

Grażyna Draus

Od tekstu do interpretacji : o "Preludium E-dur" op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina

Aspekty Muzyki 5, 59-77

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



GRAŻYNA DRAUS

*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Międzyuczelniana Katedra Kształcenia Słuchu
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej,
Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca
ul. Okólnik 2, 00–368 Warszawa, +48 22 827 72 41
gdraus@vp.pl*

Od tekstu do interpretacji. O *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina

Wokół Chopina trwa nieustanny ruch. Rok 2015 obfitował w ważne wydarzenia — począwszy od Ogólnopolskiego Konkursu Pianistycznego organizowanego przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina¹ i prac komisji kwalifikacyjnej Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina², aż po czteroetapowe zmagania i przesłuchania finałowe siedemnastej edycji³ tego niemal narodowego święta — oddychaliśmy Chopinem.

¹ Konkurs odbył się w dniach 31 stycznia – 8 lutego 2015. Zdobywca pierwszej nagrody, Andrzej Wierciński, jako członek polskiej ekipy na XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, wystąpił w jego II etapie.

² Zgodnie z kalendarzem konkursowym, w dniu 19 lutego 2015, komisja kwalifikacyjna dokonała wstępnej selekcji nagrań zgłoszonych przez kandydatów, wybierając 152 osoby, które następnie uczestniczyły w eliminacjach w Sali Kameralnej Filharmonii Narodowej w Warszawie w dniach 13–24 kwietnia 2015. W ich wyniku wyłoniono 84 pianistów, którzy wraz z siedmioma innymi, zakwalifikowanymi z pominięciem eliminacji, znaleźli się w gronie uczestników konkursu. Ostatecznie do przesłuchań konkursowych w październiku 2015 przystąpiło 78 muzyków.

³ Siedemnastą edycję konkursu zainaugurowały uroczyste koncerty z udziałem Marthy Argerich

Kontrowersje wokół kompozytora to zjawisko znane wszystkim. Jego życie, osobowość, a przede wszystkim twórczość, niezmiennie fascynują, niezmiennie też wywołują gorące spory — te wokół daty urodzenia, badań nad jego dziełem, i te najbardziej zaciekle, dotyczące interpretacji i oceny wykonawstwa jego muzyki.

Każdą drogę ku interpretacji, a następnie jej realizacji na estradzie koncertowej — drogę pełną trudu, wzlotów i upadków, rezygnacji i powrotów — rozpoczyna zetknięcie z samym dziełem, usłyszonym przypadkiem lub świadomie wybranym. Ta jedyna w swoim rodzaju chwila zauroczenia wiedzie od pierwszego zachwytu do zanurzenia się w najczystszą, dostępną nam postać dzieła, pozostawioną przez kompozytora — tekst muzyczny. Dopiero teraz rozpoczyna się wielka przygoda i praca zarazem, dotknięcie *sacrum* — odczytywanie Chopina. Tu właśnie możemy napotkać dylematy, których rozstrzygnięcie nie jest ani łatwe, ani pewne, a pytania rodzą kolejne pytania.

24 *Preludia* op. 28 Fryderyka Chopina to w całej jego twórczości zjawisko wyjątkowe. Pomysł skomponowania cyklu rodził się przez lata, ale jego ostateczny kształt powstał na Majorce, gdzie Chopin pracował „w celi klasztornej, przy świecy, z tomem Bacha *Wohltemperiertes Klavier* na stole, żyjąc »między skałami a morzem«, świadomy poezji, »którą wszystko [...] oddycha«, i spoglądając na »barwy miejsc najcudniejszych, jeszcze oczami ludzi nie zatarte«. Ale przy tym — ciężko chory, ze świadomością rozwiania się nadziei i załamania życiowych planów”⁴.

Z początkiem roku 1839 dzieło zostało ukończone. 12 stycznia Chopin pisze do Juliana Fontany: „Posyłam Ci preludia. Przepisz Ty i Wolff: myślę, że błędów nie ma”⁵. Jeszcze tego samego roku, między czerwcem a wrześniem, ukazały się pierwsze wydania — francuskie, angielskie i niemieckie.

W momencie powstania cyklu obecne były dwie „gatunkowe” tradycje — barokowa, którą reprezentował Jan Sebastian Bach i jego *Das wohltemperierte Klavier*, gdzie harmoniczno-figuracyjne preludia poprzedzały fugi, oraz opisana przez Carla Czernego⁶ praktyka tzw. preludiowania, tzn. improwizacyj-

i Nelsona Goernera oraz Garricka Ohlssona w Filharmonii Narodowej w Warszawie w dniach 1 i 2 października 2015 r. Wyniki konkursu ogłoszono w dniu 20 października 2015 r. Laureatem pierwszej nagrody został Seong-Jin Cho z Korei Południowej, zaś wśród Polaków biorących udział w konkursie najwyższej oceniony został Szymon Nehring, który otrzymał wyróżnienie.

⁴ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 401.

⁵ F. Chopin, *Wybór listów*, oprac. Z. Jachimecki, Wrocław 1949, s. 113.

⁶ C. Czerny, *L'art d'improviser*, Paris 1826; za: I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991, s. 270–274.

nego wprowadzania słuchacza w charakter większego utworu (przykładami tej praktyki są powstające w kręgu Chopina „preludia”, „introdukcje” czy „Vorspiele”). Jak zauważa Mieczysław Tomaszewski⁷, Chopinowskie *Preludia*, choć w jakimś stopniu nawiązywały do obu tradycji, nie stosowały się ściśle do żadnej z tych konwencji, otwierały natomiast tradycję nową — preludiów „poetyckich”, samodzielnych, mimo częstej ich przynależności do cyklu. W *Preludiach* Chopina dostrzeżemy logos tonalny, pełnię świata dźwięków, pokrewieństwo z koncepcjami Bacha, wreszcie zaś aforystyczne przedstawienie Chopinowskiej wyobraźni i emocjonalności — mikrokosmos w dwudziestu czterech dotknięciach.

