

***Opracowanie Mazurków Chopina
w redakcji Zygmunta Stojowskiego***

***w kontekście tendencji i praktyk
występujących w edytorstwie muzycznym
XIX i XX wieku***

Z prac
Wydziału Instrumentalnego



*Zygmunt Stojowski około 1890 roku
zdjęcie ze zbiorów Polish Music Center, USC, Los Angeles*

MAREK SZLEZER

***Opracowanie Mazurków Chopina
w redakcji Zygmunta Stojowskiego***

***w kontekście tendencji i praktyk
występujących w edytorstwie muzycznym
XIX i XX wieku***



Kraków 2016

AUTOR

Marek Szlezer

CYTOWANIE

Marek Szlezer, *Opracowanie mazurków Chopina w redakcji
Zygmunta Stojowskiego w kontekście tendencji i praktyk
występujących w edytorstwie muzycznym XIX i XX wieku,*
Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016

REDAKCJA WYDAWNICZA

Herbert Oleschko

Piotr Papla

PROJEKT OKŁADKI

Antek Korzeniowski

© Copyright by Akademia Muzyczna w Krakowie 2016
Publikacja nr 195

ISBN 978-83-62743-77-3

Spis treści

I. WPROWADZENIE	7
II. KONTEKSTY I CHRONOLOGIE	11
1. Edytorstwo muzyczne jako proces historyczny i kulturowy	11
2. Rola i funkcja edytora w procesie opracowania tekstu muzycznego oraz krótki zarys ogólnych tendencji obecnych w edytorstwie muzycznym. Próby typologii	16
3. Typy edycji muzycznych obecnych na rynku wydawniczym w XIX i XX wieku i ich charakterystyka	28
3.1. Wydania autorskie	28
3.2. Wydania praktyczno-wykonawcze	29
3.3. Wydania pedagogiczne	32
3.4. Wydania urtextowe	33
3.5. Wydania historyczno-krytyczne	34
4. Edycje dzieł Fryderyka Chopina w XIX i XX wieku oraz ich proponowane typologie autorstwa polskich muzykologów	34
4.1. Wydania źródłowo-krytyczne	38
4.2. Tendencja krytyczno-źródłowa	39
4.3. Tendencja krytyczna	39
4.4. Tendencja pedagogiczna	41
5. Fryderyk Chopin, Zygmunt Stojowski i polska szkoła pianistyczna	43
6. Wydania dzieł Chopina w opracowaniu polskich redaktorów	58
6.1. Wydanie pod redakcją Karola Mikulego	61
6.2. Wydanie pod redakcją Jana Kleczyńskiego/Rudolfa Strobla ..	62
6.3. Wydanie pod redakcją Karla Klindwortha zrewidowane przez Xawerego Scharwenkę	63

6.4. Wydanie niektórych dzieł pod redakcją Aleksandra Michałowskiego	63
6.5. Wydanie dzieł na fortepian solo pod redakcją Ignacego Friedmana	64
6.6. Wydanie w redakcji Hermana Scholtza/Bronisława Poźniaka	64
6.7. <i>Wydanie dzieł wszystkich</i> TIFC/PWM Paderewski-Bronarski-Turczyński	65
6.8. Wydanie Narodowe dzieł wszystkich pod redakcją Jana Ekiera/Pawła Kamińskiego	66
III. TEKST I CHARAKTERYSTYKA	69
1. Uwarunkowania biograficzne i geneza opracowania	69
2. Mazurek w twórczości Zygmunta Stojowskiego	74
3. Materiał źródłowy	77
4. Inne inspiracje redakcyjne	91
5. Aspekty techniczne opracowania	95
6. Elementy charakterystyczne wydania	96
6.1. Stosunek do tekstu kompozytora	96
6.2. Uwagi stylistyczno-wykonawcze	103
6.3. Komentarze praktyczno-wykonawcze	103
6.4. Komentarze stylistyczne	105
6.5. Interwencje edytorskie	108
7. Edycja Stojowskiego wobec innych współczesnych opracowań	119
8. Podsumowanie	122
IV. WNIOSKI I ZAKOŃCZENIE	125
<i>Bibliografia (układ chronologiczny)</i>	<i>129</i>

I. WPROWADZENIE

Zygmunt Stojowski, jeden z najwybitniejszych polskich kompozytorów i pianistów przełomu XIX i XX wieku, którego postać w ojczystym kraju została na wiele lat prawie całkowicie zapomniana, już za życia był w muzyce polskiej jednym z symboli pomijania w szeroko pojętej historiografii wybitnych postaci w kulturze rodzimej, pomimo ich niekwestionowanych osiągnięć na polu aktywności, jakie reprezentowali. W dziedzinie sztuki takie postępowanie poniosło za sobą szczególnie dotkliwe konsekwencje, które kultura polska odczuwa do czasów nam współczesnych. Nie tylko bowiem poskutkowało to wieloletnim brakiem informacji o pewnych postaciach w literaturze przedmiotowej, lecz także rozpraszaniem ich dorobku, który w latach wojen i niepokojów ulegał bezpowrotnemu zaprzepaszczeniu. Oprócz tego pośrednią konsekwencją owych zaniechań było, niekiedy celowe lecz w większości przypadkowe, wynaturzanie hierarchii pewnych zjawisk i znaczenia danych postaci dla kultury narodowej.

Stojowski, którego aktywnością w Polsce nikt przez lata się nie interesował, został zignorowany tak dalece, że w zdawkowym nekrologu opublikowanym po jego śmierci dnia 5 listopada 1946 roku „Życie Warszawy” podało następującą informację: „Zgon Zygmunta Stokowskiego: W Ameryce zmarł kompozytor i dyrygent światowej sławy Zygmunt Stokowski. Stokowski mieszkał w Stanach Zjednoczonych od 40 lat”. Nie tylko pomyłono tutaj nieszczęśliwie nazwisko kompozytora z wybitnym dyrygentem, Leopoldem Stokowskim, lecz również same postacie między sobą. W przypadkach analogicznych często mówi się potocznie, iż pewne zjawisko w sztuce „nie wytry-

mało próby czasu”. Czymże innym jest to jednak często, jak nie prostym usprawiedliwieniem własnej ignorancji, braku zainteresowania, bądź świadomą negacją czyichś dokonań? Jak sam Stojowski celnie napisał we wstępie do swoich wykładów o Chopinie, przeprowadzonych w nowojorskiej Juilliard School of Music, skierowanym do studentów tej uczelni w 1944 roku: „Jeżeli chcecie coś naprawdę docenić i ocenić musicie być poinformowani”¹. Brak owej informacji, nierzadko wynikający z chęci ukształtowania gustów odbiorców, sterowania ich wyobraźnią, który był tak charakterystyczny dla krytyków sztuki i środowiska artystycznego doby modernizmu wynikał z dość niskich w istocie pobudek bazujących na dużej ilości prywatnych sympatii i animozji oraz zwyczajnej koterii, co można prześledzić po latach w zachowanej korespondencji. Gorący poziom prezentowanego przy tym dyskursu, zaangażowania – będący rzeczą chwalebna – powodował u mniej uświadomionych odbiorców radykalizację postaw, która w późniejszych generacjach skutkowałą odrzucaniem argumentów estetycznych strony przeciwnej, skłóceniem wewnętrznym środowisk. Wszystko to jednak swój początek i przyczynę posiada w cytowanym powyżej braku dostępu do informacji.

Zajmując się od wielu lat twórczością kompozytorów polskich, zarówno jako wykonawca jak i edytor, mogłem naocznie przekonać się jak wielkie spustoszenia ów brak dostępu do informacji poczynił w krajobrazie muzyki polskiej. Największą szkodą, jaką spowodował, jest brak źródeł, które niegdyś istniały, lecz poprzez lata świadomej, bądź nieświadomej ignorancji zniknęły bezpowrotnie. Uniemożliwia to nie tylko rewizję i ewaluację pewnych postaci i dzieł, co samo w sobie nie musi być oczywiste, ale przede wszystkim utrudnia znacząco codzienną pracę badawczą i kontekstualizację zjawisk wyjątkowych. Przeświadczenie, tak nagminne i rozpowszechnione w świecie w czasach pokoju i dobrobytu, iż rękopis, obraz lub inne dzieło sztuki, zachowane w galerii, bibliotece, archiwum prywatnym lub państwowym będą istniały wiecznie, już nieraz w historii sztuki okazywało się być

1 Zygmunt Stojowski, *Pisma wybrane*, red. Marek Szlezer, Jan Kalinowski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015, s. 52.

przeświadczeniem krótkowzrocznym i nie uwzględniającym nieprzewidywalności przyszłości.

Z powyższego powodu naczelnym zadaniem każdego naukowca zajmującego się badaniami, w tym badaniami nad muzyką polską w szczególności, powinno być przybliżenie lub w miarę możliwości publikacja zachowanych szczęśliwie źródeł. Internet i powszechna wymiana informacji wydaje się ów aspekt czynić wraz z biegiem czasu coraz łatwiejszym, nie można jednak zapominać, że dostępność źródła nie musi równać się powszechnej świadomości jego istnienia. W przypadku niniejszej publikacji nie było niestety możliwym z powodu wielorakich czynników doprowadzenie do wydania źródła w jego wersji oryginalnej, niemniej żywię głęboką nadzieję, że niniejsza forma upowszechnienia istniejącego jedynie w rękopisie opracowania *Mazurków Chopina* dokonanego przez Zygmunta Stojowskiego stanie się dla kogoś bodźcem do podjęcia pracy nad przybliżeniem gronu wykonawców i muzykologów tego unikatowego w polskiej literaturze pianistycznej źródła, aby mogło ono w przyszłości zaistnieć w świadomości przyszłych pokoleń muzyków.

Na koniec tej przedmowy czuję się w powinności zamieścić parę informacji technicznych dotyczących aspektów redakcyjnych poniższego tekstu. Wszystkie nieopisane cytaty pochodzą z zachowanego rękopisu Stojowskiego w tłumaczeniu na język polski z oryginału sporządzonego w języku angielskim, którego dokonał autor tych słów. Staralem się oddać w miarę wiernie charakter myśli Stojowskiego w ramach skromnych umiejętności przekładu, co mam nadzieję potencjalny czytelnik zechce mi wybaczyć. Tłumaczenie innych cytatów z języków obcych również pochodzi od autora tej pracy, chyba że w przypisach wskazano inaczej. Bibliografia została uporządkowana pod względem chronologicznym. Przykłady nutowe opisano oddzielnie.

Chciałbym serdecznie podziękować: Panu Markowi Żebrowskiemu i Kryście Close z Polish Music Center w Los Angeles za możliwość konsultacji rękopisów Stojowskiego. Pani Aleksandrze Biście i Pani Annie Gluc oraz Panu Piotrowi Kowalowi, za ich cenny wkład i pomoc w przygotowaniu niniejszej publikacji. Bez ich pełnego zaangażowania udziału w pracach nad zachowanym tekstem Stojowskiego, poniższa

praca w obecnym kształcie nigdy by nie powstała. Chciałbym wyrazić również swoją głęboką wdzięczność Panu Herbertowi Oleschko oraz Panu Piotrowi Papli z Działu Wydawnictw Akademii Muzycznej w Krakowie za wieloletnią współpracę i życzliwość w procesie redakcyjnym.

Na sam koniec, specjalne podziękowania chciałbym złożyć na ręce prof. dra hab. h.c. Mieczysława Tomaszewskiego za zainicjowanie i wykrystalizowanie idei niniejszej pracy oraz cenne konsultacje w trakcie jej powstawania.

II. KONTEKSTY I CHRONOLOGIE

1. Edytorstwo muzyczne jako proces historyczny i kulturowy

Edytorstwo muzyczne jest jednym z rodzajów działalności wydawniczej w naukach humanistycznych, które za podstawę swych rozważań przyjmują tekst², będący symbolicznym zapisem dzieła sztuki. Jest ono przeważnie definiowane jako postępowanie zmierzające do ogłoszenia drukiem istniejącego wcześniej zapisu tekstu, włączając w to proces sporządzenia kopii i ręcznych odpisów danego materiału³.

Edytorstwo na przestrzeni dziejów podlega procesom tożsamym dla wszystkich innych aspektów związanych z działalnością twórczą człowieka. Od momentu, w którym powstała pierwsza kopia tekstu muzycznego pisanego systemem znaków – symboli możemy mówić o początku zagadnienia edytorstwa muzycznego jako zjawiska kulturowego. Kopista, a później edytor stał się mimowolnym przekaznikiem pomiędzy twórcą dzieła a publicznością. Tym samym wkroczył on, samowolnie choć bezwiednie, na pole interpretacji integralnej dzieła muzycznego, stając pomiędzy dwiema fazami realizacji utworu – fazą jego zapisu koncepcyjnego – symbolicznego a jego rzeczywistą postacią audytywną⁴. Nie będąc sam auto-

2 Sonia Wronkowska, *Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy”, 2013, Nr 3 (33), s. 10.

3 Brygida Kürbis, *O założeniach i metodzie edycji historycznych i literackich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 1974, Tom 9, s. 205.

4 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

rem dzieła ani też jego wykonawcą uzyskuje przez to wpływ na obraz i obecność dzieła w kulturze.

Sam proces edycyjny dzieła muzycznego jest procesem złożonym i wszechstronnie uwarunkowanym. Jest on także procesem wymykającym się prostej próbie określenia stałych warunków w jakich zachodzi. Na pierwszy plan należy wysunąć uwarunkowania najbardziej prozaiczne, jakimi są możliwości techniczne, którymi dysponują kopiści i wydawcy. Każda kopia źródła, czyniona ręcznie, czy też przy redakcji maszynowej, narażona bowiem jest na błędy ludzkie wynikające z nieuwagi. Obecnie w czasach nam współczesnych jesteśmy w stanie dokonywać kopii doskonałej za pomocą transkrypcji w programie komputerowym, przez co możemy łatwiej wychwytywać proste przeoczenia bądź nieścisłości we fragmentach analogicznych pod względem ich treści bądź zawartości. Nie oznacza to jednak w żadnym razie eliminacji błędów na etapie redagowania opracowania, a jedynie zmianę charakterystyki ich występowania. Tym samym zależność od uwarunkowań technicznych wpływa i wpływać będzie niezmiennie na charakter pracy redaktora.

Kolejnym uwarunkowaniem jest sama organizacja obiegu dzieła w przestrzeni w momencie powstawania jego opracowania. W istocie, z początku obieg ów ograniczony był do prostych odpisów, przez co ilość kopii dzieła i ich tożsamość była niezwykle ograniczona. Sprzyjało to niezwykle hybrydyzacji dzieła przy każdym kolejnym odpisie. Wraz z wprowadzeniem druku i zorganizowanego instytucjonalnie procesu wydawniczego ryzyko wystąpienia tych elementów zostało wyeliminowane poprzez tożsamość kopii w ramach jednego wydania. To samo tyczy się cyfrowych wersji dzieła, których kształt i wygląd jest za każdym razem jednolity, a obieg dzieła następuje w sposób o wiele prostszy i bezpośredni. Tym samym wpływa to na szybkość procesu powstawania redakcji dzieła i wprowadzenia go do kontekstu.

Następnym ważnym elementem jest aspekt psychologiczny, estetyczny i historyczny, które są niejako ze sobą złączone w procesie edycyjnym, ponieważ osoba redaktora, lecz także autora bezpośrednio nim podlegają. Przede wszystkim należy tutaj odróżnić akt redakcji dzieła dokonywany bezpośrednio przez jego twórcę w postaci rękopisu od redakcji, w której

biorą udział osoby pośrednie. Nawet bowiem w przypadku wydania korygowanego przez autora nie możemy mieć pewności, że wszystkie pochodzące od niego elementy składają się na ostateczną i definitywną wersję dzieła. Świadczą o tym nie tylko przypadki powstawania adnotacji, wariantów, zmian wprowadzanych na etapie korekt poszczególnych wydań tego samego utworu na przestrzeni życia jego twórcy, lecz także zmiany wprowadzane później na egzemplarzach już drukowanych, wreszcie w nagraniach czynionych przez samego kompozytora. Reasumując, należy przyjąć, że wydanie dokonane przy udziale kompozytora, w czym obecnie ujmujemy cyfrową redakcję autorską dzieła w programie komputerowym jest niczym innym jak pewnym etapem doprecyzowania i powstawania utworu trwającym niekiedy nieprzerwanie przez całe życie jego autora. Każdy zapis symboliczny, nawet najbardziej dokładny, jest bowiem jedynie pewnym przybliżeniem idei dźwiękowej, dlatego istnieją też nieskończone możliwości jego dopełnienia i dookreślenia, co słusznie zauważa Nicholas Cook w swoich publikacjach twierdząc, że w muzyce klasycznej notacja może być bardziej definiowalna jako „skrypt” lub „scenariusz” niż ustalony „tekst”⁵.

Następnym etapem, czy też określiem istnienia dzieła w przestrzeni notacji, jest redakcja dzieła kompozytora opracowywana przez osoby trzecie na podstawie źródeł bezpośrednio od niego pochodzących. Jerome McGann w swojej teorii dzieła sztuki jako fenomenu socjologicznego, określa ten etap poszukiwaniem „ostatecznej intencji autora”⁶. Jest to z pewnością przedłużenie dziewiętnastowiecznej koncepcji Karla Lachmanna, który w swojej kodyfikacji metody filologicznej badania tekstów literackich nazywa ów proces „ustaleniem wyidealizowanego archetypu tekstu”⁷. Ten konstrukt myślowy

5 Nicholas Cook, *Analysing Performance and Performing Analysis* [w:] Nicholas Cook, Mark Everist (red.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford i in. 1999, s. 239-261.

6 Por. Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, University of Chicago Press, Chicago i in. 1983; także Jerome J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*, University of Chicago Press, Chicago i in. 1983.

7 Cytat z Karla Lachmanna za: S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 11.

zakłada, że edytor bierze pod uwagę jedynie artystyczne pragnienia i intencje autora w ustalaniu definitywnego tekstu, jakie można ustalić na podstawie bezpośrednich i pośrednich przekazów od niego pochodzących. McGann uznaje ów tok myślenia za fałszywy podając, że proces odbioru dzieła stanowi integralną część jego samego, a zatem intencje autora po jego zaistnieniu w przestrzeni nie mogą być wiążące. Już na tym etapie dochodzimy do pewnego paradoksu polegającego na decyzyjności opartej na wyobrażeniu intencji osoby trzeciej przez osobę nią nie będącą. Do tego dzieła sztuki, warunkowane historycznie przez okoliczności i miejsce powstania, zmienia swe znaczenie przy modyfikacji wyżej wymienionych czynników.

Jak pisze Lawrence Kramer, w swoim słynnym studium na temat dziewiętnastowiecznej muzyki instrumentalnej, muzyka odnosi się do rzeczywistości w jakiej powstawała i jest nieprzemijająco zależna od kontekstu⁸. Jest to w istocie tożsame z obecnym od początku w etnomuzykologii permanentnym kontekstualizowaniem muzyki, traktowanej tam jako element składowy kultury tradycyjnej i obrzędowości w szerokim jej rozumieniu. Kramer pisze ponadto, że „interpretacja rodzi się z miejsc, w których następuje moment krytyczny, co zazwyczaj oznacza miejsca, w których następuje niedookreślenie lub zbytne dookreślenie: z jednej strony dziura, pustka, brakujące ogniwo; z drugiej nadmiar przekazu, dodatkowe powtórzenie, zbyt ściśle powiązanie”⁹. Podkreśla to stwierdzenie wyraźnie znaczącą rolę edytora i jego potencjalny wpływ na interpretację dzieła. John Richardson w swojej książce *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal* w odniesieniu do roli zapisu muzycznego i jego wpływu na wykonawcę słusznie zauważa dodatkowo, że „wybory dotyczące umieszczenia «znaczących detali» muszą być rozważane w świetle ich roli, jako nośnika znaczeniowego i substancjalnego wrażeniowo”¹⁰. Tym samym dochodzimy do

8 Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley i in. 1993, s. 6.

9 L. Kramer, *Music as Cultural Practice...*, s. 12.

10 John Richardson, *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 16.

punktu, w którym to edytor a nie autor może stać na pozycji decydującej o interpretacji danego dzieła. W istocie bowiem zmiana nawet małego szczegółu w zapisie może prowokować daleko idące konsekwencje dla obrazu kompozycji i znaczenia dla wykonawcy. Tym samym każda interwencja na tym polu, nawet symboliczna poprawa oczywistego błędu, stanowi nieuchronną ingerencję w dzieło jako takie.

Przyjmując takowe założenie dochodzimy w procesie funkcjonowania dzieła w przestrzeni kultury do momentu, w którym nadbudowa tradycji edytorskiej oraz wykonawczej powoduje powstanie jego opracowania na podstawie opracowań wcześniejszych. Dołącza się wówczas głos kolejny, działający w jeszcze bardziej skomplikowanym środowisku. Nie tylko bowiem ustosunkowuje się on do tekstu pozostawionego przez autora, lecz także do tekstów już opracowanych. Dokonuje on zatem swoistej syntezy wielu spojrzeń, reagując na nie w sposób dowolny i tworząc własny obraz dzieła twórcy na podstawie sumy własnych i cudzych wyobrażeń oraz zindywidualizowanego i zinterioryzowanego wyobrażenia intencji twórcy.

Reasumując powyższe rozważania należy przyjąć, że każda edycja jest zatem interpretacją tekstu autora *par excellence*. Może być to interpretacja zakładająca różne formy obecności edytora w redagowanym tekście: od wyraźnie obecnego „Ja” po „Ja” ukryte. W każdym przypadku jednak nie istnieje opracowanie już stworzonego tekstu, które może zostać wyabstrahowane poza kontekst kultury, w jakiej powstało. Dodatkowo, jak słusznie zauważa cytowany wcześniej Richardson, tak naprawdę „autorytet zapisanej partytury jest nieustannie poddawany próbie w świetle tego, jak zróżnicowane interpretacje można tworzyć w zgodzie i ogólnie przyjętą wiedzą i praktyką”¹¹.

Chcąc dokonać pewnej typologii tudzież systematyzacji powyższych rozważań, należy uznać, iż w procesie tworzenia opracowania edytorskiego możemy wyróżnić następujące warunki:

- 1) Techniczny – sposób pracy nad edycją tekstu jest uwarunkowany możliwościami lub ograniczeniami technicznymi dostępnymi w momencie powstawania opracowania.

11 J. Richardson, *An Eye for Music...*, s. 19.

- 2) Organizacyjny – sposób pracy i redakcji jest uwarunkowany zasadami funkcjonowania wydawnictw i organizacji zajmujących się czytelnictwem.
- 3) Estetyczny – wygląd i sposób dokonania opracowania warunkowy jest obowiązującą w danym kontekście kulturowym i geograficznym kanonem estetycznym.
- 4) Psychologiczny – styl i sposób opracowania tekstu jest uwarunkowany kondycją psychiczną redaktora oraz jego cechami charakterologicznymi.
- 5) Historyczno-kulturowy – sposób dokonania opracowania jest zależny od świadomości historycznej redaktora, ilości dostępnych mu źródeł oraz bieżącego kontekstu społeczno-geograficznego.

2. Rola i funkcja edytora w procesie opracowania tekstu muzycznego oraz krótki zarys ogólnych tendencji obecnych w edytorstwie muzycznym.

Próby typologii

Z początku, u zarania systemu notacji muzycznej rola edytora-kopisty była tyleż fundamentalna, co znaczeniowo prosta. Zadaniem jego było zazwyczaj odzwierciedlić tak wiernie jak to możliwe tekst oryginalny, powielając go w celu redystrybucji oraz eliminować zauważone błędy. Odchylenia od tekstu wynikały częściej z błędów i niedoskonałości niż z chęci, tudzież potrzeby ingerencji w tekst oryginalny. Rola kopisty od początku co prawda związana była z poddaniem dzieła ocenie krytycznej, mającej na celu usunięcie przypadkowych błędów i niedoskonałości, pomimo tego jednak w swym naczelnym zadaniu ograniczała się do procesu udostępnienia, upowszechnienia dzieła. Rola ta niewiele zmieniła się wraz z wprowadzeniem druku. Od momentu jednak, kiedy utwór muzyczny stał się przedmiotem rynkowym, funkcja edytora w procesie wydawniczym zaczęła nabierać istotnego znaczenia nie ograniczającego się jedynie do prostego kopiowania i składu tekstu, lecz nabrała szybko cech wybitnie krytycznych oraz marketingowego znaczenia. Sytuacja społeczno-kulturowa postawiła zatem edytora naprzeciw samego autora, w pozycji dążącej do konfrontacji.

Już w roku 1608 na stronie tytułowej *Orthotypographii*, jednego z pierwszych podręczników edytorstwa, Hieronimus

Hornschnuch przywołuje obraz edytora jako lekarza uzbrojonego w lancę, gotowego by zadać precyzyjne cięcia „potwornie” wadliwym rękopisom różnych autorów. Wskazuje to w nieco karykaturalny sposób na, istniejący od wprowadzenia druku, system napięć pomiędzy autorem i redaktorem dzieła. Przebiegał on zarówno na płaszczyźnie związanej z tekstem jako takim, a więc na polu wzajemnej relacji jego dotyczącej, jak też i na polu aspektów związanych ściśle z komercyjnym charakterem procesu wydawniczego. Ze względu na fakt, iż w wieku XVI i XVII w edytorstwie muzycznym królowały antologie, nazwisko edytora i wydawcy było istotnym elementem mogącym przyciągnąć uwagę ewentualnego nabywcy. Co prawda często edycją tekstu muzycznego aż do początków XIX wieku zajmowały się osoby zgoła przypadkowe, często też była to sama osoba odpowiadająca za skład, niemniej w przypadku wydań obszerniejszych, do których przywiązywano wagę i liczone na ich dobrą sprzedaż, od początku rola edytora była powierzana osobie wykwalifikowanej, której wkład mógł przysporzyć prestiżu planowanemu woluminowi. Byli to zarówno entuzjaści sztuki, znani erudyci, posiadający pewne doświadczenie jako instrumentalisci-amatorzy, którzy pragnęli udostępnić tekst sporządzony przez kompozytora i zawarty w autografie, jak i wykwalifikowani kompozytorzy. W tym czasie już sam wybór autorów umieszczanych w antologii oraz jej odpowiednie skomponowanie spoczywało na edytorze. Jeżeli był on postacią znaną a jego nazwisko gwarantowało sprzedaż, pojawiał się na stronie tytułowej. W innym przypadku, umieszczano jedynie nazwisko kompozytora. Jak pisze Susan Lewis Hammond, „obecność nazwiska edytora lub jego brak było najważniejszym wskaźnikiem znaczenia, jakie nadano jego pracy”¹². Posiadał on również decydujący wpływ na umiejscowienia dzieł danego kompozytora oraz ich ilości w wybranej antologii wieloautorskiej. Przez to więc, stawał się niejako promotorem i krytykiem twórczości w trakcie procesu edycyjnego. Musiało to rodzić nieustanne napięcia, gdyż stosunek wydawcy do kompozytora warunkował popularność i pozycję środowiskową tego ostatniego.

12 Susan Lewis Hammond, *Editing Music in Early Modern Germany*, Ashgate Publishing Ltd., Aldershot i in. 2007, s. 14.

Nazwisko edytora służyło celom marketingowym również po to, by podkreślić akuratność wydania, jego fachowość oraz nadrzędność nad innymi, podobnymi edycjami. Stąd już w wydaniu zbioru *Chanson* z około 1540 roku Tylman Susato, jeden z pierwszych aktywnych edytorów na polu muzyki określiła się, na stronie tytułowej, jako „Imprimeur et Correcteur de Musique”. Claudio Merulo, w tomie madrygałów Domenico Michelego umieszcza adnotację, iż zostały one „con ogni diligenza rivisti da Claudio da Correggio”, a w wydaniu pierwszej i drugiej księgi madrygałów Verdelota idąc o krok dalej pisze, iż zostały one „da molti e importanti errori con ogni diligenza corretti da Claudio da Correggio”. Rola korekcyjna i redakcyjna autora antologii jest stopniowo coraz silniej podkreślana. Z biegiem czasu rozbudowują się również strony tytułowe, na których umieszczano coraz więcej treści, włącznie ze wskazówkami wykonawczymi¹³.

Wyżej wymienione uwarunkowania i pozycja edytora na rynku wydawnictw muzycznych oraz jego wzajemna relacja z autorem pozostały w zasadzie niezienne do czasów współczesnych. O wiele większe zmiany zachodziły w procesie realizacyjnym opracowywania tekstu muzycznego. Charakterystyczny, co najmniej do połowy XIX wieku, był proces dostosowywania dzieł powstałych wcześniej do obowiązujących kanonów estetycznych. Dotyczyło to wielu obszarów sztuki. Rola redaktora dzieła muzycznego miała często na celu, w przypadku reedycji, dostosowanie dzieła do standardów i kanonów mu współczesnych, nie zaś jak najwierniejsze jego odzwierciedlenie. Wiązało się to z ogólnie panującą oświeceniową teorią postępu ludzkości stworzoną w XVIII wieku przez Nicolasa de Condorceta oraz Roberta Turgota. Wierzano tym samym, że twórcy – pracujący z użyciem niedoskonałych narzędzi realnych bądź intelektualnych – podlegali niegdyś ograniczeniom w swej wizji dzieła, stąd zmiany i ingerencje w jego naturę nie są rzeczą zdrożną, a naturalnym procesem adaptacji do nowej, lepszej rzeczywistości. Miało to swoje uzasadnienie w otaczającym świecie – postępujące zmiany i udoskonalenia w budowie i konstrukcji instrumentów muzycznych trwające nieprzerwanie przez cały wiek XIX przyniosły nie tylko poszerzenie ich skali, ale często również

13 S.L. Hammond, *Editing Music...*, s. 17-21.

radykalną zmianę właściwości barwowych. Stąd też często dokonywano zmian w instrumentacji dzieła, modyfikowano ornamente, dodawano lub odejmowano pewne jego elementy składowe. Drugim, istotnym z punktu widzenia redaktorskiego, założeniem był fakt, iż słowo autora aż do końca XIX wieku nie było uznawane za ostateczne. Uważano bowiem, że autor dzieła niekoniecznie w sposób możliwie najdoskonalszy mógł wyrazić za pomocą ograniczonych środków technicznych swą twórczą ideę, przez co rolą redaktora jest „udoskonalić”, „ulepszyć” i „uwspółcześić” wizję kompozytora, mając do dyspozycji nowy zasób wiedzy i możliwości. Sonia Wronkowska pisze, że „wiąże się to być może z ówczesnym przewartościowaniem osoby wykonawcy w procesie urzeczywistniania dzieła zapisanego jedynie przez kompozytora, oraz z kultem wirtuozerii”¹⁴.

Tej dłuższej historii praktyki edytorskiej towarzyszył do połowy XX wieku jedynie ograniczony dyskurs na temat metodologii i teorii wydawniczej. Jak pisze James Grier, w swojej publikacji pt. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*: „Większość badaczy zainteresowanych edytorstwem skupiała się wyłącznie na nim, nie martwiąc się zbytnio zawilociami metodologicznymi. Rozwiązali oni problemy *ad hoc*, tworząc najlepszą edycję, jaką byli w stanie zrobić pozostawiając kwestie metodyczne filologom”¹⁵. Za przykład braku zaangażowania i właściwego zagłębienia się teoretyków muzyki w zagadnienia edycyjne Grier podaje wypowiedź Guido Adlera na temat edytorstwa muzycznego: „Pomimo, iż czyni on parę interesujących komentarzy odnośnie roli stylu w ocenie wariantów i potrzebie krytycznego podejścia do źródeł poświęca on większość swojej uwagi aspektom praktycznym, takim jak uwspółcześnienie notacji i sposób ukazywania interwencji edytora. Adler przyjmuje, że «edytorzy muzyczni powinni używać metod filologicznych, pożyczonych z edytorstwa literackiego» i w ten sposób skupia się na problemie naukowej prezentacji muzyki”¹⁶.

