji tekstu nutowego w ciągu publikacji danego wydawcy, czego nie da się wydedukować z symboli używanych w *Annotated Catalogue*. Te ostatnie informują natomiast precyzyjnie o miejscu na liście wydań i ich nakładów, zestawionej dla każdego utworu z uwzględnieniem zarówno tekstu nutowego, jak i elementów z nim niezwiązanych, jak okładki, strony tytułowe, stopki czy wakaty.

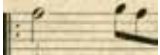
W dalszej części artykułu posługiwał się będą następującymi skrótami: t. – takt, pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka, cz. – część.


W *Sonacie* op. 35¹⁷ dopiski występują wyłącznie w cz. III, *Marche funèbre*. Jest to ukośny krzyż nad przednutką w t. 7 i palcowanie obejmujące czternaście cyfr i łuczek. Oba te rodzaje naniesień należą wprawdzie do typowych znaków wpisywanych przez Chopina podczas lekcji, jednak zdecydowana większość – dwanaście – cyfr palcowania pisana jest charakterem zdradzającym elementy nietypowe dla pisma Chopina (cyfry 2 zakończone wyraźnym ruchem ołówka w górę






i cyfry 4, w których prawy element pionowy sięga wyżej niż

lewy (). Także od strony merytorycznej ta grupa palcowań zawiera elementy niezgodne ze znanymi wpisami – 4. palec nad półnutą *f*² w t. 31

i 47 () (analogiczne palcowanie znajduje się także w t. 35 i 39) wyznacza dla pierwszych trzech nut tych taktów palcowanie 4-5-4 w przeciwieństwie

do 3-4-4 wynikającego z naniesień w Wfs: (). Egzemplarz ten potwierdza natomiast dwie cyfry w głównej części marsza: „3” w t. 16

(Wfs ) i „1” w t. 20 ( (Wfs ), które wyróżniają się ponadto sposobem pisania (innym ołówkiem?).

Kwestię autentyczności naniesień w *Sonacie b-moll* podsumuję następująco: gdyby istniały jakieś przesłanki, by uznać, że omawiany egzemplarz służył do lekcji z Chopinem, wpisy w t. 7, 16 i 20 można by uznać za autentyczne. Na razie jednak przesłanek takich nie ma.

W *Mazurkach* op. 50¹⁸ zwracają uwagę oznaczenia dynamiczne dopisane

na początku *Mazurka As-dur* nr 2:

Wszystkie użyte znaki występują wielokrotnie wśród wpisów Chopinowskich i są do nich podobne, trafna wydaje się również idea integracji tego wstępu jedną falą dynamiczną. Dokładniejsza analiza



¹⁷ Najwcześniejszy nakład wydania Breitkopfa i Härtla, Lipsk maj 1840 r., nr wydawniczy 6329.

¹⁸ Najwcześniejszy nakład wydania Mechettiego, Wiedeń sierpień 1842 r., nr wydawniczy P. M. N° 3682.

wykazuje jednak, że brzuszek litery „p” pisany jest we wszystkich trzech znakach od dołu, jako zakończenie powrotnego ruchu ołówka, co nigdy nie ma miejsca, gdy literę tę pisał Chopin. Zbudowanie zaś kulminacji dynamicznej w t. 4 dość wyraźnie kłóci się z linią melodyczną wstępu, osiągającą najwyższy punkt dopiero w t. 6. Ostatecznie zatem, także w wypadku *Mazurka* ewentualna autentyczność wpisu musi pozostać w sferze hipotez o znikomym stopniu prawdopodobieństwa.

Nokturny op. 9

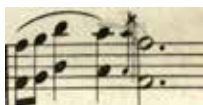
Zupełnie inny obraz wyłania się przy odczytywaniu naniesień w *Nokturnach* op. 9¹⁹. Kilkadziesiąt naniesień w każdym z dwóch pierwszych *Nokturnów* (trzeci nie zawiera dopisków) ujawnia bogaty repertuar Chopinowskich wpisów, zarówno pod względem zawartości merytorycznej, jak i form graficznych (na poniższej liście wpis typu b-8,10,15 oznacza t. 8, 10 i 15 w *Nokturnie b-moll* nr 1, a Es-4/7 – t. 4 lub 7 w *Nokturnie Es-dur*; znaki „?” sygnalizują odczytania niepewne):

- ukośne krzyże – b-0, 8, 53, 67, 68, 77, 83? oraz Es-0, 20, 28;
- pionowe lub prawie pionowe kreski o różnych, nie zawsze jasnych funkcjach – b-23, 31, 39, 48, 79, 83 oraz Es-20;
- palcowania – b-8, 10, 15, 26, 34, 42, 70, 77-79, 81 oraz Es-2, 3, 6-8, 10-12, 18-21, 29, 30, 32;
- łuki oraz inne linie biegnące w różnych kierunkach, o niejasnym znaczeniu – b-4, 12, 25-26, 31, 37, 40, 46, 69-70, 79, 83-84 oraz Es-12, 15, 20, 22, 23, 26, 28, 29, 32;
- oznaczenia dynamiczne, artykulacyjne itp., fermaty – b-12?, 32, 74?, 79, 84 oraz Es-12, 32, 34;
- znaki pedalizacji – b-31, 79;
- warianty ornamentalne w postaci wpisów między drukowanymi nutami, oznaczeń symbolicznych, dopisków na marginesach – b-30, 45, 46 oraz Es-2, 6, 7, 15, 21-23, 32, 34;
- oktawy dodane do nut basowych – Es-16, 32?;
- inne poprawki i zmiany tekstu wysokościowo-rytmicznego w formie ukośnych przekreśleń nut, dopisanych główek nutowych, dopisanych linii dodanych, nazw nut solmizacją (francuskich), dopisanych znaków chromatycznych i in. – b-8, 40, 61 oraz Es-0, 11;
- inne nierozszyfrowane znaki – Es-4/7, 6, 28/31.

W przypadku tego egzemplarza użycie go na lekcjach z Chopinem nie ulega najmniejszej wątpliwości. Oprócz powyższej charakterystyki wpisów, odpowiadającej dokładnie charakterystyce autentycznych naniesień znanych z egzemplarzy Stirling, Dubois i in., niepodważalnym argumentem jest obecność kilkunastu wariantów zgodnych z innymi źródłami o niekwestionowanej autentyczności. Poniższa lista zawiera warianty potwierdzone w innych źródłach w identycznej lub zbliżonej postaci.

¹⁹ Najwcześniejszy nakład wydania Kistnera, Lipsk I 1833, nr wydawniczy 995.

