

# TYPY I KATEGORIE RÓŻNIC TEKSTOWYCH W ŹRÓDŁACH CHOPINOWSKICH

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w angielskiej wersji językowej: Zofia Chechlińska, *Types and Categories of Textual Differences in Chopin Sources w: Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, Warszawa 2003, s. 57–66.

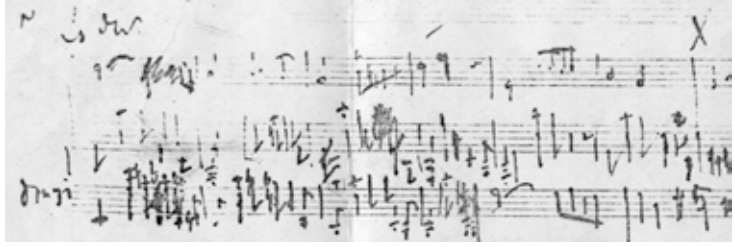
**P**rzedmiotem moich rozważań są różnice tekstowe pochodzące od kompozytora, a występujące między szkicami, autografami odrzuconymi, edycyjnymi i pierwodrukami utworów Chopina. (Pomijam tu różnice wynikające z błędów lub „korekt” drukarskich czy też oczywistych pomyłek lub przeoczeń twórcy, jakkolwiek zdaję sobie sprawę, że często uznanie omyłki za oczywistą nastrocza poważne trudności).

Rozbieżności między tekstami utworów Chopina zapisanymi w rozmaitych źródłach mają wieloraki charakter i – generalnie rzecz ujmując – dotyczą odmiennych zagadnień zależnie od etapu powstawania dzieła. Analiza tych rozbieżności pozwala na wniknięcie w proces twórczy kompozytora i sposób widzenia przezeń własnego dzieła.

Źródła Chopinowskie i wprowadzane w nich odautorskie zmiany zostały poddane wnikliwej analizie i charakterystyce w pracy Jeffreya Kallberga<sup>1</sup>. Dlatego też pomijam tu opisy konkretnych różnic w poszczególnych źródłach czy też zagadnienia kolejności, w jakiej elementy dzieła muzycznego pojawiały się w zapisie, jako problemy już znane (wiadomo na przykład, że tzw. oznaczenia wykonawcze – frazowanie, dynamika, agogika i pedalizacja – zapisywane były jako ostatnie i przede wszystkim w autografach edycyjnych), skoncentruję się natomiast na charakterystyce owych zmian i zagadnieniu, w jakim zakresie Chopin dopuszczał różne wersje w swoich publicznych utworach.

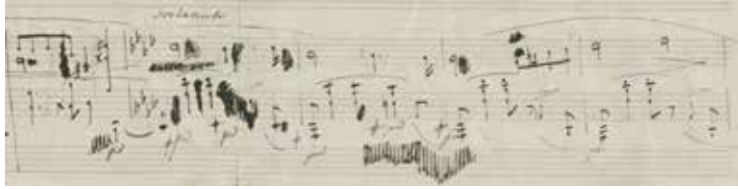
Generalnie, z punktu widzenia znaczenia w utworze, odmienności odnajdywane w źródłach można podzielić na dwie podstawowe kategorie. Pierwsza dotyczy miejsc i problemów ważnych dla struktury całego utworu, druga – zjawisk o charakterze lokalnym lub innych nierzutujących na konstrukcję całego dzieła. Pierwsza kategoria zmian pojawia się w zapisach przede wszystkim w trakcie powstawania utworu, zanim kompozytor uznał go za skończony na tyle, by mógł zostać upubliczniony. Na tym etapie Chopin pracuje wprawdzie również nad szczegółami o znaczeniu lokalnym, jednak – jak na to wskazują zachowane źródła – jego uwaga skoncentrowana jest przede wszystkim na ważnych strukturalnie problemach. Przedmiotem szczególnych, niekiedy wielokrotnych przeróbek są m.in. miejsca połączeń między kolejnymi częściami utworu, czego przykładem jest choćby początek ustępu środkowego *Nokturnu H-dur* op. 62 nr 1. Ustęp ten w szkicu rozpoczyna się od toniki nowej tonacji, As-dur:

<sup>1</sup> Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources: Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, rozprawa doktorska, University of Chicago 1982 [ogłoszona drukiem przez UMI Dissertation Services, w Ann Arbor, 2000 – przyp. red.].