Owo swoiste *haiku* — świat znaczeń, doznań, kształtów i uczuć, ukryty w 24 miniaturowych obrazach, zachwyca i skłania do sięgnięcia po tekst nutowy. Najpopularniejsze polskie wydania *Preludiów* op. 28 to: oparte na edycji pod redakcją Ignacego Jana Paderewskiego i in.⁸ oraz Wydanie Narodowe, którego redaktorem naczelnym jest Jan Ekier⁹. Tekst *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, skomponowanego na Majorce, jako jednego z czterech pierwszych w cyklu, podany jest w obu wydaniach odmiennie.

Notacja partii prawej ręki, która realizuje dwa głosy (głos górny, prowadzący melodię i głos niższy, triolowy, stanowiący akompaniament) jest różna. Paderewski (zob. przykł. 1) podaje zapis „klasyczny”, oparty na grafice powiązanej z „matematycznym” rozmieszczeniem wartości rytmicznych (z szesnastką przesuniętą poza trzecią ósemkę trioli)¹⁰, zaś Wydanie Narodowe bezpośrednio przenosi oryginalną pisownię Chopina (zob. przykł. 2).

O ile zapis u Paderewskiego sugeruje rytmiczne wyodrębnienie głosu górnego, to edycja Ekiera wymaga rozstrzygnięcia problemu wykonania partii prawej ręki. We *Wstępie do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*

⁷ Za: M. Tomaszewski, op. cit.

⁸ Np. F. Chopin, *Preludia*, t. 1, (idem, *Dzieła wszystkie*), red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Kraków 1983.

⁹ Np. F. Chopin, *Preludia op. 28, 45*, (Wydanie Narodowe, seria A, Utwory wydane za życia Chopina, t. 7, wersja z komentarzem polskim i angielskim), red. J. Ekier, P. Kamiński, wyd. II, PWM/Fundacja Wydania Narodowego, Kraków 2000. Pomysłodawcą, autorem koncepcji i redaktorem naczelnym Wydania Narodowego od 1959 był profesor Jan Ekier. W 1998 r. z jego inicjatywy została powołana Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina, która zajmuje się edycją kolejnych tomów.

¹⁰ Należy dodać, że w wydaniu tym zamieszczona jest także fotografia manuskryptu, zatem zainteresowane osoby mogą obejrzeć oryginalny zapis Chopinowski.

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, t. 1–5, w: idem, *Preludes*, red. Ignacy J. Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński, (idem, *Dzieła wszystkie*, t. 1), Kraków 1986, s. 18

Largo

f

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

tr

* *Ped.* *simile*

Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, t. 1–5, w: idem, *Preludia op. 28, 45*, (Wydanie Narodowe, Seria A, t. 7), red. Jan Ekier, Paweł Kamiński, Kraków 2000, s. 25

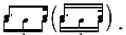
Largo

f




Ped. * *Ped.* * *Ped.* * * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

tr

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

odnajdujemy fragment zatytułowany „Rytmy punktowane na tle triolek w innym głosie (Zarys argumentacji)” (część I, Zagadnienia edytorskie, Aneks VIII)¹¹. Z satysfakcją czytamy, że redaktor wydania równocześnie rozpatruje aspekt graficzny i wykonawczy zapisu nutowego, co więcej, odnosi się do całości dzieł Chopina; wspomina także przypadki pisowni omawianej figury u innych kompozytorów (m.in. Haydna, Mozarta, Hummła, Kalkbrennera, Schuberta, Schumann, Liszta, Thalberga), aczkolwiek ogranicza się do stwierdzenia, iż „używali oni tej konwencji¹² przynajmniej na równi z konwencją wypisywania i wykonywania nuty krótkiej po ostatniej nucie w trioli”¹³. Opinia ta koliduje z uwagą na początku rozdziału wskazującą, że „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 wyjątków”¹⁴. Sformułowanie „nie znamy wyjątków” odbierane jest tu jako „nie ma”, co przeczy wcześniejszym stwierdzeniom na temat innych kompozytorów. Niezależnie od tego, we *Wstępie do Wydania Narodowego...*, Ekier powołuje się na konwencję pisowni, a równocześnie wykonawstwa muzyki XVIII-wiecznej, funkcjonującą już w baroku, wedle której, przy zestawieniu w dwóch różnych głosach rytmu punktowanego i triol, szesnastkę po ósemce z kropką wykonywano równocześnie z trzecią ósemką trioli, co notowano w następujący sposób: .

Redaktor wskazuje obecność tejże konwencji w dziełach Jana Sebastiana Bacha (z tego też powodu nazywa ją „konwencją bachowską”) oraz w „epoce poprzedzającej twórczość Chopina”¹⁵.

W dalszym wywodzie czytamy, że po przebadaniu wszystkich miejsc w dziełach Chopina, gdzie problem ten występuje i konfrontacji z praktyką wykonawczą, można stwierdzić, że Chopin „rozumiał figurę  na sposób bachowski, a więc  jako ”¹⁶.

¹¹ J. Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Chopina*, [wersja elektroniczna, dostępna na oficjalnej stronie internetowej Wydania Narodowego], s.174, <http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/wstep-do-wydania-narodowego.pdf> (dostęp: 26.11.2015).

¹² Tj. konwencji pisania krótkiej wartości rytmu punktowanego razem z ostatnią nutą trioli.

¹³ J. Ekier, op. cit., s. 180. Egzemplifikacje te nie są rozstrzygające w kwestii zapisu i realizacji omawianej figury rytmicznej, bowiem w tym samym stopniu stosowane były obie możliwości.

¹⁴ J. Ekier, op. cit., s. 174.

¹⁵ Ibidem, s. 146.