Op. 9/1, t. 30



– odczytanie tego wpisu nastęcza trudności,


wyduje się jednak mało prawdopodobne, by nie oznaczał on modyfikacji tekstu. W tym samym miejscu rękopis Flory Wallace²⁰ zawiera następujący wariant:



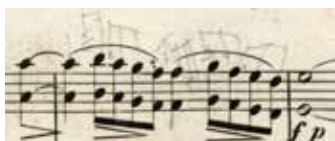
Dopisek w egzemplarzu toruńskim wydaje się jednak dotyczyć wyłącznie trzeciej ćwierćnoty taktu i oznacza prawdopodobnie jakąś

prostsza wersję urozmaicenia tego fragmentu, np.:



lub  (z pewnością nie są to jedyne możliwości interpretacji tego wpisu).


Op. 9/1, t. 45



, co bez trudu można odczytać jako:



Niemal identyczny wariant odnajdujemy w **AwL**. Natomiast wspomniany wyżej rękopis Flory Wallace zawiera znacznie

skromniejszą wersję figuracji: . Należy podkreślić, że badany egzemplarz jest pierwszym znanym źródłem, w którym ten wariant jest wpisany w drukowany tekst całości *Nokturnu*.

Op. 9/1, t. 46



– zbliżone – i równie zagadkowe – na-

niesienie odnajdujemy w **WfS**:

. Przyjmując naturalne

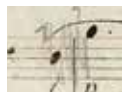
założenie, że tak podobne wpisy oznaczają z grubsza to samo, można rozumować w następujący sposób:

- wpis **WfS** nie wydaje się być skreśleniem,
- oba wpisy w swych początkowych fragmentach zawierają nuty, więc chodzi zapewne o modyfikację tekstu,
- znak jest dość długi, a notacja ma charakter szkicowy, co sugeruje znaczną liczbę nut układających się w jakiś raczej oczywisty schemat.

²⁰ Jean-Jacques Eigeldinger: op. cit., s. 165.

Naturalnym kandydatem, czyniącym zadość powyższym warunkom, jest gama chromatyczna. Za wsparcie dla tego domysłu można uważać wpisy w **WfS**, **WfD** i **WfJ** w *Nokturnie Es-dur* op. 9 nr 2, t. 4. We wszystkich trzech widocz-

ny jest znak o strukturze zbliżonej do analizowanych (dla przykładu wpis **WfS**:

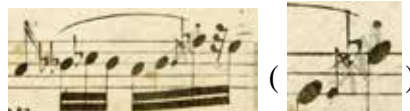


), i w zasadzie równie niezrozumiały, gdyby nie dwa inne źródła,

które stanowią przypuszczalnie swoistą legendę do symbolicznych zapisów lekcyjnych, mianowicie **WfFr** i **Mi**. Pomijając niezbyt istotne różnice w zapisie rytmicznym, oba podają na czwartej mierze taktu następujący wariant (zapis

Franchomme'a): . Można tu także przywołać wpisany w

WfD znak w t. 21 *Nokturnu Des* op. 27 nr 2:



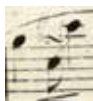
i jego prawdopodobne rozwinięcie w **WfFr**:



Opierając się na powyższych założeniach i wskazanej analogii, można zatem zaproponować następujące – hipotetyczne – odczytanie wpisu w egzemplarzu toruńskim:

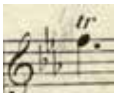


Op. 9/2, t. 2



. Przednutka c^2 w tym miejscu znajduje się w autografie incipitu *Nokturnu* ofiarowanym Marii Wodzińskiej²¹, jest także dopisana w **WfS**, **WfD** i **WfR**.

Op. 9/2, t. 7



. Dwie przednutki e^2-f^2 . Rozpoczęcie trylu od e^2 zaznaczone zostało (jako pojedyncza lub podwójna przednutka) w **WfD**, **WfJ**, **WfS**, **WfFr**.

Op. 9/2, t. 21



. Przednutka podwajająca pierwszą nutę *arpeggia* jest w tym takcie dopisana w **WfS** i **WfFr**, podaje ją też **Mi**. Wcześniej, w analogicznym t. 13 uzupełnienie to zostało zrobione także w **WfJ**. Ponadto nad oboma g^1 wpisane jest palcowanie 2-1, identyczne z widocznym w **WfS**.

²¹ Oryginał zaginęł, fotokopia w Muzeum Fryderyka Chopina. Autograf jest datowany: Drezno, 22 X 1835.

Op. 9/2, t. 22



Bardzo

podobny, choć łatwiejszy do odczytania wpiś znajduje się w **WfS**:



, zbliżoną wersję ma również **Mi**. Warianty

oparte na podobnym pomysłe zapisane są ponadto w analogicznym t. 14 w **WfFr** i **Mi**. Badany egzemplarz zawiera kilka niejasnych elementów: linia łącząca fragment dopisany na marginesie z tekstem drukowanym, gdyby traktować ją jako dokładną wskazówkę miejsca wstawienia wpiś, wydaje się za krótka, zaś w dopisanej figuracji odcinek między ostatnim c^2 a des^3 prawdopodobnie nie został wypisany; niepewne jest też znaczenie dwóch łuków dodanych w drukowanym tekście (grupowanie rytmiczne?). Porównanie badanego wpiśu z wersjami tego wariantu znanymi z innych źródeł (przede wszystkim **WfS**) skłania mnie do zaproponowania jego odczytania w następującej postaci:



Op. 9/2, t. 23



. Identyczna figura, zapisana jako jedna

grupa drobnych ósemek, jest ostatnim z wariantów zanotowanych w **AwL**. W egzemplarzu toruńskim ornament jest wszakże wpisany w drukowany tekst całości *Nokturnu*, co stanowi potwierdzenie jego umiejscowienia w tym takcie, zaproponowanego w Wydaniu Narodowym, a być może precyzuje także jego strukturę

rytmiczną:



IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA

Op. 9/2, t. 32, w którym pasaż wykonywany lewą ręką został przedłużony

o oktawę, aż do d^3 : . Niemal identyczny zapis znaj-



duje się w **WfX**: . Palcowanie 5-5 na początku pasażu



jest zgodne także z czterema innymi egzemplarzami z naniesieniami – **WfD**, **WfJ**, **WfS**, **WfFr**. Nie jest w pełni jasne, jak należy zsynchronizować partie obu rąk – gdyby kreseczkę w **WfX** uznać za skreślenie dolnego b^2 w oktawie prawej ręki, należałoby przyjąć, że końcowe d^3 pasażu ma być uderzone równocześnie z pozostałym b^3 prawej ręki²². W egzemplarzu toruńskim jednak ewentualnego skreślenia na pewno nie ma, co nie wyklucza wprawdzie jego domyślnego obowiązywania, ale skłania mnie do zaproponowania następującego, niemal do-

słownego odczytu:



Op. 9/2, t. 32



. O istnieniu

²² Tak interpretuje to Kallberg w swoim artykule (op. cit., przyp. 4).