14 S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 14.

15 James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, s. 10.

16 James Grier, *The Critical Editing of Music...*, s. 10.

W istocie, zjawiska dotyczące edytorstwa muzycznego próbowano początkowo definiować i precyzować zapożyczając bezkrytycznie terminologię i metody filologiczne. W pewnym sensie można powiedzieć, że zastosowanie owych kryteriów przez długie lata satysfakcjonowało środowisko muzykologiczne, gdyż nadawało edytorstwu muzycznemu zbliżenie do filologii i teorii z dziedzin humanistycznych, o co przez większość XX wieku starano się w tekstach naukowych dotyczących muzyki szczególnie zabiegać.

Historia edytorstwa jako zjawiska ogólnego jest tym samym silnie zdominowana przez metodę filologiczną. U podstaw tej metody tkwi przeświadczenie, że wszystkie przekazy są depozytariuszami jednego tekstu, ich tradycja natomiast – przez błędy kolejnych kopistów – jest stopniowo zafałszowywana elementami obcymi dla tekstu oryginalnego. Jej ideatorem był Karl Lachmann. „Praca filologa miała przebiegać w dwóch etapach: *recensio*, podczas którego badacz dokonywał krytyki dostępnych przekazów tekstu i konstruował ich stemmat filiacyjny, oraz *emendatio*, czyli etap wyboru przekazu najbliższego oryginałowi i korekta jego błędów”¹⁷. W roku 1913 Joseph Bedier podważył zasadność metody Lachmanna poprzez odkrycie nieregularności w wielu stemmatach filiacyjnych, dając tym samym początek metodzie historycznej. Zakładała ona, że tekst transmitowany posiada wartość informacyjną. Z założenia metoda ta miała być elastyczna i dostosowana do charakterystyki napotykanych problemów uznając za znamienne przeświadczenie, że każdy przekaz tekstu jest jego nową redakcją, kształtowaną zgodnie ze zmieniającą się sytuacją historyczną¹⁸. W związku z powyższym Brygida Kürbis dzieli edycje na dwie kategorie: na edycje historyczne, sporządzone na podstawie metody historycznej i literackiej, stworzone z wykorzystaniem metoda filologicznej i oparte na krytyce tekstu¹⁹. Jak słusznie zauważa Sonia Wronkowska „z przedstawionych systematyk wynika, że rozgraniczony jest przedmiot i metoda edycji naukowych literackich i historycz-

17 B. Kürbis, *O założeniach i metodzie edycji historycznych...*, s. 212.

18 Józef Szymański, *Nauki pomocnicze historii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 695.

19 B. Kürbis, *O założeniach i metodzie edycji historycznych...*, s. 203.

nych, w których edycja za pomocą metody historycznej opiera się na pojedynczym źródle, natomiast edycja za pomocą metody filologicznej opiera się na tradycji tekstu, obejmującej wiele źródeł²⁰. Podana typologia nie mogła z przyczyn oczywistych zobrazować w pełni zjawisk zachodzących w edytorstwie muzycznym. Aż do II wojny światowej nie nastąpił w tej kwestii żaden znaczący przełom. Po tym czasie pojawiło się nagle w sposób drastyczny nowe podejście do edytorstwa muzycznego, które przewartościowało wcześniejsze zjawiska.

Pierwszym wydarzeniem, które zaznaczyło nowe trendy wydawnicze i zapoczątkowało naukowo-źródłowe podejście do tekstu muzycznego to powołanie Bach-Gesellschaft w roku 1850 i wydanie przez to towarzystwo w latach następnych dzieł wszystkich Johanna Sebastiana Bacha. Jest to pierwsze znane wydanie źródłowe, nie mające na celu jedynie przybliżenie dzieła, ale podanie go czytelnikowi w formie możliwie najwierniejszej oryginałowi poprzez komparatystykę źródeł i opracowanie ich chronologii. Jest zatem samo przez się pracą naukową. Co prawda na muzycznym rynku wydawniczym był to podówczas wyjątek, niemniej ustanowił wzór dla wielu późniejszych wydań źródłowych. Owo „dążenie do źródłowości” charakteryzować będzie w XX wieku dużą część edycji powstałych w latach około 1920-1960, odchodzących stopniowo od arbitralności charakteryzującej większość opracowań z lat wcześniejszych.

Od samego początku ukonstytuowania się teorii muzyki jako odrębnej dyscypliny naukowej wchodzącej w zakres nauk humanistycznych muzykolodzy zaczęli reagować na dwa wyraźnie zarysowane trendy w edytorstwie końca XIX i początków XX wieku. Pierwszy z nich polegał na tworzeniu edycji „wykonawczych” lub pedagogicznych, głównie muzyki fortepianowej, lecz także utworów na inne instrumenty solowe z akompaniamentem fortepianu, przeważnie autorstwa wybitnych wykonawców. Muzykolodzy, choć bezpośrednio nie angażujący się z początku w zagadnienia związane z edytorstwem muzycznym, narzekali widocznie, że liczne wskazania wykonawcze dodawane przez redaktorów, takie jak: oznaczenie tempa, dynamiki, frazowania, palcowania i pedalizacji zaciemniały obraz oryginalnego tekstu oraz, że bardzo mało

20 S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 13.

uwagi poświęcano odróżnieniu uwag edytora od tych obecnych w źródle podstawowym lub też nie czyniono tego wcale. Z powyższego powodu, już w ostatniej dekadzie XIX wieku Königliche Akademie der Künste w Berlinie zaczęła publikować wydania, które uważała za wolne od takich edytorskich interwencji. Nazwano te edycje „Urtextem”²¹, czyli „pratekstem”, wskazując tym określeniem na jego źródłowość *par excellence*.

Grier pisze, że „termin ten jest obecnie mocno zdyskredytowany przez naukowców”²². Dodaje jednak, że intencje były chwalebne: odczyszczenie tekstu kompozytora ze zbędnych dodatków, by pozwolić mu autonomicznie przemówić do wykonawcy, brak narzucania „odgórnie” interpretacji młodemu adeptowi sztuki odtwórczej, który mógł na podstawie tekstu stworzyć swoją własną koncepcję wykonawczą. Urtext miał być w swym idealistycznym założeniu wydaniem zawierającym tekst oryginalny utworu, bez ingerencji edytorskich. Problem zdaniem Griera zaczął się w momencie komercjalizacji tego typu koncepcji w okresie bezpośrednio po II wojnie światowej, głównie z pomocą edycji Henle Verlag. Inni wydawcy bowiem również dostrzegli w tego typu opracowaniach możliwość zdobycia kapitału. Zapoczątkowało to trend wydawniczy, który doprowadził do stopniowego odzierania tekstu z przynależnych mu niekiedy właściwości.

Głównym zarzutem kierowanym w stronę edycji urtekstowych jest to, że nie realizują one stawianego sobie celu oraz bagatelizują problemy wykonawcze podążając ślepo tropem metody filologicznej. Sam Günter Henle zauważał, że czasami autograf i pierwsze wydanie dzieła zawierają istotne różnice, w przypadku czego redaktor musi dokonać decyzji co wydrukować²³. Jak pisze słusznie Grier, Henle nie udziela satysfakcjonującej odpowiedzi na pytanie na jakiej ogólnej podstawie tego typu decyzje należy podejmować, ani nie zauważa najistotniejszej rzeczy: tekst taki nie jest już tekstem pisany ręką kompozytora, lecz jego redakcją dokonaną przez edytora.

21 J. Grier, *The Critical Editing of Music...*, s. 10.

22 J. Grier, *The Critical Editing of Music...*, s. 11.

23 Günter Henle, *Über die Herausgabe von Urtexten*, „Musica”, 1954, Jg. 8, s. 379.

Jak zauważa Grier: „ogólnie dojść można do wniosku, że tzw. Urtext nie jest tekstem pochodzącym od kompozytora, lecz jego edytorską rekonstrukcją”²⁴. Co więcej, urtext w redakcji wieloautorskiej zaprzestaje być tekstem posiadającym cechy redakcji oryginalnej ze względu na adjustacje wielokierunkowe. Okazało się tym samym, że w praktyce edytorskiej wydawanie urtekstów zgodnie z założeniami pomysłodawców, czyli jako tekstów oryginalnych bez krytycznej ingerencji edytora, okazało się właściwie niemożliwe, co doprowadziło z kolei do licznych dyskusji i kontrowersji²⁵. Georg Feder w roku 1959 starał się je rozwiązać sprowadzając dywagacje na ten temat do twierdzenia, że edycja urtekstowa powinna być w istocie edycją krytyczną opartą każdorazowo na badaniach źródłowych²⁶.

Drugim zaznaczającym się po II wojnie światowej kierunkiem lub tendencją podyktowaną przez coraz większą popularność wydań zbiorowych dzieł Wielkich Mistrzów tworzonych metodami filologicznymi jest stopniowe zarzucenie, z przyczyn praktycznych, wysiłku skierowanego na komentarze edycyjne. Doszło do tego w procesie nie tylko chęci odzwierciedlenia jak najwierniej źródeł (z zastosowaniem pewnych kompromisów, tj. stosując uwspółcześnione klucze i systemy notacji rytmicznej), lecz głównie z powodu braku zasobów ludzkich mogących tego typu edycje praktyczne przygotować. Stąd też komentarze zaczęły przyjmować formę niezwykle skróconą i zaczęły dotyczyć jedynie aspektów technicznych dotyczących samego tekstu.

W drugiej połowie XX wieku, dzięki licznym wydaniom zbiorowym muzyki dawnej zaczęto zauważać utwór muzyczny jako przedmiot o wadze historycznej, stworzony w określonym kontekście kulturowo-historycznym, co z kolei związało się z początkami badań nad recepcją muzyczną. Doprowadziło to do kryzysu metody filologicznej, analogicznego do kryzysu metody Lachmanna na początku XX wieku w edytorstwie

24 J. Grier, *The Critical Editing of Music...*, s. 15.

25 S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 14.

26 James Grier, hasło *Editing* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, red. S. Sadie, Macmillan, Grove's Dictionaries, London-New York 2001, s. 886.

literackim. Historycy recepcji, zdaniem wybitnego muzykologa niemieckiego Carla Dahlhausa, wyodrębnili się spośród filologów jako reformatorzy metody filologicznej. Sądził on, że postępowanie edytorskie oparte na przeświadczeniu o istnieniu tekstu-archetypu, będącego urzeczywistnieniem woli kompozytora, i jego niedoskonałych kopii w formie rzeczywiście istniejących źródeł muzycznych, jest wyrazem skrajnie idealistycznego nastawienia. Podobnie nienaukowe – zdaniem przeciwników metody filologicznej – jest pozytywne waloryzowanie konstrukcji edytorskiej archetypu, która ma charakter jedynie hipotetyczny, przy jednoczesnym zanegowaniu wartości zachowanych przekazów, które stanowią fakt historyczny. Zwolennicy edycji opartej na historii recepcji postulowali traktowanie każdego przekazu tekstu jako indywidualnego wariantu o kluczowym znaczeniu dla historycznej transmisji tekstu²⁷. Dzięki temu, pod wpływem krytyki skierowanej w kierunku wydań filologicznych, które uważano za nieprzystosowane dla instrumentalistów-praktyków, w końcu XX wieku powrócono do zasady publikowania komentarzy wykonawczych w edycjach źródłowych. Zwrócono również uwagę na wartość edycji praktycznych, interpretacyjnych, jako swobodnych nośników tradycji wykonawczej, które z perspektywy historycznej mogą być użyteczne właśnie jako obraz lub relikwiny charakterystycznych momentów recepcji²⁸. Pojawiły się również ponownie edycje instruktażowe, pedagogiczne, w nieco odmiennej formie, skierowane przeważnie do ludzi młodych i pisane językiem skrótowym, esencjonalnym, przyswajalnym dla początkujących adeptów gry na wybranym instrumencie. W XXI wieku pojawiły się pierwsze edycje w formie cyfrowej, z naniesionymi w sposób elektroniczny komentarzami i wariantami tekstu.

Brak założeń teoretycznych przy postępującej praktyce, zmieniającej się pod wpływem uwarunkowań technicznych oraz socjologicznych powoduje w przypadku edytorstwa muzycznego niemalże problem metodologiczny. Widać to na przykładzie rozmaitych prób typologii owego zjawiska. Przy

27 Carl Dahlhaus, *Filologia a historia recepcji. Uwagi do teorii edycji*, przeł. J. Michniewicz, „Muzyka”, 1999, nr 1, s. 113-115; cyt. za: S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 15.

28 J. Grier, hasło *Editing...*, s. 886-887.

postępującym nieustannie procesie historycznym, zindywidualizowaniu kryteriów pracy redakcyjnej, trudno odnaleźć pewne wspólne cechy, które mogłyby w sposób uniwersalny zdefiniować dzisiaj edytorstwo muzyczne jako zjawisko.

Philipp Brett pisze, że „Edycja dzieła muzycznego jest przede wszystkim aktem krytycznym”²⁹. Odrzuca on również teorię definitywności opracowania, pisząc: „byłoby o wiele łatwiej zagłębić się w naturę edytorstwa muzycznego, gdybyśmy odrzucili wobec opracowań pojęcie «definitywne»”³⁰. Najtrafniejsze pod tym względem wydaje się być ujęcie Jamesa Giera, który w swojej publikacji pt. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* proponuje przyjęcie czterech podstawowych założeń dotyczących zasady redagowania tekstu muzycznego³¹:

- 1) Praca redaktorska jest z natury krytyczna.
- 2) Krytycyzm, włączając w to prace edycyjne, jest uwarunkowany historycznie.
- 3) Edytowanie polega na ocenie krytycznej semiotycznej wartości tekstu muzycznego; tego typu ocena jest również uwarunkowana historycznie.
- 4) Ostatecznym arbitrem oceny krytycznej tekstu muzycznego przez edytora jest jego koncepcja stylu muzycznego; koncepcja ta jest również osadzona w historycznym procesie poznawczym dzieła.

Grier w swoim artykule o charakterze encyklopedycznym z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³² oraz w cytowanej powyżej monografii *The Critical Editing of Music...*³³ przedstawia też prostą typologię edycji muzycznych. Wyróżnia on cztery podstawowe typy edycji muzycznych, kierując

29 Philip Brett, *Text, Context, and the Early Music Editor* [w:] *Authenticity and Early Music*, red. N. Kenyon, Oxford University Press, Oxford i in. 1988, s. 111.

30 P. Brett, *Text, Context...*, s. 111.

31 J. Grier, *The Critical Editing of Music...*

32 J. Grier, hasło *Editing...*, s. 891-893.

33 J. Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, wyd. II, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 144-160.

się potencjalnym zapotrzebowaniem różnych grup ich współczesnych użytkowników. Są to jego zdaniem:

- 1) faksymile reprodukowane fotograficznie,
- 2) edycja z zachowaniem oryginalnej notacji,
- 3) edycje interpretacyjne,
- 4) edycje krytyczne.

Pomimo widocznej tendencji socjologicznej w konstrukcji niniejszej typologii, która jest charakterystyczna dla angielskich publikacji i samego Griera, w większości dostępnych opracowań ta proponowana typologia znajduje realne odzwierciedlenie. W niektórych przypadkach faksymile fotograficzne nie jest uważane za edycję, a jedynie reprodukcję³⁴. Stąd też np. zdaniem Jeanine M. Jacobson, E.L. Lancaster oraz Alberta Mendozy³⁵ możemy w edycjach literatury fortepianowej wyróżnić trzy typy wydań:

- 1) wydanie urtextowe,
- 2) wydanie praktyczno-wykonawcze,
- 3) wydanie szkolno-pedagogiczne.

Pomimo nieco odmiennego ujęcia terminologicznego opisy poszczególnych typologii pokrywają się ze schematem zaproponowanym przez Griera, przy czym edycja praktyczno-wykonawcza posiada zdaniem autorów cechy edycji krytycznej, szkolno-pedagogiczna – interpretacyjnej, a edycja z zachowaniem notacji oryginalnej znajduje swój odpowiednik w Urtekście, pod którym kryją się domyślnie również wydania faksymilowe.

Ze względu na zbliżenie pod względem charakteru wydań praktyczno-wykonawczych oraz szkolno-pedagogicznych autorzy hasła *Editions, historical* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Charles, Hill, Stephens i Woodward idą jeszcze krok dalej i proponują wyróżnienie jedynie dwóch typów edycji³⁶: naukowej oraz praktycznej (wykonawczej).

34 Sydney Robinson Charles, George R. Hill, Norris L. Stephens, Julie Woodward, hasło *Editions, historical* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7..., s. 895-898.

35 Jeanine M. Jacobson, E.L. Lancaster, Albert Mendoza, *Professional Piano Teaching, Volume 2: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook*, Alfred Music, Los Angeles 2015.

36 S.R. Charles, G.R. Hill, N.L. Stephens, J. Woodward, hasło *Editions, historical...*, s. 895-898.

Wydaje się to być nieco zbyt daleko posuniętym uogólnieniem zjawiska, niemniej w swym podstawowym założeniu to syntetyczne ujęcie odpowiada prawdzie.

Choć wydawałoby się to niemożliwe, jeszcze dalej w procesie syntezy typologii podaje John Caldwell³⁷. Postuluje on, że skoro potrzeby i wymagania wszystkich użytkowników edycji muzycznych – muzyków i badaczy – są i powinny być takie same, to mogą być one usatysfakcjonowane przez jeden typ edycji, który Caldwell nazywa edycją naukowo-praktyczną. Tym samym rezygnuje on w ogóle z typologii edycji muzycznych, a wzmiankowane przez niego typy edycji: naukowa i praktyczna, są wskazane w celu ukazania potrzeby zniesienia wszelakich różnic między nimi.

Patrząc na niniejsze typologie z punktu widzenia rozwoju historycznego należy opisać pewien proces, w którym poszczególne typy wydań się kształtowały i krystalizowały. Z początku dominowały wydania redagowane przez samych twórców kompozycji oraz antologie krytyczne. Od mniej więcej połowy XIX wieku postępuje moda na wydania praktyczno-wykonawcze, których kolejnym stopniem „ewolucji” stają się edycje dydaktyczne lub inaczej pedagogiczne. Jako reakcja na przesylenie rynku wydawniczego tego typu opracowaniami następuje dominacja Urtekstu. W czasach współczesnych dominuje tendencja historyczno-krytyczna, która jest właściwie rozwinięciem edycji krytycznej, do której dodany zostaje komentarz historyczny, wyjaśniający znaczenie wariantów w perspektywie historii tradycji.

Z powyższego powodu na wszystkie edycje dzieł muzycznych, które powstały i powstaną w przyszłości musimy patrzeć kontekstowo. Nie tylko ze względu na to, że powstają one nieodmiennie w ściśle określonym kontekście środowiskowym i historycznym, lecz także z powodu tego, że są one nie tyle przekazem utworu, lecz jego redakcją ukazującą estetykę i zasób wiedzy edytora, bądź komitetu redakcyjnego w danym momencie.

37 John Caldwell, *Editing early music*, wyd. II, Clarendon Press, Oxford 1996, s. 1-6.

3. Typy edycji muzycznych obecných na rynku wydawniczym w XIX i XX wieku i ich charakterystyka

Zgodnie z informacjami zawartymi powyżej, na przestrzeni rozwoju edytorstwa w XIX i XX wieku, który jako okres historyczny bezpośrednio dotyczy głównego zagadnienia niniejszej pracy możemy wyróżnić następujące tendencje:

- 1) przewaga wydań autorskich (do ok. 1860 roku),
- 2) przewaga wydań praktyczno-wykonawczych (do ok. 1910),
- 3) przewaga wydań pedagogicznych (do ok. 1950),
- 4) przewaga wydań urtextowych (do ok. 2000),
- 5) przewaga wydań historyczno-krytycznych (od ok. 2000).

Każda z wymienionych powyżej faz była nacechowana przeciwstawieniem się fazie poprzedniej za wyjątkiem wydań pedagogicznych, które niejako „wrosły” z wcześniejszych wydań praktyczno-wykonawczych. Poniżej pozwalam sobie zamieścić krótką charakterystykę i chronologię powstawania poszczególnych, dominujących typów wydań skupiając się celowo na edycjach muzyki fortepianowej, związanych z istotą niniejszej pracy:

3.1. Wydania autorskie

Jest to główny korpus wydawnictw muzycznych publikowanych do połowy XIX wieku, jaki stanowiła muzyka żyjących twórców, którzy autoryzowali wydania i ich wola była siłą sprawczą w kwestii ustalania oryginalnego tekstu³⁸. W zależności od natury kompozytora i samej kompozycji do precyzji opracowania wydania przywiązywano różną wagę. Do mniej więcej połowy XX wieku traktowano owe wydania z dużą dozą rezerwy, uważając je za archetypicznie niedoskonałe. Nie wykorzystywano ich prawie wcale w praktyce wykonawczej, traktując jako swego rodzaju wydanie „połowiczne”, opatrzone domniemaną skazą błędów i niedoskonałości edycyjnych związanych z prymitywnym procesem redakcyjnym. Wiązało się to z panującym w owym czasie mitem wirtuozerii instrumentalnej i podrzędną rolą kompozytora wobec uznanego odtwórcy jego dzieł. Stąd też podchodzono do tych wydań nadmiernie krytycznie w środowisku wykonawczym. Dobrą

38 S. Wronkowska, *Typy edycji muzycznych...*, s. 14.

ilustracją owego zjawiska jest słynne stwierdzenie Franciszka Liszta, który mówił o wydaniach Chopina, że „francuskie wydania wszystko mu psują”.

3.2. Wydania praktyczno-wykonawcze

Zaczęły powstawać w drugiej połowie XIX wieku. Wiązały się one ze wznowieniami dzieł klasyków. Najstarszym tego typu wydaniem są wydania utworów fortepianowych Haydna, Mozarta, Clementiego i Beethovena pod redakcją Ignaza Moschelesa (oficyna wydawnicza Hallberga, Stuttgart, od ok. 1850) oraz wydania dzieł Beethovena i Bacha w opracowaniu Czerneho (Peters, Lipsk ok. 1850). Poprzedzone były wstępem redakcyjnym, co było podówczas nowością. Były one też, w stosunku do wydań późniejszych, oszczędne w uzupełnieniach tekstu oryginalnego, które polegały głównie na dodaniu dynamiki, łukowania i aplikatury oraz oznaczeń metronomicznych. Co jednak jest najistotniejsze, w przedmowie Moscheles prezentuje główne motywy, które kierowały nim przy redakcji wydań. Na plan pierwszy wysuwa tutaj przekazywanie tradycji praktycznej, której czuje się spadkobiercą. Będzie to cecha wspólna dla wszystkich późniejszych wydań praktyczno-wykonawczych, dlatego też wydaje mi się celowe przytoczenie obszernych fragmentów wstępu zamieszczonego przez Moschelesa, gdyż ukazuje on dobrze główne motywacje, jakimi kierowali się ówcześni redaktorzy tego typu opracowań:

W czasach, w których rozkwitała sztuka autorów klasycznych, jak Haydn, Mozart i Clementi, sztuka grania na fortepianie była mało rozpowszechniona. Ówczesna publika była bardziej złożona ze słuchaczy niżli z naśladowców wykonań owych mistrzów, tak więc szkoła szerzyła się bardziej przez tradycję, aniżeli metodą teoretyczną. W rzeczy samej, mój pierwszy nauczyciel, Dionyse Weber, często mówił mi o nadzwyczajnym efekcie, jaki wywierały kompozycje Mozarta wykonywane przez jego samego; zamiast udzielać wyjaśnień, Pan Weber próbował oddać grę Mozarta na fortepianie i kazał mi ją naśladować, dodając w świetle owej tradycji parę oznaczeń do ubogich w tym względzie ówczesnych edycji. Dzisiaj, gdy jest niemal równie wielu wykonawców co słuchaczy, z ochotą radością służyłem pomocą w opracowaniu tej nowej edycji, próbując przekazać wszystko to, co otrzymałem z tradycji

i dodając oznaczenia, które oddają me wrażenia. Jak chodzi o Haydna, odwoływałem się do wspomnień, które zostały mi przekazane przez hrabiego Neukomma, jego ukochanego ucznia. Wspominam z niebywałą przyjemnością moją muzyczną przyjaźń z Clementim, z początku we Wiedniu (...) później w Londynie (...), gdzie wykonywałem przed nim jego kompozycje. Chciałbym przeto móc przekazać muzycznej publiczności wskazówki wyrazowe, którymi opatrzyłem dzieła Clementiego w obecności ich autora. Prawdą jest, że w mej pracy starałem się zawsze pamiętać o zasadzie ustanowionej przez Philippa Emmanuela Bacha w jego traktacie *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, iż jedynie inteligencja i uczucia wykonawcy mogą oddać idee i intencje kompozytora. Uważałem, by nie popaść w manierę współczesnych naśladowców Duska, ujawniającą się przez takie wyrażenia, jak: „con amarezza”, „piangendo” itp. (...) Dodałem palcowanie do poniższych dzieł, by przydać im użyteczności w ćwiczeniu. Jeżeli czasami wskazuję palcowania alternatywne, jak uczyniłem to w mych własnych etiudach, to jedynie z uwagi na różne budowy ręki i niewyrównaną siłę palców w pewnych pozycjach; a także by usatysfakcjonować różne systemy [gry]. Niechaj to wydanie pomoże przysłużyć się upowszechnieniu klasycznej literatury fortepianowej całemu światu³⁹.

W istocie, wydanie Moschelesa nosi nazwę *Pracht-Ausgabe der Classiker*, co jednoznacznie wskazuje na jego użytkowy charakter. Pojawiają się również wyraźne odniesienia do celu dydaktycznego wydania: „(...) pozwoliłem sobie na wzbogacenie tej nowej edycji o parę oznaczeń wyrazowych wskazanych przez Beethovena nie w jego manuskryptach, a w jego grze. Oznaczenia te są bez znaczenia dla profesora, lecz niezbędne w pracy dla amatora”⁴⁰. Te właśnie trzy podstawowe dogmaty: przekazywania tradycji, zainspirowania wykonawcy oraz zawarcia wskazówek pomocnych w przygotowaniu dzieła do jego wykonania przez młodego adepta sztuki stanowią wspólny mianownik dla wszystkich późniejszych wydań, które określamy jako wydania praktyczne. Należy przy tej okazji wspomnieć, że w wydaniu Moschelesa nie ma graficznego rozróżnienia na oznaczenia pochodzące od redaktora i kompozytora.

39 Ignaz Moscheles, *Wstęp do Pracht-Ausgabe der Classiker*, wyd. Hallberg, Stuttgart 1858.

40 Ignaz Moscheles, *Wstęp do wydania Sonaty op. 2 nr 1 Ludwiga van Beethovena*, wyd. Hallberg, Leipzig 1858.

Drugim ważnym przełomem stylistycznym w praktyce edytorskiej tego typu wydań była publikacja dzieł klasyków m.in. Beethovena i Webera w opracowaniu Hansa von Bülowa, Immanuela Faissta, Ignaza Lachnera i Franciszka Liszta pod redakcją Sigmunda Leberta z lat 1871-1875. Wszystkie tomy były opatrzone tytułem *Instructive Ausgabe* i stanowią dalszy krok w kierunku pogłębienia ingerencji edytora w prezentowane dzieło. Są one zarazem początkiem i inspiracją dla późniejszych edycji o profilu pedagogicznym. Opatrzone komentarzami umieszczonymi bezpośrednio pod tekstem oraz niezwykle szczegółowo opracowane przez redaktorów, stanowiły graficzny zapis ich instrumentalnej interpretacji, co w dobie braku nagrań było jedyną formą utrwalenia ich sposobu wykonania i rozumienia muzyki dla przyszłych pokoleń. Zdając sobie, jak się wydaje, sprawę z dużej ilości dodatkowych oznaczeń i sugestii Liszt wprowadził w edycji rozróżnienie w wielkości druku, by odseparować wizualnie oznaczenia oryginalne od sugestii i uzupełnień redaktorów, co niestety nie do końca się powiodło z powodu dużej ilości dodatkowych oznaczeń. Ilość proponowanych ossi, aranżacji i wariantów rozwiązań palcowych dominuje w tym wydaniu wyraźnie nad tekstem oryginalnym, przytłaczając go i zaciemniając, przesuwając tym samym punkt ciężkości z prezentacji tekstu autora na jego arbitralną interpretację dokonaną przez edytora.

W efekcie szybkiej popularyzacji działalności edytorskiej von Bülowa i Liszta, większość wydań powstałych pod koniec XIX wieku zaczęło wykazywać podobne tendencje, wzorując się, także graficznie, na wprowadzonych przez nich rozwiązaniach. Należą do tej grupy w większości wydania sporządzane przez wybitnych wirtuozów, w przeważającej mierze pianistów. Wzorem edycji Liszta próbowano niekiedy rozróżnić sugestie edytora od tekstu oryginalnego poprzez wyróżniki tekstu, choć nie było to ogólnie przyjętą normą. Generalnie, cechowały się one różnym stopniem ingerencji w tekst oryginalny autora i arbitralnością oraz ukierunkowaniem komentarzy.

Zdaniem dra Wojciecha Bońkowskiego, który podjął próbę typologii tego typu wydań, w odniesieniu do XIX wieku występują trzy rodzaje edycji, które można by przypisać do kategorii edycji zorientowanych praktycznie⁴¹. Pierwszą z nich

41 Wojciech Bońkowski, *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł*

była edycja praktyczna (pedagogiczna), przygotowywana najczęściej przez pedagoga i zawierająca dodatkowe określenia i wskazówki wykonawcze mające pomóc adeptowi muzyki w przygotowaniu utworu do wykonania. Jej celem było ustalenie tekstu najlepszego z perspektywy wykonawczej, przy dowolnym stopniu ingerencji edytorskich. Drugim rodzajem była edycja interpretacyjna (wykonawcza), wzbogacona o komentarz interpretacyjno-wyrazowy oraz jego odzwierciedlenie w swobodnie traktowanym tekście muzycznym. Edycja interpretacyjna najczęściej była zapisem interpretacji słynnego wykonawcy. Trzecia edycja opisywana przez Bońkowskiego to edycja analityczna, zawierająca dodatkowe komentarze, oznaczenia i zmiany w tekście, mające uwypuklić jej aspekty formalne, będące efektem analizy muzykologicznej. Edycje te, powstające w drugiej połowie XIX wieku, znajdowały zastosowanie praktyczne przede wszystkim w dydaktyce.