Przykład 1. *Nokturn H-dur* op. 62 nr 1 – szkic początku. W zbiorach prywatnych. Fot. Biblioteka Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina

co powodowałyby wyraźną cezurę między ustępami *Nokturnu*. W dalszym toku procesu twórczego kompozytor wprowadza jednak zmianę, zastępując funkcję toniki dominantą, która jest enharmonicznie równa ostatniemu akordowi ustępu poprzedniego.



Przykład 2. *Nokturn H-dur* op. 62 nr 1, autograf edycyjny dla wyd. francuskiego, ostatnie 2 takty ustępu pierwszego i pierwszy takt ustępu środkowego. Źródło: Newberry Library, VAULT Case MS 7Q<sub>104</sub>

Dzięki temu nowy ustęp o odmiennej linii melodycznej i fakturze rozpoczyna się przed zakończeniem procesu modulacyjnego i utwaleniem swojej tonacji, co z kolei powoduje, że cezura między częściami utworu staje się mniej oczywista, nieco rozmyta. Widać tu dążenie do wypracowania nowego, płynnego sposobu przechodzenia między fazami utworu, poszukiwanie środków zacierających jego wyrazistą partyculację, co było typową tendencją ostatniego okresu twórczości Chopina. Innymi miejscami, w których widać szczególną pracę nad zadawalającym dla kompozytora rozwiązaniem, są kody utworów. W *Mazurku H-dur* op. 63 nr 1 w wersji finalnej koda zostaje wydłużona w stosunku do wersji zachowanej w autografie odrzuconym, w *Nokturnie f-moll* z op. 55 – podobnie: wersja przeznaczona do druku ma kodę o dwa takty dłuższą niż planowana pierwotnie. W *Mazurku As-dur* op. 59 nr 2 kompozytor trzy razy zmieniał zakończenie, zanim uznał je za satysfakcjonujące. Źródła Chopinowskie dostarczają też licznych świadectw pracy kompozytora nad odpowiednim ukształtowaniem reprzyzy, która – poczynając od lat 30. – niemal nigdy nie jest dosłownym nawrotem do początku i która z reguły nie powtarza rozwiązań już wcześniej przezeń zastosowanych. Jako przykład można przytoczyć *Mazurek cis-moll* op. 50 nr 3,

którego wersja ostateczna zawiera znacznie rozbudowaną reprzykę w porównaniu z koncepcją pierwotną. Egzemplifikacją zmian o charakterze strukturalnym jest również ustęp środkowy *Poloneza c-moll* z op. 40, gdzie kompozytor w wersji ostatecznej dokonuje istotnych zmian harmoniczných, dając zupełnie inny wariant obszernego fragmentu.

Zjawiska tego rodzaju można by mnożyć. Zmiany zachodzące w stadium rodzenia się dzieła, jakkolwiek ważne dla poznania procesu twórczego, nie są jednak niczym szczególnym. Wystarczy przywołać pełne skreślenia i poprawki rękopisy Beethovena. Również koncentracja na zagadnieniach strukturalnych, szczególnie gdy nie powielały one obiegowych modeli, była zjawiskiem typowym. W przypadku tej kategorii zmian każda następną oznacza odrzucenie wariantu poprzedniego, stanowi etap w dochodzeniu do finalnej struktury, która jest taka sama we wszystkich publikowanych wersjach dzieł kompozytora. Chopin wprawdzie pracował nad strukturą utworu niekiedy nawet po przekazaniu jego postaci wcześniejszej do druku (np. w przypadku wspomnianego już *Nokturnu H-dur* op. 62 wprowadził dalsze zmiany do autografu będącego podstawą wydania niemieckiego już po oddaniu wcześniejszego autografu wydawcy francuskiemu), ale w takich rzadkich sytuacjach tych samych modyfikacji dokonywał w ramach korekty do wydania, którego podstawa ich nie zawierała. A zatem struktura publikowanego utworu jest identyczna we wszystkich źródłach; nie wykazuje wariantów.

