

odsłania kulisy współpracy z oficyną Josefa Eberlego¹¹, która przyniosła efekt w postaci wydania w roku 1897 partytury orkiestrowej oraz wyciągu fortepianowego. Autor dokładnie porównał oba teksty muzyczne, między którymi nie dostrzegł poważniejszych różnic.

Tekst komentarza oraz wszelkiego rodzaju przypisy i uwagi zostały opracowane bardzo starannie i przejrzysto. Zakradł się

¹¹ Publikacja opery była przedsięwzięciem bardzo kosztownym, dlatego też warszawscy księgarze mieli zamiar wydać dzieło wspólnie. Zaproponowane Żeleńskiemu warunki – honorarium w postaci procentu od sprzedaży i konieczność zrzeczenia się przez twórcę praw autorskich do *Goplany* – nie zostały jednak przez niego zaakceptowane. Ostatecznie wydano operę – wyciąg i partyturę – w wiedeńskiej oficynie Josefa Eberlego. Wydanie zostało zrealizowane nakładem własnym kompozytora (musiał on zainwestować ponad 2000 austriackich florenów – twórca zakładał, iż poniesione koszty zwrócą się po wprowadzeniu *Goplany* na sceny zagraniczne).

jedynie drobny błąd – został dwukrotnie wykorzystany ten sam cytat z listu Wandy Żeleńskiej do Ludomiła Germana (na s. 77 i 120). Dyskusyjna jest też decyzja autora co do zamieszczania w przypisach cytatów w językach obcych: czeskim (przyp. 87, s. 37), niemieckim (przyp. 276, s. 82) i angielskim (przyp. 379, s. 112) jedynie w oryginale. Nie znajduje też uzasadnienia równoczesne stosowanie dawnych i współczesnych nazw miast (np. na s. 71 Wiedeń i Praga sąsiadują z Agramem i Pressburgiem). Te drobne niedociągnięcia nie zmieniają faktu, że mamy do czynienia z opracowaniem wybitnym. Edycja z pewnością przyczyni się do rozpropagowania dzieła Żeleńskiego w Polsce i za granicą, chociażby w ośrodkach, o których zdobyciu marzył kompozytor.

Michał Jaczyński
Uniwersytet Jagielloński

FRÉDÉRIC CHOPIN: TROIS FUGUES DE LUIGI CHERUBINI MISES EN PARTITION DE PIANO. FAC-SIMILÉ ET TRANSCRIPTION PRÉSENTÉS PAR JEAN-JACQUES EIGELDINGER

Paris 2017 Société française de musicologie, ss. 67. ISBN 978-2-85357-259-0

Przechowywany w prywatnej kolekcji rękopis Chopina zawierający transkrypcje na fortepian trzech fug Luigiego Cherubiniego (*Cours de contrepoint et de fuge*, 1832) – *a-moll*, *F-dur* i *d-moll* – dotychczas nie był powszechnie znany. W 2017 r. został po raz pierwszy opublikowany i opatrzony wstępem autorstwa szwajcarskiego muzykologa, wybitnego chopinologa, Jeana-Jacquesa Eigeldingera. Przedstawił on doświadczenia Chopina związane ze sztuką kontrapunktu, prześledził ciekawą historię rękopisu, określił jego cechy fizyczne i omówił trzy zaprezentowane fugi. Wspomniał także o rozmowach

na temat techniki i estetyki, jakie toczyły ze sobą Chopin i Delacroix.

Nie ulega wątpliwości, że duży wpływ na zainteresowanie Chopina kontrapunktem miały zajęcia z Elsnerem, o których kompozytor wspomina w liście do Białobłockiego jesienią 1826 r.: „Tym końcem chodzę do Elsnera na kontrapunkt ściśly, 6 godzin na tydzień [...]”¹. Jednym z rezultatów tych lekcji

¹ List do Jana Białobłockiego z 2 X 1826 r., w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1, Warszawa 2009, s. 209.

była *Sonata fortepianowa* op. 4 skomponowana przez niego w połowie trwania kursu i zadedykowana nauczycielowi. W części *Allegro maestoso* nawiązał do dwugłosowej *Inwencji c-moll*, BWV 773 J.S. Bacha.