Chopinowskiego rozszerzenia kadencji *Nokturnu* wiadano od 1872 r., gdyż wspomniał o nim Lenz²³, lecz przez z górą sto lat nie natrafiono na żaden jego wiarygodny zapis. Dopiero odnalezienie **WfR** w 1981 r. pozwoliło na zapoznanie się z tą wersją, a niedługo potem odkryto jeszcze dwa przekazy (**AwL** i **WfX**). Zapis w prezentowanym obecnie egzemplarzu jest więc już czwartym, który ujawniono w ciągu ostatnich trzydziestu pięciu lat. Odczytanie pierwszej części – opadającej chromatycznie figuracji – nie stanowi problemu i jest ona niemal identyczna we wszystkich źródłach (różnice dotyczą tylko wartości rytmicznej najwyższej nuty *f⁴*). Natomiast druga – tryl i formuła kadencyjna – w każdym z nich jest zapisana inaczej i w końcowym fragmencie niejasna. Poniższe odczytanie jest więc w pewnym zakresie hipotetyczne (zwłaszcza pierwsza nuta l.r. *B₁* i kilka powtarzanych *g²*):



Op. 9/2, t. 34



. Podobny pasaż, zastępujący końcowy takt

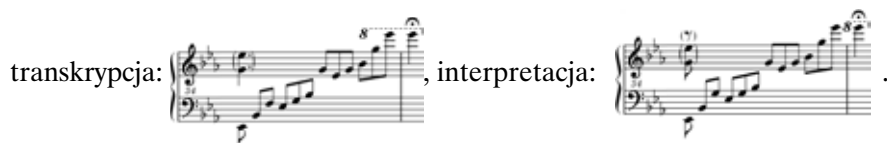
wersji drukowanej, odnajdujemy w **WfR**:



oraz **WfS**

i **AwL** (w identycznej postaci), a bardziej rozbudowaną końcówkę z pasażem i akordami – w **Mi**. Wpis toruński wydaje się wyraźny, jednak odczytany dosłownie zawiera trzy wątpliwe elementy. Dlatego podaję dwie wersje, odczyt dosłowny i interpretację kontekstową, uwzględniającą podane niżej zastrzeżenia:

²³ Wilhelm von Lenz: „Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Compositionen von Chopin, als Prodomus eines kritischen Katalogs seiner sämmtlichen Werke“. *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872) nr 38 s. 297.



– Seksta pr.r. na początku taktu – nie jest jasne, czy należy ją wykonywać razem z wpisanym pasażem. W zgodnej wersji pasażu znanej z trzech innych źródeł, jedno z nich – **WfS** – wskazuje na uderzenie tej seksty. W zapisie toruńskim jednak kierunki laseczek wyznaczają inny podział na ręce, w którym już druga ósemka przydzielona jest do prawej ręki. W tej sytuacji niewykluczone, że Chopin miał na myśli pominięcie tej seksty, tak jak wszystkich pozostałych drukowanych nut w t. 33–34.

– Trzecia ósemka, *f* – wszystkie pozostałe wersje zakończenia, łącznie z drukowaną, wykorzystują w końcowych taktach wyłącznie nuty akordu *Es-dur*, co pozwala podejrzewać błąd w zapisie tej nuty. Za *g* jako właściwą jej wysokością przemawia ponadto rysunek melodyczny samego pasażu, zwłaszcza w kontekście motywu g^2 – es^2 powtórnego trzykrotnie w poprzednim taktie (por. też pasaże w *Fantazji na tematy polskie* op. 13, t. 124–126 i *Koncert f-moll* op. 21, cz. II, t. 96–97).

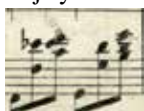
– Przenośnik oktawaowy z pewnością dotyczy tylko ostatniej nuty, odczytanie dosłowne prowadzi bowiem do powstania nieuzasadnionej luki w linii melodycznej pasażu (por. pozostałe wersje tego miejsca i wspomniany fragment *Fantazji* op. 13).

Wszystkie naniesienia musiały być wpisane przed rokiem 1953, gdy omawiany egzemplarz trafił do BUMK. Większość zanotowanych w nim wariantów była wtedy jeszcze nieopublikowana, a część w ogóle niedostępna, gdyż zawierające je źródła znajdowały się w rękach prywatnych. Ktokolwiek więc dokonał tych wpisów, musiał mieć dostęp do autentycznych przekazów Chopinowskich wariantów oraz chcieć i umieć je zapisać w sposób do złudzenia przypominający rękę Chopina w egzemplarzach wykorzystywanych podczas lekcji. Możliwość, że nie był to po prostu sam Chopin, trzeba w tej sytuacji uznać za zupełnie nieprawdopodobną. Nie oznacza to wszakże, że każdy wpisany znak był na pewno postawiony przez Chopina. Współistnienie wpisów więcej niż jednej osoby jest częste w znanych Chopinowskich egzemplarzach dla uczniów, a identyfikacja piszącego tylko na podstawie kształtu różnego rodzaju linii i innych pojedynczych znaków – niemożliwa²⁴.

Egzemplarz toruński zawiera ponadto szereg innych interesujących dodatków, najbardziej charakterystycznym i najciekawszym z nich poświęcę kilka słów poniżej.

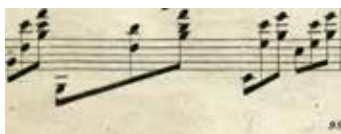
²⁴ Jako przykłady elementów, które nie są typowe dla grafiki pisma Chopina, można wymienić trzy połączone ze sobą cyfry „2” w t. 12 *Nokturnu Es* i dwie ostatnie nuty przedłużające pasaż l.r. w t. 32 tego *Nokturnu*, w których najpierw pisane były linie dodane, a potem główki i laski nut.

Zacznijmy od poprawek wcześniejszych wersji lub błędów druku²⁵. W obu *Nokturnach* jest takich korekt w sumie pięć: w *Nokturnie b-moll* druga ósemka l.r. w t. 12 została zmieniona z *f* na *c*, przed półnutą pr.r. w t. 40 dopisano kassowniki podwyższające *b–b¹* na *h–h¹* i w t. 61 górna nuta pierwszej ósemki pr.r. została zmieniona z *des²* na *es²*; w *Nokturnie Es-dur* poprawiono wartość rytmiczną w oznaczeniu tempa metronomicznego z ćwierćnuty na ósemkę (= 132), a w t. 11 najwyższe nuty dziewiątej i dwunastej ósemki l.r. zmieniono z *f¹* i *g¹* na *a¹* i *b¹*:

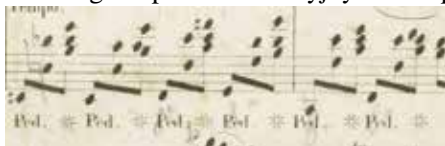


Zwraca uwagę, że wszystkie poprawki dotyczą nie ewidentnych błędów, nawet tych rażących, jak choćby w t. 1, 2, 6 *Nokturnu Es-dur*, ale miejsc, w których potrzeba korekty tekstu nie jest wcale oczywista. Zakładając, że brak poprawki oznacza, że uczeń (uczennica) mimo błędu zagrał (-a) dobry tekst, można hipotetycznie scharakteryzować osobę, która grała z tego egzemplarza, jako dobrze rozumiejącą język harmoniczny Nokturnów i niezbyt pedantyczną.