Różnice o znaczeniu lokalnym obejmują wszystkie współczynniki dzieła, zarówno samą substancję dźwiękową, jak i frazowanie, dynamikę, artykulację, agogikę i pedalizację. Zmiany szczegółów, zwłaszcza w zakresie substancji dźwiękowej, pojawiają się wprawdzie również na wcześniejszych etapach procesu twórczego, świadcząc o kolejnych stadiach wypracowywania dzieła, jednak w przeciwieństwie do struktury utworu, która ostatecznie zostaje przez kompozytora ujednolicona i otrzymuje jedną finalną wersję, wszystkie szczegóły niemal nigdy nie są u Chopina identyczne w kolejnych źródłach edycyjnych. Świadczy o tym porównanie manuskryptów edycyjnych i pierwodruków. Rozbieżności między źródłami w tym zakresie tylko w pewnym stopniu można tłumaczyć nieuwagą kompozytora, można by je też częściowo uzasadniać tym, że sporządzając manuskrypt dla kolejnego wydawcy, mógł nie pamiętać rozwiązań przyjętych w przekazanym wcześniej do publikacji autografie. Niewątpliwie nie wyjaśnia to jednak wszystkich rozbieżności, ale nawet jeśli tak było, to nowe, zastosowane przez twórcę rozstrzygnięcie szczegółowe jest również przeznaczone do publikacji, czyli jest przezeń zaakceptowane, co nie oznacza odrzucenia poprzedniego.

Utwarem szczególnie bogatym w warianty jest *Polonez A-dur* z op. 40. Warianty są tu tak liczne, że w *Wydaniu Narodowym* opublikowano wręcz dwie wersje tego utworu<sup>2</sup>. Źródła rękopiśmienne

<sup>2</sup> Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina, red. Jan Ekier, seria A: „Utwory wydane na życia Chopina”, t. 6AVI: *Polonezy op. 26–61*, Warszawa 2001.

obejmują autograf Chopina, który następnie posłużył do sporządzenia przez Fontanę kopii edycyjnej dla wydania niemieckiego (autograf ten nie zachował się; znany jest jedynie z fotokopii), ową kopię Fontany oraz drugi autograf Chopina, będący podstawą pierwodruku francuskiego. Ponadto w korekcie drugiego nakładu pierwszego wydania francuskiego Chopin wprowadził wiele poprawek, co jeszcze bardziej zwiększyło rozbieżności między pierwodrukami. Źródła te tworzą dwie grupy; pierwsza – pierwszy autograf Chopina, kopia Fontany i wydanie niemieckie, druga – drugi autograf Chopina i dwa nakłady wydania francuskiego. Nie ma tu potrzeby ani miejsca na dokładne omawianie filiacji źródeł, trzeba jednak podkreślić, że drugi autograf Chopina, oprócz pewnych różnic, w wielu punktach jest zbliżony z kopią Fontany. Liczne warianty różniące drugi nakład edycji francuskiej od pozostałych źródeł wprowadził więc Chopin w korekcie. Niezgodności między źródłami polegają przede wszystkim na modyfikacji szczegółów brzmienia. Kompozytor usuwa dźwięki zapisane pierwotnie, nie zmieniając jednak funkcji harmonicznego, co ma miejsce np. już na samym początku utworu.



Przykład 3. *Polonez A-dur* op. 40 nr 1, t. 1-2,

a) pierwodruk niemiecki, Breitkopf & Härtel; źródło: GB-Ob: Deneke 58 (7), <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65793/>

b) drugi nakład pierwodruku francuskiego (po korekcie Chopina), Troupenas et Cie, źródło: F-Pn: Vm7 2462, <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65783/>

W wersji a) pierwszy akord w partii lewej ręki to tonika bez tercji; w drugim autografie kwinta *E* została usunięta, kompozytor pozostawił jedynie oktawę *A*–*A*, dzięki czemu podstawa basowa obejmująca cały takt toniki została wyraziściej podkreślona.