¹⁶ Ibidem.

Według Ekiera „reguła taka u Chopina istnieje, i to w sensie jednoznacznym [...]”¹⁷, co więcej, jego zdaniem „wszystkie argumenty przemawiają za bachowskim rozumieniem tej figury u Chopina, natomiast żadne nie przemawiają przeciw”¹⁸. Wydanie Narodowe przyjmuje zatem to rozumienie jako „zgodną z autentycznym zapisem regułę zarówno pisowni, jak i wynikającego z niej wykonania na przestrzeni wszystkich dzieł Chopina [...]”¹⁹.

Tak jednoznaczna opinia, wyrastająca z deklaracji, iż obowiązkiem i celem redakcji Wydania Narodowego jest „odtworzenie autentycznej intencji twórczej Chopina”²⁰, nie rozwiewa wątpliwości, przeciwnie — niepokoi i motywuje do próby dotknięcia problemu.

Przegląd powszechnie dostępnych prac teoretycznych, a także podstawowych polskich monografii dotyczących Fryderyka Chopina²¹ oraz opinie uznanych wykonawców muzyki dawnej przybliżają zagadnienie wspomnianej już „konwencji bachowskiej” i praktyki wykonawczej XVIII wieku, jak również samego Chopina, jednakże wnioski wynikające z tychże badań nie są ani proste, ani jednoznaczne.

Tradycja wykonawcza, którą Jan Ekier nazywa „konwencją bachowską”, a odnosząca się do ujednolicania rytmu w dwóch głosach, jeśli jeden biegnie w rytmie punktowanym, a drugi w triolach, opisana jest w najważniejszych traktatach teoretycznych XVIII wieku, stanowiących dziś podstawowe źródło wiedzy o ówczesnej praktyce wykonawczej: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* Johanna Joachima Quantza z 1752 roku i *Versuch über die wahre Art Das Clavier zu spielen* Carla Philippa Emanuela Bacha z 1753 roku²². Profesor Ekier powołuje się na traktat Carla Philippa Emanuela Bacha, natomiast nie wspomina o traktacie Johanna Joachima Quantza, a przecież obydwie dokumenty zasłynęły w Europie jako dzieła opiniotwórcze. Publikacje te odnoszą się do aktualnej ich autorom, żywej tradycji wykonawczej, ujętej w tym

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 183.

¹⁹ Ibidem. Autor wspomina o jednym „względnie pewnym” i kilku „prawdopodobnych” wyjątkach od tej reguły, co świadczy o tym, że jednak istniały — zatem reguła nie dotyczy stricte wszystkich dzieł Chopina.

²⁰ J. Ekier, op. cit., s. 74

²¹ M. Tomaszewski, op. cit.; T. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.

²² Znanymi w Europie były także prace dydaktyczne François Couperina (*Règles pour l'accompagnement* z ok. 1698 r. i *L'Art de toucher le clavecin* z 1716 r.) oraz podręcznik gry skrzypcowej Leopolda Mozarta (*Versuch einer gründlichen Violinschule* z 1756 r.).

samym momencie i dotyczącej tego samego środowiska²³, jednakże w wielu kwestiach wypowiadają się inaczej.

Prace Quantza i Carla Philippa Emanuela Bacha to w istocie podręczniki gry na flecie i na klawesynie, nie ograniczają się jednak do zagadnień związanych ze specyfiką tychże instrumentów, ale omawiają uniwersalne konwencje wykonawcze, obecne tak w muzyce solowej, jak i zespołowej. Interesujący nas przypadek realizowania współistniejących w dwóch różnych głosach rytmów punktowanego i triolowego komentują odmiennie: Carl Philipp Emanuel Bach zaleca ich rytmiczne ujednoczenie (a zatem dostosowanie punktowania do triol), Johann Joachim Quantz przeciwnie — nakazuje wyodrębnienie i rozróżnienie obu rytmów. Ponieważ omawiany problem rytmiczny ma szerszy kontekst, należy poszukać egzemplifikacji w muzyce Jana Sebastiana Bacha i innych mistrzów baroku.

U Jana Sebastiana Bacha, od którego bezpośrednio czerpał wiedzę jego syn Karol Filip, zjawisko prowadzenia dwóch głosów z rytmiką punktowaną i triolową występuje często w muzyce orkiestrowej, szczególnie w suitach. W twórczości fortepianowej (klawesynowej) na większej przestrzeni (a zatem tak, jak u Chopina) znajdziemy je tylko w dwóch partitach: pierwszej [BWV 825] (*Corrente*) i szóstej [BWV 830] (*Tempo di Gavotta*) oraz w czwartej *Suitce francuskiej* [BWV 815] (*Courante*), zaś na małej, kilkutaktowej przestrzeni w czwartej *Particie* [BWV 828] (*Menuet*) oraz w *Preludium D-dur* [BWV 874] i *Fudze e-moll* [BWV 879], pochodzących z drugiego tomu *Das wohltemperierte Klavier*.

We wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z szybkim tempem, w większości także z nieparzystym metrum. Podobnie w muzyce Jana Sebastiana Bacha (a także George'a Friedricha Haendla, George'a Philippa Telemanna i Leopolda Mozarta), zarówno kameralnej, jak i przeznaczonej na większe zespoły instrumentalne, rytm punktowany przebiegający jednocześnie z triolowym dotyczy zazwyczaj części utrzymanych w szybkim tempie i nieparzystym metrum, często ósemkowym (3/8, 6/8, 12/8). Czynnikiem decydującym o ujednoczeniu rytmów w baroku jest więc najczęściej szybkie tempo. Precyzyjna realizacja punktowania jest wówczas niewygodna, czasem wręcz niewykonalna²⁴. *Prelu-*

²³ Dokumenty te łączy nie tylko jedność czasu, ale i jedność miejsca — obydwa zostały wydane w Berlinie.