3.3. Wydania pedagogiczne

Pojawiają się wyraźnie, jako pewna zogniskowana tendencja w wydaniach praktyczno-wykonawczych na przełomie XIX i XX wieku, będąca zauważalnym efektem szerokiego stosowania wydań praktycznych w procesie dydaktycznym. Jedną z pierwszych tego typu edycji, która odniosła międzynarodowy sukces było opracowanie dzieł Bacha dokonane przez Bruno Mugeliniego, Ferruccio Busoniego i Egoną Petriego, którego pierwszy tom ukazał się w roku 1894 dla lipskiej oficyny Breitkopfa. Najbardziej znaną stały się tzw. *Éditions de Travaille* pod redakcją słynnego pianisty i pedagoga francuskiego Alfreda Cortot. Ich początkiem było opracowanie *Etiud* op. 10 i op. 25 Fryderyka Chopina dokonane w 1912 roku, w którym Cortot poleca serię ćwiczeń przygotowawczych i dokładnie opisuje problematykę techniczną każdej z *Etiud*. W istocie, kwestia redakcji tekstu kompozytora schodzi w tym wydaniu na dalszy plan, na pierwszy zaś wysuwa się chęć zainspirowania odbiorcy-studenta obrazowymi komentarzami o podłożu literackim oraz skupienie na aspektach technicznych związanych z wykonaniem. Bardzo głęboka re-

Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009 s. 56-66.

fleksja pianistyczna oraz skoncentrowanie się na repertuarze omijającym dzieła klasyków przyniosły temu wydaniu spory sukces, co spowodowało, że Cortot podczas swojej bez mała pięćdziesięcioletniej działalności edytorskiej opracował większość fortepianowej literatury romantycznej. Wydania Cortot stały się również ewidentnym źródłem inspiracji dla innych opracowań powstających w tym samym czasie, jak np. edycja *Sonat* Beethovena, czy dzieł Bacha dokonana przez Alfreda Casellę, będąca w istocie dziełem bliźniaczym do opracowań Cortot, zarówno pod względem wizualnym, jak i podejścia edytora do tekstu źródłowego. Wydanie *Sonat* Beethovena w redakcji Artura Schnabla, które również zaliczyć należy do wydań o profilu pedagogicznym, kładzie dużo większy nacisk na aspekty interpretacyjne i ich szczegółowe dookreślenie poprzez drobniawo wyszczególnione tempa metronomiczne poszczególnych taktów lub fragmentów dzieła i obfitą ilość oznaczeń dodatkowych.

3.4. Wydania urtextowe

Pojawiają się, jako reakcja na dominację na rynku wydawniczym wydań praktyczno-wykonawczych i pedagogicznych. Choć pierwsze tego typu edycje pochodzą już z przełomu XIX i XX wieku, ich popularyzacja, a następnie dominacja na rynku wydawniczym przypada na drugą połowę XX wieku, głównie za sprawą rozpowszechnienia tej metody wydawniczej przez Günтера Henle. Były one odpowiedzią na postulat sporej grupy muzykologów, by przywrócić tekstowi kompozytora jego pierwotny, niezaburzony przez ingerencje osób trzecich obraz. Podobnie jak w przypadku pierwszych wydań interpretacyjno-wykonawczych wiek wcześniej, impulsem stały się reedycje dzieł klasyków: Beethovena, Mozarta i Bacha. Edycje tego typu cechowała radykalna redukcja komentarzy i przypisów, odrzucenie niemal wszystkich wydań późniejszych niż pierwodruk, brak stosowania filiacji źródeł równoważnych. Ich szybka popularyzacja na rynku wydawniczym i w środowisku muzycznym spowodowała bardzo szybkie wyparcie innych typów wydań, w tym także wydań źródłowych. Zbytnia ascetyczność prezentowanego tekstu, jego wyabstrahowanie z kontekstu historycznego i brak zatrudniania przy ich redak-

cji wybitnych, uznanych wykonawców, spowodowały w końcu XX wieku wyraźny spadek zainteresowania tego typu edycjami.

3.5. Wydania historyczno-krytyczne

Powstały jako reakcja na dominację urtextu na rynku wydawnictw muzycznych. Impulsem do ich powstania stały się pogłębiona studia nad recepcją muzyki oraz wydania muzyki dawnej, które w przypadku stosowania metody urtekstowej nie prowadziły do satysfakcjonujących wykonawców tej muzyki wyników. Na przełomie XX i XXI wieku ten typ edycji rozpropagował się znacząco, wypierając urtext. Cechą charakterystyczną jest powrót do rozbudowanych komentarzy źródłowych i wykonawczych, prezentowanie alternatywnych wariantów dla wybranych miejsc, często podawanych równoważnie, stosowanie uzupełnień i znaczna niekiedy ingerencja edytora w tekst, nacechowana źródłowo-krytycznie, co zbliża je znacząco do wydań praktyczno-wykonawczych z przełomu XIX i XX wieku.

4. Edycje dzieł Fryderyka Chopina w XIX i XX wieku oraz ich proponowane typologie autorstwa polskich muzykologów

W świetle sugerowanych powyżej zjawisk występujących w historii edytorstwa muzycznego, należy spojrzeć teraz nieco bliżej na znane nam wydania dzieł Fryderyka Chopina powstałe w XIX i XX wieku. Ze względu na ich dużą ilość oraz stosunkowo bogatą literaturę analityczną jest to zadanie niełatwe. Chopin wydawany był często i chętnie przez redaktorów tworzących wszelakie typy wydań, począwszy od wydań o profilu praktyczno-wykonawczym, kończąc na wydaniach urtekstowych i źródłowo-krytycznych. Jest też jednym z najczęściej drukowanych autorów, głównie ze względu na niezwyklej popularność jaką zyskały jego kompozycje w środowisku muzycznym, zawodowym i amatorskim w drugiej połowie wieku XIX, która utrzymuje się nieustannie do czasów współczesnych. Wydania Chopina, ich nowe redakcje i sugestie interpretacyjne pochodzące od pianistów uznanych w zakresie interpretacji estradowej jego dzieł gwarantowały zawsze popularność i zysk dla wydawcy.

Trzeba na samym wstępie zaznaczyć, że proponowane poniżej próby typologii owych wydań obecne w literaturze chopinologicznej pokrywają się w dużym stopniu z ogólnie występującymi tendencjami obecnymi w edytorstwie muzycznym. Ze względu na szczególnie istotny dla omawianego poniżej opracowania Zygmunta Stojowskiego kontekst polskiej perspektywy percepcji tradycji chopinowskiej zawarte w tym rozdziale propozycje typologii zostały ograniczone jedynie do autorów krajowych.

Najbliższą chronologicznie momentowi powstania niniejszej pracy analizą zagadnienia edycji chopinowskich jest praca Wojciecha Bońkowskiego pt. *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji*. Jest to przegląd typów edycji, który posiada charakter historyczny i odnosi się jedynie do wydań utworów Chopina z XIX wieku. Według Bońkowskiego, typologie edycji można wyróżniać ze względu na rozmaite kryteria, z których najważniejsze i najwyraźniej dostrzegalne to: kryterium pragmatyczne (ze względu na przeznaczenie edycji) oraz kryterium źródłowe (ze względu na bazę źródłową edycji). Problematyka będąca w centrum zainteresowań badacza dziewiętnastowiecznej recepcji muzyki Chopina implikuje również inne kryteria – biograficzne (ze względu na osobę edytora, jego umiejętności, gusta i preferencje) oraz filologiczne (ze względu na zakres i stopień ingerencji edytorskich). W typologii dokonanej pod kątem przeznaczenia edycji Bońkowski wyróżnia edycje źródłowe, krytyczne, praktyczne (o charakterze pedagogicznym), interpretacyjne (o charakterze wykonawczym) oraz analityczne (zawierające ustalenia analizy formalnej utworu). Ze względu na kryterium źródłowe, edycje dzieli na: oparte na wydaniach oryginalnych, oparte na udokumentowanych intencjach kompozytorskich, oparte na źródłach pozakompozytorskich⁴².

W swojej znanej pracy *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans* pochodzącej z roku 1998 odmienną pod wieloma względami typologię proponuje Mieczysław Tomaszewski i można ją nazwać typologią chronologiczną. Obejmuje ona wszystkie wydania Chopina znane autorowi w momencie powstania

42 W. Bońkowski, *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina...*, s. 48-72.

książki i nie ogranicza się jedynie do wieku XIX. Tomaszewski wyróżnia w niej cztery fazy⁴³:

- 1) fazę tradycji bezpośredniej – edycje pokolenia uczniów,
- 2) fazę tradycji pośredniej,
- 3) fazę interpretacji niezależnych – edycje pokolenia wielkich wirtuozów,
- 4) fazę interpretacji źródłowo-krytycznych.

Do edycji pokolenia uczniów datując ją na lata 1860-1880 Tomaszewski zalicza wydania redagowane przez T. Tellefsena (Richault, Paryż 1860-1880), F.-J. Fétisa (Schoenberger, Paryż 1860), A.-F. Marmontela (Heugel, Paryż ok. 1867) oraz K. Mikulego (Kistner, Lipsk 1879⁴⁴). Do pokolenia tzw. tradycji pośredniej, późniejszej Tomaszewski zalicza wydania Klindwortha (Jurgenson, Moskwa 1873-1876), C. Reineckiego, W. Bargiela, F. Liszta i A. Franchomme'a (Breitkopf & Härtel, Lipsk 1878-1880), H. Scholtza (Peters, Lipsk 1879) i J. Kleczyńskiego (Gebethner i Wolff, Warszawa 1882). Do fazy interpretacji niezależnych, rozumianych jako dokumentacja indywidualnego stylu gry redaktorów edycji Tomaszewski zalicza wydania redagowane przez R. Pugno (Universal Edition, Wiedeń 1898-1903), I. Friedmana (Breitkopf & Härtel, Lipsk 1913, Tomaszewski określa je w swej pracy jako „najsłynniejsze, najbardziej znaczące”⁴⁵), C. Debussy'ego (Durand, Paryż 1915-1916), E. Sauera (Schott, Moguncja 1918-1923), A. Brugnoiego (Ricordi, Mediolan 1929-1939), A. Cortot (Senart-Salabert, Paryż 1929-1947), A. Casellę – G. Agostiego (Curci, Mediolan 1940-1950) oraz H. Neuhausa i L. Oborina (Muzgiz, Moskwa 1951-1960). Do kategorii ostatniej, źródłowo-krytycznej Tomaszewski zalicza edycje: E. Ganche'a (Oxford-Press, Londyn 1928), I.J. Paderewskiego, J. Turczyńskiego i L. Bronarskiego (PWM, Kraków 1949-1961), E. Zimmermanna (Henle, Monachium 1956) oraz J. Ekiera (PWM, Kraków 2010). Tomaszewski w podsumowaniu zjawiska pisze, że „określenie wartości edycji zależy od przyjętego

43 Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, wyd. II, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 765-767.

44 Mieczysław Tomaszewski podaje rok 1880.

45 M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 766.

kryterium oceny⁴⁶ w zależności od postulatów edytora i paradygmatu estetycznego.

Kolejna typologia, niezwykle szczegółowa, została zaproponowana w latach dziewięćdziesiątych przez Krzysztofa Grabowskiego, który w sposób najbardziej systematyczny ze wszystkich autorów polskich zajmował się zagadnieniem edycji chopinowskich, pisząc na ten temat liczne artykuły m.in. dla „Rocznika Chopinowskiego”. Jest to typologia prezentująca wyraźne podejście filologiczne. Dzieli ona wydania Chopina po roku 1859 na cztery podstawowe kategorie – można ją nazwać typologią metodologiczno-historyczną⁴⁷:

- 1) wydania źródłowo-krytyczne,
- 2) wydania wykazujące tendencje krytyczno-źródłowe,
- 3) wydania o tendencji krytycznej,
- 4) wydania o tendencji pedagogicznej.

Grabowski poszczególne edycje stara się zaliczyć do wytypowanych przez siebie kategorii. Podział ten wydaje się być ogólnie trafny, toteż uważam za stosowne przytoczyć go poniżej, odnotowując jednak pewne propozycje adjustacji w obrębie przypisania poszczególnych opracowań do konkretnych kategorii, pomiędzy którymi granica nie jest zaznaczona zbyt wyraźnie. Dodatkowo, jak zauważa Grabowski: „Klasyfikacja ta staje się w wielu przypadkach dyskusyjna, jako że wydaniom kompletnym często brak spójności i jednorodności”⁴⁸. Stwierdzenie to, choć częściowo prawdziwe, nie znajduje realnego odzwierciedlenia w wydaniach dzieł wszystkich. W istocie, wszystkie długo powstające edycje, podlegające rewizji na etapie ich powstawania oraz stałemu poszerzeniu bazy źródłowej, cechują się pewną wariantnością w niektórych aspektach układu tekstu, prezentacji graficznej i – niekiedy – wybranych kryteriów edycyjnych, by przytoczyć tutaj choćby przykład najnowszy *Wydania Narodowego Dzieł Chopina*, co nie przekłada się jednoznacznie na brak spójności, czy jednorodności podstawowych założeń redakcyjnych. Zgodzić się

46 M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 766.

47 http://www.chopin.pl/wydawnictwa_nutowe.pl.html (dostęp z dnia 20.08.2016).

48 http://www.chopin.pl/wydawnictwa_nutowe.pl.html (dostęp z dnia 20.08.2016).

jednak należy z Grabowskim, że jego próba klasyfikacji służy jedynie pewnemu uogólnieniu tendencji, które prezentuje dane opracowanie i często to samo wydanie można zaliczyć zarówno do jednej, jak i drugiej kategorii równocześnie.

Z racji tematu niniejszej pracy, i próby podkreślenia kontekstu istniejącego dla opracowania Zygmunta Stojowskiego w momencie jego powstawania, umieszczone poniżej zostają jedynie przykłady wybrane z imponującej ich liczby wymienionej przez Grabowskiego i uwzględniające jedynie edycje powstałe lub rozpoczęte do lat czterdziestych XX wieku.

4.1. Wydania źródłowo-krytyczne

Do tej kategorii Grabowski zalicza edycje korygowane przez uczniów Chopina redagowane przez autorów takich, jak: Thomas D.A. Tellefsen (Richault, Paryż 1860), Georges Mathias (Harand, Lemoine, Paryż ok. 1859) oraz Karol Mikuli (Kistner, Lipsk 1879). Edycje Tellefsena i Mathiasa nie miały jego zdaniem większego wpływu na recepcję praktyczną dzieł Chopina, ze względu na swój ograniczony zasięg. Pryncypia edycyjne Tellefsena poddano krytyce: uczynił to Mikuli oraz później, już w XX wieku, Ganche. Spośród wymienionych, to właśnie edycja Karola Mikulego była jedyną, która zyskała międzynarodową popularność. Była do tego wielokrotnie wznawiana, stając się tym samym punktem odniesienia dla wszystkich późniejszych opracowań.

Oprócz wspomnianych wydań Grabowski wymienia tutaj edycje w opracowaniu Brahmsa, Liszta, Franchomme'a, Rudorffa, Reinecke i Bargiela (Breitkopf & Härtel, Lipsk 1878-1880), której autorzy opierali się głównie na wydaniach niemieckich Chopina, a do jej wybranych tomów dołączono komentarze krytyczne, co wówczas zaczęło stawać się powszechnie stosowaną praktyką. Niejako przedłużeniem tej edycji jest tom zawierający 27 *Etiud* Chopina, redagowany jedynie przez Ernsta Rudorffa (Breitkopf & Härtel, Lipsk 1899). Najbardziej współczesną Stojowskiemu z tej kategorii jest edycja Edouarda Ganche'a (Oxford University Press, Londyn 1932). Ganche ograniczył swoją ingerencję w tekst oryginalny i jako pierwszy wykorzystywał warianty i korekty zawarte w zbiorach Jane Stirling. Ganche oparł się wszakże jedynie na tym jednym

źródle pomocniczym przez co, w stosunku do wydania Breitkopfa, posiadał on znacznie węższą bazę źródłową, za co był też później krytykowany.

4.2. Tendencja krytyczno-źródłowa

W pracy edytorskiej zaliczonej do tej kategorii następuje przesunięcie środka ciężkości w kierunku aspektu krytycznego. Zdaniem Grabowskiego zaliczyć tu można edycje, w których wykorzystanie źródeł nie budzi wątpliwości, jednak nie zawsze stanowią one główne ogniwo argumentacji redaktorów wydań. Zaliczyć tutaj należy w jego opinii wydanie w redakcji Jana Kleczyńskiego/Rudolfa Strobla (Gebethner i Wolff, Warszawa 1882/1902), wydanie Eduarda Mertke/Emila Kronke (Steingräber, Hanower-Lipsk, ok. 1880). Należałoby tutaj, zdaniem piszącego te słowa, zaliczyć również edycję Karla Klindwortha (I wydanie P. Jurgenson, Moskwa 1873-1876), którą Grabowski zalicza do kategorii poniżej.

4.3. Tendencja krytyczna

Należą do niej publikacje nie bazujące przeważnie na źródłach podstawowych, lecz na edycjach wcześniejszych, wydaniach korygowanych lub innych źródłach pośrednich. Zdaniem Grabowskiego należą do nich edycje bazujące na wydaniach praktyczno-wykonawczych z drugiej połowy XIX wieku. Istnieje tutaj jednak sprzeczność, gdyż wymienia on jednym tchem edycje Karla Klindwortha oraz Attili Brugnolego (Ricordi, Mediolan 1923-1937), ukazując je, jako reprezentujące tendencję skrajną w zależności od stopnia krytycyzmu redaktora wydania. Wydanie Klindwortha, ucznia i przyjaciela Liszta i Wagnera, cenionego i znanego muzyka oraz pedagoga cieszyło się wielką estymą. Zarzucano mu co prawda w czasach jego powstawania zbytnią arbitralność decyzji i ingerencję „unifikującą” chopinowskie warianty oraz uzupełnienie braków, niemniej była to, poza edycją Mikulego, najbardziej rozpowszechniona edycja dzieł Chopina w interesującym nas okresie i jest ona oparta na dość szerokiej bazie źródłowej, stąd zaliczenie jej do tej kategorii przez Grabowskiego nie wydaje się być trafne. Brugnoli, tworzący swoją edycję niemal pół wieku później, pozostawał co prawda ewi-

dentnie pod wpływem Klindwortha (rozwiązania pochodzące właśnie z tego źródła cytowane są w jego edycji szczególnie często), jednak związane to było głównie z faktem, że ta pierwsza cieszyła się dużą popularnością we Włoszech w pierwszej połowie XX wieku, przewyższając pod tym względem edycję Mikulego wydaną u Kistnera. Zdaniem piszącego te słowa należy tę edycję w rzeczywistości zakwalifikować bardziej do kategorii czwartej, gdyż wskazuje na to jej nadrzędny charakter dydaktyczny wskazany przez samego autora jako „edizione didattico-critico-comparativa” oraz liczne przekazy odwołujące się do tradycji pochodzącej od wybitnych pianistów XIX i XX wieku. W latach 1946-1957 Ricordi opublikował reedycję wydania Brugnolego, którą dokonał Pietro Montani. Zgodnie z kształtującą się ówczesnie estetyką i praktyką wydawniczą usunął on z tekstu muzycznego nie tylko komentarze krytyczne, ale także większość wskazówek Brugnolego dotyczących interpretacji.

Do wydań krytycznych zaliczyć można na pewno edycje Hermanna Scholtza (Peters, Lipsk 1879) i Ignacego Friedmana (Breitkopf & Härtel, Lipsk 1913). U Friedmana dokumentacja ogranicza się właściwie do edycji niemieckich, w tym głównie samego Breitkopfa, co można uznać za częściowo zrozumiałe w kontekście wydania dokonywanego dla tego samego domu wydawniczego. Opracowanie to zawiera również szereg wariantów wykonawczych autorstwa redaktora, co nadaje mu w pewnym względzie charakter dydaktyczny i praktyczno-wykonawczy. Scholtz dla odmiany wykorzystuje szeroką bazę dokumentacyjną, lecz stroni od porad i sugestii praktycznych. Dużo więcej jest też w jego wydaniu interwencji redaktorskich. Edycja Petersa stała się w kręgu niemieckim jedną z najpopularniejszych edycji pierwszej połowy XX wieku. Została ona poprawiona i uzupełniona w latach 1948-1950 przez polskiego pianistę Bronisława Poźniaka.

Inne wydania, które można zdaniem Grabowskiego zaliczyć do tej kategorii to edycje pod redakcją: C. Debussy'ego (Durand, 1915-1916), L. Levy'ego (Senart, 1915-1919), L. Diémera – nauczyciela Zygmunta Stojowskiego (Lemoine, 1915-1918), L. Wurmsera, M. Moszkowskiego, C. Galeottiego, M.J. Riss-Arbeau, A. Caselli (Edition Française de Musique Classique, Heugel, 1916-1924), S. Wekslera (Choudens, 1928), C. Reinecke

(Breitkopf & Härtel, 1880-1885), L. Köhlera (Litolff, 1880-1885), X. Scharwenki (Schott, 1909-1913) i E. von Sauera (Schott, 1917-1920) oraz wydanie Raoula Pugno (Universal Edition, Wiedeń 1902) i Hugo Riemanna (Musikalische Universal-Bibliothek, 1886-1891; Steingräber, ok. 1891).

4.4. Tendencja pedagogiczna

Wiele z edycji wymienionych wcześniej znajduje się na pograniczu kategorii krytycznej i pedagogicznej. Według Grabowskiego, granica między nimi jest niezwykle płynna. Zdaniem piszącego te słowa edycja pedagogiczna to ta, której wyróżnikami można określić pewne wspólne cechy: rozbudowane komentarze redaktora nacechowane opisowością, liczne, alternatywne wskazania palcowania, podawanie sposobów pokonywania pewnych trudności zaobserwowanych w tekście oraz liczne odniesienia do tradycji pianistycznej. Grabowski pisze: „sam termin «tendencja pedagogiczna» powinien być rozumiany jako określenie edycji o charakterze «praktycznym» czy «instruktażowym», mającym ułatwić zrozumienie muzyki Chopina i jej interpretację mniej doświadczonym adeptom sztuki pianistycznej poprzez liczne, dodatkowe wskazówki, umieszczone bądź bezpośrednio w tekście muzycznym, bądź w komentarzach”⁴⁹. Łączy się to historycznie z cytowaną wcześniej ewolucją wydań praktyczno-wykonawczych w kierunku pedagogicznym. W istocie, sam Grabowski w swej typologii zalicza niektóre wydania do obydwu z tych kategorii.

Pierwszym znanym wydaniem dzieł Chopina o profilu pedagogicznym jest ujęta w serie publikacja paryskiej firmy Heugel & Cie przygotowana przez Antoina F. Marmontela – znanego profesora Konserwatorium Paryskiego, ucznia Chopina. Jego komentarze nie dominują nad tekstem muzycznym, a interwencje edytorskie są w miarę dyskretne. Następnym, istotnym francuskim wydaniem Chopina na tym polu jest edycja Raoula Pugno (Librairie des Annales, Paryż 1909), który przekazał cenne uwagi dotyczące wykonania utworów Chopina, pochodzące – jak się wydaje – od niego w prostej linii, a zrelacjonowane przez Georges’a Mathiasa. Tutaj również

49 http://www.chopin.pl/wydawnictwa_nutowe.pl.html (dostęp z dnia 20.08.2016).

komentarze i wskazówki edytorskie nacechowane są sporym taktem i oszczędnością. Niewątpliwie jednak najbardziej znaną francuską edycją tego rodzaju, którą wspomniano tutaj uprzednio, jest publikacja Alfreda Cortot (Senart-Salabert, Paryż 1912-1939, 1941-1947). Początkowo komentarze Cortot mają charakter bardziej praktyczny i instruktażowy, lecz w późniejszych zeszytach daje o sobie znać charakterystyczna dla owego artysty poetycka emfaza, a proponowane ćwiczenia praktyczne są umieszczane rzadziej. Wydanie to było jednym z najważniejszych i najbardziej rozpowszechnionych wydań muzyki Chopina w pierwszej połowie XX wieku.

Spośród edycji niemieckich należy zwrócić uwagę na wydania z lat osiemdziesiątych XIX wieku: Theodora Kullaka (Schlesinger-Lienau, Berlin), Antona Doora (Cranz, Hamburg-Lipsk), Salomona Jadassohna (Kahnt, Lipsk), Alfreda Richtera (Schubert & Co., Lipsk), Emila Bohna (Fiedler, Wrocław), a także na wzbudzające kontrowersje wydania Hansa von Bülowa (Aibl, Monachium). Wydania von Bülowa krytykowano powszechnie jeszcze za życia autora, jak się wydaje, nieco niesłusznie, gdyż jako redaktor nie ingerował on w tekst źródłowy bardziej niż inni. Krytyka ta nadchodziła głównie ze strony lipskiej szkoły zwolenników Moschelesa i Martiensena. W cytowanym powyżej wstępie do wydania Moschelesa, poprzez aluzję o „manierze współczesnych naśladowców Duska, wyrażonych przez takie określenia, jak: «con amarezza», «piangendo»”⁵⁰ widać delikatną krytykę skierowaną w kierunku estetyki Liszta i von Bülowa oraz propozycji oznaczeń „uzupełniających”, którymi dookreślano charakter poszczególnych przebiegów. Wydaje się jednak, że jego sugestie palcowania i dominacja komentarzy nad tekstem muzycznym czyniły z opracowania wydanie o wiele mniej praktyczne niż inne. Stojowski pisze w swoim artykule *Ćwiczenie jako sztuka*: „Bülow, na ten przykład, jakkolwiek błyskotliwy w swych przypisach do Beethovena, jest niebezpiecznym przewodnikiem, jeśli chodzi o palcowanie, spowodowane zarówno tym, że ręka jego była swoista, jak i też z powodu faktu, że od czasu do czasu jego idiosynkrazje zakrywają rzeczywiste intencje

50 I. Moscheles, *Wstęp...*

kompozytora⁵¹. Inne, stosunkowo popularne edycje niemieckie przygotowali: Eugene d'Albert (Forberg, Lipsk), Theodor Wihemayer (Heinrichshofen, Magdeburg) oraz Leonid Kreutzer (Ullstein, Berlin). Jeśli chodzi o edycje włoskie, zaliczyć można do nich wydanie Beniamino Cesi (Ricordi, Mediolan 1901), które w wersji poprawionej przez Isidora Philippa ukazało się również w Paryżu, jak też wydanie przygotowane przez Alfredo Casellę i Guido Agostiego (Edizioni Curci, Mediolan 1946-1965). W tomie redagowanym przez Agostiego (Sonaty) można zauważyć zmianę w podejściu do korygowanego tekstu, a także bardzo użyteczne wyodrębnienie komentarza krytycznego z uwag o charakterze praktyczno-interpretacyjnym. Polskę reprezentuje w tej kategorii wydanie Aleksandra Michałowskiego i Rudolfa Strobla (Gebethner & Wolff, Warszawa 1924, 1930) wzorowane częściowo na pracy von Bülowa. W Stanach Zjednoczonych edycję o charakterze pedagogicznym przygotowali na podstawie wydania Mikulego James Huneker i Rafael Joseffy (Schirmer, 1894, 1915-1918); w Anglii – Frank Merrick (Novello & Co. Ltd, Londyn 1935-1953). Należy też odnotować tom *Walców* przygotowany w roku 1920 do druku przez znanego kompozytora i pianistę Bélé Bartóka dla węgierskiej firmy Bárd Ferenc és Fia.

Edycję Stojowskiego, na którą składa się tekst muzyczny opatrzony komentarzami słownymi nacechowanymi dydaktycznie, w świetle niniejszych typologii zaliczyć możemy do kategorii edycji praktycznych (Bońkowski) z pogranicza edycji autorstwa interpretatorów niezależnych i edycji źródłowo-krytycznych (Tomaszewski) oraz do tendencji pedagogicznej (Grabowski). Tworzona była w okresie schyłku dominacji wydań praktyczno-wykonawczych, na dziesięć lat przed wkroczeniem i stopniową dominacją wydań urtextowych w latach pięćdziesiątych XX wieku. Charakter jego opracowania mieści się zatem w pełni w normach wydawniczych przyjętych dla wydań tego typu w czasie jego powstawania.

51 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 16.

5. Fryderyk Chopin, Zygmunt Stojowski i polska szkoła pianistyczna

Praca edycyjna Zygmunta Stojowskiego, mająca miejsce w późnym okresie jego kariery artystycznej stanowiła pokłosie wieloletniej aktywności pianistycznej i kompozytorskiej. Był on na przełomie XIX i XX wieku jednym z najbardziej prominentnych i znanych w świecie przedstawicieli polskiej szkoły pianistycznej, która przeżywała wówczas szczyt swojej popularności.

Mieczysław Tomaszewski w monografii *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans* przy opisie polskiej szkoły pianistycznej pisze, iż miała ona „najwyższe poczucie tożsamości”, gdyż „dziedziczyła pianistyczną tradycję wprost od uczniów Chopina (K. Mikulego i M. Czartoryskiej) lub im współczesnych (T. Leszetyckiego, J. Kleczyńskiego, K. Tausiga)⁵²”. Następnie dokonuje typologii w ramach pianistów polskich, rozróżniając pokolenie chopinistów na postromantyczno-modernistyczne zaliczając do niego m.in. Ignacego Paderewskiego, Ignacego Friedmana, Maurycego Rosenthala, Raula Koczalskiego i Aleksandra Michałowskiego oraz pokolenie późniejsze, wobec interpretacji romantycznej nastawione sceptycznie, nazywając je postromantyczno-neoklasycyzującym. Zalicza do niego: Jana Hofmanna, Artura Rubinsteina i Zbigniewa Drzewieckiego⁵². Aktywność Stojowskiego urodzonego w roku 1870 lub 1869 i zmarłego w roku 1946 przypadła według tego podziału na okres postromantyczno-modernistyczny. Pokoleniowo należy on w pełni do Złotej Ery Pianistyki, jak zwykle się nazywać okres na przełomie XIX i XX wieku, kiedy pianiści-wirtuozi stanowili największy obiekt zainteresowania szerokiej publiczności. Nigdy nie podejmowano jednak badań mogących prowadzić do głębszej refleksji nad rolą i znaczeniem Stojowskiego w polskiej tradycji pianistycznej. Prawdopodobnie miało to ścisły związek z jego emigracją do Stanów Zjednoczonych i rzadkimi powrotami do Europy. O ile Paderewski, mentor i wielki przyjaciel Zygmunta stanowi do tej pory kamień milowy w historii pianistyki polskiej, o tyle Stojowski, postępujący jego śladem, zatarł się w powszechnej świadomości środowiskowej.

52 M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 770.

Jak słusznie zauważa Tomaszewski, historia polskiej pianistyki nierozzerwalnie związana jest z twórczością i postacią Fryderyka Chopina. Stanowi on dla niej początek, punkt odniesienia, jak i też swoiste centrum grawitacyjne, wokół którego zwykło się orientować całą resztę wykonawców i kompozytorów urodzonych na ziemiach polskich w drugiej połowie XIX wieku. Ze względu na cześć jaką otaczano osobę i postać Chopina, wszyscy pianiści polscy, którzy mieli z nim styczność, cieszyli się niezwykle estymą i bardzo często – w sposób mniej lub bardziej uzasadniony – stawali się nośnikami tradycji, której ze względu na narodowy charakter muzyki Chopina, starano się nadać status swoistego „sacrum”, które w sposób nienaruszony należało przekazywać przyszłym pokoleniom.