W t. 16 *Nokturnu Es-dur* widoczna jest cyfra 8 pod *Es-dur*:




. Dodane oktawy w basie spotyka się wielokrotnie w egzemplarzach lekcyjnych Chopina, np. w t. 11–12 tego nokturnu w **WfD**:



. W obu wypadkach można kwestionować celowość uwzględniania tych wpisów na dzisiejszych fortepianach o znacznie masywniej brzmiącym rejestrze basowym.


Jeśli chodzi o palcowanie, chciałbym zwrócić uwagę tylko na niektóre spośród ponad dwudziestu naniesień. W *Nokturnie b-moll* w t. 26, 34 i 42 ósemki *heses–as* w partii l.r. opatrzone są za każdym razem cyframi 1-1. Jak zauważył Jan Ekier²⁶ na podstawie identycznych wpisów **WfS**, palcowanie to jest prawdopodobnie oznaką stosowania w tym miejscu „legato harmonicznego” (przetrzymywania


palcami składników harmonii):  W *Nokturnie Es-dur* w kilku miejscach widzimy palcowanie zgodne z wpisami znanymi z innych egzempla-

²⁵ Omawiany egzemplarz należy do najwcześniejszego znanego nakładu wydania Kistnera *Nokturnów*, opartego na egzemplarzu korektowym **Wf** sprzed dokonania ostatnich retuszy. Do błędów lub wcześniejszych wersji przejętych z podkładu wydawca dołożył jeszcze szereg nowych, wynikających z prób poprawiania tekstu, wprowadzanych bez dostatecznego zrozumienia muzyki. W rezultacie wydanie zawiera znaczną liczbę miejsc wymagających korekty.

²⁶ Fryderyk Chopin: *Nocturnes*. Red. Jan Ekier. Wien 1980 (= Wiener Urtext Edition) s. VII.


rzy: 1. palec na d^2 , przedostatniej ósemce t. 8 (tak samo w **WfS** i **WfR**), w t. 10 i 18 palce 3-2 dla dwóch es^2 w połowie taktu (podobnie w **WfS**), czy wreszcie

w t. 30:  (to samo palcowanie, choć oznaczone innymi cy-


frami także w **WfD**:  i **WfX**). Zdarzają się wszakże

i różnice, np. w t. 79 *Nokturnu b-moll* półnutę ces^2 należy według egzemplarza toruńskiego uderzyć 3. palcem, podczas gdy w **WfD** wpisany jest 1. palec.

W omawianym egzemplarzu względnie niewiele jest konkretnych wskazówek

interpretacyjnych. Łuki b^1-b^2 , wpisane w t. 4 i 12 *Nokturnu b*: ,

ujednolicają frazowanie tego miejsca – tak poprowadzony łuk jest bowiem wydrukowany przy ostatnim wystąpieniu frazy w t. 74. Pozostałe łuki raczej doraźnie podkreślają znaczenie jakichś motywów, niż wskazują na zmiany frazowania (np. w drugiej połowie t. 20 *Nokturnu Es-dur*). Poza tym warto zwrócić

uwagę na t. 79–80 *Nokturnu b-moll*: 

W t. 79 wpisane są tam *ff* i *ped* przy *Ges*, przypominające grającemu, że nie samą melodią buduje się kulminację, oraz łuk w pr.r., analogiczny do drukowanego w następnym takcie. W t. 80 widać widelki \llcorner prowadzące do półnuty ces^2 , która wskutek przeoczenia sztycharza **Wn1** pozbawiona została autentycznego akcentu (znak ten jest w **Wf**).

Omawiany egzemplarz w kilku miejscach zawiera szereg linii, które wydają się być symboliczną ilustracją i swoistym emocjonalnym komentarzem do ustnie przekazywanych wskazówek interpretacyjnych. Szczególnie intensywnie zjawisko to występuje w t. 69–71 i 83–85 *Nokturnu b-moll*. Zarówno powrót pierwszego tematu, jak i zakończenie, oparte na niebanalnych zwrotach harmonicznym, wymagają od wykonawcy wyrafinowanej palety brzmieniowej, wspartej przemyślanym i z wyczuciem zrealizowanym *rubato*. Splątana pajęczyna linii daje nam świadectwo o próbach wyrażenia czegoś, co tylko pobudzonymi wyobraźnią dźwiękami można wyrazić:

t. 69–71:



t. 83–85:




Intrygujące są także wszystkie pozostałe niezidentyfikowane dopiski w *Nocturnie Es-dur* (zwłaszcza ten w t. 6, który wydaje się być jakimś napisem), ale najciekawsze wydają się trzy odmiany tekstu wpisane w lokalizacjach nie uwzględnianych w dotychczas znanych źródłach. W t. 6 przed ćwierćnutą b^2 dopisana jest przednutka g^2 (wraz z odpowiednim palcowaniem 2-4); wersja analogicznego t. 22, delikatnie wzbogacona w stosunku do drukowanej wersji t. 6, została zatem zastosowana już za pierwszym wystąpieniem tej frazy. Dzięki wcześniejszemu zaprezentowaniu można w pełni docenić ten niuans, który na swojej oryginalnej pozycji ginie wśród czterech innych wariantów dodanych w t. 21–23. W t. 15 dopisana jest niewielka figura wyprowadzona

z obiegніка:



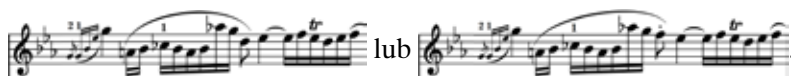
. Za najprawdopodobniejsze uważam następujące jej

odczytanie: , przy czym wątpliwość dotyczy tylko początku wpisu – nie jest pewne, czy *grupetto* ma liczyć pięć nut (od c^2), czy cztery (od d^2). Trzeci i ostatni z nieznanymi dotychczas wariantów dotyczy t. 21, w którym zamiast dosłownego powtórzenia rysunku melodii z t. 13 Chopin wpisał

następującą jej odmianę:



, co można odczytać jako:



Na zakończenie chciałbym wypunktować trzy cechy czyniące z omówionego egzemplarza dokument wyjątkowy, a przez to szczególnie cenny:

1. Jest to pierwszy przykład naniesień Chopinowskich wpisanych w egzemplarzu wydania niemieckiego. Wśród znanych egzemplarzy lekcyjnych wydania niemieckie stanowią zdecydowaną mniejszość i żaden z nich nie zawiera dopisków, które można by uznać za Chopinowskie.