W takcie 10 z kolei kompozytor dopiero na etapie korekty drukarskiej eliminuje kwintę akordu – *fis*, rozrzedzając nieco w ten sposób niezwykle gęste brzmienie.

Częściej jednak zmiany, zwłaszcza te wprowadzane w korekcie drukarskiej przez kompozytora, idą w kierunku zagęszczenia brzmienia, uzupełniania brakujących składników akordów (por. przykład 4 a i b, t. 12).

Niekiedy kompozytor wymienia jakiś składnik współbrzmienia – opóźnienie lub dźwięk zamienny na właściwy dźwięk akordowy bądź odwrotnie, zaostrażając czasami brzmienie bądź je łagodząc (por. przykład 4 a i b, t. 11).



Przykład 4. *Polonez A-dur* op. 40 nr 1, t. 9–12,

a) pierwodruk niemiecki, Breitkopf & Härtel; źródło: GB-Ob: Deneke 58 (7), <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65793/>

b) drugi nakład pierwodruku francuskiego (po korekcie Chopina); źródło: F-Pn: Vm7 2462, <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65783/>

Wszystkie te korekty tekstowe, mimo że tak liczne, nie zmieniają nie tylko planu harmonicznego utworu, ale nawet funkcji poszczególnych, pojedynczych akordów. W ich rezultacie całość nabiera jednak nieco innego odcienia brzmieniowego.

Inne wprowadzane przez kompozytora warianty mają podobną funkcję. W takcie 33 w drugim autografie kompozytor zmienia zapis rytmiczny linii melodycznej, zastępując ćwierćnutę i pauzę ćwierciową półnutą (por. przykład 5, a i b).

Jednak w obu przypadkach miejsce to pozostaje kulminacją całego poprzedzającego je okresu, zmienia się tylko sposób, w jaki owa kulminacja jest wyrażona. Jedynie w budowie reprzyzy *Poloneza* istnieje różnica między pierwodrukami. We francuskim każdy z dwóch powtarzanych odcinków pierwszego ustępu *Poloneza* powtórzony jest również w reprzyzie. Stanowi więc ona dosłowną repetycję początkowego fragmentu utworu, co zresztą w owym okresie było u Chopina zupełną rzadkością. W pierwodruku niemieckim odcinki te nie są repetowane w reprzyzie, co powoduje jej skrócenie.

Różnica ta najprawdopodobniej nie pochodzi jednak od Chopina, lecz jest wynikiem błędnego odczytania niezbyt precyzyjnie



Przykład 5. *Polonez A-dur op. 40 nr 1*,

a) pierwodruk niemiecki, Breitkopf & Härtel, t. 30–38; źródło: GB-Ob: Deneke 58 (7), <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65794/>

b) drugi nakład pierwodruku francuskiego (po korekcie Chopina), Troupenas et Cie, t. 31–40; źródło: F-Pn: Vm7 2462, <https://chopinonline.ac.uk/cfeo/browse/pageview/65784/>

zantowanego manuskrytu. Zarówno w autografach Chopina, jak i w kopii Fontany reprzyza zapisana jest w sposób skrótowy za pomocą cyfr oznaczających powtórzenie odpowiednich taktów utworu, przy czym numeracja jest ciągła, obejmuje oba repetowane odcinki. W tej sytuacji kompozytor najprawdopodobniej uznał powtórzenia za oczywiste, a ich oznaczenia za zbędne. Koncepcja reprzyzy nie została zatem przezeń zmieniona.