²⁴ Redaktor Ekier także wspomina o tej zależności w wykonawstwie muzyki Chopina: „Obecna praktyka wykonywania odpowiednich fragmentów kompozycji Chopina zgodna bywa z tą praktyką [tzw. „konwencją bachowską” — przypis G. D.] tylko w tempach szybkich, jak np. finał z *Ballady f*

dium E-dur Fryderyka Chopina utrzymane jest w takcie C i tempie *Largo*, a zatem jest to przypadek zgoła inny niż typowe przykłady oryginalnej „konwencji bachowskiej”, zalecającej ujednolicanie rytmów punktowanego i triolowego²⁵.

Kolejna, niezmiernie istotna kwestia — w muzyce barokowej, szczególnie u Bacha, Haendla czy Telemanna, w rytmie trójkowym (czy triolowym) biegł zazwyczaj głos główny (prowadzący), zaś rytm punktowany realizował głos podrzędny (akompaniujący). Dostosowanie głosów miało zatem charakter hierarchiczny — to głos podrzędny (punktowany) podporządkować się musiał głosowi głównemu (trójkowemu czy triolowemu). W *Preludium* nr 9 to głos punktowany właśnie jest głosem głównym, najwyższym, prowadzącym melodię, nie ma więc konieczności, żeby dostosowywał się do akompaniującego mu, nadającego płynności, głosu niższego, zapisanego triolami. Triole łągodzą przebiegające równocześnie dwie formy punktowania — poza ósemką z kropką w partii prawej ręki, mamy ósemkę z dwiema kropkami i trzydziestodwójkę w partii lewej ręki. Należy na tę wyostrzoną odmianę punktowania zwrócić uwagę — takiego rytmu i zapisu nie znajdziemy nie tylko u Bacha, ale w ogóle w muzyce barokowej: zaczął pojawiać się dopiero w II połowie XVIII wieku. Fryderyk Chopin bez żadnych wątpliwości już ten zapis znał i stosował, rozróżniając oba rodzaje punktowania i pieczołowicie je notując. Wydaje się zatem, że graficzne odróżnienie obu rytmów punktowanych — łągodnego i ostrego, a co za tym idzie, rozróżnienie realizujących je głosów — jest świadome i celowe. I tu jeszcze jedna, bardzo ważna uwaga. Podstawą analiz, tak dla redaktorów Wydania Narodowego, jak i przedstawionych w niniejszym artykule jest faksymile autografu Chopina. Jeśli uważnie przyjrzymy się rękopisowi (zob. przykł. 3), zauważymy, że wszystkie trzydziestodwójki w ostrych punktowaniach w partii lewej ręki podpisane są pod ostatnią ósemką trioli w ręce prawej, tak samo, jak szesnastki

op. 52 lub finał z *Poloneza-Fantazji* op. 61, przypuszczalnie ze względu na niewykonalność tych-że miejsc w inny sposób” (idem, op. cit., s. 145).

²⁵ We *Wstępie do Wydania Narodowego...* (J. Ekier, op. cit., s. 181–182) został poruszony problem metrum — dowiadujemy się, że Chopin często stosował takt 6/8 i 12/8 (co w kontekście wykonania omawianej figury jest zgodne z wzorami barokowymi), i że 99,35% miejsc zawierających tę figurę ma zapis nie budzący wątpliwości wykonawczych: $\underline{\downarrow} \cdot \uparrow$. Nie jest to jednak rozwiązanie naszego problemu, bowiem ani metrum, ani tempo *Preludium E-dur* nie należą do grupy utworów tworzących tę statystykę. Uwaga, że zjawiskiem częstym w XIX w. było zamienianie taktu 2/4 z triolami na 6/8 i C na 12/8 i przeciwnie, również nie jest rozstrzygająca — fakt zaistnienia takiej zamiany (np. w przywołanym *Impromptu Ges-dur* op. 51) nie oznacza, że omawiana figura powinna być wykonywana identycznie zarówno w metrum nieparzystym, jak i parzystym, także niezależnie od tempa.

rytmu punktowanego w górnym głosie. Notacja obu punktowań wobec trioli jest u Chopina jednakowa.

Przykład 3. Faksymile autografu *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina, pierwsza strona, dostępne na: <https://polona.pl/item/1124304/16/> (domena publiczna)



Jeśli mamy odnieść się wyłącznie do partii prawej ręki, to decydujący jest tu takt 9 (zob. przykł. 4) — trzydziestodwójka zapisana jest dokładnie nad ostatnią ósemką trioli. W taktach 10–12, gdzie w partii prawej ręki również mamy ostre punktowanie, przesunięcie trzydziestodwójki jest wyłącznie wynikiem skreśleń błędnie zapisanych nut (zob. przykł. 5).

Przykład 4. Faksymile autografu *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina, t. 9, dostępne na: <https://polona.pl/item/1124304/16/> (domena publiczna)



Przykład 5. Faksymile autografu *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina, t. 11–12, dostępne na: <https://polona.pl/item/1124304/16/> (domena publiczna)



Zasada równoległej pisowni obu rodzajów punktowań — łagodnego (z szesnastką) i ostrego (z trzydziestodwójką), w Wydaniu Narodowym w ogóle nie została zauważona i skomentowana. Biorąc pod uwagę powyższe, można wysnuć jeszcze jeden wniosek: być może taka pisownia (drobne wartości rytmu punktowanego zanotowane w pionie z ostatnią ósemką trioli) wynika ze względów estetycznych, bowiem tworzy niepowtarzalną plastykę zapisu, podobnie jak indywidualny charakter pisma kompozytora. Nie oznacza to automatycznie, że intencją twórcy było ujednoczenie rytmów w wykonaniu (a jeśli tak, to konsekwentnie powinno ono dotyczyć także ostrzejszej formy punktowania, zawierającej dwie kropki i trzydziestodwójkę).