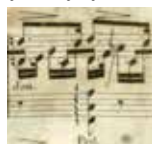
2. Wśród egzemplarzy z autentycznymi naniesieniami prezentowane op. 9 z to-ruńskiej BUMK zawiera największą liczbę wariantów, łącznie czternaście: trzy w *Nokturnie b-moll* i jedenaście w *Nokturnie Es-dur*. Najobficiej adnotowany ze znanych egzemplarzy op. 9, **WfS** zawiera ich osiem (1+7), w innych egzemplarzach i opusach wariantów jest jeszcze mniej (nie liczę tu **Mi**, gdyż nie jest to egzemplarz lekcyjny, a prawdopodobnie kompilacja wpisów i innych przekazów z kilku różnych źródeł).

3. Zawiera warianty całkiem nieznanne z innych źródeł lub inne wersje już znanych, dzięki czemu skarbnica Chopinowskiej inwencji ujawnia nam kilka nowych błyskotek.

Nokturny op. 15

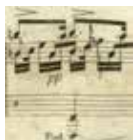
Dwa pierwsze nokturny tego egzemplarza najwcześniejszego nakładu wydania M. Schlesingera²⁷ zawierają ołówkowe naniesienia, przy czym w *Nokturnie Fis-dur* op. 15 nr 2 są to zaledwie trzy znaki: ukośny krzyżyk na początku utworu

i dwa kasowniki obniżające *ais*¹ na *a*¹ w t. 44:



oraz *ais* na *a*

w t. 46:



. Żaden z nich nie jest typowy dla Chopina, jeśli chodzi

o kształt graficzny, ale też nie wyklucza jego ręki. W mojej ocenie bez dodatkowych przesłanek nie można wyrokować na temat ich ewentualnej autentyczności.

Za taką dodatkową przesłankę – choć bynajmniej nie decydującą – mogą być uznane znacznie liczniejsze wpisy w pierwszym *Nokturnie F* op. 15 nr 1:


- poprawka błędu druku – t. 43,
- palcowania – t. 0–3, 5, 7–10, 28, 55–56, 63–65,
- różne oznaczenia wykonawcze – *pp* t. 49, akcenty t. 55 i 62, fermata t. 73,


²⁷ Paryż XII 1833, nr wydawniczy M. S. 1529. Wprawdzie wszystkie nakłady **Wf** *Nokturnów* zawierają ten sam tekst nutowy, lecz brak na okładce nazw współwydawców z Lipska i Londynu pozwala na identyfikację nakładu. Większość znanych egzemplarzy **Wf**, w tym wszystkie egzemplarze lekcyjne, pochodzi z późniejszego nakładu z uzupełnioną okładką.

– krzyże, łuki i inne linie, z których tylko nielicznym można przypisać konkretne znaczenie – t. 5–6, 7, 8, 11, 14–15, 21, 46, 47, 51?, 54, 55, 56, 62–63, 68–69, 72–74.

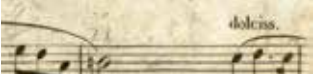
Jak już z powyższego zestawienia widać, naniesienia mają w dużej części charakter „robotyczny”, nie odkrywają też zbyt wielu sekretów interpretacji *Nokturnu*. Te elementy, które można oceniać pod kątem ich zgodności z pismem Chopina – cyfry i *pp* – nie pozwalają, moim zdaniem, jednoznacznie rozstrzygnąć tej kwestii: w większości są podobne do znaków Chopinowskich, ale nie do tego stopnia, by rozwiać wątpliwości, które w takiej sytuacji muszą się nasuwać. Przyjrzyjmy się wybranym wpisom.

Poprawka błędu w t. 43: . Porównanie


z analogicznymi dopiskami w **WfD**: 

i **WfS**:  potwierdza podobieństwo

użytego sposobu zanotowania poprawki (w **WfS** korekta trzech *d'*/*des'* jest tylko częścią wpisu).

Zdecydowana większość palcowań dotyczy partii pr.r. w skrajnych częściach *Nokturnu* i nie znajduje odpowiedników w znanych egzemplarzach dla uczniów. Za przykład niech posłużą wpisy w t. 7–10: 

. Uwagę zwraca tu palcowanie 1-[3]-2-4 czteronutowych motywów w t. 9–10. Wygodne pianistycznie i pomysłowe, a przy tym wcale nieoczywiste, jest ono zgodne z palcowaniem podanym przez Mikulego w jego wydaniu²⁸ i z przekazami dotyczącymi zalecanego przez Chopina palcowania trylu trzema lub czterema palcami²⁹. Palcowanie l.r. w t. 28:  jest

wprost potwierdzone wpisem **WfD**: 

²⁸ Fryderyk Chopin: *Nokturnos*. Red. Carl Mikuli. Leipzig 1879 Kistner.

²⁹ Fryderyk Chopin: *Szkice do metody gry fortepianowej*. Red. Jean-Jacques Eigeldinger, przekł. Zbigniew Skowron. Kraków 1995 s. 70.

IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA

Dopisek wt. 49:  w zasadzie przypomina tylko o dynamice wynikającej

z drukowanych oznaczeń – *sotto voce* po kilkutaktowym *dim. e calando* (dla porównania grafiki pisma podaję dwa przykłady *pp* wpisanego przez Chopina w **WfS**,


Nokturn Es-dur op. 9 nr 2, t. 24:  i *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2, t. 26: ).

Podobną funkcję pełni również akcent w t. 55, dublujący znak wydrukowany pod

nutą:  . Interesujący jest wpis dotyczący

zakończenia *Nokturnu* (t. 72–74):  . Obejmuje on kil-

ka elementów, z których część daje się konkretnie zinterpretować: łuk łączący ćwierćnuty e^2-c^2 w t. 72, wsparty linią rozdzielającą dwie pierwsze miary taktu, fermata nad g^2 w t. 73, znaki dotyczące pedalizacji – prawdopodobnie zwrócenie uwagi na brak zmiany pedału na początku t. 73 i przesunięcie momentu jego zdjęcia do t. 74. To ostatnie jest zasugerowane linią oddzielającą w t. 74 *a* od poprzedzającego go *c* i znajduje potwierdzenie we wpisie dokonanym

w **WfJ**:  . Koncentracja większej liczby dopisków w t. 55–56

i 72–74 świadczy o baczniejszej uwadze zwróconej przez pedagoga na te fragmenty. Stanowi to paralelę z wpisami w t. 69–71 i 83–85 *Nokturnu b-moll* op. 9 nr 1 – wszystkie cztery wymienione miejsca stwarzają podobne problemy wykonawcze.

Dwukrotnie naniesienia podkreślają polifonizujące prowadzenie towarzyszącego melodii głosu tenorowego, łącząc ćwierćnutę gis^1 w l.r. z przednutką a^1

w prawej: t. 14–15



, t. 62–63



Tego rodzaju znaki

znajdujemy np. w egzemplarzu *Wariacji B-dur* op. 12 należącym do Napoleona Ordy, w t. 18 (d^1-e^1 , pomiędzy rękami) i 166 ($b-a$ w l.r.).