Obecność bezpośredniej descendencji chopinowskiej jest w polskiej pianistyce niewątpliwa. Jest to fakt niezaprzeczalny, stwierdzony źródłowo i faktograficznie. Sama tradycja wykonawcza jednak, podobnie jak i w innych historycznych procesach polegających na przekazywaniu i kultywowaniu pewnych obrzędów, jest efektem syntezy. Tak samo też polska szkoła pianistyczna powstała z wielu źródeł z pewną mniejszą lub większą przewagą wpływów estetyki Chopina i jego uczniów na poglądy artystyczne wybitnych jej przedstawicieli na przełomie wieków. Wpływ samego nauczania i stylu gry Chopina na polskich pianistów drugiej połowy XIX wieku i pierwszej połowy wieku XX uległ dodatkowo w sposób niezwykle szybki daleko posuniętej mitologizacji. Po pierwsze, miało to silne uzasadnienia pragmatyczne – bazowanie na kontaktach z Mistrzem lub jego uczniami pomagało w szybszym osiągnięciu kariery wykonawczej i pedagogicznej. Po drugie, pozwalało ono na przyciągnięcie zainteresowania słuchaczy ze względu na silnie patriotyczny wydźwięk kompozycji chopinowskich zarówno na terenie kraju, znajdującego się pod zaborami, jak i poza jego granicami. Najważniejsze było jednak to, że Chopin dla zwykłego odbiorcy muzyki tak silnie związany był z Polską i polskością, że każdy polski pianista automatycznie posiadał pewnego rodzaju „kredyt zaufania” jako interpretator i wykonawca muzyki chopinowskiej, niezależnie od narodowości odbiorców. Nie będąc czy też nie należąc do grona bezpośrednich spadkobierców tradycji wykonawczej pocho-

dzającej od Chopina, był i tak podejrzewany o posiadanie jakiegoś „tajemnego klucza” do interpretacji owej muzyki, który był lub też musiał być mu przekazany przez osoby związane z polskim kompozytorem.

Aby zrozumieć ów specyficzny fenomen i jego genezę należy sobie uzmysłowić, że większości z polskich uczniów Fryderyka Chopina nie stanowili pianiści estradowi. W istocie byli to przeważnie amatorzy i pół-amatorzy, do grona których należały przede wszystkim osoby ze sfer arystokratycznych, głównie kobiety. Nie można tutaj oczywiście deprecjonować ani poziomu wykonawczego wyżej wymienionych osób, z których wiele, jak np. Marcelina Czartoryska, dysponowało niezwykle rozwiniętą techniką pianistyczną, ani ich wpływu na świadomość stylistyczną pianistów-profesjonalistów, jednakże z grona uczniów Chopina jedynie Ignacy Krzyżanowski, Julian Fontana i Karol Mikuli byli tymi, których dzisiaj określilibyśmy muzykami zawodowymi. Z powyższych to Fontana i Mikuli stali się nośnikami tworzącymi obraz tzw. stylu chopinowskiego, głównie przez swój osobisty związek z samym kompozytorem i ich bogatą działalność edytorską. Mieli oni również o wiele większą styczność z Chopinem aniżeli Krzyżanowski, który prawdopodobnie miał u Chopina jedynie niewielką, symboliczną ilość konsultacji.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy historycznej, polską szkołę pianistyczną drugiej połowy dziewiętnastego wieku, z której wyrósł Zygmunt Stojowski, tworzą dwa główne ośrodki lub też lepiej – dwie szkoły pianistyczne. Jedna z nich wywodzi się od Karola Mikulego, ucznia Fryderyka Chopina, druga od Teodora Leszetyckiego, wybitnego pedagoga-pianisty działającego w Petersburgu i Wiedniu.

Tradycja szkoły Mikulego uznawana była za tą, która przekazywała w sposób najbardziej nośny i nienaruszony idee stylu gry i interpretacji samego Chopina. Oddziaływała ona dość szeroko na polskie środowisko pianistyczne drugiej połowy XIX wieku ze względu na bogatą i długoletnią działalność pedagogiczną Karola w ważnym ośrodku, jakim było wówczas lwowskie konserwatorium. Dopełniała się ona niejako z aktywnością przebywającej w Krakowie innej uczennicy Chopina, Marceliny Czartoryskiej, przez co z początku to Galicja była terenem gdzie wpływ oddziaływania tradycji chopinow-

skiej w drugiej połowie XIX wieku okazał się zdecydowanie najsilniejszy. O ile wpływ Mikulego oddziaływał na polu stricte pianistycznym, możemy powiedzieć – pianistów profesjonalnych, o tyle wpływ księżnej Marceliny, jak się wydaje silniej rezonował w środowisku amatorskim, bądź pół-amatorskim, pomimo tego nadal jednak obejmował swym zasięgiem krąg muzyków zawodowych. Tym samym wpływ księżnej, również ze względu na jej status, był jakoby silniejszy i bardziej zapadający w pamięć osób, które się z nią stykały na gruncie muzycznym, by wymienić tutaj świadectwa Aleksandra Michałowskiego, Władysława Żeleńskiego, czy Natalii Janothy. Jak pisze Tomaszewski: „stanowiła najwyższy w Polsce, obok Mikulego, autorytet w kwestii interpretacji Chopina”⁵³. Wilhelm von Lenz, uczeń Chopina i przyjaciel Liszta słuchając gry wychowanki księżnej, Natalii Janothy uważał ją za „najbardziej wierny refleks gry swego mistrza”⁵⁴. Podjęcie się przez Mikulego dzieła wydania dzieł Chopina dla firmy wydawniczej Kistnera w Lipsku zintensyfikowało jednak znacząco jego zasięg i siłę oddziaływania, jako przekaźnika tradycji idącej od kompozytora.

W istocie musimy jednak pamiętać, że najbardziej znani uczniowie Mikulego to Mieczysław Horszowski, Raul Koczalski i Aleksander Michałowski, z których żaden nie pobierał u Mikulego lekcji mogących wpłynąć w sposób determinujący na ich styl wykonawczy, mogący być efektem wieloletniej, regularnej nauki. Michałowski bywał u Mikulego jedynie na konsultacjach, Horszowski uczył się u niego w niezwykle młodym wieku, zaś Koczalski jeździł do niego przez trzy sezony na letnie kursy do Lwowa, które najprawdopodobniej były podobne do konsultacji, których zasięgał pierwszy z wymienionych. Trzeba tutaj nadmienić, że Michałowski, który najbardziej dobitnie akcentował swoją przynależność do szkoły Mikulego w istocie studiował u pedagogów renomowanych, acz uznawanych w tym okresie za tradycjonalistów w zakresie aparatu gry i nie związanych w żaden sposób ze szkołą chopinowską, a mianowicie u Theodora Cocciusa i Ignaza Moschelesa, studia uzupełniające odbył zaś, niejako dla kontrastu,

53 M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 151.

54 Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Legouix, Paris 1909, cytata za: M. Tomaszewski, *Chopin...*, s. 151.

pod kierunkiem Karola Tausiga – najbardziej znanego ucznia Franciszka Liszta, wybitnego polskiego pianisty czeskiego pochodzenia, który pozostaje dzisiaj w powszechnym mniemaniu utożsamiany z niemiecką szkołą pianistyczną. To jednak Michałowski miał stać się głównym nośnikiem tradycji szkoły Mikulego, często powołując się na swojego mistrza. Z biegiem czasu na polu regionalnym Michałowski stał się postacią bardzo wpływową i słynnym pedagogiem. Potwierdza ów stan rzeczy Harold Schonberg pisząc: „Aleksander Michałowski był polskim pianistą, który nigdy nie ściągnął na siebie uwagi kręgów międzynarodowych, ponieważ zaprzestał publicznych występów by nauczać w Warszawie”⁵⁵.

Odmierna rola przypadła w udziale Teodorowi Leszetyckiemu, który stworzył niewątpliwie najbardziej znaną i rozpoznawalną szkołę pianistyczną przełomu XIX i XX wieku. Jego uczniowie grywali na największych estradach świata i posiadali dominującą pozycję w powszechnej świadomości melomanów, jako pianiści-wirtuozi. Najbardziej znanymi z jego polskich wychowanków byli: Ignacy Paderewski, Ignacy Friedman, Mieczysław Horszowski i Józef Śliwiński. Sam Leszetycki jednak w istocie nie posiadał związków bezpośrednich z tradycją nauczania Chopina. Studiował grę u Karla Czernego i podobnie jak w przypadku Michałowskiego determinujący wpływ wywarła na niego niemiecka tradycja pianistyczna. Leszetycki wprowadził lub też inaczej skodyfikował w praktyce pryncypia stosowania techniki ciężarowej, będącej znakiem rozpoznawczym pianistów estradowych szkoły niemieckiej i rosyjskiej po drugiej połowie XIX wieku. Stał tym samym w opozycji do konserwatywnej technicznie szkoły Moschelesa i Mikulego, którzy nie tolerowali zbyt ruchów ramienia w aparacie gry.

Niezależnie od tych dwóch poglądów, progresywnego i bardziej tradycyjnego, to właśnie niemiecka szkoła pianistyczna, ściśle wywodząca się od Czernego i Beethovena stała się podstawą dla umiejętności techniczno-interpretacyjnych najwybitniejszych pianistów polskich wspomnianego okresu. Do podobnych wniosków dochodzi Jolanta Bauman w swoim artykule zatytułowanym *Cechy romantyczne w polskiej szko-*

55 Harold C. Schonberg, *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1987, s. 343.

le interpretacji Chopina pisząc, że polska szkoła tworzy się z dwóch dopełniających się wzajemnie orientacji pianistycznych pochodzących ze szkoły Michałowskiego i Leszetyckiego⁵⁶. Tradycja niemiecka była dla nich wspólnym mianownikiem zarówno pod względem nauczania technicznego, jak i stylistycznego stanowiła ona bowiem podstawę. Jeżeli prześledzimy repertuar pedagogiczny owych czasów, myśli i poglądy, programy koncertowe, nietrudno będzie dojść nam do wniosku, że polscy pianiści i nauczyciele fortepianu, niezależnie od zaboru, w którym pracowali, bądź rezydowali, bazowali ściśle na niemieckim wzorcu dydaktycznym. Tradycja chopinowska, oparta na zindywidualizowanym podejściu Chopina do repertuaru nauczania, zarówno na gruncie estetycznym jak i praktyki wykonawczej pomimo swej oryginalności w wielu miejscach była z tradycją niemiecką zbieżna. W pewnych kluczowych aspektach podejście Chopina było nieraz uważane już za jego życia za aż nazbyt tradycyjne, by nadmienić tutaj jego brak entuzjazmu dla kompozycji Schumanna, predylekcję do kompozytorów tworzących w stylu *brillant*, wielki szacunek dla Bacha, Mozarta i Mendelssohna oraz generalną niechęć do fortepianów ciężkich cechujących się nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi w zakresie mechaniki. Z drugiej strony, Chopin wprowadził do swojego stylu pedagogicznego pewne elementy charakterystyczne, sprzeczne z obowiązującą w XIX wieku doktryną nauczania gry na instrumencie – przesłedzenie tych właśnie elementów stanowi dla nas wiedzę o tym, czy w rzeczywistości nastąpiło przyswojenie, czy też próba przyswojenia pewnej tradycji idącej od Chopina bezpośrednio. Chopin w pedagogice, jak wiemy, bazował na pozycjach, które podówczas w Paryżu nie cieszyły się zbyt dużą popularnością, jak *Das wohltemperierte Klavier* Bacha, czy utwory Clementiego. Jego system nauczania początkowego polegający na wyjściu od naturalnego układu ręki i rozpoczynanie studiów od gamy H-dur stał w widocznej sprzeczności z utrzymującą się aż do XX wieku zasadą nadrzędnej istotności wypracowania niezależności palcowej i wyrównania uderzenia. Chopin przeciwnie, dążył do zindywidualizowania i osiągnięcia jego maksymalnej różnorodności, co tkwiło w rażącej

56 Jolanta Bauman, *Cechy romantyczne w polskiej szkole interpretacji Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, 1988, Tom 20.

sprzeczności z panującym dogmatem wszechobecnego *égalité*. Był też jednym z naczelnych postulatorów techniki adaptacyjnej, polegającej na dostosowaniu aplikatury, siły, tempa i innych zmiennych do charakteru utworu, instrumentu i warunków akustycznych, co ponownie istniało w kontrze do tradycji nauczania rozpowszechnionego w niemieckim i francuskim systemie konserwatoryjnym. Wymienione powyżej elementy charakterystyczne powodowały, że nauczanie pochodzące od Chopina swoiście dopełniało tradycyjną szkołę gry w sposób syntetyczny. Właśnie owo łączenie tych dwóch, niekiedy sprzecznych źródeł jest dla polskiej pianistyki XIX wieku niezwykle charakterystyczne.

Na podstawie niniejszego wywodu można wyciągnąć dwa podstawowe wnioski:

1. Najbardziej uznane i budzące największy rezonans interpretacje dzieł chopinowskich pochodzą do pierwszej połowy XX wieku od pianistów polskich, których podstawą wykształcenia była tradycja niemieckiej szkoły pianistycznej.

2. Tradycja chopinowska istnieje w polskiej szkole pianistycznej jako element łączący się z nauczaniem metodycznym, pochodzącym z niemieckiej szkoły pianistycznej, przeważnie ośrodka wiedeńskiego (Czerny, Leszetycki), dopełniającym ją estetycznie i nadającym jej rys specyficzny (Mikuli, Michałowski).

Jako element charakterystyczny, definiujący polską szkołę, Jolanta Bauman podaje dodatkowo romantyczne pojmowanie sztuki pianistycznej pisząc, iż niezależnie od panujących tendencji interpretacyjnych jej nacechowanie jest zawsze zdecydowanie romantyczne⁵⁷. Odnosząc się do owego aspektu romantyczności, rozumianej jako uniesienie emocjonalne w trakcie gry, należy pamiętać, że polska tradycja pianistyczna i zarazem styl chopinowski krystalizowały się w głównej mierze poprzez sugestywne wykonania estradowe pianistów, którzy nie będąc bezpośrednio uczniami uczniów samego Chopina najpełniej realizowali jego dzieła na estradzie. To właśnie te wykonania inspirowały i stawały się realnym źródłem przedłużenia pewnego stylu gry i ekspresji muzycznej. Pod tym względem w okresie, na który przypadła aktywność Zygmunta Stojowskiego z pianistów polskich najbardziej wpływową postacią był bez wątpienia Ignacy Jan Paderewski.

57 J. Bauman, *Cechy romantyczne...*

Paderewski emanował siłą swej osobowości muzycznej na całe pokolenia polskich pianistów aktywnych i kształcących się pod koniec XIX i w pierwszej połowie XX wieku nie tyle poprzez swoje interpretacje pianistyczne, lecz bardziej jako fenomen socjologiczny i społeczny. Stanowił bowiem wcielony ideał Polaka-artysty, jakim wyobrażano go sobie w okresie postromantyzmu i pozytywizmu: zaangażowanego patriotycznie i społecznie, człowieka czynu, który pozostaje w służbie Ojczyzny, zarówno jako człowiek, jak i muzyk. Był także zdeteterminowanym typem muzycznego romantyka, przywiązane- go to tradycji i wartości „wieku uniesień”.

Wszyscy pianiści polscy do fenomenu Paderewskiego za jego życia w jakiś sposób odnieść się musieli. Jego postać jako pianisty i chopinisty budziła reakcje skrajne. Już u rozkwitu kariery, przypadającego na przełom epok, dostrzegano w jego grze pewną dozę manieryzmu, która wydawała się być echem odchodzącej epoki romantyzmu. Z biegiem czasu krytyka nasilała się, niemniej nikt nie kwestionował wielkości Paderewskiego jako kompozytora, wybitnego talentu pianistycznego i męża stanu, pomimo iż jego interpretacje określano jako staromodne. W istocie rzeczy spowodowało to, iż całe następne pokolenie pianistów polskich, których najpełniejszym głosem stał się Artur Schnabel, tworzyło swoje interpretacje chopinowskie w opozycji do tradycji hołdowanej przez zwolenników Paderewskiego.

Zygmunt Stojowski, z racji swoich bliskich związków z Paderewskim i zaliczający się według umieszczonej wcześniej typologii Tomaszewskiego raczej do stylu postromantyczno-modernistycznego, podążał co prawda wzorem estetycznym Paderewskiego, dając temu nieraz wyraz w swej sztuce kompozytorskiej, wykonawczej oraz licznych wypowiedziach, niemniej jego sztuka pianistyczna uformowała się na gruncie zgoła odmiennym od tego, jaki reprezentowali uczniowie pochodzący ze szkoły Leszetyckiego. Silny wpływ szkoły francuskiej w osobie Louisa Diémera, stawiającego na przejrzystość i klarowność raczej, niż siłę gry, i wyznającego pewne ograniczenia w operowaniu techniką ciężarową, spowodował predylekcję do bardziej klasycyzującego – jak się wydaje z zachowanych źródeł – podejścia do interpretacji muzyki niż miało to miejsce u spadkobierców tradycji szkoły niemieckiej i

rosyjskiej, gdzie panowała wówczas absolutna dominacja gry ramieniowo-barkowej. Zbliża to Stojowskiego pod względem pianistycznym do artystów takich, jak Alfred Cortot, Edouard Risler, czy Robert Casadesus, czyli wykonawców romantycznych, lecz stroniących od zbyt jaskrawych efektów wyrazowych. Silna identyfikacja z Paderewskim miała jednak nie tylko podłoże muzyczne, lecz – jak się wydaje – podyktowana była względami i uczuciami patriotycznymi. Stojowski pragnął być przedłużeniem tradycji wykonawczej, którą odczytywał nie tylko, jako słuszną pod względem merytorycznym, lecz może przede wszystkim – jako typowo polską. Odnosząc się bezpośrednio do osoby Stojowskiego, Kenneth Hamilton w swojej monografii, ogólnie będąc krytycznym wobec pojmowania szkół pianistycznych w sensie narodowym i pisząc, że: „tradycja, której Stojowski czuł się dumnym spadkobiercą (...) – pochodząca od Paderewskiego i siłą rzeczy Leszetyckiego – nie miała charakteru wybitnie narodowego, posiadając cechy które można by przypisać szkole polskiej, wiedeńskiej, a nawet rosyjskiej (Leszetycki był przez dłuższy czas kolegą Antona Rubinsteina w petersburskim konserwatorium)”⁵⁸, pomimo tego nie kwestionuje w dalszej części publikacji przynależności Stojowskiego do szkoły polskiej pochodzącej od Leszetyckiego.

Patrząc głębiej na związki Zygmunta Stojowskiego z polską szkołą pianistyczną oraz tradycją chopinowską, dostrzec można, że nie bazują one jedynie na fascynacji Paderewskim i choć spoglądając z początku na jego biografię mogą wydawać się stosunkowo luźne, w istocie posiadają silne ugruntowanie w całej wcześniejszej drodze jego pianistycznej edukacji. Rozpoczął ją jako dziecko pod kierunkiem swej matki, Marii i później kontynuował w Krakowie, gdzie niedługo po urodzeniu przeniosła się jego rodzina, pod kierunkiem Alfreda Kołaczkowskiego i Henryka Bobińskiego. Bobiński, znany w Polsce końca XIX wieku pianista i kompozytor, był wówczas świeżo upieczonym dyplomantem klasy fortepianu Rudolfa Strobla. Strobl, najbardziej uznany wówczas pedagog fortepianu w Warszawie i wywodzący się z tradycji szkoły wiedeńskiej,

58 Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, New York 2008, s. 12.

studiował z kolei u Josefa Fischhofa, wybitnego pianisty, kolekcjonera autografów beethovenowskich, znajomego domu Schumannów i wielkiego miłośnika dzieł Bacha. W Krakowie młody Zygmunt Stojowski bardzo szybko, dzięki staraniom i koneksjom matki, znalazł się pod patronatem księżnej Marceliny Czartoryskiej, wspomnianej wcześniej słynnej uczennicy Chopina, która mieszkała wówczas w Krakowie przy ulicy Sławkowskiej, niedaleko rodziny Stojowskich oraz przebywała w czasie wolnym w podmiejskiej Willi Decjusza. Niewątpliwie jego kontakty z księżną Marceliną musiały być więcej niż sporadyczne. W salonie księżnej, przeznaczonym specjalnie na cele koncertowe i będącym później jedną z najważniejszych sal Krakowa, doszło do pianistycznego debiutu piętnastoletniego młodzieńca, który wykonał wówczas z lokalną orkiestrą pod kierunkiem Jana Nepomucena Hocka *III Koncert fortepianowy c-moll* op. 37 Ludwiga van Beethovena. Dzięki kontaktowi z księżną, Stojowski rozpoczął również regularne studia kompozycji u Władysława Żeleńskiego. Żeleński, kojarzony dzisiaj głównie jako kompozytor, był równie ceniony za życia jako pedagog fortepianu. Prowadził przez lata własną klasę w konserwatorium krakowskim, gdzie wykształcił wielu wybitnych pianistów. Był też od lat niezwykle blisko zaprzyjaźniony z Marceliną Czartoryską – wystarczy wspomnieć, że dzięki ich wzajemnej współpracy mógł on reaktywować i stanąć na czele szkoły muzycznej w Krakowie, podniesionej z upadłej szkoły Franciszka Mireckiego i przemianowanej na konserwatorium. Z podanych relacji wiemy, że Żeleński, którego cechował duży szacunek dla tradycji w sztuce i w życiu, wielokrotnie poruszał temat wykonania Chopina z księżną. Sam Stojowski, pełen szacunku i życzliwości dla swojego pedagoga twierdził później, że Żeleński „posiadł nieskazitelną technikę, zachował bezkompromisowo czyste i szlachetne artystyczne ideały, ciesząc się przy tym świeżością i obfitością inspiracji”⁵⁹.

Drugim źródłem i przekaznikiem bezpośredniej tradycji chopinowskiej były studia pianistyczne w Paryżu u wspomnianego wcześniej czołowego pianisty francuskiego końca XIX wieku, Louisa Diémera. Diémer, będący wychowankiem Marmontela, który uczył się pod kierunkiem Fryderyka Cho-

59 Zygmunt Stojowski, *The Music of Poland*, „Poland-America”, 1925, Vol. 6, nr 8-9, s. 558.

pina, wykształcił wielu wybitnych chopinistów francuskich, by wymienić tutaj choćby Alfreda Cortot. Z relacji Stojowskiego zawartych w jego pismach możemy odnieść wrażenie, że podczas pobytu w Paryżu stykał się dodatkowo z bliżej nie wymienionymi osobami, które miały jeszcze sposobność zetknąć się z samym Chopinem, zatem pośrednio one również były nośnikami pewnej tradycji. Wskazuje na to zdanie, z tekstu o *Nokturnie c-moll* op. 48 nr 1, w którym Stojowski pisze: „*Nokturn c-moll* wydaje się opowiadać jakąś tragiczną historię i w obliczu braku jakichkolwiek wskazówek ze strony kompozytora możemy zadowolić się legendą, która znalazła wiary w niektórych ponoć dobrze poinformowanych kręgach w Paryżu, w czasach studenckich piszącego, gdy miał on to szczęście, by poznać jeszcze żyjących niektórych ze spadkobierców tradycji chopinowskiej”⁶⁰.

To jednak niewątpliwie wspomniany wcześniej Ignacy Jan Paderewski, cieszący się pod koniec XIX wieku uznaniem wybitnego, jeśli nie najwybitniejszego chopinisty, wywarł na Stojowskiego pod względem interpretacyjnym wpływ dominujący. Stojowski, który poznał Paderewskiego jeszcze w Krakowie, na początku swojej muzycznej kariery będąc niezbyt odległy wiekowo od swego mentora, miał z nim – jak się wydaje z zachowanych źródeł – szczególnie bliski i serdeczny kontakt. Spotkali się dzięki Żeleńskiemu, do którego Paderewski przyjechał i rodziny szybko się zaprzyjaźniły do tego stopnia, że ojciec Stojowskiego pomagał Paderewskiemu w opiece nad kalekim synem. W okresie studiów w Paryżu, które Stojowski rozpoczął parę lat po spotkaniu w Krakowie i niedługo po nich, to właśnie Paderewski pomagał młodemu Stojowskiemu torując mu drogę w międzynarodowym środowisku muzycznym. Z drugiej strony Stojowski, będąc jeszcze na bardzo wczesnym etapie rozwoju artystycznego, odnalazł w Paderewskim wzór muzyka-pianisty i Polaka-patrioty. Zapewne z tych dwóch powodów postanowił on podążać konsekwentnie jego śladem przez całe swoje dorosłe życie. Został jednym z niewielu „paryskich” uczniów Paderewskiego, który przez około dwa lata udzielał mu lekcji, gdy kariera koncertującego pianisty nie była jeszcze aż tak rozwinięta, by uniemożliwić mu prowadzenie tego typu działalności. Udzielał on Stojowskiemu

60 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 47-48.

lekcji prawdopodobnie również podczas jego pobytów z matką w Morges. Jak pisał Zygmunt w swoim wspomnieniu o Mistrzu: „Krótkie ku wielkiemu żalowi memu studia z Paderewskim stanowiły istną rewelację. Jak ten człowiek umiał czuć i własne serce w cudze serca przelewać”⁶¹. Bez szczególnych wątpliwości możemy też domniemywać, że ich relacja zawodowa był wynikiem wzajemnej personalnej sympatii i trudno jednoznacznie określić przez to moment, w którym Stojowski przestał być uczniem, a zaczął być po prostu przyjacielem wielkiego pianisty. Paderewski bez wątpienia podziwiał talent kompozytorski i pianistyczny Stojowskiego. Łączyła ich zbieżność poglądów estetycznych, widział w nim kogoś na kształt swojego muzycznego spadkobiercy. Doprowadziło to do sytuacji, w której coraz bardziej pochłonięty karierą estradową i licznymi tournée Paderewski, u którego wielu mniej lub bardziej uzdolnionych adeptów gry na fortepianie pragnęło podszkolić swe umiejętności, zaczął angażować Stojowskiego w udzielanie lekcji fortepianu niejako w swoim zastępstwie, co stało się zaczątkiem pedagogicznej kariery młodego Zygmunta. Do końca życia Paderewski konsekwentnie cedował na Stojowskiego wszystkie osoby, które pragnęły pobierać u niego lekcje, traktując go w dużej mierze jak swego oficjalnego asystenta. Dzięki tej relacji, Stojowski nie tylko mógł zapewnić stały dochód finansowy i źródło utrzymania dla siebie i swej rodziny, lecz także odkryć w sobie prawdziwą pasję pedagogiczną. Z biegiem czasu stawał się coraz bardziej cenionym nauczycielem, co niestety zabierało mu czas potrzebny na rozwój własnej kariery pianistycznej i kompozytorskiej. W Stanach Zjednoczonych aktywność pedagogiczna niemal całkowicie zdominowała inne sfery jego muzycznej działalności.

Osoba Paderewskiego stanowiła dla kolejnych pokoleń polskich pianistów, którzy mieli okazję usłyszeć go wykonującego koncerty na żywo, punkt odniesienia i inspirację w kwestii chopinowskich interpretacji. Nie dziw zatem, że ów stemmat nadał znaczenie również dydaktycznej i pianistycznej działalności Stojowskiego. Czuł się on niewątpliwie pianistycznym spadkobiercą szkoły chopinowskiej dzięki Paderewskiemu

61 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1901, nr 51, s. 562; cyt. za Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860-1902*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.

właśnie. Z początku w kraju zaliczano Stojowskiego do ścisłej czołówki polskich pianistów światowej sławy. Franciszek Bylicki pisał w recenzji koncertu młodego krakowskiego pianisty, że w swych interpretacjach chopinowskich Stojowski „otarł i połknął parę łez”⁶² wskazując ewidentnie na sentymentalność wykonania. Felicjan Szopski podawał w swoich wypowiedziach przykład kariery młodego pianisty i kompozytora dla podkreślenia, iż Kraków nie ma się czego wstydzić pod względem edukacji, skoro Stojowski w krótkim czasie ukończył studia w paryskim konserwatorium ze złotym medalem⁶³. Jego interpretacje w całej Polsce cieszyły się uznaniem, a koncerty były żywo przyjmowane przez publiczność. W entuzjastycznych recenzjach podkreślano „wielki artyzm w obmyśleniu i wykończeniu szczegółów, doskonałość techniczną oraz poezję interpretacji”⁶⁴. Szczyt popularności i intensywnej recepcji Stojowskiego przypada na lata 1895-1905. Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych w roku 1905 znika on stopniowo ze świadomości polskiego środowiska muzycznego i pianistycznego, co stało się także udziałem innych wybitnych pianistów, którzy udali się za ocean, jak m.in. Jerzy Lalewicz, czy Wiktor Łabuński. Ograniczenie aktywności koncertowej i kompozytorskiej na rzecz pedagogiki, które mają miejsce w życiorysie Stojowskiego od tego czasu dodatkowo wspomagały ów proces.

Pomimo tego Stojowski właśnie dzięki swej działalności dydaktycznej przetrwał w świadomości światowego środowiska muzycznego. Był jednym z najbardziej cenionych w świecie pianistów-pedagogów, o czym świadczy fakt, że został zaproszony przez Alberto Jonása do współautorstwa jego szkoły fortepianowej, gdzie oprócz Stojowskiego wkład wniosły nazwiska takie jak: Fannie Bloomfield-Zeisler, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Arthur Friedheim, Ignacy Friedman, Ossip Gabrilowicz, Rudolf Ganz, Katherine Goodson, Leopold Godowski, Josef Lhévinne, Maurycy Rosenthal

62 Stanisław Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 604.

63 Allan Evans, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington 2009, s. 23.

64 Cytat za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 605.

i Emil von Sauer⁶⁵. Stojowski stał się niezwykle cennym nośnikiem polskiej tradycji pianistycznej i choć bardzo niewielu Polaków należało do grona jego uczniów, wykształcił w trakcie swojej długoletniej kariery pedagogicznej wielu wybitnych pianistów i artystów światowej sławy, takich jak: Mischa Levitzki, Guiomar Novães, Aleksander Brachocki, Alfred Newman, Oscar Levant, Antonia Brico, Arthur Loesser.

Zarówno Cherkassky, Novães jak i Levitzki byli uznawani za wybitnych chopinistów. Interpretacje chopinowskie Cherkassky'ego określane są jako „liryczne”⁶⁶. Studiował on u Stojowskiego prawdopodobnie z polecenia Paderewskiego, przed podjęciem nauki u Józefa Hofmana. Guiomar Novães w latach powojennych uchodziła za jedną z najdoskonalszych odtwórczyni utworów Chopina, zaraz obok Haliny Czerny-Stefańskiej. Stojowski uważał ją za swoje największe osiągnięcie pedagogiczne. Studiowała ona u niego przez dłuższy czas, wracając w celu zasięgnięcia opinii aż do lat czterdziestych XX wieku. Stojowski powiedział o brazylijskiej pianistce: „to największy talent pianistyczny, jaki kiedykolwiek spotkałem”⁶⁷. Dedykował jej swój ostatni opublikowany utwór – *Dumkę* z 1945 roku. Nagrała ona na płyty prawie wszystkie dzieła Fryderyka Chopina. Harold Schonberg, w swej słynnej książce przytacza fragment krytyki Jamesa Hunekera zawartej w czasopiśmie „Time”, w której nazwał Novães „Paderewską z Pampas”⁶⁸. Określenie to towarzyszyło artystce przez dłuższy czas jej estradowej kariery. Mischa Levitzki, uczeń m.in. Aleksandra Michałowskiego studiował u Stojowskiego w Institute for Musical Art w latach 1906-1911. W dziejach pianistki uchodzi za jednego z artystów dysponujących najbardziej kształtnym i zróżnicowanym dźwiękiem. Jego przedwczesna śmierć uniemożliwiła mu zajęcie przynależnego miejsca w historii wykonawstwa fortepianowego XX wieku.

65 Alberto Jonás, Reah Sadowsky, Sara Davis Buechner, *Master school of virtuoso piano playing*, Dover Publication, Mineola 2011.