W Wydaniu Narodowym, którego ideą jest drobiazgowo odtworzenie autografu, i które „klasyczny” zapis szesnastki w rytmie punktowanym traktuje jako dowolne przesunięcie, zachowano oryginalną pisownię Chopina tylko w wypadku głosu głównego (punktowanego — ósemka z kropką i szesnastka), ale już ostrzejsze punktowanie (ósemka z dwiema kropkami i trzydziestodwójka) zapisano właśnie w formule „klasycznej”, z przesunięciem.

Skoro mowa o precyzji wartości rytmicznych obecnych w zapisie, można rozważyć ich stosowanie także w kontekście instrumentów z epoki, takich, na których grywał sam kompozytor. Wiemy, że w stosunku do współczesnych fortepianów były one delikatniejsze, ich brzmienie wydaje się przytłumione. Mechanizm sprawiał, że dźwięk był krótszy, jednocześnie zaś jego wydobycie pozwalało na większą precyzję momentu inicjowania dźwięku. W tym świetle wyraźne rozróżnienie dwóch rodzajów punktowania nabiera dodatkowo sensu praktycznego — ich dokładne wykonanie jest możliwe, a zatem zapis może wiązać się także z realnymi możliwościami instrumentu, którego brzmienie i specyfikę znał Chopin.

Jak widać, bezwzględna logika nie pozwala rozstrzygnąć problemu wykonania współistniejących rytmów, wymaga zadawania kolejnych pytań i rozszerzenia pola dyskusji. Pójdźmy zatem dalej.

Nie ulega wątpliwości, że tradycja ujednolicania rytmów punktowanego i triolowego, realizowanych równocześnie, związana jest — poza tempem utworu, metrum i hierarchią głosów, także z charakterem dzieła. Profesor Ekier pisze, że argumenty natury estetycznej mogą być brane pod uwagę w refleksji nad utworem, ale postuluje odrzucenie kryteriów wyrazowych jako subiektywnych²⁶. Czyż jednak tworzenie i odbiór sztuki nie są, ze swej natury, w znacznym stopniu subiektywne? W sferze muzyki to właśnie jej przekaz wyrazowy i emocjonalny odgrywa często decydującą rolę w pracy nad interpretacją. Nie miejsce tu na dysputę nad znaczeniem muzyki i wartościami w niej obecnymi, jednak w przypadku *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina warto odnieść się i do tego aspektu.

Konsekwencją wyboru wykonania rytmu punktowanego współlistniejącego z triolami — w sposób ujednolicony lub nie, jest zmiana charakteru dziewiątego *Preludium*. Przy ujednoliceniu rytmów mamy do czynienia z kategoriami, które można ująć jako „spokój”, „łagodność”, „kołysanie” itp. Jeśli jednak wybierzemy rozróżnienie rytmów, pojawiają się kategorie estetyczno-emocjonalne, takie jak: „wzniosłość”, „powaga”, „patoś”. Mieczysław Tomaszewski, który w tych właśnie kategoriach opisuje *Preludium E-dur* (podobnie jak *Preludium c-moll* op. 28 nr 20), wskazuje cechy, nadające obu utworom ten właśnie charakter: wolne tempo, niski rejestr, dynamika użyta formotwórczo, schromatyzowana harmonika, hymniczna melodyka, wreszcie zaś parzyste metrum i rytm, wywołujący skojarzenia z marszem żałobnym²⁷. Zwróćmy uwagę nie tylko na wymienione elementy, ale także na tryle w partii lewej ręki, brzmiące jak... werble.

Wreszcie jeszcze jedna, jak się wydaje, zasadnicza kwestia. Koronnym argumentem, który nie pozwala wydać arbitralnej opinii w sprawie wykonania rytmu partii prawej ręki w *Preludium E-dur*, a o którym nie wspominają w swoim komentarzu redaktorzy Wydania Narodowego, jest takt ósmy — kulminacja utworu, podkreślona określeniem *forte fortissimo*, kiedy to po ciągu akordów w niezwyklej, chromatycznych następstwach pojawia się niespodziewanie zwrot kadencyjny w tonacji *As-dur*, „rozciągnięty” w głosie głównym w postaci dwóch ósemek²⁸ (zob. przykł. 6).

²⁶ J. Ekier, op. cit., s. 180–181.

²⁷ Zob. M. Tomaszewski, op. cit., s. 272 i 408.

²⁸ To miejsce, pierwsze, które przykuwa uwagę przy odczytywaniu zapisu nutowego *Preludium*, wskazuje także I.J. Paderewski, w komentarzu do swego wydania *Dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*.

Przykład 6. Fryderyk Chopin *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, t. 8, w: idem, *Preludia op. 28, 45*, (Wydanie Narodowe, seria A, t. 7), red. Jan Ekier, Paweł Kamiński, Kraków 2000, s. 25; faksymile autografu utworu, takt. 8, dostępne na: <https://polona.pl/item/1124304/16/> (domena publiczna)

Owo jedyne w całym utworze pojawienie się dwóch ósemek, zaplanowane na moment kulminacji i zapisane przez kompozytora w pełni świadomie (o czym świadczy wyraźne skreślenie kropki przy pierwszej ósemce grupy — napisanej „z rozpędu”, automatycznie i brak „szesnastkowego” wiązania przy drugiej z ósemek), sprawia, że wszystko, co dotąd działo się w rytmice utworu, staje się kontekstem, ramą i tłem dla tego wyjątkowego miejsca. Nasuwa się pytanie: w jakim celu Chopin pisałby grupę ósemkową, wcześniej i dalej precyzyjnie zaznaczając punktowanie, niestrudzenie stawiając kropki przy ósemkach, zapisując szesnastki i trzydziestodwójki, gdyby nie chciał wyróżnić owego miejsca — również poprzez rytmikę — nadając mu szczególne, emocjonalno-wyrazowe znaczenie i odróżniając wyraźnie od wszystkiego, co do niego dążyło i co następuje po nim?