Autentyczność naniesień w *Nokturnie F-dur* op. 15 nr 1 jest w mojej ocenie bardzo prawdopodobna, choć oczywiście nie tak niepodważalna jak w przypadku *Nokturnów* op. 9. Niewielki merytoryczny ciężar gatunkowy wpisów powoduje jednak, że nawet jako Chopinowskie przedstawiają one nieporównanie mniejszą wartość i mogą stanowić co najwyżej drobny przyczynek do dalszych badań nad Chopinem jako pedagogiem.

Nokturny op. 27

Egzemplarz najwcześniejszego nakładu wydania Breitkopfa & Härtla³⁰ zawiera naniesienia wyłącznie w *Nokturnie Des-dur* op. 27 nr 2. Jest ich jeszcze mniej niż w *Nokturnie F-dur* op. 15 nr 1, różnią się też od już omówionych brakiem zarówno wskazówek interpretacyjnych, jak i charakterystycznych linii komentujących – w sposób dla nas już niezrozumiały – uwagi przeznaczone dla uczniów. Oprócz krzyżyka na początku utworu i trudnego do rozszyfrowania wpisu w t. 27:




dopiski dzielą się na dwie grupy:


- poprawki tekstu wysokościowego – t. 23, 25, 33, 38, 41, 55
- palcowania – t. 32, 35, 38, 60, 70–71.


Zdecydowanie ciekawsza jest pierwsza grupa, jednak aby ocenić wagę wpisanych poprawek, trzeba mieć w pamięci przebieg kształtowania się tekstu *Nokturnu* w trakcie jego publikacji. Autograf-czystopis był podstawą **Wn1**, którego egzemplarz właśnie omawiamy. W wydaniu tym znalazło się szereg błędów, zarówno przejętych z autografu (np. brak kasownika przed siódmą szesnastką l.r. w t. 41), jak i nowych (np. d zamiast H w połowie t. 23). Większość z nich Chopin poprawił w korekcie **Wf**, które było oparte na **Wn1**. W korekcie tej kompozytor wprowadził także szereg zmian w stosunku do wersji autografu i **Wn1** (zmienił np. ostatnią szesnastkę l.r. w t. 25 z es na As). Otóż pięć z sześciu poprawek wpisanych w omawianym egzemplarzu zmienia tekst **Wn1** na skorygowany przez

³⁰ Lipsk V 1836, numer wydawniczy 5666.

Chopina tekst **Wf**:

t. 23:  (skreślone *d*, dopisane *ces = H*),

t. 25:  (6., 9. i 12. szesnastka zmienione z *es* na *des*, *c* i *As*),


t. 33:  (2. i 4. szesnastka zmienione z *as*¹ na *f*¹),

t. 41:  (kasownik przed *A*₁),


t. 55:  (bemol przed *ces*³).

Wszystkie powyższe wpisy są zgodne z Chopinowskimi sposobami notowania tego rodzaju poprawek, zarówno w autografach, jak i egzemplarzach uczniowskich. Wszystkie wprowadzają najpóźniejszą autentyczną wersję tekstu, a przy tym występują w miejscach, w których wykonanie tekstu nieskorygowanego w istotny sposób zmienia myśl muzyczną (wpisy w omawianym egzemplarzu nie uwzględniają niektórych spośród zmian wprowadzonych przez Chopina w **Wf**, tych mianowicie, które nie wpływają na treść harmoniczną: zmiana ostatniej szesnastki l.r. w t. 17 z *es* na *Hses* oraz szóstej szesnastki l.r. w t. 19 z *es* na *As*). Większość interwencji dotyczy miejsc, w których potrzeba i sposób zmiany tekstu nie są zupełnie oczywiste, a w jednym przypadku (w t. 41) grającego może zmylić kontekst – enharmoniczna zmiana notacji z krzyżykowej na bemolową (nuty basowe na siódmej szesnastce pozbawione są w **Wn1** koniecznych znaków chromatycznych także w sąsiednich t. 39–40 i 42, gdzie jednak właściwe odczytanie tekstu nie budzi żadnych wątpliwości). Możemy sobie zatem wyobrazić, że osoba wprowadzająca poprawki doskonale знаła tekst *Nokturnu* w jego najpóźniejszej wersji, jednak nie chciała uprzykrzać odczytywania utworu nadmiarem mniej uchwytnych zmian. Z drugiej strony osoba grająca umiała ominąć niektóre pułapki niedokładnej notacji.

Pozostały wpis z grupy zmian tekstu wysokościowego dotyczy fragmentu, który nie podlegał autorskim modyfikacjom w procesie korekt w druku, jest to zatem

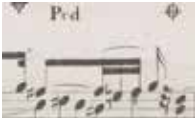
wariant: . Zapis jest czytelny, oprócz znaku nad *dis*², który przy-

puszczalnie jest cyfrą palcowania „3”:




. Dodanie dwóch

tercji w tym kontekście wcale nie musiałyby wskazywać na autorstwo Chopina,

gdyby nie dokonany w tym samym miejscu wpis w **WfJ**: , za-

wierający wariant oparty na tym samym pomysle. Zwróćmy uwagę na brak *cis*² pomiędzy wydrukowanym *his*¹ a dopisanym *dis*². Zarówno ciągłość melodyczna dolnego głosu, jak i mechaniczna kompletność postępu tercji domagałyby się dodania tego *cis*². Dopiero usłyszenie nieco szerszej perspektywy melodycznej i harmonicznego ujawnia błąd takiego myślenia: patrząc na schemat wersji druko-


wanej –  – widzimy, że Chopin operuje tu wariantem

motywu drugiej głównej myśli tematycznej *Nokturnu* (t. 10–11); schemat wer-

sji uzupełnionej –  – ujawnia, że celem dopisku


nie był sam postęp tercji, lecz wcześniejszy powrót do tercjowania tego motywu. Zręczność muzyczna dopisanego wariantu w połączeniu z naturalnością i wygodą pianistyczną dodatkowo przemawiają za jego autentycznością.


Na możliwe Chopinowskie autorstwo naniesień wskazują też palcowania, które w trzech z pięciu miejsc zgadzają się co do meritum z palcowaniami wpisanymi w znanych egzemplarzach uczniowskich:


t. 32:  – 1. palec dla *heses*² przepisany

jest także w **WfS** (w ramach kilkucyfrowego wpisu),

IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA

t. 35:  – 2. palec pod *ais*¹,

t. 60:  – 1. palec na *es*¹ wskazuje pozycję ręki dla całego pasażu; ten sam układ palców oznaczył Chopin w **WfD** i **WfS**,

t. 70–71:  – druga wpisana cyfra (5 nad *des*²)

dotyczy *as*² górnego głosu i oznacza zamianę palca 3. na 5. na tej nucie; ostatni z wpisanych, 5. palec nad *g*² jest potwierdzony wpisem w **WfS**.