66 <http://www.polskieradio.pl/8/4803/Artykul/1542337,Shura-Cherkassky-i-jego-liryczny-Chopin> (dostęp z dnia 13.09.2016).

67 Cyt. za: Joseph A. Herter, *The life of Zygmunt Stojowski*, „Polish Music Journal”, 2002, vol. 5, no. 2.

68 H.C. Schonberg, *The Great Pianists...*, s. 408.

Jedynym odznaczającym się osiągnięciami uczniem Stojowskiego pochodzącym z Polski był Aleksander Brachocki, syn polskich emigrantów, urodzony w Stanach Zjednoczonych, który również studiował u Stojowskiego w Institute for Musical Art. Dzięki Stojowskiemu nawiązał kontakt z Paderewskim, który później uczył go podczas swoich letnich kursów w Morges w latach 1928-1931 razem z Henrykiem Sztompką, Zygmuntem Dygatem, Stanisławem Szpinalskim. Jak pisał ten ostatni w liście to matki z kursów 28 lipca 1930 roku: „Brachocki dużo koncertował już i w repertuarze jego czuje się tę rutynę i doświadczenie, jakie daje estrada. Przede wszystkim znac wpływ szkoły Paderewskiego, przyjętej za pośrednictwem Stojowskiego. Doskonale postawiona ręka i stosunek jej do klawiatury – ani jednego zbędnego, niepotrzebnego ruchu. Ładny ton”⁶⁹. Wszędzie zdobywał uznanie, zwłaszcza jako odtwórca Chopina⁷⁰. Był jednym z pierwszych profesorów w Śląskim Konserwatorium Muzycznym w Katowicach i założycielem tamtejszej szkoły pianistycznej.

Stojowski niewątpliwie wywarł wpływ na sposób rozumienia dzieł Fryderyka Chopina przez swoich uczniów. Widać to naocznie porównując sposób wykonywania tych samych dzieł przez Levitzkiego i Novães. Bardzo zbieżna koncepcja i sposób interpretacji, mimo indywidualnych różnic stylistycznych, wskazują na wpływ pedagogiczny polskiej tradycji pianistycznej. Jeszcze bardziej uwidacznia się to w nagraniach *Mazurków* przez Novães, które są w wielu punktach zbieżne z interpretacjami Henryka Sztompki, pochodzącymi z tego samego okresu.

Jak widać, na podstawie powyższych faktów można stwierdzić bezsprzecznie, że Zygmunt Stojowski był jednym z najważniejszych ogniw transmitujących chopinowską szkołę Paderewskiego i Leszetyckiego kolejnym pokoleniom.

6. Wydania dzieł Chopina w opracowaniu polskich redaktorów

69 Cyt. za: S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 85.

70 S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich...*, s. 86.

Ważnym elementem przekazywania tradycji w XIX i na początku XX wieku stały się wydania praktyczne. Pozwalały one zachować charakterystyczne cechy interpretacji dzieł danego kompozytora przez wybitnego instrumentalistę w dobie, w której nagrania były niezwykle prymitywnym i mało oddającym rzeczywistość sposobem na utwalenie muzyki. Jak wspomniano wcześniej na kartach niniejszej pracy, wydania dzieł Chopina były szczególnie wdzięcznym polem do takowych wydań ze względu na niebywałą popularność dzieł polskiego kompozytora zarówno w gronie amatorów, jak i profesjonalnych twórców i odbiorców muzyki oraz obecną w nich „tajemnicę” interpretacyjną, którą potęgował subiektywizm emocjonalny wykonawców w odczytywaniu znaczeń dzieła.

Ze względu na narodowy charakter muzyki Chopina, od samego początku wywoływała ona szczególnie żywy oddźwięk wśród pianistów polskich. Większość z nich nie tylko stawiała sobie za cel jak najwierniejsze oddanie ducha i charakteru muzyki Chopina, lecz także traktowała ten aspekt niezwykle ambicjonalnie. Widać to już w zachowanych listach Juliana Fontany, który narzekał na powstającą biografię Franciszka Liszta, która miała jego zdaniem nie oddawać prawdziwego charakteru Chopina, jak i po wypowiedziach Mikulego, Kleczyńskiego i innych. Ten właśnie element, uchwycenia charakteru, twórczości a zarazem i pośrednio osoby twórcy ze względu na silne konotacje romantyczne wiązania dzieła z jego autorem, stał się elementem kluczowym dla polskiego środowiska muzycznego. Próbowano z jednej strony zatem ukazać właściwy sposób interpretacji, kierując się zachowawczością, próbą przekazania w sposób możliwie nienaruszony cząstek myśli i tradycji wykonawczej samego Chopina, z drugiej zaś strony podkreślając element *par excellence* polski i narodowy w jego twórczości tłumacząc go i objaśniając grupom społecznym, dla których był to element obcy, bądź mało klarowny.

Nic zatem dziwnego, że od połowy XIX wieku, a więc tuż po śmierci kompozytora, niezwykle żywo odbierano publikacje i redakcje, które mogły pochodzić od autorów owych edycji posiadających związki z kulturą i tradycją polską lub francuską, szczególnie w okresie należącym do tzw. „pokolenia uczniów”. Z tych dwóch, to jednak niewątpliwie polska tradycja cieszyła się większą popularnością ze względu na

domniemaną lepszą znajomość specyfiki elementów melodii ludowych oraz tańców narodowych obecnych w twórczości Chopina.

Na przestrzeni ostatnich dwustu lat wydania dzieł Fryderyka Chopina w opracowaniach redaktorów polskich można ułożyć w logiczny ciąg pewnego bezpośredniego następstwa chronologicznego i wzajemnych filiacji. Są to kolejno:

- 1) wydania oryginalne powstałe za życia Chopina, przygotowane pod jego kierunkiem i wydanie dzieł niepublikowanych za życia przez Juliana Fontanę,
- 2) wydanie Karola Mikulego,
- 3) wydanie Jana Kleczyńskiego/Rudolfa Strobla,
- 4) wydanie Karla Klindwortha/ Xawerego Scharwenki i samego Scharwenki,
- 5) wydanie Aleksandra Michałowskiego,
- 6) wydanie Ignacego Friedmana,
- 7) wydanie Hermanna Scholtza/Bronisława Poźniaka,
- 8) wydanie *Dzieł wszystkich* TiFC/PWM Paderewski-Bronarski-Turczyński,
- 9) *Wydanie narodowe dzieł wszystkich* pod redakcją Jana Ekiera/Pawła Kamińskiego.

Z przyczyn oczywistych nie jest celowe opisywanie tutaj wydań oryginalnych, jako że były one redagowane i korygowane przez samego Chopina, za wyjątkiem dzieł pośmiertnych, mieszczących się w opusach dodanych przez Juliana Fontanę w op. 66-74 do oryginalnej numeracji chopinowskiej kończącej się na op. 65. Należy zaznaczyć, że spośród trzech oryginalnych wydań chopinowskich – angielskiego, francuskiego i niemieckiego, to ostatnie uchodziło w XIX wieku za najbardziej rzetelne i pozbawione błędów. Miało to związek ze znaną w środowisku dokładnością Chopina przy sporządzaniu autografów dla swojego niemieckiego wydawcy – czynił to bardziej sumiennie mając świadomość, że nie będzie mógł uczestniczyć osobiście w tamtejszych korektach. Niewątpliwie swój udział miał tutaj też wielki autorytet Franciszka Liszta, negatywnie ustosunkowanego do wydań francuskich dzieł Chopina. Ta opinia została zrewidowana dopiero w drugiej połowie XX wieku za sprawą *Wydania Narodowego*, które przypisuje wydaniom francuskim większą autentyczność, gdyż były one

redagowane w styczności z samym kompozytorem, przez co zawierają więcej pochodzących od niego zmian i wariantów.

Podkreślanie wartości edycji niemieckich spowodowało, iż większość późniejszych wydań dziewiętnastowiecznych dzieł chopinowskich bazuje w przeważającej mierze na wydaniach czynionych przez Chopina dla Breitkopfa & Härtela. Podobnie też wydania w redakcji autorów polskich ukazujące się do połowy XX wieku były wydawane, bądź bazowały na wydaniach firm niemieckich.

Poniżej przedstawione jest krótkie omówienie każdego z powyżej wzmiankowanych wydań.

6.1. Wydanie pod redakcją Karola Mikulego

Wydanie pod redakcją ucznia Chopina, Karola Mikulego, profesora Konserwatorium Muzycznego we Lwowie zostało wydane w roku 1879 w wydawnictwie F. Kistnera w Lipsku. W latach 1894-1898 ukazało się jako reprint dla G. Schirmera w Nowym Jorku. Było ono pierwszym wydaniem dzieł wszystkich Chopina autorstwa redaktora polskiego i pozostaje po dziś dzień jedyną edycją kompletną uczynioną w całości przez jednego człowieka. Mikuli postanowił dokonać tej tytanicznej pracy niewątpliwie posiadając świadomość powstawania coraz liczniejszych edycji zagranicznych, które stopniowo oddalały się od autentycznego przekazu chopinowskiego ze względu na adjustacje redakcyjne. Pragnął on zebrać jak najwięcej autentycznych wariantów i przekazów, by dokonać edycji definitywnej w swym charakterze. Jego wydanie cechuje się przez to dużą dozą źródłowości. W przedmowie do edycji kładzie on szczególnie nacisk na aspekt descendencji tradycji pedagogicznej pochodzącej od Chopina, poprzez szczegółowy opis praktyk dydaktycznych stosowanych przez kompozytora, jego repertuar oraz podstawy koncepcji technicznych i wyrazowych.

Mazurki zostały zawarte w II tomie wydania. Liczy on 151 stron. Zawiera *Mazurki* z op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134 i *Mazurek a-moll* B. 140.

6.2. Wydanie pod redakcją Jana Kleczyńskiego/Rudolfa Strobla

Dziesięciotomowe wydanie korygowane przez Jana Kleczyńskiego, wybitnego krytyka muzycznego zajmującego się problematyką chopinowską, wydane przez oficynę Gebethnera i Wolffa w Warszawie w roku 1882, powstawało niemal równoległe do wydania Mikulego i – jak pisał sam autor na stronie tytułowej – zawierało warianty przekazane mu przez „najznakomitszych uczniów” Mistrza. Niewątpliwie autor miał tu na myśli głównie Juliana Fontanę, Marcelinę Czartoryską oraz Camille Dubois, z którymi utrzymywał bezpośredni kontakt. W sferze źródłowej widoczny jest silny wpływ innych współczesnych wydań, Kistnera (Mikuli, 1879) i Breitkopfa (Bargiel, Rudorff, Liszt, Brahms, 1878-1880). Głównym punktem zainteresowania redaktora wydaje się być palcowanie, które tendencyjnie przeciwstawiać się zdaje temu zawartemu w edycji Mikulego. W roku 1902 edycję Kleczyńskiego zmodyfikował Rudolf Strobel, uznany autorytet pianistyczny i pedagogiczny, autor licznych opracowań dzieł współczesnych dla wydawnictwa Gebethnera i Wolffa. Jego interwencje, podobnie jak w przypadku innych pozycji opracowywanych przez niego dla tego wydawnictwa, dotyczyły głównie palcowania.

Mazurki zostały zawarte w V tomie wydania. Zawiera *Mazurki* z op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134 i *Mazurek a-moll* B. 140. i *Mazurki B-dur, D-dur, C-dur* i *G-dur*.

6.3. Wydanie pod redakcją Karla Klindwortha zrewidowane przez Xawerego Scharwenkę

Wydanie, potocznie nazywane wydaniem Klindwortha, posiadało wiele faz wydawniczych i było wielokrotnie rewidowane przez autora. Karl Klindworth, wybitny niemiecki muzyk, jeden z najbardziej znanych uczniów Franciszka Liszta i przyjaciół oraz popularyzator dzieł Ryszarda Wagnera, należał do wielkich osobistości muzycznych owego czasu. Xawery Scharwenka natomiast, pianista pochodzący z polsko-niemieckiej rodziny, był w owych czasach uznawany powszechnie za jednego z najwybitniejszych pianistów epoki i cenionego chopinistę. Był uczniem Theodora Kullaka, który opracowywał dzieła Chopina w tym samym czasie wraz z Hansem Bischoffem dla Schlesingera. Pierwsza wersja wydania powstała

podczas pobytu Klindwortha w Rosji i wydana dla moskiewskiej oficyny P. Jurgensona, w latach 1873-1876. Klindworth po powrocie do Niemiec powracał, poszerzał i uzupełniał swoją edycję wydając ją u Bote & Bocka. Ostatecznie ukazała się ona w wersji definitywnej w 16 tomach dla londyńskiego wydawcy Augenera w redakcji Karla Klindwortha (1830-1916) i Xawerego Scharwenki (1850-1924) w latach 1882-1883.

Scharwenka jak się wydaje miał większy udział przy wersji wydanej przez Augenera. W okresie powstania było ono powszechnie cenione w środowisku pianistycznym ze względu na aplikaturę proponowaną przez edytora. Co interesujące, przez wielu uznanych chopinistów do tej pory jest uważane pod tym względem za wydanie godne polecenia. Pod względem redakcji tekstu nutowego, opinie były podzielone: „Znajduję palcowanie Klindwortha za zręczniejsze od Friedmana”⁷¹ – pisał Vianna da Motta. Z drugiej strony, wydanie krytykowano za nadmiar niepotrzebnych, nieoryginalnych łuków frazowych i motywicznych.

Kolekcję *Mazurków* zawarto w trzecim tomie wydania. Liczy on 126 stron. Zawiera *Mazurki* op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134, *Mazurek a-moll* B. 140 oraz *Mazurek fis-moll* uznawany obecnie za dzieło nieautentyczne.

6.4. Wydanie niektórych dzieł pod redakcją Aleksandra Michałowskiego

Aleksander Michałowski, spadkobierca tradycji Karola Mikulego, dokonał w roku 1913 opracowania wydawniczego *Ballad, Etiud, Impromptus*, oraz *Walców* Chopina dla warszawskiej firmy Gebethner & Wolff. Adjustacje Michałowskiego na tle współczesnych mu wydań są stosunkowo niewielkie – ograniczają się do drobnych zmian w łukowaniu, dodania aplikatury, specyficznie ujętych oznaczeń pedalizacji oraz okazjonalnie określić wykonawczych w języku włoskim.

71 José Vianna da Motta, recenzja dzieł Chopina w redakcji Ignacego Friedmana wydanych przez Breitkopfa i Härtla, „Die Musik”, 1914, Jg. 13, nr 19.

6.5. Wydanie dzieł na fortepian solo pod redakcją Ignacego Friedmana

Ignacy Friedman, wybitny polski pianista i kompozytor oraz jeden z najznamienitszych uczniów Teodora Leszetyckiego, swoje wydanie dzieł Chopina na fortepian solo sporządzone dla firmy Breitkopf & Härtel opublikował przed wybuchem I wojny światowej w roku 1913 w dwunastu tomach. Było ono wydaniem praktycznym i zawierało dużo autorskich propozycji dotyczących rozwiązań fakturalnych oraz aplikaturowych. Bazowało na autografach oryginalnych wydań chopinowskich z XIX wieku dla tej samej firmy. Jego cechą charakterystyczną jest antytetyczność w stosunku do wydań Mikulego, Kleczyńskiego i Michałowskiego nacechowanych chęcią oddania i przekazania tradycji chopinowskiej. Friedman wychodząc z założenia zawartego we wstępie, że zarówno fortepian z epoki Chopina, jak i jego nawyki palcowe są zjawiskami przestarzałymi, pragnął – jak sam to określa – „uczynić krok do przodu”⁷². Stąd też posiadał on w stosunku do źródeł stosunek krytyczny, dokonując licznych alteracji w stosunku do notacji oryginalnej. Pomimo arbitralności sądów jego wydanie pozostaje jedną z najciekawszych edycji interpretacyjno-wykonawczych dzieł Chopina. Zdobyło ono dużą popularność w środowisku pianistycznym pierwszej połowy XX wieku. Było wysoko cenione przez Claude’a Debussy’ego.

Kolekcję *Mazurków* zawarto w drugim tomie wydania. Liczy 130 stron. Zawiera *Mazurki* op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134 i *Mazurek a-moll* B. 140.

6.6. Wydanie w redakcji Hermanna Scholtza / Bronisława Poźniaka

Wydanie dzieł Chopina uczynione pod redakcją Bronisława Poźniaka dla niemieckiej firmy C.F. Peters, uczynione przez tego wybitnego polskiego pianistę i nauczyciela wykładowego przez wiele lat w Berlinie ukazało się w roku 1949. Była to reedycja wydania opracowanego przez niemieckiego chopinistę Hermanna Scholtza, ucznia Hansa von Bülowa, którego pierwsza edycja ukazała się w roku 1879, miała zatem w momencie jej ponownej redakcji przez Poźniaka lat ponad 70 (!)

72 A. Evans, *Ignaz Friedman...*, s. 68.

Edycja oryginalna była konsultowana jeszcze przez samego Franciszka Liszta, który służył Scholtzowi poradami⁷³. Poźniak został poproszony do rewizji wydania Scholtza z okazji przypadającej na rok 1949 setnej rocznicy śmierci Chopina. Wywodząc się z tradycji szkoły Mikulego, Poźniak skupił się na wyeliminowaniu wątpliwych decyzji wydania pierwotnego oraz dokonał rewizji aplikatury. Wydanie Petersa, pomimo charakteru wydania źródłowego oraz szerokiego zasięgu, nie odniosło szczególnego sukcesu, gdyż przypadło na początek okresu dominacji na rynku wydawniczym w Niemczech urtekstów oraz nałożyło się na okres wydawania na rynku polskim tomów *Dzieł wszystkich* pod redakcją Paderewskiego, Bronarskiego i Turczyńskiego.

Kolekcja *Mazurków* w tym wydaniu liczy 164 stron. Zawiera *Mazurki* op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134 i *Mazurek a-moll* B. 140 oraz *Mazurki G-dur, B-dur, D-dur, B-dur, C-dur* i *As-dur*.

6.7. Wydanie dzieł wszystkich TiFC/PWM Paderewski-Bronarski-Turczyński

Miało być to pierwsze wydanie Chopina uczynione w wolnej Polsce. Z zamiarem jego dokonania noszono się już od końca lat dwudziestych XX wieku. Początkowo w skład komitetu redakcyjnego wchodziły cztery osoby: Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński i Bronisława Wójcik-Keuprulian. Paderewski pełnił funkcję honorową oraz tzw. ostatecznej instancji przy podejmowaniu decyzji edycyjnych. Jak można wnioskować z zachowanych egzemplarzy z jego adnotacjami sugestie pianisty dotyczyły głównie palcowania oraz łukowania. Większość z nich nie została uwzględniona. Ze względu na śmierć Bronisławy Wójcik-Keuprulian i samego Paderewskiego, wydanie zostało ukończone przez Ludwika Bronarskiego i Józefa Turczyńskiego, którzy nadali mu jego definitywny kształt. Długi okres edycyjny spowodował, że wydanie to z wydania praktycznego i pedagogicznego stało się w swej ostatecznej formie wydaniem źródłowym. Ukazało się drukiem w latach 1949-1961. Było ono w drugiej połowie XX

73 Franz Liszt, *Letters of Franz Liszt*, vol. 1-2, red. La Mara, Haskell House Publishers, New York 1968, s. 368.

wieku najpopularniejszym na rynku światowym wydaniem dzieł Fryderyka Chopina.

Zbiór *Mazurków* zawarty został w tomie X wydania. Liczy 224 strony. Zawiera *Mazurki* op. 6-68 oraz *Mazurek a-moll* B. 134 i *Mazurek a-moll* B. 140 oraz *Mazurki G-dur* (w dwóch wersjach), *B-dur* (w dwóch wersjach), *D-dur*, *B-dur*, *C-dur*, *As-dur*, *D-dur* (w dwóch wersjach).

6.8. Wydanie Narodowe dzieł wszystkich pod redakcją Jana Ekiera/Pawła Kamińskiego

Ostatnie wydanie polskie, powstałe z opozycji w stosunku do wydania Paderewskiego, któremu zarzucono w środowisku, głównie krajowym, zbyt daleko idącą adjustację tekstu i ortografii chopinowskiej, brak należytego zrozumienia dla sposobu notacji pewnych elementów zapisu polskiego kompozytora oraz kompilację źródeł oryginalnych bez zbadania ich pokrewieństwa i ustalenia hierarchii autentyczności. Krytyka pochodziła głównie z grona osób sceptycznie nastawionych do osoby i estetyki wykonawczej Paderewskiego, wyłączonych z udziału w pracach nad wydaniem TIFC. Rezultatem było podjęcie się w roku 1957 przez Jana Ekiera – wybitnego krakowskiego pianisty i znawcy problematyki edycyjnej – prac nad wydaniem, które określono w roku 1959 jako *Narodowe*. Wydanie to powstawało najdłużej ze wszystkich wydań uczynionych przez autorów polskich – przez lat ponad 50, przez co w swej definitywnej formie posiadało dwóch redaktorów: drugim został Paweł Kamiński, uczeń i asystent Ekiera w warszawskiej Akademii Muzycznej. Jest to wydanie o wyraźnym profilu historyczno-krytycznym. Proponuje dość dużą swobodę tekstową, posiadając niekiedy cechy wydania otwartego oraz dokonuje adjustacji tekstu, prezentując pewne cechy zbliżające je do wydań praktyczno-wykonawczych z pierwszej połowy XX wieku. Ukazało się w swojej ostatecznej formie w roku 2010.

Mazurki, ze względu na charakter wydania, są opublikowane w dwóch tomach. W jednym zawarte są te opublikowane za życia kompozytora, w drugim utwory pośmiertne i odnalezione.

Na podstawie przytoczonych przykładów można wyróżnić trzy, specyficzne zjawiska. Po pierwsze, wydania wchodziły we wzajemny dialog, gdyż jak słusznie zauważył Rafał Szczepański „każde kolejne krytyczno-źródłowe wydanie dzieł Chopina wyrasta z krytyki i niedociągnięć i braków poprzedniego”⁷⁴. Jedno wydanie pociąga za sobą inne, będące jego dopełnieniem bądź przeciwieństwem. Po drugie, bardzo wyraźnie zaznacza się linia tradycji „zachowawczej”, wywodząca się od Mikulego (Mikuli – Kleczyński – Michałowski), oraz tradycji „progresywnej”, wywodzącej się od Leszetyckiego (Friedman – Paderewski). Tej drugiej pokrewna jest także edycja w opracowaniu Xawerego Scharwenki. Pierwsze podejście, wywodzące się w linii prostej z tradycji pochodzącej od samego Chopina, kładło nacisk na przekazanie jego tekstu w stanie możliwie niezmienionym, z zachowaniem lub podkreśleniem elementów charakterystycznych stylu i zapisu chopinowskiego. Drugie zakładało dostosowanie tekstu Chopina do wymogów instrumentów współczesnych i obowiązującej estetyki, co najlepiej obrazuje postawa Friedmana zwerbalizowana we wstępie do jego wydania. Należy zaznaczyć, że obydwa wyżej wspomniane podejścia cechowały się źródłowością, rozumianą jednakże w różny sposób. Pierwsza metoda, korzystając ze źródeł chciała dokonać ich przekazu w sposób możliwie niezmieniony i wzbogacony o tradycję przekazywaną w sposób praktyczny. Druga, bazując na źródłach pragnęła dokonać uzupełnienia i udoskonalenia przekazu chopinowskiego.

Wydanie Poźniaka jest w świetle tego podziału wydaniem hybrydowym pod względem estetyki wydawniczej, ze względu na dużą rozpiętość czasu pomiędzy pierwszą redakcją wydania a jego rewizją oraz odmienną estetyką wydawniczą autorów opracowania, która nawzajem się znosiła. Złączeniem o wiele bardziej udanym, w jakimś sensie symbiotycznym tych estetyk jest *Wydanie Narodowe* (Ekier/Kamiński), które wychodząc z linii tradycji „zachowawczej” w swym końcowym

74 Rafał Szczepański, *Paderewski jako wydawca dzieł Chopina – prace redakcyjne nad wydaniem Dzieł Wszystkich i The Century Library of Music* [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego: materiały z sesji naukowej Kraków 3-6 maja 1991*, red. Wojciech Marchwica, Andrzej Sitarz, Musica Iagiellonica, Kraków 1991, s. 109.

kształcie wyraźnie plasuje się bliżej tradycji „progresywnej”, dokonując w wielu miejscach uzasadnianych w komentarzach adaptacji tekstu chopinowskiego.

Trzecią rzeczą, którą należy zauważyć jest fakt, że wydania w opracowaniu redaktorów polskich w aspekcie chronologicznym można podzielić chronologicznie na trzy wyraźne fazy:

- ok. 1880: Mikuli, Kleczyński, Scharwenka
- ok. 1913: Michałowski, Friedman
- ok. 1950: Paderewski, Poźniak, Ekier

Jak widać po datach publikacji, pewne wydania powstawały niemal w tym samym czasie. Co więcej, w każdej z tych faz chronologicznych stoją obok siebie wydania przeciwstawne, pochodzące z dwóch wspomnianych powyżej tendencji redakcyjnych. Wydaje się, że każde pokolenie pianistów polskich w jakimś sensie pozostawiło po sobie ślad w postaci edycji chopinowskiej, pomimo że w niektórych „falach” publikacji zderzają się ze sobą pokolenia dość odległe (np. Paderewski i Ekier).

Na sam koniec, podkreślając silne wpływy tradycji chopinowskiej w ośrodku lwowsko-krakowskim należy zauważyć, że Mikuli, Kleczyński, Michałowski, Friedman, Paderewski, Bronarski, Turczyński, Poźniak, jak i Ekier pochodzili z terenów Galicji oraz Kresów. Ponadto, poza opracowaniem Kleczyńskiego, Michałowskiego i Ekiera, pozostałe wydania zostały stworzone przez polskich redaktorów, którzy nie mieszkali w danej chwili na obszarze terytorialnym Rzeczypospolitej.

III. TEKST I CHARAKTERYSTYKA

1. Uwarunkowania biograficzne i geneza opracowania

Opracowanie *Mazurków* Fryderyka Chopina przez Zygmunta Stojowskiego, zdaniem jego biografą i autora najkompletniejszej jak dotąd monografii Josepha A. Hertera, powstało pod koniec życia autora. Herter datuje czas jego realizacji w przybliżeniu na lata 1945-1946 i podaje, że było to ostatnie przedsięwzięcie artystyczne Stojowskiego poczynione przed jego śmiercią, która nastąpiła dnia 5 listopada 1946 roku. Niestety, Herter nie podaje źródła owej informacji, lecz można przypuszczać, że ustalił ją na podstawie relacji rodziny kompozytora⁷⁵. Oględziny materiałów zawartych w Polish Music Center na Uniwersytecie Południowej Kalifornii zdają się to datowanie wyraźnie potwierdzać. Na zaawansowany wiek Stojowskiego wskazuje charakter pisma w adnotacjach ręcznych i brak ostatecznego wykończenia opracowania, które w swojej początkowej wersji zostało jednak doprowadzone do pewnej zamkniętej fazy. Jedynie niektóre drobne detale wskazują na konieczność dalszego dookreślenia – paginacja zawiera pewne uwagi w różnych wariantach, przez co wydaje się, że autor nie podjął ostatecznej decyzji o ich kształcie w zamierzonej niewątpliwie publikacji, a oznaczenia pedalizacji nie są ostatecznie wykończone i zunifikowane pod względem zapisu.

Nietrudno domyślić się, że edycja Stojowskiego powstać musiała raczej na zamówienie zewnętrzne. Trudno jednak

75 Por. Joseph. A. Herter, *Zygmunt Stojowski: Life and Music*, Figueroa Press, Los Angeles 2007; Joseph A. Herter, *The life of Zygmunt Stojowski...*

prześledzić na podstawie obecnie dostępnych źródeł, co stało się bezpośrednim bodźcem podjęcia przez polskiego pianistę owej pracy. Pewnych wskazówek zdają się nam dostarczać jego niektóre pisma i artykuły. Stojowski był autorem wielu obszernych analiz interpretacyjno-wykonawczych dla amerykańskiego magazynu „The Etude” wydawanego w latach 1883-1957 w ramach umieszczanego tam cyklu tak zwanych „master lessons”, z którymi jego edycja *Mazurków* wykazuje wyraźne pokrewieństwo⁷⁶. W tym samym mniej więcej czasie, od końca lat trzydziestych XX wieku, Stojowski udziela również w całych Stanach Zjednoczonych cyklu wykładów z prezentacjami o muzyce Chopina w tamtejszych ważnych ośrodkach artystycznych, m.in. w nowojorskiej Juilliard School of Music. Ich zachowana, skrócowa transkrypcja ocalała w dokumentach po kompozytorze. Nietrudno założyć, że zaistnieć musiał jakiś bezpośredni związek między tymi faktami, który w rezultacie doprowadził do pracy edycyjnej nad wszystkimi *Mazurkami* Fryderyka Chopina.

Innym założeniem, o podłożu psychologicznym, które można intuować, jest, że Stojowski, zbliżając się do kresu życia pragnął zachować w jedynej dostępnej w obecnych czasach formie swoją interpretację utworów, które uważał za kwintesencję polskości, czując się w tym względzie spadkobiercą tradycji Ignacego Jana Paderewskiego, który wydania praktycznego tych dzieł po sobie nie pozostawił. Dodać trzeba w tym miejscu, że Stojowski pracę nad wydaniem rozpoczął, według informacji źródłowych, już po śmierci Paderewskiego w roku 1941.

Najbliższą bezpośrednią filiację z zachowanym opracowaniem *Mazurków* chopinowskich wykazują niewątpliwie artykuły dla „The Etude”. Współpraca Stojowskiego z tym prestiżowym czasopiśmie była jedną z jego głównych aktywności na polu piśmiennictwa muzycznego. Trwała ona lat 35, czyli bez mała połowę okresu aktywności czasopisma, które wydawane było przez lat 70 i zakończyło działalność w roku 1957. Aktywność Stojowskiego w „The Etude” przypadła w całości na okres, w którym funkcję redaktora naczelnego

76 Pamela Richardson Dennis, *An Index to Articles Published in The Etude Magazine, 1883-1957: Title index ; Subject index*, A-R Editions, Middleton 2011.

czasopisma pełnił znany i zasłużony edytor amerykański oraz nauczyciel fortepianu James Francis Cooke. Polski pianista był jednym z najbardziej cenionych przez niego autorów, o czym może świadczyć nie tylko obszerna ilość tekstu, jaki Stojowski mógł publikować, lecz także częstotliwość z jaką to czynił. Charakter analitycznych opracowań jego oraz innych autorów „master lessons” był niezwykle zbliżony do słynnych „Cours d’Interprétation”, których ideę stworzył francuski pianista Alfred Cortot, one zaś z kolei stały się wzorem dla prowadzonych do dzisiaj na całym świecie tak zwanych „kursów mistrzowskich”⁷⁷. Były to otwarte lekcje z uczniami, w trakcie których Cortot-nauczyciel koncentrował się nie tyle na wykonaniu ucznia, ile na omawianiu samego dzieła muzycznego, prezentowaniu jego cech charakterystycznych, trudności technicznych i innych aspektów wykonawczych w sposób uniwersalny.