Dwie ósemki na tle trioli w takcie ósmym zapisane są w tej samej konwencji, co rytm punktowany w całym utworze (druga ósemka grupy w górnym głosie łączy się z ostatnią ósemką trioli w głosie akompaniującym). Ta jedyna w całym *Preludium* figura przynosi rozszerzenie przestrzeni czasowej, rozświetlając koloryt, uwydatniając i wzmacniając ekspresję kulminacji, którą, wraz z rytmiką, tworzą zgodnie harmonika, dynamika i melodyka²⁹. Refleksja nad tym właśnie miejscem, gdzie elementy kompozycyjne i warsztatowe spotykają się z wyrazowymi, ma niezwykle istotne znaczenie dla wykonawcy poszukującego rozwiązania wątpliwości interpretacyjnych.

Paradoksalnie, pewną podpowiedzią może stać się uwaga profesora Ekiera, dotycząca przebadanych przez niego egzemplarzy lekcyjnych. W dwóch z nich, należących do Ludwika Jędrzejewiczowej i Jane Stirling, widnieją pisane ołów-

²⁹ Mamy tu do czynienia z jedynym wyraźnym skokiem interwałowym (o kwartę), co jest ewenementem w utworze, w którym głos górny prowadzony jest ruchem sekundowym.

kiem uwagi Chopina, zalecające ujednoczenie rytmów wykonywanych prawą ręką³⁰. Problem w tym, że owa ręcznie napisana uwaga znajduje się właśnie (i tylko) w takcie ósmym, co jasno określa zalecenia Chopina dotyczące realizacji tego szczególnego taktu, jednakże nie daje podstaw do twierdzenia, że należy ją odnieść do całości utworu.

Swoją drogą, pierwsze wydania *Preludiów* op. 28 (angielskie, francuskie i niemieckie), a także następne, edytowane były „klasycznie”, z przesunięciem szesnastki poza triolę. Chopin widział je, korzystali z nich jego uczniowie, jednakże żadne źródła nie podają, żeby kiedykolwiek protestował przeciwko takiej formule zapisu i chciał dokonać jego korekty. Na pytanie dlaczego tak się stało — czy dlatego, że ta kwestia nie wydawała mu się aż tak istotna, czy dlatego, że polegał na wiedzy i guście wykonawców, a może pozostawiał im wybór? — nie sposób dziś odpowiedzieć. Pierwszym wydaniem, zachowującym oryginalną pisownię Chopina jest edycja Henle³¹ z 1956 roku, jednakże nie towarzyszą jej żadne komentarze wykonawcze.

Na koniec oddajmy głos wykonawcom. Praktyka pianistyczna XIX wieku traktowała opus 28 jako repertuar, a nie cykl. Nie wiadomo, czy Chopin kiedykolwiek odegrał całość *Preludiów*. Wydaje się, że dopiero Raul Koczalski uczynił to jako pierwszy w 1909 roku³². Pierwszego nagrania z kolei dokonał w 1926 roku Alfred Cortôt. Dziś *Preludia* op. 28 są równie chętnie wykonywane na koncertach, jak i rejestrowane na płytach.

Wśród dostępnych obecnie licznych nagrań znajdziemy zarówno przykłady różnicowania rytmu punktowanego i triolowego, jak i ich ujednoczanie. Punktowanie od triol odróżniają między innymi: Martha Argerich, Claudio Arrau, Grigory Sokolov, Ivo Pogorelić, Evgeny Kissin, Daniil Trifonov, a także Artur Schnabel, Halina Czerny-Stefańska i wspomniany wyżej Alfred Cortôt. Interpretację z rytmem ujednoczonym prezentują Maurizio Pollini³³, Andras Schiff, Wojciech Światała oraz Rafał Blechacz. Ciekawe rozwiązanie znalazła Yulianna Avdieeva, która łączy punktowanie, ale jednocześnie nie uzgadnia precyzyjnie obu rytmów. Zachowuje szlachetny, patetyczny charakter utworu, a przy tym odróżnia wszystkie trzy głosy poprzez lekkie rozchwianie rytmiki³⁴.

³⁰ J. Ekier, op. cit., s. 176.

³¹ Günter Henle Verlag, München.

³² Za: M. Tomaszewski, op. cit., s. 404.

³³ To właśnie wykonanie, pochodzące z 1975 r., zarejestrowane przez Deutsche Grammophon, rekomenduje profesor Ekier jako pierwsze, jego zdaniem „autentyczne”, odtwarzające intencję Chopina.

³⁴ Wszystkie wymienione wykonania dostępne są w postaci nagrań płytowych.

Sztuka, w tym muzyka, rządzi się własnymi prawami, zaś poszukiwanie artystycznej prawdy prowadzić może do różnych wyborów. Nie jest naszą intencją deprecjonowanie kolosalnej, benedyktyńskiej pracy redaktorów Wydania Narodowego. Ich prace nad filiacją i autentycznością źródeł, włączenie do nich nie tylko zachowanych rękopisów, ich kopii, dostępnych wydań, ale także egzemplarzy lekcyjnych; przebadanie pism, korespondencji, wspomnień, zasługują na najwyższe uznanie. Wątpliwości dotyczą jedynie komentarzy wykonawczych, jeśli, jak ma to miejsce w przypadku dziewiątego *Preludium*, jednoznacznie wskazują sposób interpretacji. Z pewnością w wielu przypadkach jest możliwe wskazanie sposobu wykonania danego utworu czy jego fragmentu, zgodnie z zamierzeniem kompozytora, jednakże — jak przekonaaliśmy się na przykładzie *Preludium E-dur* — arbitralne, nie dopuszczające innych możliwości sądy nie zawsze są wystarczająco umocowane w argumentacji. Nauka wymaga obiektywizmu, a także podania pełnej dostępnej, drobiazgowo przebadanej wiedzy. W przypadku dziewiątego *Preludium*, użytkownik Wydania Narodowego otrzymał te informacje, które uzasadniają koncepcję redaktorów. Widzimy jednak jak wiele jest argumentów wskazujących na inne możliwości, poszerzających pole dyskusji i stawiających problem w nowym świetle.