Reasumując, na autentyczność naniesień prezentowanego egzemplarza wskazują:

– przekonujący muzycznie wariant w t. 38, potwierdzony podobnym wpisem w **WfJ**,

– poprawki zgodne z tekstem korygowanego przez Chopina **Wf**,

– typowe dla Chopina formy graficzne wpisów, zwłaszcza poprawek,

– palcowania zgodne z zanotowanymi w innych egzemplarzach uczniowskich.

Istniejące wpisy nie budzą więc większych wątpliwości, zastanawia natomiast brak poprawek w miejscach, które zagrane zgodnie z wydrukowanym tekstem powinny – jak się wydaje – wywołać reakcję Chopina. Jest to w pierwszym rzędzie

błąd w melodii w t. 14, gdzie zamiast  (**Wf**, tak

samo w autografie) **Wn1** podaje . Dziwi także pozostawienie niezmiennych oznaczeń dynamicznych, gdyż we wszystkich znanych egzemplarzach *Nokturnu*, w których mamy prawo dopatrywać się autentycznych zmian w drukowanym tekście (**WfD**, **WfS**, **WfJ**, **WfFr**), koncepcja dynamiczna utworu uległa zmianie, szczególnie wyraźnie w t. 45–52:



Zmiany, w stonowanej wersji **WfFr** (w innych egzemplarzach w t. 46 widnieje *ff* lub *fff*), obejmują przedłużenie *crescendo* w t. 45 aż do *f* w t. 46, *pp* w t. 50 i usunięcie *con forza* w t. 52.

Argumenty pozytywne, czyli obecność naniesień, które można przypisać Chopinowi, przeważają w mojej ocenie nad negatywnymi – brakiem wpisów, które hipotetycznie powinny być się tam znaleźć. W poszczególnych Chopinowskich egzemplarzach lekcyjnych sytuacje, w których różnego rodzaju błędy pozostały niepoprawione mimo licznych innych naniesień, nie należą wcale do rzadkości. Uważam tym samym autentyczność wpisów w przedstawionym egzemplarzu *Nokturnu Des-dur* op. 27 nr 2 za bardzo prawdopodobną.

Mazurki op. 41

Ostatnim egzemplarzem ze zbiorów BUMK, który zawiera interesujące wpisy ołówkowe, są *Mazurki* op. 41 w najwcześniejszym nakładzie wydania Breitkopfa i Härtla³¹. Pojedyncze naniesienia występują w *Mazurkach H-dur* nr 2, *As-dur* nr 3 i *cis-moll* nr 4; oprócz jednego wpisu z palcowaniem wszystkie dotyczą zmian w tekście wysokościowo-rytmicznym. Zdecydowanie najważniejszy jest wpis na

końcu *Mazurka As*:



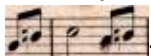
³¹ Lipsk XII 1840, nr wydawniczy 6335. W wydaniu tym zmieniono dowolnie autentyczną kolejność *Mazurków*, przenosząc ostatni, *cis* nr 4, na początek opusu. W niniejszej pracy stosuję Chopinowską numerację.

Tekst dopisany u dołu strony jest wariantem zakończenia *Mazurka*, znanym z wydania pod redakcją Jana Kleczyńskiego³², w którym opatrzony jest adnotacją: „Fin ajoutée par Chopin sur le cahier de la P^{ss}e Marcelline Czartoryska”³³. Francuskie „cahier”, tak jak polskie „zeszyt” może m.in. oznaczać niezbyt obszerny druk, jest więc całkiem prawdopodobne, że chodziło właśnie o drukowany egzemplarz *Mazurków* z dopiskiem Chopina. Przedstawiony wpis zdradza wszelkie cechy pisma nutowego Chopina (sposób pisania nut, wiązań, kreski taktowe, pauzy) i z pewnością mógł wyjść spod jego ręki. Wpis nie zawiera wszystkich elementów podanych w wydaniu Kleczyńskiego – brak w nim palcowania i pedalizacji.

Na tej samej stronie znajdują się jeszcze dwie poprawki tekstu, obie dokonane w sposób bardzo charakterystyczny dla Chopina: w t. 43 bemol przed *b*¹ został przerobiony na kasownik dający *h*¹:

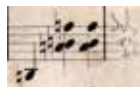


, a ósemka *as*¹ w t. 49 – na nutę *g*¹:



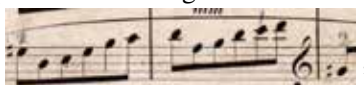
Pozostałe wpisy to:

– w *Mazurku H* nr 2 poprawka ostatniego akordu w t. 40:

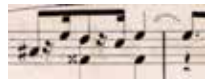


i trzy

cyfry palcowania w t. 72–74:



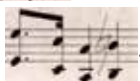
– w *Mazurku cis* nr 4 dodany łuk przetrzymujący *e*² w t. 112–113:



i trzy kasowniki obniżające *dis* na *d* w t. 120 (pr.r.):



i 124 (l.r.):



Jak już pisałem, stwierdzenie autentyczności pisma Chopina w tak drobnych i nielicznych znakach nie może być definitywne, toteż nie będę ich tu szczegółowo analizował, konkludując jedynie, iż wszystkie one mogły wyjść spod ręki Chopina. Również od strony merytorycznej wpisy są zgodne z tym, czego mogliśmy się spodziewać w tych miejscach ze strony Chopina – oprócz palcowania w *Mazurku H-dur* i łuku w *Mazurku cis-moll* wprowadzają tekst korygowanego przezeń paryskiego wydania Troupenasa. Wspomniane zaś palcowanie jest w tym kontekście naturalne, a łuk dotyczy miejsca, w którym bardzo prawdopodobne jest jego przeoczenie w źródłach³⁴.

Czy więc można uznać przedstawione naniesienia za autentyczny przekaz? Niestety, istnieje poważny argument, nakazujący znaczną ostrożność w ich oce-

³² Frédéric Chopin: *Oeuvres de Piano* [...]. Red. Jean Kleczyński. Warszawa 1882, tom V *Mazurkas*, s. 75.

³³ „Zakończenie dodane przez Chopina w zeszycie księżnej Marceliny Czartoryskiej”.

³⁴ Patrz komentarze do *Mazurków A* w Wydaniu Narodowym, s. 19 (dostępne także na stronie Fundacji Wydania Narodowego pod adresem http://www.chopin-nationaledition.com/wp-content/uploads/2015/03/mazurki_komentarze.pdf, dostęp 28 III 2016).

nie: wszystkie wpisy mogły być zrobione na podstawie wydania Kleczyńskiego. Z drugiej strony, nie tracąc nadziei na odnalezienie jakichś śladów pozwalających połączyć przedstawiony egzemplarz z Chopinem lub którymś z jego uczniów, można go traktować jako potencjalnie istotne źródło, zawierające kilka elementów wpływających na nasz obraz tekstu *Mazurków*.