Poziom analiz wykonawczych Stojowskiego wybijał się wyraźnie na tle innych opracowań w ramach „master lessons”. Omówienia pozycji z repertuaru pianistycznego jego autorstwa znalazły się jako jedne z najcenniejszych artykułów powstałych w historii „The Etude” w publikacji *Piano lessons in the grand style: from the golden age of The etude music magazine (1913-1940)*, autorstwa Jeffreya Johnsona, wydanej w 2003 roku⁷⁸. W tonie nieco ironicznym szczególną pozycję Stojowskiego podkreśla również w swej książce Kenneth Hamilton mówiąc, że: „(...) Stojowski był szczególnie uporczywy w swym zamiarze przekazania «wielkiej tradycji» [wykonawczej] wiernym czytelnikom czasopisma, płodnie sporządzając swe lekcje mistrzowskie (master lessons), jednak najwyraźniej mogło być to skuteczne tylko pod warunkiem, że ktoś bezwarunkowo zaakceptuje wszelkie dogmaty głoszonej przez niego wiary”⁷⁹.

Z artykułami pisanymi dla „The Etude” wiąże opracowanie *Mazurków* przede wszystkim język – zostały one wszyst-

77 Alfred Cortot, *Cours d’Interprétation*, red. Jeanne Thieffry, R. Legoux, Paris 1934.

78 Jeffrey Johnson, *Piano lessons in the grand style: from the golden age of The etude music magazine (1913-1940)*, Dover, Mineola 2003, s. 94-110.

79 K. Hamilton, *After the Golden Age...*, s. 6.

kie sporządzone po angielsku, co może wskazywać w sposób oczywisty na późniejszą chęć ich publikacji. Dodatkowo omówienia poszczególnych *Mazurków* zostały umieszczone przed tekstem muzycznym, analogicznie do opracowań obecnych w „The Etude”⁸⁰. Oprócz tego, Stojowski używa analogicznego systemu oznaczeń w tekście muzycznym, które były stosowane przez niego dla artykułów w wyżej wymienionym magazynie.

W tekście są też jednak widoczne przesłanki wskazujące na wyraźny zamiar sporządzenia całościowego wydania *Mazurków* niezależnie od wzmiankowanej współpracy z czasopismem. W tekście komentarzy aż 28 razy pojawia się słowo „edytor”, którym Stojowski odnosi się do swojej osoby i własnych sugestii dotyczących rozwiązań wątpliwości tekstowych i wykonawczych. Wyrażenia tego w artykułach dla „The Etude” zdaje się unikać w odniesieniu do samego siebie. Oprócz tego przesłanki takowe budzi staranność sporządzenia całości edycji, a ślady zmian wersji palcowania i zachowane warianty komentarza zdają się wskazywać na większe i ambitniejsze przedsięwzięcie o charakterze edycyjnym. Ewidentna jest również cykliczność prezentowanego omówienia, poprzez nawiązania do poprzednich utworów w ciągu tekstu komentarzy w zwrotach takich, jak: „W odróżnieniu od *Mazurka* poprzedniego, ten rozpoczyna się wstępem”, „Spotykamy się tutaj po raz pierwszy z wydłużeniem *Cody*, efektem, który Chopin wykorzysta znacząco w kolejnym *Mazurku*” itp. Również ostatnie zdanie komentarza edycyjnego umieszczone w zakończeniu *Mazurka a-moll „Gaillard”* wydaje się być znaczące, zamykając w sposób symboliczny całość opracowania: „Nieoczekiwana męska kadencja naznacza godzinę rozstania pieczęcią ulotnego geniuszu, jakim był Chopin, który zaszczycił swą kreatywną obecnością nasz przemijający, skonfundowany i konwencjonalny świat”.

Przygotowywane opracowanie *Mazurków* wydaje się być również swoistym zwieńczeniem paru poprzednich lat pracy Stojowskiego, związanych ściślej niż wcześniejsza jego działalność z dziełami i postacią Fryderyka Chopina. Ostatnie lata życia Stojowski poświęcił wygłaszaniu serii monograficznych

80 Por. Zygmunt Stojowski, *Anton Rubinstein – Barkarolla* [w:] J. Johnson, *Piano lessons in the grand style...*, s. 94-110.

wykładów o twórczości Chopina, ilustrowanych fragmentami jego kompozycji. Realizował je w różnych ośrodkach na terenie Stanów Zjednoczonych. Prawdopodobnie były to wykłady tożsame z zachowanym tekstem *Chopin najdoskonalszy*, spisany przez osobę, która była obecna podczas ich prezentacji w ówczesnym Juilliard Institute w Nowym Jorku. W swoich wykładach o Chopinie Stojowski podkreśla szczególnie rolę *Mazurków* w twórczości Chopina pisząc: „wpływ poetycki, którym przesiąknął i któremu przyjało środowisko oraz osoby z jego otoczenia w latach młodości, szczególnie uwidacznia się w jego *Mazurkach*”⁸¹. Co niezwykle ciekawe, jest to jedyne zdanie, które poświęcił *Mazurkom* w całym, obszernym, choć zachowanym w formie skrótovej, zapisie tych wykładów. Możliwe są dwa rozwiązania – transkrypcja wykładów, spisanych przez osobę trzecią, jest niekompletna, czego wykluczyć nie można, lub też Stojowski wyłączył celowo ten aspekt twórczości Chopina ze swojego omówienia pod kątem przygotowywanej edycji, tudzież planowanej oddzielnej serii wykładów poświęconych jedynie tej formie.

Po śmierci autora w listopadzie 1946 opracowanie *Mazurków* chopinowskich znajdowało się w rękopisie. Jak się jednak wydaje, żona kompozytora, Luisa Stojowska czyniła starania, by ukazało się ono drukiem. W roku 1970, a więc 24 lata po śmierci Stojowskiego pojawiło się w czasopiśmie „Clavier”, będącym „duchowym spadkobiercą” „The Etude” opracowanie *Mazurka c-moll op. 30 nr 1 pt. On performing a Chopin Mazurka. A master lesson on Mazurka op. 30 nr 1*⁸². Była to część publikacji okolicznościowej z okazji setnej rocznicy urodzin Zygmunta Stojowskiego, w uznaniu jego długoletniej działalności pedagogicznej i publicystycznej. Przypuszczalnie wybór *Mazurka* był podyktowany jego niewielkimi rozmiarami oraz chęcią doprowadzenia do publikacji w przyszłości większej części opracowań, do czego jednak nie doszło. Poza tym jednym, incydentalnym wyjątkiem nie ma żadnego śladu aby jakkolwiek inna część opracowania Stojowskiego była kiedykolwiek ogłaszana drukiem.

81 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 56.

82 Zygmunt Stojowski, *On performing a Chopin Mazurka. A master lesson on Mazurka op. 30 nr 1*, „Clavier”, 1970, nr 9.

2. Mazurek w twórczości Zygmunta Stojowskiego

Nie można oddzielić całkowicie działalności pianistycznej i edytorskiej Stojowskiego od działalności kompozytorskiej, która stanowiła esencję jego muzycznej aktywności w pierwszych latach kariery. Mazurki oraz elementy taneczne o proveniencji mazurkowej pojawiają się w twórczości samego Stojowskiego nader często. Przede wszystkim, należy tutaj wymienić 2 Mazurki na fortepian opublikowane samodzielnie, jako op. 28 opatrzone przydomkami *fantastiques* i *brillant*. Prócz tego, dwa Mazurki umieszczone zostały ponadto w *Dances humoresques* op. 12, jako numer trzeci i piąty. Po jednym Mazurku możemy odnaleźć w: *Quatre morceaux* op. 5 jako numer czwarty; numer drugi w *Trois morceaux* op. 8; również drugi w *Trois morceaux* op. 15 (*Intermezzo-Mazurka*, opublikowany w antologii *Mazurków* autorstwa kompozytorów polskich przez Wydawnictwo Biblioteki Narodowej w Warszawie w roku 1995); numer piąty z *Cinq morceaux* op. 19. W sumie jest to zatem osiem opusowanych utworów fortepianowych w tym gatunku, co biorąc pod uwagę całokształt dorobku kompozytorskiego Stojowskiego opublikowanego drukiem jest liczbą znaczną. Mazurek występuje również w *Suicie Es-dur* op. 9 na orkiestrę symfoniczną, jako *Intermède Polonais*. Cechy wyraźnej stylizacji Mazura nosi ponadto myśl kontrastująca części drugiej *Sonaty wiolonczelowej A-dur* op. 18 oraz numer czwarty z *Polskich Idylli* op. 24 na fortepian, a także trzecie ogniwo *Rapsodii symfonicznej na fortepian i orkiestrę* op. 23: *Allegro vivace e giocoso (quasi mazurka)*. W innych kompozycjach Stojowskiego również pojawiają się elementy odniesienia do tego tańca, jako charakterystyczny przejaw narodowego stylu kompozytorskiego⁸³. W utworach Stojowskiego Joseph A. Herter wylicza ogółem, że spośród wszystkich 78 skomponowanych przez niego miniatur fortepianowych (wliczając w to zarówno utwory opusowane, jak i nieopusowane), aż 19 opartych jest na polskich tańcach narodowych⁸⁴. Jest to blisko 25 procent ogółu tych utworów, a zatem liczba dość

83 Podano za: *Annotated Catalogue of Music by Zygmunt Stojowski* by Joseph A. Herter, „Polish Music Journal”, 2002, vol. 5, no. 2.

84 J.A. Herter, *Zygmunt Stojowski: Life and Music...*, s. 123.

znaczna⁸⁵. Częste odwołania i bazowanie wprost na elementach narodowych było typowym zjawiskiem w polskiej kulturze tego okresu. Jest to wytłumaczalne ze względu na kontekst historyczny i kulturowy. Jak pisał trafnie w swoim artykule z 1910 roku Stanisław Niewiadomski: „Następcy Chopina (...) zapatrzeni w najbardziej charakterystyczny, rdzenny element muzyki Chopina, tworzyli wśród rozmaitych kompozycji swoich liczne mazurki, polonezy i krakowiaki; a jeżeli w utworach Zarzyckiego, Zarębskiego, Żeleńskiego, Noskowskiego, Paderewskiego i Stojowskiego znajdujemy tak dużo liryzmu i form tanecznych charakterystycznie narodowych to nic dziwnego, gdyż epoka, w której żyli lub żyją, położenie narodu polityczne, klęski jakie ponosił w tym okresie, zarówno muszą znaleźć wyraz dla uczucia żalu, jak i dla przywiązania do wszystkiego, w czym typ rasy najszerszej i najdobitniej się objawia”⁸⁶. Trzeba przypomnieć jeszcze, jako marginalny acz istotny w przedmiotowym kontekście szczegół, że Stojowski dokonał ponadto instrumentacji oryginalnego chopinowskiego *Mazurka D-dur* op. 33 nr 3 dla Marceliny Sembrich na potrzeby spektaklu *Night in Poland* wystawionego w Ameryce przez Ernesta Schellinga podczas I wojny światowej i przedstawiającego polskie obyczaje weselne⁸⁷. Nietrudno domyślić się, że wybór tego akurat *Mazurka* przez Stojowskiego został podyktowany jego tanecznością *par excellence*.

W ogólnych zarysach w swojej twórczości Stojowski podąża śladem kanonów i wyznaczników estetycznych formy

-
- 85 Do tego zestawienia Joseph Herter wlicza również Dumki. Niewątpliwie w rozumieniu Stojowskiego, Dumka należała do muzycznej tradycji polskiej przynależnej do kultury kresów wschodnich. Podobnie traktowali ją inni kompozytorzy polscy tego okresu (np. I.J. Paderewski w *Fantazji Polskiej na fortepian i orkiestrę op. 19*, gdzie stanowi ona część integralną utworu), zatem uwzględnienie przez Hertera tych miniatur we wspomnianej statystyce wydaje się być uzasadnione.
- 86 Stanisław Niewiadomski, *W setną rocznicę urodzin [w:] Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, PWM, Kraków 1964, s. 127.
- 87 Anna Gluc, *Zygmunt Stojowski – pianista i kompozytor, którego nie znacie [Sylwetki]*, 2015, <http://meakultura.pl/kosmopolita/zygmunt-stojowski-pianista-i-kompozytor-ktorego-nie-znacie-sylwetki-1384> (dostęp z dnia 26.08.2016).

wytyczonych w romantyzmie przez Chopina. Mazurek posiada dla Stojowskiego przeważnie walor sentymentalny, nieco eteryczny, charakteryzując się zmiennością nastrojów. W istocie, elementy tańca żywiołowego i witalnego dla kompozytorów polskich tej generacji, jak Paderewski, Statkowski, Noskowski i in. zawiera w sobie głównie krakowiak, którego elementy stylistyczne są równie chętnie adoptowane przez Stojowskiego, zwłaszcza w zwieńczeniach cykli (np. *Suicide Es-dur* op. 9 czy *Polskich Idyllach* op. 24). Mazurek, przeciwnie, występuje raczej jako zamiennik części powolnych. Nosi w sobie immanentnie przypisany element zadumy i melancholii, z którymi, jak się wydaje, kompozytor utożsamiał się w tej formie bardziej, niż z aspektem żywiołowej ludyczności. Jak sam twierdzi we wspomnianym powyżej cytacie, Mazurek u Chopina posiada dla niego przede wszystkim walor poetycki. Stąd prawdopodobnie następuje odzwierciedlenie owego poglądu w twórczości własnej. Element ludowości jest jednak silnie obecny i przejawia się u Stojowskiego, wzorem Chopina, przez zakotwiczone rytmy, burdonowe kwinty w partii akompaniującej, często stosowane modalizmy i nawiązania do skali frygijskiej. Niekiedy pojawiają się również tak typowe dla Chopina po op. 50 elementy polifonizujące. Ogólnie należy zauważyć, że Stojowski szczególnie podkreśla w zapisie nutowym swych *Mazurków* ich rytmiczne elementy stylizacyjne poprzez niezwykle dokładne oznaczenia artykulacyjne, szczególnie w partiach akompaniujących. Dodatkowo, elementem charakterystycznym dla wszystkich utworów Stojowskiego bazujących na rytmach polskich tańców narodowych jest dość duża zmienność agogiczna zaznaczana przez kompozytora w tekście oraz powiązana z nią ewolucyjność motywiczna. Rozluźnia to formę tych miniatur powodując, iż zmierzają one niekiedy bardziej w stronę fantazji.

Spoglądając na filiacje pomiędzy własnym zapisem kompozytorskim, obecnym w *Mazurkach* Stojowskiego, a propozycjami uzupełnień redakcyjnych umieszczonych w opracowaniu *Mazurków* Chopina, odnajdziemy przede wszystkim analogiczne oznaczenia dotyczące artykulacji elementów akompaniujących, w których Stojowski w sposób podobnie szczegółowy opisuje niuans artykulacyjny każdej wartości. Wiąże się to z celowym podkreśleniem charakteru danego tańca, bądź

fragmentu będącego bliższą lub odleglejszą jego stylizacją. Analogie można również wykazać w uzupełnieniach łukowania, które znajdują bliskie pokrewieństwo z estetyką zapisu Stojowskiego i podobnie też są elementem ściśle powiązanim ze stylizacją i tanecznością. Poza tymi wspólnymi cechami brak dalszych wyraźnych powiązań pomiędzy estetyką twórczą Stojowskiego i elementami charakterystycznymi jego opracowania redakcyjnego.

3. Materiał źródłowy

Stojowski przyjął za wersję bazową dla swego opracowania chopinowskiego tekst pochodzący z piętnastotomowego amerykańskiego wydania G. Schirmera w wersji z 1915 roku pod redakcją Jamesa Hunekera i Rafaela Joseffy'ego. Było to w istocie drugie wydanie amerykańskie edycji Karola Mikulego (pierwsze wydanie dwunastotomowe opublikowano w Nowym Jorku w latach 1894-1898). Kolejny nakład tej edycji pojawił się w roku 1934. Było to w latach trzydziestych XX wieku najbardziej rozpowszechnione i najszerzej dostępne wydanie Chopina na rynku amerykańskim.

Redakcja Mikulego uznawana była wówczas powszechnie za oddającą najwierniej intencje Chopina. Na karcie tytułowej nosi wiele znaczącą adnotację, że jest „oparta w największej części na wskazówkach autora”⁸⁸, co w istocie było zgodne z prawdą. Mikuli dokonał bowiem redakcji nie tylko wykorzystując swoje adnotacje w egzemplarzach lekcyjnych, lecz również zebrał je od innych, żyjących jeszcze uczniów Chopina, jak Delfina Potocka, Marcelina Czartoryska, Fryderyka Müller-Streicher, Camille Dubois, Ferdynand Hiller, czy Vera Kologrifow-Rubio. Jak pisze José Vianna da Motta w swojej recenzji, opracowania dzieł Chopina autorstwa Ignacego Friedmana: „Mikuli wyjaśnił najpełniej i niejasności, którymi rządzą się chopinowskie manuskrypty”⁸⁹. I dalej: „W przebiegach posiadających warianty, edycja Friedmana nie odróżnia się znacząco od tej Mikulego, który w rzeczywistości dokonał większości pracy na tym polu i niewiele pozostało w tym

88 Cytat za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 220.

89 J. Vianna da Motta, recenzja dzieł Chopina...

względnie do zrobienia dla jego następców⁹⁰. Zdaniem amerykańskich pianistów J. Friskina i I. Freundlicha, autorów powstałego w latach pięćdziesiątych XX wieku przewodnika po literaturze fortepianowej, a więc generacyjnie współczesnych przygotowywanemu przez Stojowskiego opracowaniu: „[Edycja] autorstwa Karla Mikulego (wydana w Ameryce przez Schirmera) jest prawdopodobnie najbardziej wiarygodna wraz z precyzyjnie zredagowaną edycją Franza⁹¹ Kullaka (Schlesinger), która jest obecnie niezwykle trudna do dostania⁹². Jedynym zarzutem, jaki stawiano edycji Mikulego, była proponowana, zdaniem wielu nieadekwatna aplikatura. Sam autor oraz jego uczniowie m.in. Aleksander Michałowski zmuszeni byli owe zarzuty odpierać. Pomimo owego drobnego zastrzeżenia, redakcja Mikulego była punktem odniesienia dla wielu wydań chopinowskich dzieł, które ukazały się na początku XX wieku, by nadmienić tu tylko edycje pod redakcją Alfreda Cortot, który w swoich komentarzach w kwestiach wątpliwości tekstowych odnosi się często do tego wydania; edycję Edouarda Ganche’a; czy wydania pod redakcją Paderewskiego, Bronarskiego i Turczyńskiego, dla których Mikuli jest również niewątpliwym źródłem bazowym, choć większość egzemplarzy tego wydania była opracowywana na bazie oxfordzkiego wydania Ganche’a. W czasach dzisiejszych, wielkim orędownikiem szkoły Mikulego i sporządzonego przez niego wydania jest znany chopinolog Jean-Jacques Eigeldinger⁹³.

Zygmunt Stojowski postanowił zatem odwołać się źródłowo nie tylko do wydania, które cieszyło się w tych czasach powszechnością i było uświęcone tradycją chopinowską, lecz także było najbliższe koncepcji wydania źródłowo-krytycznego, co potwierdza zaliczenie go do tej typologii przez cytowanego wcześniej w tej pracy Krzysztofa Grabowskiego. Wydanie Mikulego również Mieczysław Tomaszewski zaliczył w swej typologii do kategorii pierwszej, najbliższej pod względem

90 J. Vianna da Motta, recenzja dzieł Chopina...

91 Powinno być: Theodora.

92 James Friskin, Irwin Freundlich, *Music for the Piano: A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580 to 1952*, Rinehart, New York 1954, s. 101.

93 J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów...*

przekazu tradycji. Stojowski zatem dokonał najważniejszego doboru źródła, jakiego mógł dokonać w warunkach ograniczonej dostępności innych źródeł bezpośrednich. Pytaniem jest, na ile Stojowski miał świadomość bazowania na edycji Mikulego i w jakim stopniu brał pod uwagę aspekt ingerencji w jej tekst przez Rafaela Joseffy'ego i Jamesa Hunekera, którzy dokonali jego drugiej redakcji. Huneker, jak się przypuszcza, zajmował się głównie przygotowaniem komentarzy poprzedzających tekst muzyczny i jego ingerencja w tekst zredagowany przez Mikulego wydaje się być znikoma. Główną rolę przy edycji tekstu muzycznego miał najprawdopodobniej Joseffy. Porównując różnice w układzie tekstu należy dojść do wniosku, że są one bardzo znaczące.

Quatre Mazurkas.

À M^{lle} la Comtesse PAULINE PLATER.

F. CHOPIN. Op. 6, N^o 1.

1.

Przykład 1. F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 1-17. Wydanie pod red. Karola Mikulego, G. Schirmer, Nowy Jork 1894

a M^{lle} la Comtesse Pauline Plater
Quatre Mazurkas

Revised and fingered by
Rafael Joseffy

F. Chopin, Op. 6, No. 1

1.

p *cresc.*

decresc. *legato*

rubato *cresc.*

p riten. *pp*

Przykład 2. F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 1-17. Wydanie drugie pod red. Karola Mikulego w opracowaniu Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera, G. Schirmer, Nowy Jork 1915

Jak widać na załączonym przykładzie, Joseffy zmienia głównie trzy elementy: łukowanie, pedalizację i palcowanie w każdym z nich odwołując się do praktyk akademickich. Tam, gdzie w wydaniu Mikulego znajdują się elementy tym zasadom przeczące, Joseffy dostosowuje je do ogólnie pojętych zasad symetrii i porządku. Tak więc oznaczenia pedalizacji,

wyraźnie zdywersyfikowane, Joseffy ujednoliciła; oryginalny łuk – typowy dla Chopina – z taktów 9-10, łączący dwa zdania muzyczne w całość, rozdziela tak, by odpowiadał on identycznie temu z pierwszych dwóch taktów; palcowania przemienne zastępuje palcami sekwencyjnymi, nie zważając przy tym na kontekst palcowania. Stojowski dokonuje redakcji tej strony w następujący sposób:

a M^{lle} la Comtesse Pauline Plater

Quatre Mazurkas

Revised and fingered by
Sigismond Stojowski. F. Chopin. Op. 6, No. 1

Przykład 3. F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 1-17. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera, G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Co interesujące i zwracające uwagę w kontekście wzmiankowanej źródłowości to oznaczenia palcowania z taktów 1-3. Widać w nich naniesienia zarówno ołówkowe, jak i pisane atramentem. Oznaczenia ołówkowe wychodzą od oznaczenia 2 palca na pierwszym dźwięku *Mazurka*, przejętym z wydania Joseffy'ego. Ostatecznie jednak, Stojowski wymazał te oznaczenia i zaproponował palcowanie tożsame z pierwszym wydaniem Mikulego. Inne tego typu miejsca na przestrzeni opracowania pozostałych *Mazurków* zdają się wskazywać, że – o ile oczywiście odrzucimy mało prawdopodobny argument o jednakowej intuicji w tym względzie będącej efektem wpływu szkoły pianistycznej o descendentacji chopinowskiej – Stojowski na pewnym etapie lub być może od samego początku swej pracy, konsultował pierwsze wydanie amerykańskie Schirmera i niejako „przywracał” palcowania Mikulego uznając je za słuszniejsze. Przypuszczenie wnikliwej znajomości wcześniejszego wydania Schirmera przynosi też uwaga zawarta w komentarzu Stojowskiego: „W poprzednim wydaniu po szesnastce c, następuje następne c umieszczone drobnym drukiem, jako przednutka poprzedzająca tryl lub obiegnik. Jest ona trudna do wykonania i być może Pan Joseffy miał rację usuwając ją ze swojego wydania”.

Tym samym wydaje się, że możemy z dużą dozą pewności ująć w źródłach wykorzystywanych przez autora zarówno pierwsze, jak i drugie amerykańskie wydanie Schirmera.

Z tekstu komentarzy Stojowskiego wynika, że poza wydaniem Karola Mikulego w wersji Joseffy'ego z roku 1915, konsultował on następujące źródła:

W y d a w n i c t w a n u t o w e

- pierwsze wydanie dzieł Chopina pod redakcją Karola Mikulego (Lipsk 1879 lub G. Schirmer, 1894-1898 oraz 1915)
Redakcja służąca za wydanie bazowe i jej wcześniejsza, oryginalna redakcja.

- bliżej nieokreślone pierwodruki dzieł Chopina
Stojowski w komentarzach odnosi się do bliżej nieokreślonych „wczesnych edycji warszawskich” przy opisie *Mazurka* op. 6 nr 2 w kwestii wątpliwości dotyczącej wariantu

tekstowego oraz w innych miejscach komentarza do „edycji oryginalnych”. Prawdopodobnie ma on tutaj na myśli pierwsze wydania chopinowskie, choć trudno to stwierdzić z pewnością. Być może odnosi się także do pierwszego wydania zbiorowego dzieł Chopina pochodzącego z roku 1846 lub innych wydań późniejszych warszawskiej oficyny Gebethnera. Brak dalszych odniesień w ciągu tekstu komentarzy uniemożliwia dokładniejszą identyfikację tego źródła, bądź źródeł.

- wydanie dzieł Chopina pod redakcją Karla Klindwortha/Xawerego Scharwenki (różni wydawcy: 1873-1883)

Na konsultację tego wydania wskazuje adnotacja ołówkowa na stronie 85 wydania Joseffy'ego przy oznaczeniu wariantu tekstowego. Brak odniesienia do niej w tekście komentarzy edycyjnych.

- wydanie dzieł Chopina pod redakcją Raoula Pugno (Universal Edition, 1902)

Wydanie Pugno pojawia się w komentarzu jedynie raz przy oznaczeniu wariantu wykonawczego. Było to wydanie traktowane jako wydanie bazowe dla niektórych tomów powstającego równolegle w tych samych latach wydania Paderewskiego.

- wydanie Oxford Edition pod redakcją Edouarda Ganche'a (ok. 1932)

Do wydania Ganche'a, będącego wydaniem najnowszym ze wszystkich konsultowanych i opartym na najbardziej aktualnej bazie źródłowej, do którego jest zarazem najwięcej odniesień w komentarzach, Stojowski wydaje się mieć stosunek ambiwalentny. Z jednej strony podaje on warianty tekstowe Jane Stirling z tego wydania, pisząc że są one cenne i najprawdopodobniej autentyczne, z drugiej cechuje go stosunek krytyczny co do edytora w zakresie precyzji ich odczytania. Dziwi się też delikatnie decyzji o umieszczeniu *Mazurka* op. 7 nr 5 w op. 6, pisząc, że uczyniono to „z jakiegoś nieznanego powodu”.

Wydania Edouarda Ganche'a stanowiły wydanie bazowe dla większości tomów powstającego wydania Paderewskiego. Publikacja chopinowska tego samego autora jest wymie-

niona jako źródło w posłowie do *Dzieł Wszystkich*⁹⁴. Opinia redaktorów na temat tego wydania, w świetle załączonych komentarzy edycyjnych⁹⁵, zbieżna jest w dużej mierze z opinią Stojowskiego.

Patrząc na powyższe zestawienie można uznać, że w sferze wydawnictw nutowych Stojowski konsultował wszystkie, najważniejsze wydania nutowe Chopina, mogące posiadać elementy descendencji oryginalnej tradycji chopinowskiej. Należy zauważyć brak powoływania się na wydania autorskie, będące wydaniami „niautoryzowanymi” przez tradycję wykonawczą, bądź tymi, które są oparte na wątpliwym materiale źródłowym. Widać dużą zbieżność w wyborze konsultowanych wydań pomiędzy Stojowskim i Turczyńskim/Bronarskim/Paderewskim. Niewątpliwie wspólnym mianownikiem jest tutaj szkoła pochodząca od tego ostatniego i jego osąd estetyczny dotyczący wartości poszczególnych redakcji.

Ponadto, jak wynika z tekstów komentarzy sporządzonych przez Zygmunta Stojowskiego, wykorzystał on podczas swojej pracy edycyjnej następujące wydawnictwa książkowe, monografie i artykuły:

- Ludwik Bronarski, *Akord chopinowski* (1931)

Ludwik Bronarski (1890-1975) był jednym z najbardziej znanych polskich badaczy Chopina. Zasłynął głównie z przygotowanego razem z Bronisławą Wójcik-Keuprulian, Józefem Turczyńskim i Ignacym Janem Paderewskim wydania *Dzieł Wszystkich* Chopina. Najprawdopodobniej Zygmunt Stojowski konsultował ów artykuł w wersji polskiej pochodzącej z „Kwartalnika Muzycznego” nr 12-13 wydanego w roku 1931. Była to publikacja o istotnym znaczeniu, identyfikująca specyficzną postać dominanty charakterystyczną dla utworów Chopina.

94 Por. *O charakterze niniejszego wydawnictwa* [w:] Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie*, red. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Kraków 1949.

95 Por. *Komentarze* [w:] Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie*, Tom X: *Mazurki*, red. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa-Kraków 1949.

- Oskar Bie, *Das Klavier und seine Meister (The piano and its masters)*, 1898)

Oskar (lub Oscar) Bie (1864-1938) był niemieckim historykiem sztuki pochodzenia żydowskiego. Jego książka była kompendium kompozytorów związanych ściśle z fortepianem. Chopinowi poświęca on 14 stron dość obszernej, bo liczącej aż 315 stron książki, której lwia część poświęcona jest kompozytorom niemieckim: Beethovenowi, Schumannowi i Lisztowi⁹⁶. Zawiera ona esencjonalne streszczenie życiorysu kompozytora oraz opis jego twórczości z szerszym omówieniem ważniejszych kompozycji.

- John Petrie Dunn, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin* (1921)

Pozycja autorstwa szkockiego pianisty i muzykologa, Johna P. Dunna (1878-1931) *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*⁹⁷, była pierwszym naukowym opracowaniem dotyczącym sposobu wykonywania ornamentów w dziełach polskiego kompozytora. Ukazuje ona na przykładach wyjętych z twórczości Chopina interpretację ozdobników, arpeggiów oraz opisuje aspekty dotyczące pedalizacji⁹⁸. Dunn, uczeń Niecksa oraz propagator teorii i idei schenkerowskich (przygotował m.in. do tej pory niewydane angielskie tłumaczenie *Kontra-punktu* Schenkera, który był w swej młodości uczniem Karola Mikulego) zajmował się problematyką związaną z wykonawstwem muzyki, w szczególności fortepianowej. Była to pozycja ważna i popularna w literaturze chopinologicznej okresu międzywojennego, m.in. umieszcza ją w bibliografii swojej książki *Aspects de Chopin* Alfred Cortot⁹⁹. Pozycja Dunna jest także podstawowym źródłem uwzględnionym przez redaktorów wydania Paderewskiego *Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina*

96 Oskar Bie, *Das Klavier und seine Meister*, F. Bruckmann, München 1901. Należy nadmienić, że Liszt według typologii wielu ówczesnych autorów był zaliczany do kręgu kultury niemieckiej.

97 John Petrie Dunn, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*, Novello, Gray, London-New York 1921; reprint Da Capo Press, New York 1971.

98 Podano za: William Smialek, Maja Trochimczyk, *Frédéric Chopin: A Research and Information Guide*, Routledge, New York 2015.

99 Alfred Cortot, *Aspects de Chopin*, Albin Michel, Paris 1949.

w kwestii sposobu wykonywania ornamentów chopinowskich. Jest cytowana w posłowniu do tego wydania¹⁰⁰. Co ciekawe, mimo znacznego upływu czasu oraz zaleceń niekiedy sprzecznych z obecnie panującymi ogólnymi zasadami dotyczącymi sposobu wykonywania ornamentów u Chopina, jest to książka polecana do tej pory w amerykańskiej literaturze dydaktycznej dotyczącej ornamentyki w utworach fortepianowych XIX wieku¹⁰¹.