Również warianty melodyczne w upubliczniczonych przez kompozytora utworach mają jedynie znaczenie lokalne, stanowią jedno z możliwych według niego rozwiązań szczegółowych. Na przykład w *Polonezie es-moll op. 26 (t. 10)* biegnik w górę obejmuje dźwięki gamy molowej melodycznej według pierwodruku francuskiego i angielskiego oraz autografu, stanowiącego podstawę tego pierwszego, natomiast w pierwodruku niemieckim – dźwięki gamy molowej harmoniczej. Nie zachował się wprawdzie rękopis stanowiący podstawę wydania niemieckiego, jest jednak bardzo mało prawdopodobne, aby ten wariant mógł pochodzić od wydawcy. Relacja Mikulego zawarta w przedmowie do wydanych przezeń polonezów Chopina potwierdza, że kompozytor podczas lekcji z uczennicą,

Verą Rubio, chciał takiego właśnie – jak w pierwodruku niemieckim – wykonania<sup>3</sup>. Biegnik ma zatem dwa równoważne kształty, nie wpływa to jednak na jego funkcję, która w obu wersjach jest jednako: prowadzi do kulminacji całego odcinka *Poloneza*.

Wersje utworów nieprzeznaczonych do druku nie wykazują już takiej identyczności budowy, aczkolwiek na ogół i tu nie ma większych różnic w tym zakresie. *Walc f-moll* (według numeracji Fontany – op. 70 nr 2) zachował się w pięciu rękopiśmiennych przekazach Chopina; wszystkie były rękopisami-upominkami<sup>4</sup>. Stopień opracowania tekstu muzycznego i precyzja zapisu są różne w poszczególnych autografach, natomiast budowa utworu jest wszędzie identyczna, dwuczęściowa, a struktura wewnętrzna części nie wykazuje w zasadzie odmienności w poszczególnych wersjach utworu. Tylko w autografie darowanym Mlle Elise Gavard na początku drugiej części znajduje się znak repetycji, którego brak – prawdopodobnie przez niedopatrzanie – na końcu. Jest to więc jedyna wersja tego utworu, w której część druga ma być powtarzana, podobnie jak część pierwsza, która repetowana jest we wszystkich wersjach. Nie zmienia to jednak dwuczęściowej koncepcji utworu. Inny walc, *As-dur* op. 69 nr 1 (wg numeracji Fontany), również zachowany w postaci autografów-upominków (trzech), ma we wszystkich przekazach taki sam generalny plan całości (budowa reprzyzowa ze skróconą reprzyżą), identyczny plan harmoniczny, punkty kulminacyjne rozmieszczone w tych samych miejscach oraz takie same, różniące się jedynie na poziomie szczegółów lokalnych, kolejne odcinki. Te są jednak albo powtarzane, albo następują bez powtórzeń, co zmienia wewnętrzne proporcje w utworze. Również w tym przypadku, jakkolwiek struktura wewnętrzna nie jest do końca ujednolicona, jej zasadnicze elementy są zgodne.

Przerabianie utworów, tworzenie różnych ich wersji było w XIX wieku zjawiskiem bardzo powszechnym. Pod tym względem Chopin nie stanowił przypadku szczególnego. Kompozytorzy aranżowali utwory na inne zespoły wykonawcze (Brahms, Grieg), dokonywali nieraz gruntownych rewizji utworów już wykonywanych publicznie, a nawet wydanych (Liszt, Bruckner, Berlioz), rewizji, które niejednokrotnie zmieniały w sposób istotny strukturę dzieła. Jednakże rewizje te – poza zmianą obsady wykonawczej – były równocześnie odrzuceniem wariantów wcześniejszych, następnym etapem ulepszania dzieła. Toteż kolejne wersje utworów, mimo że fizycznie istniały obok siebie (np. w przypadku publikowanych postaci wcześniejszych), dla ich twórców nie były równorzędne. Chopin reprezentował pod tym względem zupełnie inną postawę. Jakkolwiek dokonywał czasem drobnych retuszy nawet po opublikowaniu utworu, nie przeprowadzał nigdy na tym etapie rewizji zmieniających jego koncepcję. Struktura ukończonego dzieła była stała, natomiast niektóre jego szczegóły otrzymywały od kompozytora więcej niż jedną postać. I tylko pod tym względem dzieła Chopina mają charakter poliwersyjny.