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza ołówkowych naniesień w sześciu egzemplarzach Chopinowskich pierwszych wydań z BUMK w Toruniu prowadzi do następujących wniosków:

1. Egzemplarz *Nokturnów* op. 9 jest niewątpliwie autentycznym dokumentem Chopinowskim, rzucającym nowe światło na szereg zagadnień dotyczących pedagogiki Chopina i tekstu jego dzieł.

2. Egzemplarze *Nokturnów* op. 15 i 27 zawierają naniesienia, które ze znacznym prawdopodobieństwem można przypisać Chopinowi, jednak treść zawartych w nich wpisów stawia je w rzędzie dokumentów mniejszej rangi.

3. Egzemplarz *Mazurków* op. 41, o ile jego autentyczność zostanie potwierdzona dalszymi ustaleniami, dostarczy kilku cennych informacji źródłowych.

4. Egzemplarze *Sonaty* op. 35 i *Mazurków* op. 50 o znikomej i niepewnej wartości dokumentalnej mogą być ewentualnie wzięte pod uwagę tylko w szerszej, źródłowo-historycznej perspektywie badawczej.

Byłoby wszakże rzeczą interesującą i ważną, gdyby udało się wskazać pierwotnych właścicieli omówionych egzemplarzy, czyli osobę (być może niejedną), korzystającą z nich na lekcjach z Chopinem. Cztery z tych egzemplarzy – *Nokturny* i *Sonata* – BUMK zakupiła łącznie (w 1953 r.) w bydgoskim antykwariacie Domu Książki³⁵, co może sugerować ich wspólne pochodzenie. Gdy piszę te słowa, nie udało się zdobyć żadnych informacji na temat ich wcześniejszej proveniencji. Za punkt zaczepienia przy poszukiwaniach można uznać jedynie fakt, że trzy z nich pochodzą z edycji lipskich, co wskazywałoby na niemiecką lub, co bardziej prawdopodobne, polską narodowość ich pierwszych właścicieli. W przypadku egzemplarza op. 41, zakupionego przez BUMK w 1951 r., dodatkowym tropem może być wpisany w nim wariant zakończenia, który najprawdopodobniej znajdował się w egzemplarzu księżny Marceliny Czartoryskiej. Przeprowadzenie dalszych badań pod tym kątem wydaje się celowe.

³⁵ Przy al. 1 Maja 5, obecnie Bydgoski Antykwariat Naukowy p. Wiesława Dreasa. Za udzielenie tej i wielu innych informacji dotyczących zbiorów BUMK, a także za umożliwienie sprawnego zbadania Chopinowskich druków autor składa serdeczne podziękowanie mgr Ilonie Lewandowskiej, kustosz Sekcji Zbiorów Muzycznych w Oddziale Zbiorów Specjalnych BUMK.



Il. 1. Nokturn *Es-dur* op. 9 nr 2, t. 0–18.
 Egzemplarz z BUMK z ołówkowymi naniesieniami pisany ręką Chopina.



II. 2. Nokturn *Es-dur* op. 9 nr 2, t. 19–34. Egzemplarz z BUMK z ołówkowymi naniesieniami pisanymi ręką Chopina.

IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA

42

45 *fp* *poco rallent.*

48 *tempo I* *f*

Przykł. 1. *Nokturn b-moll* op. 9 nr 1, t. 42–50. Transkrypcja egzemplarza z BUMK z uwzględnieniem ołówkowych dopisków Chopinowskich.

PAWEŁ KAMIŃSKI

tempo I

13 *fzp* *cresc.* *p* *tr.*

(15)

18 *f* *poco rall.*

tempo I

21 *fzp* *tr.*

(22)

Przykł. 2. *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, t. 13–24. Transkrypcja egzemplarza z BUMK z uwzględnieniem ołówkowych dopisków Chopinowskich.

IDENTYFIKACJA OŁÓWKOWYCH DOPISKÓW CHOPINA

SUMMARY

In the numerous extant scores of Chopin's works that were once used by his students during piano lessons with the composer, there are many pencil annotations made by Chopin himself. To date, however, we know about the collected scores belonging to only a few of the more than one hundred pupils of Chopin. We may assume, therefore, that other documents of this sort still await discovery. The present article discusses six copies of Chopin first editions from the University Library in Toruń containing pencil annotations similar to those found in copies known to have been used by the composer for teaching his students. The annotations have been subjected to meticulous analysis of both the form of the handwriting (numbers, letters, notes, etc.) and the content. Of key significance were comparisons with Chopin's annotations in scores of unquestioned authenticity, primarily from the collections of Jane Stirling, Camille Dubois and Ludwika Jędrzejewicz.

The research brought to light a document of primary importance: a copy of Kistner's Leipzig first edition of the Nocturnes, Op. 9. In the first two nocturnes, more than one hundred annotations of various kinds were identified: ornamental variants (a few of them previously unknown), octave reinforcements of bass notes, corrections of misprints, slurs and other articulation marks, marks of dynamics, pedalling and fingering, and slanted crosses. Most of them display characteristic features of Chopin's handwriting and a high level of consistency with the substance of annotations found in other scores known to have been used for teaching. It is the first known instance of Chopin annotations in a German edition; one is also struck by the number and variety of the entries.

Authentic annotations are also to be found in two other sets of nocturnes: in the first editions by Schlesinger of Op. 15 and by Breitkopf & Härtel of Op. 27. The Nocturne in F major, Op. 15 No. 1 contains fingerings notated in a way that is characteristic of Chopin, the correction of a printing error and a number of minor performance markings. In the Nocturne in D flat major, Op. 27 No. 2, the entries cover fingerings and changes to pitch and rhythm: corrections of errors or earlier versions, as well as a single variant. It appears highly probable that the annotations are genuine.

The most interesting annotation in the copy of the first German edition of the Mazurkas, Op. 41 is a variant inscribed beneath the music that adds another five bars to the ending of the Mazurka in A flat major, No. 3. This variant, published by Jan Kleczyński in his edition of *The Mazurkas* in 1882, has not been known before in its autograph form.

The identity of the person who owned these annotated copies in Chopin's time remains unknown.

Translated by Paweł Gruchala

Dr hab. Paweł Kamiński, prof. Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie na Wydziale Fortepianu, Klawesynu i Organów. Pianista, pedagog, współredaktor wszystkich tomów *Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*, prezes zarządu Fundacji Wydania Narodowego. Specjalizuje się w problematyce wydań urtekstowych. Autor projektu i kierownik naukowy portalu chopinowskiego *mUltimate Chopin*.
pkaminski@chopin-nationaledition.com