- Bronisława Wójcik-Keuprulian: artykuły dotyczące problematyki chopinowskiej (ok. 1920-1938)

Jak wynika z tekstu komentarzy, Stojowski konsultował w trakcie redakcji swojego opracowania pozycje autorstwa uznanej polskiej muzykolog okresu międzywojennego Bronisławy Wójcik-Keuprulian (1890-1938). Była ona autorką licznych opracowań dotyczących metryki i melodyki chopinowskiej oraz wchodziła wraz Ignacym Janem Paderewskim, Józefem Turczyńskim i Ludwikiem Bronarskim w skład komitetu redakcyjnego wydania *Dzieł Wszystkich Chopina*. Jej nazwisko pojawia się w uwadze dotyczącej rytmiki, zatem najprawdopodobniej konsultowanym źródłem był artykuł *Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina*¹⁰², choć nie można wykluczyć znajomości przez Stojowskiego jej innych publikacji.

Melodyka Chopina Bronisławy Wójcik-Keuprulian z roku 1930 jest cytowana przez redaktorów wydania Paderewskiego *Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina* jako źródło w posłowniu¹⁰³. Nie jest wykluczone, że również i ta pozycja została wykorzystana przez Stojowskiego jako źródło do zgłębienia charakterystycznych cech notacji chopinowskiej¹⁰⁴.

100 Por. *O charakterze niniejszego wydawnictwa...*

101 Denes Agay, *The Art of Teaching Piano: The classic guide and reference book for all piano teachers*, Yorktown Music Press, New York 2004.

102 Bronisława Wójcik-Keuprulian, *Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1936, s. 411-421.

103 Por. *O charakterze niniejszego wydawnictwa...*

104 Patrz poniżej w sekcji: Uwagi stylistyczno-wykonawcze.

- Adolf Weissman, *Chopin* (1922)

Szczególnie chętnie powołuje się Stojowski na cytaty z książki Adolfa Weissmana (1873-1929). Weissman był znanym berlińskim krytykiem muzycznym, autorem licznych biografii muzycznych, m.in. Pucciniego, Verdiego i Chopina¹⁰⁵. Jego książka o Chopinie, wydana po raz pierwszy drukiem w roku 1912, była typową dla owych czasów romantyzowaną biografią kompozytora.

- Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* (1921-1922)

Stojowski cytuje również w swoich komentarzach publikację Hugo Leichtentritta (1874-1951), znanego niemieckiego muzykologa. Od roku 1933 na stałe przebywał on w Stanach Zjednoczonych, prowadząc wykłady m.in. na Harvard University i New York University. Najbardziej prawdopodobne jest, że Stojowski konsultował obszernie jego popularną w owych czasach i kilkakrotnie wznawianą monografię Chopina, jednak cytuje fragment zdania z dwutomowej publikacji *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke* wydanej w latach 1921-1922¹⁰⁶. Jak pisze Narodowy Instytut Fryderyka Chopina na swojej stronie, Leichtentritt „podjął się bezprecedensowej analizy niemal wszystkich dzieł Chopina, zwracając szczególną uwagę na ich architekturę i harmonię. Wnioski autora przyczyniły się niejednokrotnie do rewizji niesprawiedliwych sądów na temat niektórych kompozycji polskiego twórcy (np. *Sonaty b-moll*). Dzieło – choć krytykowane za uproszczoną interpretację form chopinowskich, traktowanych jako odmiany schematów klasycznych, oraz schematyczną analizę harmoniczną (w kategoriach riemanowskich) oraz niekiedy nieco naiwne interpretacje emocjonalnego podłoża kompozycji – na długo pozostało punktem odniesienia dla późniejszych badaczy twórczości Chopina”¹⁰⁷. W pozycji Leichtentritta rzuca się

105 Adolf Weissman, *Chopin*, Schuster & Loeffler, Berlin 1922.

106 Hugo Leichtentritt, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Max Hesse Verlag, Berlin 1921-1922.

107 <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/Leichtentritt/id/1000> (dostęp z dnia 31.08.2016).

w oczy szerokie zastosowanie analizy redukcyjnej w stosunku do dzieł Chopina.

- Gerald Abraham, *Chopin's musical style* (1939)

Często przywoływana przez Stojowskiego pozycja jest książka opublikowana zaledwie pięć lat przed rozpoczęciem przez niego prac nad chopinowskimi *Mazurkami: Chopin's musical style* z 1939 roku autorstwa wybitnego angielskiego muzykologa Geralda Abrahama (1904-1988)¹⁰⁸. Był on, jak pisze Tomaszewski, „pierwszy, który stylowi Chopina poświęcił odrębną książkę”¹⁰⁹, proponując w niej periodyzację twórczości kompozytora. Była to pozycja przełomowa w postrzeganiu rzeczowej stylistyki kompozycji Chopina, ponieważ proponowała jej podział na okresy – rzecz we wcześniejszej literaturze przedmiotowej była raczej niespotykana, postulowano bowiem w publikacjach zdecydowaną „niezmiennność” stylu Chopina. Książka ta doczekała się wielu wznowień i jest bardzo często cytowana w literaturze muzykologicznej.

Oprócz wyżej wymienionych, Stojowski powołuje się ponadto na: komentarze Jamesa Hunekera do wydania Joseffy'ego, publikacje Fryderyka Niecksa oraz odczyty *O wykonywaniu dzieł Szopena* Jana Kleczyńskiego (Warszawa 1879). Zachowany tekst zaświadcza, że znał on, prawdopodobnie ze źródeł pośrednich, relacje dotyczące osoby Chopina autorstwa Hipkinsa, Wilhelma von Lenza oraz słynne krytyki Rellstaba. Cytuje również fragment stwierdzenia Ernsta Kurtha, szwajcarskiego teoretyka muzyki, ucznia Guido Adlera. Wielce prawdopodobne jest, że Stojowski znał jego *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* (wyd. Lipsk 1920), w którym Kurth porównuje język muzyczny Chopina i Wagnera, przede wszystkim w kon-

108 W tekście występuje niedokładność: imię Gerald zamieniono na Gerard a tytuł publikacji *Chopin's Musical Style* na *Chopin's piano style*. Wydaje się to być efektem cytowania tej pozycji z pamięci w pewnym oddaleniu czasowym przez Stojowskiego. Notabene takie samo przeinaczenie imienia pojawia się w artykule Mieczysława Tomaszewskiego. Patrz: Mieczysław Tomaszewski, *Droga Chopina ku własnej pełni. Przełomy i metamorfozy lat trzydziestych: 1829-1840*, s. 3, http://pl.chopin.nifc.pl/=files/doc/269/tomaszewski_2006_pl.pdf (dostęp z dnia 31.08.2016).

109 M. Tomaszewski, *Droga Chopina ku własnej pełni...*, s. 3.

tekście rozwiązań harmonicznyc. Echa tej publikacji widoczne są w komentarzach przyrównujących obu twórców zawartych przez Stojowskiego zarówno w opracowaniu Mazurków, jak i innych pismach chopinowskich¹¹⁰. Warto nadmienić, że na publikację Kurtha powołuje się w swoich artykułach również Ludwik Bronarski¹¹¹, musiała ona zatem wywołać silny rezonans w środowisku osób związanych z twórczością Chopina w latach trzydziestych XX wieku.

Z innych pozycji literackich, nie będących publikacjami naukowo-źródłowymi, Stojowski przywołuje *Tłumaczenia Szopena* Kornela Ujejskiego opublikowane w roku 1866. Był to cykl utworów poetyckich, które miały być próbą przełożenia języka muzyki na język poezji. Napisany został w latach 1857-1860 i składa się z 12 utworów. Zawiera „tłumaczenia” chopinowskich mazurków, preludiów, *Marsza żałobnego* i *Finale* z Sonaty op. 35. Jego poszczególne części to: *Marsz żałobny*, *Finale* (z Sonaty b-moll op. 35), *Wniebowzięcie* (*Preludium* op. 28 nr 7), *Ostatni bój* (*Preludium* op. 28 nr 20), *Terkotka* (*Mazurek* op. 30 nr 2), *Na wiosnę* (*Mazurek* op. 33 nr 3), *Zakochana* (*Mazurek* op. 7 nr 2), *Po śmierci* (*Preludium* op. 28 nr 13), *Panna młoda* (*Mazurek* op. 7 nr 4), *Kto lepiej?* (*Mazurek* op. 7 nr 5), *Noc straszna* (*Mazurek* op. 6 nr 2), *Koniucha* (*Mazurek* op. 33 nr 4). Jak widać, w tekście Ujejskiego zostało zawartych aż 8 *Mazurków*, stąd niewątpliwie myśl Stojowskiego nakierowała się na tę osobliwą publikację, niezwykle popularną w dziewiętnastowiecznej Polsce. Związki słowno-muzyczne są w niej w istocie silnie wyczuwalne, nie tylko na gruncie symbolicznym, lecz także w aspekcie rytmu samego wiersza „W niektórych mazurkach szedłem za śpiewem takt za takt – te oznaczone granice pętały mnie” – pisał w liście z 6 grudnia 1957 roku do Leonii Wildowej, pianistki i ukochanej poety będącej inspiratorką cyklu Kornel Ujejski¹¹². Stojowski trak-

110 Por. artykuły zawarte [w:] Z. Stojowski, *Pisma wybrane...* oraz m.in.: Zygmunt Stojowski, *Analytical Lesson on the Impromptu in A Flat*, „The Etude”, february 1915.

111 Ludwik Bronarski, *Szkice Chopinowskie*, PWM, Kraków 1961, s. 180.

112 Z listu Kornela Ujejskiego do Leonii Wildowej, 6 XII 1857, cyt. za: K. Ujejski, *Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844-1897*, oprac. Z. Sudolski, „Ancher”, Warszawa 2003, s. 77-78.

tuje tę publikację jako pewnego rodzaju miłą ciekawostkę dla prognozowanego zagranicznego czytelnika, mówiąc: „apokryficzne historie zostały w Polsce wymyślone dla prawie wszystkich chopinowskich *Mazurków*, a poeta Ujejski ułożył kilka uroczych rymowanych fantazji o wielu z nich”.

Oprócz tego, z pozycji nie związanych bezpośrednio z Chopinem, lecz wymienionych w tekście jego komentarzy, Stojowski powołuje się na teorie przeniesienia znanego angielskiego krytyka sztuki Johna Ruskina (1819-1900), prawdopodobnie będące efektem lektury jego eseju *On pathetic fallacy* z roku 1856 oraz na pisma francuskiego kompozytora Maurice'a Emmanuela. Na tym lista źródeł z pewnością się nie kończy, lecz identyfikacja pozostałych musiałaby być oparta na mniejszych lub większych przypuszczeniach, stąd – zważywszy na fakt ponadprzeciętnej erudycji Stojowskiego – bezcelowym jest próba ich dalszej specyfikacji.

Wszystkie opisane powyżej źródła są wymienione w komentarzach edycyjnych Stojowskiego w formie pełnego lub skrótowego odwołania do danej pozycji, co ułatwiło znacząco ich identyfikację. Na podstawie charakterystyki źródeł wykorzystywanych przez Stojowskiego wyraźnie widać, że bazował on na publikacjach możliwie najbardziej aktualnych w sferze badań muzykologicznych nad twórczością Chopina. Pozycje autorów polskich są pisane przez osoby zaangażowane bezpośrednio w prace edycyjne nad wydaniem Paderewskiego, co uznać trzeba za przekaz znaczący. Widać z jednej strony oparcie na źródłach analityczno-muzykologicznych, z drugiej na biografiach beletryzowanych. Ten drugi aspekt oraz wspomniane *Tłumaczenia Szopena* Ujejskiego zdają się ukazywać romantyczną stronę estetyki Stojowskiego. Wybór prac analitycznych i krytycznych wskazuje z kolei na przywiązanie do sfery nadbudowy intelektualnej i analizy, które są niewątpliwie pochodnymi kompozytorskiego wykształcenia autora. Wpływa to silnie na ukierunkowanie jego komentarzy w *Mazurkach*, które z jednej strony podkreślają bardzo wyraźnie aspekt znaczenia motywu, pochodzący niewątpliwie z wpływu popularnej wówczas w środowisku muzykologicznym analizy redukcyjnej oraz dążą do ustalenia podstawowego elementu konstrukcyjnego dla danej kompozycji, bądź jej fragmentu. Z drugiej strony, szeroki kontekst oddala czasami jego komentarze w sferę romantycznej egzaltacji.

4. Inne inspiracje redaktorskie

Forma i charakter opracowania jako wydania praktycznego spowodowane były również niewątpliwie kontaktem Stojowskiego z innymi tego typu edycjami w trakcie jego wieloletniej pracy pedagogicznej. Najbliżej w aspekcie formy wydania i jego założeń jest redakcja Stojowskiego z pewnością do *Éditions de Travaille* Alfreda Cortot, wydawanych w pierwszej połowie XX wieku. Na edycję Cortot, posiadającą profil praktyczno-pedagogiczny, składają się wszystkie dzieła na fortepian solo Fryderyka Chopina z wyłączeniem utworów marginalnych. Edycja Cortot była bardzo ceniona przez wykonawców i nauczycieli fortepianu w czasach jej powstania. Zdaniem współczesnych autorów Jamesa Friskina i Irwina Freundlicha: „Edycje Alfreda Cortot (Salaberta) posiadają swoje specjalne miejsce ze względu na dopracowane i interesujące sugestie dotyczące rozwiązywania technicznych problemów poprzez wykonywanie odnośnych ćwiczeń”¹¹³.

Z edycjami Cortota oraz pokrewnymi im edycjami stworzonymi przez włoskiego wybitnego pianistę i kompozytora, Alfredo Casellę, wiąże opracowanie Stojowskiego parę elementów, przede wszystkim wyraźny profil pedagogiczny wydania i podążająca za nim koncepcja układu graficznego tekstu. Komentarze są wydzielone przed tekstem muzycznym, podobnie jak we wczesnych opracowaniach Cortota, m.in. *Etiud* i *Preludiów* (później Cortot zaczął umieszczać komentarze pod tekstem muzycznym¹¹⁴). Poza tym identyczny jest system oznaczenia miejsc, co do których występują komentarze autorskie (cyfry arabskie w kółku). Podobny jak w edycjach Caselli jest sposób oznaczania pedalizacji, podczas gdy Cortot stosuje tutaj klasyczny system zapisu.

Pomiędzy Stojowskim, a Cortot następuje bliska filiacja natury psychologicznej. I jednym i drugim powodowała

113 J. Friskin, I. Freundlich, *Music for the Piano...*, s. 101.

114 Do komentarzy umieszczanych przed tekstem nutowym powrócił trzeci z kolei, po Senarcie i Salabercie wydawca Cortot – Curci, który w jego opracowaniach dzieł Brahmsa i Francka z lat pięćdziesiątych XX wieku przywrócił układ z komentarzami umieszczonymi przed tekstem muzycznym. Prawdopodobnie miało to związek z trendem odchodzenia od wydań praktycznych, przez co wydawca postanowił nadać opracowaniu Cortot układ graficzny bardziej zbliżony do ówczesnych wydań źródłowych.

chęć przedłużenia pewnej tradycji, której czuł się on spadkobiercą. Dobrze obrazuje to cytat wypowiedzi Stojowskiego z roku 1935: „Wykonałem niedawno koncert Chopina (dzieło, które kiedyś studiowałem pod okiem samego Paderewskiego), z nowopowstałą orkiestrą miasta Nowy Jork, świadom faktu, że w jakimś sensie reprezentuję wielką tradycję, którą teraz w zamian przekazać mam młodszemu pokoleniom”¹¹⁵. W istocie, wszyscy pianiści tego okresu w historii pianistyki myśleli o sobie, jak pisze Hamilton przywołując przykład Paderewskiego i Stojowskiego: „jak o apostołach przekazujących święty ogień [tradycji] następnym pokoleniom”¹¹⁶. Chęć przekazania tej tradycji, tak zwanej „wielkiej gry”, wyczuwa u Stojowskiego Hamilton w artykułach pisanych dla „The Etude” i podkreśla to dobitnie w swej publikacji. Uznaje to za swoisty element charakterystyczny dla wszystkich pianistów – pedagogów pierwszej połowy XX wieku. Każdy z nich jednak rozumiał tradycję „wielkiej gry” w trochę odmienny sposób. O ile w przypadku Cortot było to przedłużenie tradycji romantycznej rozumianej dosyć ogólnie, jako personalizacja interpretacji oraz identyfikacja emocjonalna z kompozytorem i jego dziełem podparta pewną naturalną predylekcją do cech charakterystycznych dla szkoły francuskiej, to w przypadku Stojowskiego była to wyraźna chęć utrwalenia i przedłużenia tradycji wykonawczej szkoły polskiej utożsamianej narodowo i pochodzącej od Paderewskiego a zarazem – pośrednio – Leszetyckiego. Co można uznać za interesujące, Alfred Cortot był również wielkim entuzjastą sztuki wykonawczej Paderewskiego, o czym świadczą jego artykuły o polskim pianiście, co stanowi tutaj kolejny punkt styczny między nim a Stojowskim na gruncie tradycji wykonawczej.

Na autorytet wspomnianego wyżej Paderewskiego powołuje się Stojowski konsekwentnie w niemal wszystkich swych publikacjach natury dydaktycznej. W opracowaniu *Mazurków* przywołuje jego nazwisko dziewięć razy. Prawie zawsze są to ujęte w formę pisemną sugestie wykonawcze pochodzące od Mistrza, które Stojowski poleca, bądź z którymi entuzjastycznie się identyfikuje nawet jeżeli przeczą one uwagom zawar-

115 Zygmunt Stojowski, 1935, cyt. za K. Hamilton, *After the Golden Age...*, s. 3.

116 K. Hamilton, *After the Golden Age...*, s. 4.

tym w nutach przez samego Chopina. Pisze on również ogólne pochwały pod adresem swego mentora i przyjaciela, np. w odniesieniu do interpretacji *Mazurka* op. 17 nr 4, że „Ktokolwiek miał okazję, by usłyszeć go w wykonaniu Paderewskiego wzbogacony został o niezapomniane doświadczenie”.

Odnosząc się do osoby Paderewskiego, nie sposób nie wspomnieć, że niewątpliwie Stojowski pozostając z nim w bliskim kontakcie musiał posiadać świadomość postępujących prac nad edycją dzieł Chopina pod redakcją swego Mistrza i mentora. Znając naturę Zygmunta musiało to mieć wpływ na charakter opracowania samego Stojowskiego. Świadczy o tym przede wszystkim odniesienie się do tych samych źródeł. Wydanie Paderewskiego powstawało na egzemplarzach edycji Ganche'a i Pugno¹¹⁷ z silnym uwzględnieniem edycji Mikulego. Te same wydania konsultował Stojowski. W komentarzach *Dzieł Wszystkich* również wymieniane są prawie wszystkie pozycje, które konsultował autor *Modlitwy za Polskę*. Oprócz tego brały w nim udział bezpośrednio autorytety, na których głos Stojowski się powołuje we własnym opracowaniu *Mazurków*. Musiały to zatem być, na tym etapie, na którym znajdowała się wówczas edycja Paderewskiego, czyli wydania źródłowo-praktyczne, chopinowskie opracowania synoptyczne – wykazują podobne cechy w zakresie interwencji edytorskiej oraz jej kierunku. Należy tutaj pamiętać, jako swoistą ciekawostkę, że początkowo w latach 1936-1938 myślano o sporządzeniu wydania *Dzieł Wszystkich* w dwóch wersjach – źródłowej i pedagogicznej. Wydanie pedagogiczne miało być dopełnione „komentarzami wykonawczymi pochodzącymi od wybitnych polskich chopinistów”¹¹⁸. Chciano bowiem „stworzyć wykładnię polskiego stylu chopinowskiego”¹¹⁹. Spełniać ono zatem miało zadanie tożsame z naczelną zasadą przekazywania tradycji, kluczowej dla wszystkich edycji praktyczno-wykonawczych oraz posiadać formę identyczną z manierą graficzną reprezentowaną przez edycje Cortot. Ideę tę jednak

117 R. Szczepański, *Paderewski jako wydawca dzieł Chopina...*

118 R. Szczepański, *Paderewski jako wydawca dzieł Chopina...*, s. 100.

119 R. Szczepański, *Paderewski jako wydawca dzieł Chopina...*, s. 100.

zarzucono w roku 1938, po rozpoczęciu pracy nad wydaniem – prawdopodobnie wiązało się to z niemożnością sporządzenia go w tej formie ze względu na problemy logistyczne oraz kielkujące w coraz szerszych kręgach muzyków przekonanie o wyższości wydań źródłowych nad praktycznymi.

Należy przy tej okazji zaznaczyć, że wbrew długo panującemu przekonaniu, spowodowanemu niewątpliwie przez „ocenzurowanie” nazwiska głównego redaktora z kart tytułowych pierwszej edycji *Dzieł Wszystkich*, sam Paderewski brał czynny i aktywny udział w pracach nad wydaniem aż do swej śmierci. Jego interwencje polegały głównie na propozycjach w zakresie aplikatury, lukowania i pedalizacji. O dziwo, ostatecznie w wydaniu dokonywanym w latach pięćdziesiątych XX wieku, większości z jego sugestii nie uwzględniono. Było to bez wątpienia podyktowane coraz większym odchodzeniem od idei edycji praktyczno-wykonawczej, mającej przekazywać tradycję interpretacyjną Paderewskiego, na rzecz wydania źródłowego, podążając tym samym za postępującą modą na urtext w edytorstwie muzycznym.

Trudno domniemywać z powodu braku źródeł na ile i czy w ogóle wydanie Stojowskiego jest związane z początkową ideą wydania *Dzieł Wszystkich* Chopina, niemniej można z dużą dozą przekonania domniemywać, że istnieje bezpośredni związek pomiędzy pracą podjętą przez Stojowskiego, a wydaniem tworzonym pod auspicjami Paderewskiego. Natura tego związku jest nam jednak w świetle dostępnych obecnie informacji bliżej niewiadoma.

5. Aspekty techniczne opracowania

Opracowanie Stojowskiego składa się z komentarzy, wydzielonych przed tekstem muzycznym i zawartych na 47 ponumerowanych stronach maszynopisu. Pewne strony posiadają swoje warianty oraz przypisy ołówkowe, stąd niewątpliwie praca nad tekstem nie była procesem całkowicie skończonym pod względem ostatecznego brzmienia pewnych uwag, pewnym jest natomiast, że Stojowski pracę nad samym opracowaniem uznał już na tym etapie za zakończoną. W tekście są wpisane przykłady nutowe poczynione ręką Stojowskiego.

Do zachowanego tekstu dołączone jest opracowanie autorskie wydania chopinowskich *Mazurków* w nowojorskiej

oficynie Schirmera pod redakcją Joseffy'ego (drugi nakład wydania Mikulego z roku 1915) z naniesieniami Stojowskiego. Zawarte jest ono na 164 stronach. Stojowski dokonał na nim adnotacji zmieniających łukowanie i pedalizację oraz dodał i zastąpił palcowanie zawarte w tekście zredegutowanym przez Joseffy'ego. Na większości kart tytułowych własnoręcznie wymazał on nazwisko edytora wpisując własne.

Stojowski zapisywał pedalizację zgodnie z ustalonym w drugim dziesięcioleciu XX wieku systemem zastępującym tradycyjne oznaczenia klamrą, wskazującą wzięcie i puszczenie prawego pedału. Ten typ notacji, uznawany za nowocześniejszy i bardziej precyzyjny względem zapisu klasycznego, zdawał się być w tym okresie zapisem przyszłościowym w edytorstwie muzycznym i rozpowszechnił się szczególnie w edycjach o profilu dydaktycznym. Możemy go napotkać w wielu innych wydaniach tego okresu, z którymi sam Stojowski musiał mieć styczność jako pianista i pedagog, m.in. w wydaniach pod redakcją znanego włoskiego pianisty i kompozytora Alfreda Caselli. W pierwszej połowie XX wieku było swoistą „modą” poszukiwanie dokładnego sposobu wskazania oznaczeń pedalizacyjnych, wyróżniających pedał synkopowany od pedału branego wraz z dźwiękiem, bądź innych, bardziej wyrafinowanych technik interpretacyjnych w tym zakresie¹²⁰.

Wiele wskazuje jednak na to, że nie we wszystkich miejscach edycji Chopinowskich *Mazurków* są owe oznaczenia umieszczone w zastępstwie oznaczeń tradycyjnych zawartych w tekście stanowiącym podstawę dla opracowania autora. Być może na etapie późniejszym Stojowski miał zamiar podążać w kierunku integracji oznaczeń w formie przyjętej jako obowiązująca przez niego w trakcie pracy redakcyjnej. Odnosniki do poszczególnych komentarzy edycyjnych zaznaczane są cyframi arabskimi w kółku, umieszczonymi w ciągu tekstu nutowego.

120 Jako przykład specyficznych i nowatorskich oznaczeń pedalizacyjnych można tutaj przytoczyć niestandardowy system notacji obecny w edycjach chopinowskich pod redakcją Aleksandra Michałowskiego z roku 1913, gdzie oznaczeniom tym poświęcona jest osobna legenda we wstępie do wydania.

6. Elementy charakterystyczne wydania

6.1. Stosunek do tekstu kompozytora

Można powiedzieć, że Zygmunt Stojowski w zakresie kanonu estetyki wykonawczej i zarazem praktyki redakcyjnej podąża możliwie jak najwierniej śladami wyznaczonymi przez tradycję wykonawstwa romantycznego reprezentowaną przez Paderewskiego. Zakładała ona dosyć dużą swobodę w traktowaniu tekstu muzycznego, uprawniając artystę-interpretatora do ingerencji w zapis kompozytora. Najlepszym wykładnikiem sposobu myślenia ówczesnych wirtuozów jest stwierdzenie, które podaje w swoich wspomnieniach słynny wiolonczelista Pablo Casals, iż wykonawca może mieć doskonalszą wizję dzieła niż sam jego twórca¹²¹. Dalekie jest to od dzisiejszego myślenia o utworze, który traktowany jest przez wykonawcę jako ukończone i kompletne dzieło sztuki, które należy możliwie najwierniej odtworzyć. Niektóre sugestie wykonawcze i aranżacyjne, dążące do modyfikacji tekstu kompozytora w celu wzmocnienia przesłania pewnych fragmentów dzieła już w latach aktywności pianistycznej Stojowskiego należały jednak do estetyki przechodzącej powoli do przeszłości. Tego typu praktyki zaczęły być ponadto poddawane krytyce przez samo środowisko artystyczne. Już w 1914 roku Vianna da Motta pisze w kwestii adjustacji i alteracji tekstu, że „należy zachować ostrożność w stosowaniu takich wariantów, nawet jeśli pochodzą one «od wybitnych znawców Chopina»”¹²². Mimo tego nie należy zapominać, że tego typu praktyka była nadal obowiązującą normą w wielu wydaniach, zatem Stojowski jak najbardziej mieścił się w granicach ówczesnie obowiązujących zwyczajów dotyczących redakcji tekstu muzycznego. Zresztą, on sam w swoich pismach wyraźnie podkreśla podstawy estetyczne oraz ramy etyczne takiego postępowania: „Przeróżne transkrypcje i aranżacje zaznajomiły nas i przyzwyczaiły do różnych układów instrumentalnych tej samej myśli. Niewątpliwie niektórzy wirtuozi podążają zbyt daleko tą drogą. Zamiast odwoływać się do przejrzystości i uprosz-

121 Por. Josep M. Corredor, *Rozmowy z Pablo Casalsem*, tłum. Jerzy Popiel, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1971.

122 J. Vianna da Motta, recenzja dzieł Chopina...

czenia, idą oni w kierunku dodatków i wykrzywień. Jest to zachowanie naganne, będący jakby połączeniem złej woli ze złym smakiem w celu pokazania jedynie siebie. W sztuce, podobnie jak w życiu, takt i dobry smak mogą być ulotne i być może niedefiniowalne, lecz są one najbardziej ważne i cenne, gdyż cechują prawdziwego artystę i gentlemiana. Duch zawsze unosi, ale litera nie powinna go zabijać¹²³. Dodaje też: „Tak jak palcowanie powinno być dostosowane do celu muzycznego i wygody grającego, tak też każda aranżacja musi być uzasadniona pewnym zwiększeniem praktyczności, przejrzystości, bądź eufonii. Jej rezultatem powinno być ulepszone ujęcie lub wzmożony efekt, albo oba te elementy równocześnie¹²⁴. Widać w tym ujęciu niewątpliwy refleks estetyki wykonawczej Paderewskiego. Jak pisze Stojowski w jednej ze swoich analiz: „Owe małe alteracje, mimo iż nie zawsze zawarte w notacji są zgodne z duchem dzieła i wielcy artyści jak Paderewski nie bali się do nich uciekać, zawsze w ramach katolicyzmu smaku i dyskryminacyjnej wstrzemięźliwości¹²⁵. Jest więc niewątpliwym apologetą owych praktyk, niemniej poddaje je zawsze rygorowi dobrego smaku oraz samoograniczeniu. Sugeruje również ich cel praktyczny: „Okazjonalne zmiany w tekście kompozytora, uczynione ze słusznego powodu, na pewno są lepszym wyjściem niż pokpienie sprawy z powodu małej wytrzymałości bądź niewystarczającej szerokości ręki lub też jakiegokolwiek innej ułomności prowadzącej do nieadekwatnego wykonania poprzez brak odpowiednio poczynionej wnikliwości¹²⁶”.

Skrajny subiektywizm norm i ograniczeń wytyczających stopień ingerencji podyktowanych ważnym, choć trudnym do precyzyjnego zdefiniowania pojęciem „dobrego smaku”, wyraźnie plasuje edycję Stojowskiego w gronie wydań krytycznych. W istocie jednak, w zachowanym tekście nutowym sugestie Stojowskiego pod względem autorskiej adjustacji tekstu samego Chopina są bardzo nieliczne. Niekiedy mają wpływ na formę dzieła, np. w *Mazurku F-dur* op. 68 nr 3 pro-

123 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 21.

124 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 20.

125 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 50.

126 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*, s. 20-21.

ponuje on dodanie powtórki *ad libitum* całej sekcji B-dur *Mazurek*, uznając ją za nieproporcjonalnie krótką:

(dep. ad lib.) 141

Poco più vivo

Przykład 4. F. Chopin, *Mazurek F-dur* op. 68 nr 3, t. 33-45. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

W Mazurku C-dur z op. 68 nr 1 proponuje przeniesienie akcentowanych oktaw na trzeciej wartości w lewej ręce o oktawę w dół aby wzmóc efekt akcentu na trzeciej wartości w takcie – był to chwyt wyrazowy szczególnie często i chętnie stosowany lub wręcz nadużywany przez pianistów przełomu XIX i XX wieku:

136
Revised and fingered by
Sigmund Stojowski
Vivace ($\text{♩} = 168$)

46.

Przykład 5. F. Chopin, *Mazurek C-dur* op. 68 nr 1, t. 1-2. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

W *Mazurku H-dur* op. 56 nr 1 Stojowski proponuje zmianę zapisu Chopina charakteryzującego się wężykami arpeggiowymi na raz w takcie poprzez zastąpienie ich przednutkami wskazującymi precyzyjniej na asymetryczne wykonanie głosów w prawej ręce. Co interesujące, identyczny sposób aranżacji tego zapisu proponuje w swoim wydaniu *Mazurków* Alfred Cortot.