Wydanie Narodowe jest nie tylko edycją źródłowo-krytyczną, ale i praktyczną, a tym samym wzorem dla tysięcy muzyków, nauczycieli, studentów i uczniów, pracą opiniotwórczą. To właśnie wydanie było rekomendowane w regulaminie siedemnastej edycji Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego³⁵. Redaktorzy, przekazując swoją opinię, decydują jednocześnie o jedynym „autentycznym”, ich zdaniem, sposobie wykonywania utworów Chopina³⁶, uwalniając swych czytelników od obowiązku poszukiwania, osobistej refleksji, a w jej wyniku podejmowania samodzielnych decyzji. Wydania źródłowe, przygotowywane przez uznane na świecie, specjalizujące się w publikacjach faksymilowych wydawnictwa, takie jak Güntera Henlego³⁷ czy Anne Fuzeau-

³⁵ Zob. Regulamin Konkursu Chopinowskiego, edycja 2015, par. VIII, pkt. 3.

³⁶ Profesor Ekier zaznacza, że komentarze mają jedynie odpowiedzieć na pytanie „jak swój tekst rozumiał Chopin” (idem, op. cit., s. 156), a nie narzucać określony styl wykonawczy. Choć twierdzenie redaktorów, że udało im się uzyskać nie budzącą żadnych wątpliwości odpowiedź jest bardzo ryzykowne; przeciętny odbiorca przyjmuje ich komentarze z pełnym zaufaniem, niemalże jako wskazania samego Chopina. W konsekwencji wybór inny niż przedstawiony w komentarzach jawi się jako niezgodny z intencją kompozytora. W tym znaczeniu zatem komentarze mają istotny, a nawet decydujący wpływ na wykonanie.

³⁷ Por. przypis 31.

-Girault³⁸, ograniczają się do edycji tekstu muzycznego w jego czystej, oryginalnej postaci, dodając ewentualnie komentarz źródłowy, nigdy zaś wykonawczy. To korzystający z wydania muzycy są odpowiedzialni za swoje wybory, oparte na wiedzy, tradycji czy własnej inwencji. A zatem odpowiedzialność wydawcy jest ogromna, podobnie jak odpowiedzialność nauczycieli, którzy powinni prowadzić swych uczniów ku samodzielności, budzić w nich ciekawość, pasję i zaangażowanie we własną pracę, wreszcie zaś radość poszukiwania i realizacji interpretacji zgodnej z tradycją, ale i własną wrażliwością. Jak pisała Marcelina Czartoryska, uczennica Chopina, uznawana przez wielu za jego *porte parole*: „Trzeba intuicji [...] a nie tradycji, trzeba pracy, która czasami potrafi wywołać intuicję. [...] Przyszłam do przekonania, że tradycja to frazesik — jeżeli praca nie wywoła intuicji, to i tradycja na nic się nie przyda”³⁹.

Podczas sympozjum naukowego *Konkursy pianistyczne: uczestnicy, jurorzy, oceny*, które odbyło się w Warszawie w dniach 20–21 lutego 2015 roku⁴⁰, pełnomocnik dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina ds. Konkursu Chopinowskiego, Grzegorz Michalski, przypomniał szereg ważnych pytań, związanych z Konkursem, postawionych przez Ludwika Erhardta 40 lat temu. Dotknął m.in. problemu unikania w dyskusjach dotyczących interpretacji muzyki Chopina kwestii indywidualnych rozwiązań, różnic, możliwych swobód. Tęsknotę do wykonań zgodnych ze stylem, a jednocześnie świeżych, ciekawych, ukazujących nowe oblicza muzyki Chopina, wyrażają także wybitni muzycy, zarazem jurorzy Konkursu, tacy jak Andrzej Jasiński⁴¹ i Kevin Kenner⁴².

Odczytując Chopina, podążając niezwykłą ale i niełatwą ścieżką do własnej interpretacji, stawiamy pytania, poszukujemy, dokonujemy świadomych wyborów i bądźmy odpowiedzialni za swoje decyzje. Szanujmy opinie, z którymi się spotykamy, ale pozostajmy pokorni przede wszystkim wobec kompozytora i jego muzyki, nie zakuwajmy jej w kajdany powszechnych opinii, nie zamieniamy w kamień, nie czyńmy z niej martwego posągu. Jak mówiła Marcelina Czartoryska, muzyka Chopina „dopuszcza taką mnogość interpretacji,

³⁸ Anne Fuzeau Productions, Bressuire.

³⁹ „Kurier Poznański” 1892, nr 270,24 września, cyt. za: F Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, red. J.J. Eideldinger, tłum. Z. Skowron, Kraków 1995, s. 119.

⁴⁰ Organizatorami sympozjum byli: Katedra Fortepianu Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Zakład Psychologii Muzyki UMFC i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

⁴¹ Wypowiedź podczas sympozjum naukowego *Konkursy pianistyczne: uczestnicy, jurorzy, oceny*. Warszawa, 20–21 lutego 2015 r.

⁴² Zob. K. Kenner, *Pozwalam mówić muzyce* [rozmowa z Bibianą Ciejką], „Scala. Edukacyjny Magazyn Muzyczny” 2014, nr 4, s. 8.

jak wiele muzycznych umysłów: ujarzmienie jej za pomocą suchej tradycji jedynie ją pomniejsza”⁴³.