Kolejny fakt wart odnotowania znajdujemy w liście do Elsnera, napisanym przez Chopina kilka miesięcy po przyjeździe do Paryża. Fryderyk wypowiada w nim kilka niepocholebnych uwag na temat Reichy i Cherubiniego, które usłyszał od ich uczniów: „Nie lubi on [Anton Reicha] muzyki, nawet na koncertach Konserw: nie bywa; nie chce z nikim o muzyce rozprawiać; na swoich lekcjach tylko na zegarek patrzy itd.; toż samo Cherubini tylko o cholery i rewolucjach radotuje. Są to ci panowie, suszone pupki, na których się tylko z uszanowaniem patrzeć można, a z dzieł ich się uczyć”². Pomimo swoich kąśliwych uwag na temat dwóch jakże ważnych osobistości paryskiego konserwatorium, jak również autorytetów Elsnera, dziesięć lat później sięgnął do traktatu jednego z nich.

Zainteresowanie Chopina sztuką kontrapunktu ujawniło się podczas drugiej letniej wizyty w Nohant, w czerwcu 1841 roku. Poprosił on wówczas Juliana Fontanę o możliwie szybkie przesłanie mu *Cours de contrepoint et de fugue* Cherubiniego oraz *Théorie abrégée du Counterpoint et de la Fugue* Georgesa Kastnera, prawdopodobnie z zamiarem rozwijania kontrapunktycznych umiejętności. O ile o Kastnerze nie wzmiankował już nigdy, to cztery lata później w liście do rodziny wspomniął o przedmiotach, które w tym czasie znajdowały się na jego biurku: „na lewo leży kilka moich papierów muzycznych [...]; na prawo Cherubini”³, co może być dowodem na to, że wciąż studiował jego dzieło. Zarówno *Cours* Cherubiniego, jak

i *Das wohltemperierte Klavier* Bacha zostały odnotowane przez siostrę Chopina, Ludwikę Jędrzejewiczową, w liście napisanym tuż po śmierci kompozytora jako część zgromadzonego przez niego dobytku.

Wśród odnalezionych przez Auguste’a Franchomme’a tuż po śmierci polskiego kompozytora rękopisów zachowały się transkrypcje trzech fug Cherubiniego. Przez prawie sto lat należały do rodziny wiolonczelisty. W końcu w latach pięćdziesiątych XX w. weszły kolejno w posiadanie paryskich antykwaryuszy: Pierre’a Berès’a, Ronalda Davisa i Marca Loliée. Następnie nabył je Nicolas Rauch z Genewy i wystawił na sprzedaż w swoim katalogu z 1958 roku. Od tego czasu rękopis transkrypcji jest własnością prywatnego kolekcjonera z Paryża⁴.

Oprócz fug z *Cours* Cherubiniego, o których mowa (KK 1408), w l. 1841–46 Chopin popełnił jeszcze trzy kontrapunktyczne ćwiczenia o melodiach podanych przez Cherubiniego w tym samym traktacie (KK 1368), fugę dwugłosową (KK 1242) i fragment kanonu w oktawie (KK 1241). Dwugłosowa fuga znana jest jako *Fuga a-moll*. Jan Ekier nie uwzględnił jej w *Wydaniu Narodowym Dzieł Fryderyka Chopina*, gdyż nie uznał jej za niezależną kompozycję muzyczną. Eigeldinger potwierdza, że powinna być raczej uważana za ćwiczenie, prawdopodobnie związane z pracą Chopina nad traktatem Cherubiniego. Z kolei kanon, według Ludwika Bronarskiego, posłużył jako szkic przygotowawczy do finału *Sonaty na fortepian i wiolonczelę* op. 65.