3  
Carl Mikuli, *Przedmowa do tomu Polonaisen*, w: *Fr. Chopin's Pianoforte Werke*, opr. Carl Mikuli, Fr. Kistner, Lipsk [1879].

4  
Są to autografy z dedykacjami „à Mademoiselle Marie de Krudner”, „à Mlle Elise Gavard” oraz autograf ofiarowany Rothschildom; wszystkie znajdują się w Bibliothèque Nationale w Paryżu, a ich facsimilia zostały opublikowane w: *Dzieła Chopina. Wydanie faksymilowe*, t. A X/70/2a–c, NIFC Warszawa 2016; pozostałe autografy-podarunki tego walca to jeden z dedykacją „à Madame Oury”, znajdujący się w Muzeum Chopina w Warszawie, i drugi „à Mme la Comtesse Eszterházy”, przechowywany w kolekcji Juilliard School of Music.





---

**ABSTRACT**

*Types and Categories of Textual Differences in Chopin Sources.*

The discrepancies in the text of a work by Chopin between different original sources are of varying character, depending on the stage in the creative process. Generally speaking, we can point to two basic categories: aspects crucial to the work's structure and phenomena of local significance.

Differences of the first order appear between sketches, rejected autographs and the text which the composer intended for publication, so they occur as the work is being created. Once a work is completed, and the composer has decided to have it published, further changes do not violate the established structure, but concern solely phenomena of local significance. Thus the composer allows different versions of details while the structure remains the same. This shows that Chopin's creative process differed from that of many other nineteenth-century composers (e.g. Liszt, Bruckner), who sometimes made fundamental changes even to works already published.

---

**KEYWORDS**

text variants, Chopin autographs, Chopin's creative process, structure of Chopin's works

---

**ABSTRAKT**

Różnice pomiędzy tekstami utworu Chopina w poszczególnych źródłach oryginalnych mają rozmaity charakter zależnie od etapu procesu twórczego. Generalnie można w nich wskazać dwie podstawowe kategorie: dotyczącą zagadnień istotnych z punktu widzenia struktury dzieła oraz – zjawisk o znaczeniu lokalnym.

Pierwsza kategoria różnic występuje między szkicami, autografami odrzuconymi a zapisem tekstu kompozytora przeznaczonym przezeń do upublicznienia, pojawia się zatem w trakcie powstawania dzieła. Z chwilą kiedy utwór już powstał, a kompozytor zdecydował o jego wydaniu, dalsze zmiany nie naruszają ustalonej struktury, a odnoszą się jedynie do zjawisk o znaczeniu lokalnym. Kompozytor dopuszczał zatem różne wersje detali przy niezmiennym strukturze. Świadczy to o odmienności procesu twórczego Chopina względem wielu innych kompozytorów XIX wieku (np. Liszta czy Brucknera), którzy przerabiali niekiedy w sposób zasadniczy nawet już wydane utwory.

---

**SŁOWA KUCZOWE**

warianty tekstu nutowego, autografy Chopina, proces twórczy Chopina, struktura dzieł Chopina

---

**ZOFIA CHECHLIŃSKA**

członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, emerytowany profesor muzykologii, pracowała w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, gdzie przez kilkanaście lat była kierownikiem Zakładu Historii i Teorii Muzyki, oraz w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na twórczości Chopina oraz kulturze muzycznej w Polsce w XIX wieku. Z tego zakresu opublikowała wiele artykułów oraz dwie książki: *Wariacje i technika wariacyjna Chopina* (1995, wyd. ang. *Variations and Variation Technique in the Music of Chopin*, tłum. John Comber, 2020) oraz *Romantyzm 1795–1850*, t. 5 serii „Historia Muzyki Polskiej” (2013). Była także inicjatorem i redaktorem serii poświęconej polskiej kulturze muzycznej XIX wieku („Szkice o Kulturze Muzycznej XIX w.”), jak również autorem licznych tomów wydania źródłowego utworów Henryka Wieniawskiego. Aktualnie jest redaktorem naczelnym serii „Dzieła Chopina. Wydanie faksymilowe”, publikowane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.