Rozważania nad problemem wykonania rytmów w *Preludium E-dur* prowadzą do wniosku, że nie można jednoznacznie rozstrzygnąć tej kwestii, bowiem nie ma jednej tylko, właściwej odpowiedzi. Dokonanie wyboru pozostawić należy zatem wykonawcom, pedagogom i ich wychowankom, bowiem, jak się zdaje, tam, gdzie jest jedna prawda, kończy się muzyka.

⁴³ Wypowiedź Marceliny Czartoryskiej zanotowana przez Alice Mangold Diehl. Cytat za: J. Methuen-Campbell, [głos w dyskusji okrągłego stołu na temat historii i teorii interpretacji pianistycznej dzieł Chopina], „Rocznik Chopinowski” 1988 (wyd. 1992), t. 20, s. 225.

STRESZCZENIE

Artykuł porusza problem różnic w zakresie tekstu nutowego oraz jego interpretacji i wskazań wykonawczych dotyczących *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 Fryderyka Chopina w dwóch wydaniach: 1. Fryderyk Chopin, *Preludia*, t. 1, (idem, *Dziela wszystkie*), red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Kraków 1983; 2. Fryderyk Chopin, *Preludia op. 28, 45*, (Seria A, Utwory wydane za życia Chopina, t. 7, wersja z komentarzem polskim i angielskim), wyd. II, PWM/Fundacja Wydania Narodowego, Kraków 2000. Autorka odnosi się do komentarzy źródłowych i wykonawczych umieszczonych we *Wstępie do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*, poszukując rozwiązań kwestii niejasnego zapisu partii prawej ręki w dziewiątym *Preludium*. Przywołuje osiemnastowieczne traktaty teoretyczne (Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Joachima Quantza), które zasłynęły w Europie jako prace opiniotwórcze w zakresie interpretacji muzycznej, odwołuje się również do praktyki wykonawczej muzyki dawnej w zakresie realizacji współistniejących linii rytmicznych, jak to ma miejsce w przypadku *Preludium E-dur* op. 28 nr 9. Omówienie historycznych źródeł wiedzy, dotyczących budzącej kontrowersje wykonawcze figury rytmicznej w utworze Chopina, uzupełnia analizą manuskryptu utworu. Autorka rozważa także kwestie natury wyrazowej, omawia niezwykle istotny moment kulminacji utworu, wskazuje ujawniające się w nim kategorie estetyczno-emocjonalne i narracyjne, które — w zależności od wyboru sposobu wykonania warstwy rytmicznej — nadają *Preludium* odmienny charakter. Na koniec oddaje głos wydawcom uznanych na świecie wydań źródłowych i samym wykonawcom, podając przykładowe interpretacje wielkich pianistów, takich jak: Martha Argerich, Maurizio Pollini, Ivo Pogorelić, Evgeny Kissin, Artur Schnabel, Rafał Blechacz, Daniil Trifonov, Yulianna Avdieeva.

SŁOWA KLUCZOWE: Fryderyk Chopin, *Preludium E-dur* op. 28 nr 9, autograf, różne wydania, interpretacja zapisu, tradycje wykonawcze, wykonanie.

ABSTRACT

From text to interpretation. On the *Prelude in E major* Op. 28 no. 9 by Frederic Chopin

The article addresses the issue of differences concerning musical scores and its interpretation and indications concerning the way of performing of *Prelude in E major*, Op. 28 no. 9 of Frederic Chopin in two publications: 1) Fryderyk Chopin, *Preludia*, t. 1, (idem, *Dziela wszystkie*), red. I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Kraków 1949; 2) Fryderyk Chopin, *Preludia op. 28, 45*, (Seria A, *Utwory wydane za życia Chopina*, t. 7, wersja z komentarzem polskim i angielskim), wyd. II, PWM/Fundacja Wydania Narodowego, Kraków 2000. The author refers both to source comments and the ones concerning the way of performance, mentioned in the introduction of *Wydanie Narodowe*, trying to resolve the problem of unclear notation of the right-hand part in the *Prelude* no.9. She points eighteenth-century theoretical treatises (by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Joachim Quantz), which became known in Europe as opinion-forming works referring to music interpretation. She also considers the practice of early music performance in terms of the realization of coexisting rhythmic lines, as it is the case in *Prelude in E major*, Op. 28 no. 9. The discussion of historical resources, referring to a rhythmic figure in the Chopin's composition, controversial in terms of the way of performance, is completed with the analysis of the work's manuscript. In addition, the author concerns the problem of the way of expressing, discusses a quite essential moment of climax, indicates the aesthetic-emotional and narrative categories present in the work which, depending on the selected way of performance of rhythmic layer, change the character of the *Prelude*. Ultimately, that author gives voice to publishers of prestigious source editions and to performers themselves, giving examples of interpretations of such great pianists as, for instance, Martha Argerich, Maurizio Pollini, Ivo Pogorelič, Evgeny Kissin, Artur Rubinstein, Rafał Blechacz, Daniil Trifonov, Yulianna Avdieeva.

KEYWORDS: Frederic Chopin, *Prelude in E major* Op. 28 no. 9, autograph, different editions, interpretation of notation, performing traditions, performance.

BIBLIOGRAFIA

Chopin Fryderyk, *Szkice do metody gry fortepianowej*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 1995.

Chopin Fryderyk, *Wybór listów*, oprac. Zdzisław Jachimecki, Wrocław 1949.

Ekier Jan, *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieła Chopina*, [wersja elektroniczna], <http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/wstep-do-wydania-narodowego.pdf> (dostęp: 26.11.2015).

Kenner Kevin, *Pozwalam mówić muzyce* [rozmowa z Bibianną Ciejką], „Scala. Edukacyjny Magazyn Muzyczny” 2014, nr 4, s. 8.

Poniatowska Irena, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991.

Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

Zieliński Tadeusz, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.