Warto zwrócić uwagę, że część komentarza źródłowo-krytycznego była już wcześniej opublikowana w języku francuskim w księdze jubileuszowej wydanej przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina z okazji 100. rocznicy urodzin Jana Ekiery, o czym autor poinformował w pierwszym przypi-

2 List do Józefa Elsnera z 14 XII 1831 r., w: *ibid.*, t. 2, cz. 1, Warszawa 2017, s. 118.

3 List do rodziny z 18–20 VII 1845 r., w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955, t. 2, s. 137.

4 Por.: Krystyna Kobyłańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog* (dalej cyt. KK), cz. 1, Kraków 1977, s. 605–606.

sie⁵. Oprócz wstępu w dwóch wersjach językowych (francuskiej i angielskiej) w tomie zaprezentowano faksymile fug wraz z ich transkrypcją oraz aneks zawierający reprodukcję fragmentów *Cours*, które posłużyły Chopinowi za wzór. Ponadto w publikacji znalazły się niewielkie, czarno-białe zdjęcia trzech wspomnianych ćwiczeń (KK 1368) i kanonu w oktawie (KK 1241), jak również ich transkrypcje, oraz portret Chopina przy stole (rysunek ołówkiem autorstwa George Sand, Nohant 1841, Bibliothèque nationale de France).

Sam rękopis transkrypcji fug można zaliczyć do stosunkowo rzadkich manuskryptów, które Chopin z uwagą wykaligrafował. Zauważył to Frederick Niecks, który miał okazję do obejrzenia rękopisu: „Manuskrypt ten, który widziałem u jego właściciela, p. Franchomme’a, jest wręcz cudem kaligrafii; przewyższa on dokładnością i czystością pisma wszystko, co mi się zdarzyło widzieć spośród rękopisów Chopina, pisanych zazwyczaj drobnym «maczkiem»”⁶.

W kontekście ograniczonego dostępu do oryginału rękopisu transkrypcji szkoda, że wydawca nie zadbał o najwyższą jakość wydruku kart faksymile, biorąc za przykład uznaną na całym świecie, polską serię *Dzieła Chopina. Wydanie Faksymilowe* pod redakcją Zofii Chechlińskiej. Użycie papieru kredowego i zastosowanie nieodpowiedniej liniatury rastra, co widać np. na pięcioliniach i skreśleniach, niestety nie przybliży nas do obcowania z oryginałem, a raczej jest jego mniej lub bardziej wiarygodną reprodukcją. Tak czy inaczej należy docenić olbrzymią wartość prezentowanego faksymile, które może dać ogólne wyobrażenie rękopisu przy zachowaniu jego oryginalnych wymiarów.

5 Por.: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin à l'école de Cherubini*, w: Jan Ekier, *Artysta stulecia – w darze Chopinowi*, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2013, s. 142–160.

6 Frederick Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przekł. Jerzy Michniewicz, Warszawa 2011, s. 191.

Chopin wybrał z *Cours* trzy czterogłosowe fugi – dwie tonalne oraz jedną chromatyczną, której nie ukończył. Cherubini opublikował swoje ćwiczenia na czterech pięcioliniach, z trzema kluczami *C* i jednym *F*, stosując długie wartości nut zgodnie ze sposobem zapisu polifonicznej muzyki wokalne. Cztery osobne głosy zostały przez Chopina przeniesione na dwie pięciolinie fortepianu, a w pierwszej i trzeciej fudze zmniejszył on wartości o połowę. Ponadto częściej niż w innych swoich dziełach zdarzało mu się zapominać o pauzach, łukach i innych oznaczeniach, co może świadczyć o tym, że skupiał uwagę na innych zagadnieniach. Transkrypcje te nie wydają się być przeznaczone do wykonywania z powodu niewygodnych do zagrania na fortepianie układów głosów. Być może Chopin chciał zobaczyć efekt przeniesienia fug Cherubiniego na najbliższą mu notację fortepianową, z zamierzeniem wykorzystania sztuki kontrapunktu w swoich dziełach.

Jaki zatem wpływ na twórczość Chopina wywarły jego ćwiczenia bazujące na traktacie Cherubiniego? Powołując się na Geralda Abrahama, Charlesa Rosena, Mieczysława Tomaszewskiego i Jeffreya Kallberga, Eigeldinger zwrócił uwagę na znaczenie twórczości Bacha w rozwoju warsztatu Chopina, która została przekazana między innymi za pośrednictwem Cherubiniego. Podkreślił także związek studiów kontrapunktycznych z wykształceniem późnego stylu kompozytora. Od tego momentu w jego twórczym życiu dostrzec można coraz większą elastyczność linii melodycznych i ich formalną kompresję. Zabiegi kontrapunktyczne widoczne są szczególnie w późnych mazurkach, ale można je również znaleźć w *Baladzie* op. 52, *Allegro maestoso* z *Sonaty* op. 58, *Poloniezie-Fantazji* op. 61, *Nokturnie* op. 62 nr 2 oraz *Sonacie na fortepian i wiolonczelę* op. 65.

Z całą pewnością możliwość opublikowania faksymile rękopisu transkrypcji fug wobec faktu, że znajduje się on obecnie

w zbiorach prywatnych, jest sprawą wielkiej wagi. Starannie opracowany komentarz Jeana-Jacques'a Eigeldingera, wykonane przez niego transkrypcje rękopisów ćwiczeń kontrapunktycznych oraz załączenie reprodukcji *Cours* Cherubiniego sprawiają, że

publikacja ta jest nie do przecenienia i powinna znaleźć się na półce każdego badacza i sympatyka życia i twórczości Chopina.

Barbara Śnieżek

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk

DANUTA GWIZDALANKA, DER VERFÜHRER. KAROL SZYMANOWSKI
UND SEINE MUSIK,

przekł. Peter Oliver Loew, Wiesbaden 2017 Harrasowitz Verlag, ss. 292.

ISBN 9783447108881

W prestiżowym wydawnictwie Harrasowitz Verlag ukazała się nowa książka o Szymanowskim, autorstwa Danuty Gwizdalanki. Nie jest to w ścisłym sensie praca naukowa: autorka nie odnosi się do istniejącej literatury przedmiotu (choć dyskusja z tą nieprzywołaną z tytułów literaturą jest jej celem), nie wdraża ciężkiej aparatury analitycznej, nie wyjaśnia swoich założeń metodologicznych. Sposób opracowania książki bliski jest pisanej z pasją dziennikarskiej powieści biograficznej, nie stroniącej od przytaczania sensacyjnych czy kontrowersyjnych faktów, a tendencja do wywoływania u czytelnika mocnych wrażeń jest w niej wręcz zasadą. Również sposób prowadzenia narracji diametralnie odbiega od klasycznej biografii – książka stanowi swobodną kolekcję spojrzeń na życie i twórczość Szymanowskiego, zaś zestaw poruszanych kwestii ustalony został według sporządzonej przed napisaniem pracy typologii wątków, które wyinterpretowała autorka z listów Szymanowskiego (podstawą jest pełne wydanie korespondencji opracowane przez Teresę Chylińską) i wspomnień o kompozytorze. Wśród materiałów, które stanowiły źródła do pracy, nie ma ani jednego, którego byśmy już nie znali. A jednak posłużyły one do zbudowania diametralnie

innego obrazu Szymanowskiego niż ten, który posiadamy. Warto książkę Gwizdalanki przeczytać już choćby dlatego, by dać sobie uzmysłowić, w jak rozmaity sposób można użytkować źródła zawierające słowo pisane.

Autorka postawiła sobie za cel zrewidowanie rozpowszechnionej w polskim piśmiennictwie legendy o Szymanowskim, a w szczególności rewizję pokutujących mitów o rzekomych krzywdach, jakich doznał kompozytor od polskich władz i społeczeństwa, notorycznym niedocenianiu jego muzyki przez rodaków itd. Postawiwszy sobie to zadanie, Gwizdalanka dążyła do stworzenia na podstawie źródeł autentycznego „odbrązowionego” wizerunku Szymanowskiego, uwzględniającego szereg kwestii drażliwych, takich jak stosunek kompozytora do życia i do ludzi, wady i słabości, strategię realizowania kariery, poglądy polityczne bądź ich brak. Omawiana książka adresowana jest do tych, którzy znają życie i twórczość Szymanowskiego; wiedzy tej bezwzględnie wymaga konwencja książki, będącej permanentną polemiką z dotychczasowymi ujęciami.

Biografię Uwodziciela (ten sympatyczny przydomek otrzymuje Szymanowski w tytule pracy) rozpoczyna Gwizdalanka od scharakteryzowania środowiska rodzinnego