94

a Molto O. Maberly

Trois Mazurkas

Revised and fingered by
Sigismond Stojowski.

Allegro non tanto

F. Chopin. Op. 56, No. 1

33.

Przykład 6. F. Chopin, *Mazurek H-dur* op. 56 nr 1, t. 1-6. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

W *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1 proponuje arbitralne rozwiązanie wątpliwości tekstowej przy uwadze nr 8, nie podążając za wariantem obecnym w wydaniu oxfordzkim, lecz proponując swoją wersję poniższych taktów (por. przykł: 7 i 8):

Wydanie oxfordzkie:

Przykład 7. F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 4-6

Stojowski:

Przykład 8. F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 4-6

W paru *Mazurkach* można odnaleźć propozycje autorskich zmian artykulacyjnych polegających przeważnie na zamianie

oryginalnie zapisanego *legato* na *staccato*. Przykład taki znajdujemy w *Mazurku C-dur* z op. 56:

Przykład 9. F. Chopin, *Mazurek C-dur* op. 56 nr 2, t. 51-71. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Jak pisze Stojowski w swoim komentarzu odnośnie analogicznej propozycji: „Mała ilość lub kompletny brak pedalu przyczynią się do uwydatnienia lekkiego *staccato* w głosie najwyższym, podczas gdy uwaga «*sempre legato*» w basie nie powinna być traktowana zbyt poważnie”. Widać wyraźnie, że naczelnym zamiarem Stojowskiego była w przypadku stosowania owych praktyk dywersyfikacja wyrazowa faktury oraz nadanie pewnym przebiegom większej lekkości, mogącej podkreślić charakter taneczny określonych fragmentów.

Do adjustacji tekstu oryginalnego mających najmniejszy wpływ na obraz tekstu Chopina należą propozycje aplikaturowe w zakresie przejmowania dźwięków przez prawą i lewą rękę, by osiągnąć pewien efekt wyrazowy. Dobrym przykładem jest tutaj początek *Mazurka Des-dur* op. 30 nr 3. W pierwszych taktach Stojowski zmienia kierunek lasek przynutowych w stosunku do

wydania oryginalnego, proponując przejście nut akcentowanych przez lewą rękę, by wprowadzić wrażenie dwugłosu, pomimo powtarzania tego samego dźwięku.

48
Revised and fingered by
Sigismond Stojowski.
Allegro non troppo

Mazurka

20.

Przykład 10. F. Chopin, *Mazurek Des-dur* op. 30 nr 3, t. 1-5.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

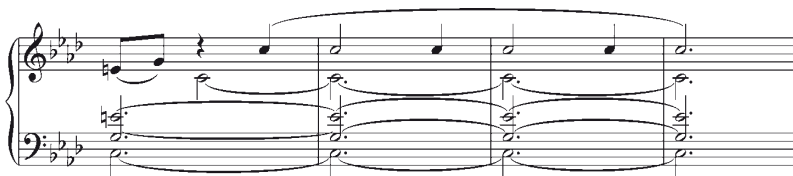
Sugestie Stojowskiego, wpływające na obraz tekstu zapisany przez Chopina w największej mierze dotyczą propozycji pewnych ułatwień. Argumentuje to praktycznością wykonania i mniejszym prawdopodobieństwem wystąpienia pewnych nieprecyzyjności. Jak pisze w uwadze nr 11 do *Mazurka fis-moll* op. 6 nr 1: „Nawet pominięcie drugiej ósemki wydaje się być słuszniejszym niż narażenie na szwank całej tekstury na rzecz niezbyt istotnego szczegółu”. Należą do owych sugestii przede wszystkim liczne propozycje aplikaturowe polegające na przejmowaniu pewnych grup lub wartości przez prawą lub lewą rękę w celu ułatwienia wykonania pewnych przebiegów. Dobrym przykładem na takie ułatwienie jest propozycja zawarta w opracowaniu *Mazurka b-moll* op. 24 nr 4:

Przykład 11. F. Chopin, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, t. 22-24.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

W *Mazurku As-dur* op. 24 nr 3 proponuje zastosowanie odmiennej notacji *legata* harmonicznego, które wpisuje w wydaniu jako:



Przykład 12. F. Chopin, *Mazurek As-dur* op. 24 nr 3, t. 22-25.
Aranżacja obecna w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego



Przykład 13. F. Chopin, *Mazurek As-dur* op. 24 nr 3, t. 22-25.
Wersja oryginalna

Stojowski proponuje tę zmianę, tłumacząc ją większą przydatnością dla mniejszych rąk. Jak się wydaje, większość propozycji ułatwień wynika właśnie z ich przydatności dla dłoni o mniejszym rozstawie.

Wyżej wspomniane zmiany nie wpływają z zasady na obraz dźwiękowy – Stojowski nie proponuje redukcji składników w akordach i pomijania innych autentycznych elementów a jedynie ich adjustację.

Ostatnią kategorią sugestii edytora ingerujących bezpośrednio w tekst chopinowski są drobne sugestie wariowania dynamiki i artykulacji. W większości subtelne i nie będące z gruntu sprzecznymi z zachowanym tekstem Chopina, są jak gdyby jedynie jego dookreśleniem. Edytor stosowanie ich traktuje jako rzecz otwartą. Przykładowo, w *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4 Stojowski pisze, że „kropki nad czterema końcowymi nutami [fioritury] są, rzecz jasna, kwestią indywidualnego gustu”.

6.2. Uwagi stylistyczno-wykonawcze

Na ich podstawie możemy wyróżnić wyraźnie cechy charakterystyczne elementów stylu chopinowskiego propagowanych przez Stojowskiego. Zawarte w komentarzu edycyjnym, dzielą się wyraźnie na dwa typy:

- komentarze praktyczno-wykonawcze: o charakterze czysto pianistycznym bądź źródłowo-krytycznym. Są często opatrzone licznymi przykładami nutowymi;
- komentarze stylistyczne: o wyraźnie luźniejszym charakterze, pełne odwołań do polskiego folkloru, krajobrazu, szerokiego kontekstu recepcji twórczości. Niekiedy podają, niewątpliwie w celu zainspirowania odbiorcy i nakierowania go na właściwy klimat dzieła, szerokie opisy poetyckie.

6.3. Komentarze praktyczno-wykonawcze

Widać w nich wyraźne wpływy analizy redukcyjnej na tok myślenia autora. Przede wszystkim, Stojowski silnie podkreśla genezę motywiczną kompozytorskiej techniki konstrukcyjnej u Chopina: „Tematy składają się z krótkich motywów lub «komórek». Proces formatywny uwarunkowany jest przez określone warianty stosowane w połączeniu z precyzyjną myślą nadania określonego kształtu każdej z fraz, gdzie szczególnie uwaga poświęcana jest aspektom różnorodności linii i kształtu w ich sukcesji”.

W powyższej uwadze oraz w wielu innych miejscach widać, że komentarze pisane są ręką kompozytora. Ich dominacja w obrębie całości wydania powoduje, że czytając komentarze edycyjne można odnieść wrażenie, że niekiedy posiadają one aspekt aż nazbyt „techniczny”. Stojowski koncentruje się nie tylko na aspekcie motywiki, lecz także harmoniki, stosowanych skal. Opisuje precyzyjnie konstrukcję formalną i jej punkty węzłowe. Parę przykładów:

„Wznoszący się schemat rytmiczny, pochodzący z sekcji pierwszej prowadzi do modulacji do tonacji durowej paraleli, której dominanta nonowa poprzedzona jest przez ekspresywną przednutkę, którą należy przedłużyć”.

„Od samego początku wyczuwa się pewnego rodzaju dualizm tonalny, gdy ten sam motyw najpierw pojawia się w tonacji subdominanty, a później w tonacji zasadniczej. Na

końcu, zapożycza on ze skali frygijskiej i poprzedniego *Mazurka* obniżony drugi stopień skali F”.

„Ponowne wprowadzenie dwóch tematów inicjalnych przynosi wartość odnotowania osobliwości w zakończeniu. Zamiast zamknięcia ich lub wydłużenia na *Code*, fraza jest odcięta od swego pierwotnego zakończenia poprzez pominięcie dwóch, przynależnych do niej taktów”.

Odnośnie charakterystycznych cech notacji muzycznej kompozytora zauważa, że „Chopin rzadko rozróżnia w swoim zapisie mordent od oznaczenia tryla”, wskazując wyraźnie na ich możliwe wymienne zastosowanie w wykonaniu. Przymuszczalnie ta obserwacja – tożsama z uwagą redaktorów wydania Paderewskiego¹²⁷ – jest efektem konsultacji przez Stojowskiego publikacji Bronisławy Wójcik-Keuprulian *Melodyka Chopina*. Poza tym twierdzi on, że Chopina cechuje wariantowość oraz wyraźny plan dotyczący stosowania wariantów w sukcesji poszczególnych fraz w celu osiągnięcia konkretnego efektu wyrazowego.

W przypadku wykonania ornamentów, Stojowski podaje uwagę, że „w większości przypadków przednutka powinna być grywana razem z basem”. Uważa jednak, że zawsze „traktowanie przednutek (...) musi być stosowne do ogólnego charakteru”. Na pogląd Stojowskiego widać wpływ publikacji Dunna. Widać to w uwadze dotyczącej wykonania przednutki w temacie *Mazurka h-moll* op. 33 nr 4: „Pan John Dunn, angielski pianista, w swoim eseju o ornamentacji chopinowskiej ma prawdopodobnie rację w swym przypuszczeniu, że Chopin włączył ów ornament rytmicznie do linii melodycznej, co praktycznie powoduje, że ma on postać”:



Przykład 14. F. Chopin, *Mazurek h-moll* op. 33 nr 4, t. 3

Stojowski podaje, że najbardziej charakterystyczne dla Chopina są „ornamenty koncentryczne” oraz *gruppetta* wykonywane *delicatissimo* wstawiane w ciąg linii melodycznych. Píše też, że w *Mazurkach* niezwykle rzadko używa melodii postępującej po kolejnych stopniach skali bez używania choćby drobnej ornamentacji.

127 Por. *O charakterze niniejszego wydawnictwa...*

6.4. Komentarze stylistyczne

Wiele z tych uwag odnosi się do elementów polskiego folkloru, zwyczajów, emocjonalności mających przynieść wykonawcy obraz charakteru danego dzieła. Kilka przykładów:

„Oto ognisty Mazurek w trybie molowym, dumnie odtańczony przez polskiego chłopca”.

„Znak «dal segno senza fine» pozbawia ostatni takt definitywnego zakończenia. Tak oto polski chłop tańczy do upadłego”.

„Często zauważano, że Polak jest humorzysty i kapryśny, wyrozumiały i temperamentny aż do punktu, w którym jest łatwo podatny na zmienne poddmuchy wiatru. Niemal bez stanów przejściowych smutek następuje po radości lub szczęście po rezygnacji”.

Widać w tych komentarzach wyraźne echa romantycznej egzaltacji. Stojowski używa jej też w odniesieniu do uczuć samego Chopina, pisząc na przykład w pewnym miejscu: „Jego serce czuje się samotne i „krwawi obficie, przeszyte strzałami Erosa”.

Ta charakterystyczna cecha romantycznego uniesienia, typowa dla piśmiennictwa muzycznego Stojowskiego, spowodowała, że w kontekście jemu współczesnych niektórzy muzykolodzy uważają jego język za „okropnie przestarzały”¹²⁸. Często jednak owe uwagi są tylko zawoalowanym sposobem przekazania pewnej konkretnej, sprecyzowanej myśli. Stojowski, na przykład, zwraca uwagę na polifonizację *Mazurków* od op. 50 nieco hiperboliczną uwagą, że „stary Bach, pozbawiony nagle swej peruki, został zaciągnięty przez Chopina na służbę w świecie poetyckich nastrojów i erotycznych westchnień”.

Stojowski przeciwstawia się wyraźnie w komentarzach jednostronnemu postrzeganiu twórczości Chopina. „Nawet ludzie uczeni kładą nacisk jedynie na Chopina «melancholijnego», zapominając zupełnie o jego zdrowych korzeniach, humorze, pogodzie ducha. Przez to, o zgrozo!, skrzywiony obraz stał się najszerzej przyjętym”. Charakterystyczna jest również szeroka kontekstualizacja, odwołująca się do bardzo odległych nieraz odniesień. Stojowski przywołuje skojarzenia z twórczością

128 Maja Trochimczyk, *Exiles or Emigrants? Polish Composers in America* [w:] *East Central Europe in Exile*, vol. I. *Transatlantic Migrations*, red. A. Mazurkiewicz, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013, s. 116.

Beethovena, Webera i Schumanna, pisząc, że uporczywość rytmiczno-motywiczną charakterystyczną dla tego ostatniego można odnaleźć w wielu miejscach w *Mazurkach*. W *Mazurku f-moll* op. 7 nr 3, Stojowski dostrzega „posmak nordycki, przywołujący Norwegię Griega”. Zwraca uwagę na harmonikę antycypującą zdobycze Wagnera i Francka. Jako szczególnie ciekawą można podać obserwację umieszczoną w komentarzu do *Mazurka a-moll „Gaillard”*: „Zauważamy tutaj ciekawy sposób harmonizacji melodii, antycypujący zarówno wiedeńskie walce w harmonizacji straussowskiej jak i walca francuskiego zilustrowanego przez Léo Délibesa w *Coppelii*, gdzie seksta toniki jest harmonizowana, jakby była kwinta”. W *Mazurku B-dur* op. 17 nr 1 widzi zapowiedź *Kącika dziecięcego* Debussy’ego. W innym *Mazurku* dostrzega harmonie antycypujące *Peleasa i Melizandę* francuskiego kompozytora.

Stojowski dokonuje również wiele trafnych spostrzeżeń dotyczących sposobu komponowania cykli i ich znaczenia w dorobku całości twórczości Chopina. Polski pianista pisze: „Wygląda to tak, jakby w ostatnim *Mazurku* z każdej z nowych serii Chopin postanowił przejść samego siebie”. Odnośnie specyfiki charakteru wyrazowego poszczególnych cykli Stojowski uważa, że *Mazurki* op. 41, komponowane przez Chopina w Palmie, przynoszą ze sobą nową dla niego kategorię wyrazową w tej formie – mistycyzm. *Mazurki* op. 59 określa, jako „symfoniczne” i przyrównując ich znaczenie do ostatnich *Sonat* Beethovena. Zwraca uwagę na wyzwolenie się ze ścisłego rygoru formy i dążenie do jak największej personalizacji i oryginalności w jej ramach. Większość tego typu komentarzy Stojowskiego wiernie i trafnie określa elementy specyficzne dla poszczególnych chopinowskich opusów.

W komentarzach do *Mazurków* można odnaleźć również wiele spostrzeżeń dotyczących charakterystycznych elementów polskich tańców narodowych i sposób ich rozróżnienia. Ciekawą wydaje się być uwaga Stojowskiego porównująca do siebie Mazura, Oberka i Walca w komentarzu do *Mazurka B-dur* op. 17 nr 1: „Zmienna akcentuacja i szeroki zaśpiew drugiej sekcji, w tonacji dominanty odróżniają porywający i zamaszysty rytm prawdziwego Mazura od zarówno zagranicznego Walca jak i bliźniaczego Oberka. Mocny akcent na pierwszej wartości nigdy dwa razy nie zdarzy się w następu-

jących po sobie taktach, jak w Walcu, podczas gdy bardziej wahliwe tempo, niezbędne by wykonać Mazurowe przytupy, odróżnia je od żywszego i skoczniejszego Oberka na 3/8, który – podobnie jak Walc – jest tańcem wirowym. Mimo to, nawet Polacy mają tendencję do mylenia tych dwóch tańców, głównie z powodu coraz żywszego tempa samego tańca oraz..... życia!” Generalnie w wielu miejscach tekstu autor opracowania zauważa pewne zbliżenia pomiędzy chopinowskimi *Mazurkami* i *Walcami*.

Stojowski pozwala sobie w swych komentarzach nawet na elementy humorystyczne: „Zastosowanie kciuka na nucie basowej, jak i na *B* w prawej ręce trzeciego traktu tej sekcji, jest oczywiście dozwolone każdemu, kto jest wolny, biały i ma 21 lat¹²⁹ («Białość» nie jest oczywiście wymogiem w społeczeństwie cywilizowanym)”. Należy podkreślić odnośnie tej uwagi wyraźny, antyrasistowski podtekst autora.

W innym miejscu: „Kolejne ułatwienie, zalecane jedynie dla mniejszej ręki i zależne od zastosowanej pedalizacji jest zanotowane poniżej: proponuje ono wyzwolenie się z niemieckiej manii używania czwartego palca na czarnych klawiszach (obecna mania, polegająca na używaniu jedynie palca piątego jest jeszcze gorsza)”. W kontekście powyższej uwagi należy zauważyć delikatną niechęć do tradycji niemieckiej, którą można wyczuć w tekście komentarzy Stojowskiego. Pisze on, szczególnie w pismach późniejszych o „teutońskiej hegemonii” i „germańskości” zawsze w kontekście ironiczno-krytycznym. Nie rzutuje to na jego osąd dotyczący kultury tego kraju i pochodzących z niego autorów. Wydaje się że, jak wskazują na to aluzje w innych zachowanych tekstach Stojowskiego z lat czterdziestych XX wieku¹³⁰, owe uszczypliwości autora były związane bezpośrednio z trwającą wokół II wojną światową, za wybuch której Niemcy były odpowiedzialne.

129 Stojowski odnosi się tutaj do wieku osoby, który był uznawany w Stanach Zjednoczonych za próg dojrzałości, jak i do stylu ogłoszeń powszechnych z początków XX wieku.

130 Z. Stojowski, *Pisma wybrane...*

6.5. Interwencje edytorskie

Łukowanie

Interwencje Stojowskiego na tym polu są stosunkowo nieliczne i polegają one głównie na uzupełnieniach łuków w miejscach, w których powinny one się pojawiać na zasadzie analogii lub dopełnienia istniejącego pochodzenia melodycznego, bądź motywu. Nie zmienia on tym samym od podstaw łukowania zawartego w edycji Joseffy'ego, a jedynie nadaje mu dookreśleń. Stojowski zatem ewidentnie nie posiada aspiracji, by korygować zbytnio pod tym względem samego Chopina, co w świetle innych edycji praktycznwykonawczych z epoki jest stosunkowo rzadko spotykanym podejściem.

Łukowanie będące autorstwa Stojowskiego możemy podzielić na pewne określone typy:

- (1) Łukowanie frazowe uzupełniające – stanowi dodatek do zachowanego łukowania obecnego w wydaniu. Występuje ono przeważnie w miejscach, w których wymaga tego konsekwencja formalna, bądź symetria frazowa. Jako dobry przykład takiego dodatkowego łukowania służyć może początek *Mazurka cis-moll* z op. 6 nr 2 (por. przykł. 15):
- (2) Łukowanie motywiczne uzupełniające – stanowi dodatek dookreślający obecne w wydaniu bazowym łukowanie frazowe (por. przykł. 16):

Revised and fingered by
Sigismond Stojowski.

Mazurka

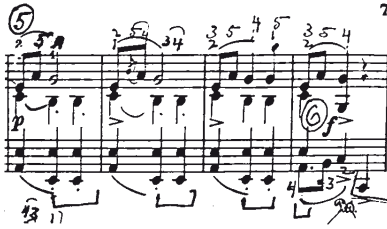
F. Chopin. Op. 6, No. 2.

Sotto voce (♩ = 63)

P legato

2.

Przykład 15. F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 1-5.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC



Przykład 16. F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 47-50.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Łukowanie motywiczno-artykulacyjne – stanowi dodatek edytorski mający na celu zmianę lub podkreślenie niuanse artykulacyjnego mając na celu przedłużenie i skrócenie pewnych wartości w taktach. Najczęściej pojawia się w partii akompaniamentu (por. przykł. 17):



Przykład 17. F. Chopin, *Mazurek a-moll „Gaillard”*, t. 42-53.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Łukowanie motywiczno-artykulacyjne często jest uzupełniane przez dopełniającą je koncepcję oryginalnej pedalizacji, czego wyraźny przykład możemy znaleźć w redakcji *Mazurka C-dur* op. 24 nr 2 (por. przykł. 18):

Sigismond Stojowski.
 Allegro non troppo (♩ = 108)
 legato
 sotto voce

F. Chopin. Op. 24, No. 2

15.

il basso sempre legato

Przykład 18. F. Chopin, *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2, t. 1-15.
 Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Łukowanie frazowo-artykulacyjne – stanowi sposób na przekazanie intencji, by jeden z głosów w strukturze akordowej, w którym prowadzona jest melodia, był fizycznie przetrzymywany dłużej niż reszta jego składników. Dobrym przykładem tego typu łukowania jest początek *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4:

Revised and fingered by
 Sigismond Stojowski.

Mazurka

F.

Lento, ma non troppo (♩ = 102)

13.

pp

sotto voce

Przykład 19. F. Chopin, *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4, t. 1-4.
 Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

P e d a l i z a c j a

Pedalizacja Stojowskiego jest niewątpliwie niezwykle oryginalnym elementem jego opracowania. Wprowadza bardzo istotne zmiany na tym polu względem wydania bazowego oraz odróżnia się znacząco na tle innych wydań współczesnych.

Jak napisano pedalizacja w całości wydania posiada charakter ambiwalentny pod względem stylu notacji, gdyż Stojowski nie wykreślił wszystkich oryginalnych oznaczeń pedalizacji z wydania Joseffy'ego. Budzi to podejrzenia mogące świadczyć o braku unifikacji zapisu. W niektórych miejscach, w *Mazurkach* znajdujących się pod koniec tomu dodatkowo widać wyraźnie wpisane ołówkiem adnotacje „good” („Dobre”) przy pozostawionych oznaczeniach pedalizacyjnych pochodzących z wydania bazowego.



Przykład 20. F. Chopin, *Mazurek a-moll* op. 59 nr 1, t. 91-93. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Zastanawia w tej perspektywie tym bardziej, dlaczego owych oznaczeń akceptacyjnych brak w *Mazurkach* początkowych. Wydaje się, że wynika to z coraz dalej posuniętych w ramach tomu modyfikacji względem pedalizacji wydania bazowego, co wymusiło na samym Stojowskim w późniejszym etapie pracy oznaczenie wyraźne pedału, który chciał przenieść do swojego opracowania. Tym samym można przyjąć, że generalnie pedał pozostawiony w formie oryginalnej przez Stojowskiego i nie zamazany korektorem został inkorporowany przez niego w ramy własnego opracowania. Tłumaczyłoby to też niemal kompletny brak propozycji pedalizacyjnych w niektórych wcześniejszych *Mazurkach*, np. *h-moll* op. 33 nr 4.

Jako nadrzędną cechę charakterystyczną proponowanej pedalizacji należy przede wszystkim zaznaczyć odej-

ście od schematycznego pedału harmonicznego. Długie pedały na cały takt są rzadko proponowane. Często Stojowski zaznacza krótki pedał na raz oraz na trzy, wyraźnie dając do zrozumienia, że jest przeciwny stosowaniu pedalizacji wydłużonej, łączącej akompaniament pod względem harmonii:



Przykład 21. F. Chopin, *Mazurek As-dur* op. 7 nr 4, t. 26-29. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Innym rodzajem często spotykano we wszystkich *Mazurekach* oznaczenia, jest pedał na dwa i trzy w taktach, z pominięciem podstawy harmonicznego w basie (por. przykł. 22):

soud and fingered by
smond Stojowski

Mazurka

F. Chopin. Op. 63, No. 3

Allegretto

Przykład 22. F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 63 nr 3, t. 1-6. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Wyraźnie widać, że Stojowski za pomocą pedalizacji chciał wprowadzić wyraźne niuanse stylizacyjne dotyczące akcentu-

acji. Nadrzędną bowiem jej cechą jest wyraźnie podkreślenie rytmiki. Bardzo często proponuje on krótkie wzięcie pedału tylko i wyłącznie na trzecią wartość w takcie, co jest ewidentnym wskazaniem na podkreślenie charakterystycznego dla *Mazurka* opóźnienia tej wartości, bądź jej zaakcentowania. Propozycje Stojowskiego wysuwają wyraźnie ów aspekt na plan pierwszy, dochodząc wręcz do pewnego przejawienia w tym względzie:



Przykład 23. F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 37-41. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Innym typem pedalizacji, występującym rzadziej od wyżej omawianych, jest propozycja pedału długiego obejmującego dwa lub więcej taktów. Posiada ona przeważnie za cel podkreślenie pewnego miejsca pod względem dynamicznym bądź barwowym, podążając często śladem pedalizacji oryginalnej Chopina z pierwodruków, jak ma to miejsce np. w *Mazurku B-dur* op. 17 nr 1:



Przykład 24. F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 17 nr 1, t. 42-46. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Odnosnie tego miejsca w komentarzu Stojowski podaje dosyć humorystyczną uwagę: „Brzmi to, jak antycypowany i spolonizowany *Golliwog's Cakewalk* Debussy'ego”. Porównania *Mazurków* do jazzu i muzyki rozrywkowej pierwszej połowy dwudziestego wieku nasuwały się niektórym pianistom. Podobną uwagę („Chopin – odkrywca jazzu”) odnośnie synkopowanych rytmów z *Mazurka c-moll* op. 30 nr 1 wygłosił Alfred Cortot podczas swoich *Cours d'Interpretation*¹³¹.

W niektórych miejscach wydłużenie pedalizacji jest złączone z dynamiczną koncepcją proponowaną przez autora jak ma to miejsce np. w zakończeniu *Mazurka e-moll* op. 17 nr 2:

The image shows a musical score for the final section of Chopin's Mazurka e-moll op. 17 nr 2. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and a forte dynamic 'f'. The second system includes a piano dynamic 'p'. The third system features dynamic markings '(cres.)', 'riten. (e)', and 'dim.', along with a circled number '9' and a final dynamic '(p)'. The score is heavily annotated with fingerings and articulation marks.

Przykład 25. F. Chopin, *Mazurek e-moll* op. 17 nr 2, t. 54-69. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie z zbiorów PMC

131 Uwaga zarejestrowana na nagraniach kursów Cortot z lat 1954-1960 wydanych dla Sony Classical pod numerem S3KW89698 ze wstępem Murraya Perrahii.

Długa pedalizacja często występuje jako element zaburzający symetrię brzmieniową. Często też następujący później identyczny fragment opatrzony jest odmienną propozycją pedalizowania, jak w *Mazurku e-moll* op. 41 nr 1:

Przykład 26. F. Chopin, *Mazurek e-moll* op. 41 nr 1, t. 72-85. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Stojowski był świadom, że jego propozycje pedalizacyjne nie są tożsame z pedałem oryginalnie proponowanym przez Chopina i zawartym w wydaniach źródłowych. Argumentował to w sposób następujący: „I podczas gdy pedał nie może być prawdopodobnie zaznaczony w sposób, który usatysfakcjonowałby wszystkie gusta i typy wrażliwości, jest godne wspomnienia, że współczesny fortepian, ze swym bogatym brzmieniem i donośnym basem wymaga bardziej oszczędnej pedalizacji niż fortepiany z czasów Chopina, z ich lekką mechaniką, cieńszym brzmieniem i ogólnie innymi właściwościami wybrzmienia. Stąd też oznaczenia edytora odróżniają się od tych pochodzących od Chopina (...)”.

D y n a m i k a

W zakresie dynamiki Stojowski proponuje dość dużą ilość uzupełnień, przeważnie w miejscach, w których występują powtórzenia tych samych myśli, a w których brak jest oryginalnych oznaczeń chopinowskich.

Często występują ona również w propozycji zakończeń poszczególnych Mazurków, np. *Mazurka h-moll* op. 33 nr 4:



Przykład 27. F. Chopin, *Mazurek h-moll* op. 33 nr 4, t. 219-226. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Do sugerowanej propozycji dynamicznej Stojowski załącza barwny komentarz, w którego zakończeniu pisze: „Pierwsze nuty sygnału [Stojowski ma tu na myśli sygnał hejnałowy] należy wykonać głośno, drugie jak róg *con sordino*, jeśli występuje takowa chęć – na tym samym pedale – i zakończyć całość w tempie ze znaczną siłą, na którą wskazuje bogata harmonia i niski rejestr. Zamiana rąk na «dźwiękach rogu» sygnału wraz z uwzględnieniem oryginalnej porady Chopina – zastosowaniem dwóch palców np. 12 na tym samym klawiszu nada im właściwy rys dramatyczny”.

Widać na tym przykładzie dobrze, zaznaczającą się w całym wydaniu tendencję do zainspirowania odbiorcy poprzez daleko posuniętą ilustracyjność wyobrażeniową w związku z propozycjami dynamicznymi. W niektórych *Mazurkach* owe propozycje dynamiczne są umieszczane dosyć obficie (por. przykł. 28).

W większości przypadków bazują one na efekcie echa, podanym wprost, bądź lekko zmodyfikowanym odnośnie do struktury melodyczno-rytmicznej przy której został umieszczony.

Poco più mosso
leggiero

sempre legato

(poco cresc.) *poco rallent. (e dim.)*

Przykład 28. F. Chopin, *Mazurek H-dur* op. 56 nr 1, t. 45-80.
Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Palcowanie

W całym zachowanym tekście wydania Stojowskiego palcowanie jest podane w sposób niezwykle wręcz drobiazgowy. Ewidentnie ambicją autora było przekazanie przyszłym pokoleniom swoich propozycji na tym polu. Prawie każdy dźwięk

w niektórych *Mazurkach* Chopina opatrzone zostały oznaczeniem palca, którym wedle Stojowskiego należy go wykonać. Jest to świadectwo mody panującej wówczas w edytorstwie, polegającej na oryginalności proponowanego palcowania, która była oparta na przeświadczeniu – w głównej mierze popartym praktyką instrumentalną – że posiada ono dla pianisty krytyczny wpływ na kształt dźwięku i frazowania.

Dobrym przykładem na tego typu palcowanie wyrazowe jest oznaczenie 1 palca umieszczone przez Stojowskiego na basowym dźwięku *b* w *Mazurku h-moll* op. 33 nr 4. Jest ono na tyle oryginalne, że aby nie pozostać posądzonym o błąd Stojowski dodał dodatkowo ołówkiem uwagę „5-ty podkulony”, odnosząc się do skupionej pozycji dłoni, która może zapewnić precyzyjne wykonanie powyższej propozycji aplikaturowej:



Przykład 29. F. Chopin, *Mazurek h-moll* op. 33 nr 4, t. 48-51. Wydanie w opracowaniu Zygmunta Stojowskiego, autograf na bazie opracowania Raffaella Joseffy'ego i Jamesa Hunekera. G. Schirmer, Nowy Jork 1915, zdjęcie ze zbiorów PMC

Pod względem palcowania wydanie Stojowskiego nie posiada jednak swoistego wyszukania innych edycji praktyczno-wykonawczych z przełomu XIX-XX wieku, jak edycje Klindwortha, Cortot czy Friedmana, podążających niekiedy w kierunku zbytniego aschematyzmu w analogicznych sekwencjach. Widać w nim raczej tendencję odwrotną, skupiającą się na znalezieniu palcowania uniwersalnego dla danej progresji, bądź fragmentu muzycznego. Największą dbałość w koncepcjach Stojowskiego widać w trosce o zachowanie realnego *legata* w liniach melodycznych oraz czytelności ornamentów, w których prawie zawsze proponuje palcowanie zamienne. Należy zauważyć, że jest ono często uzupełnieniem pewnych domyślnych układów.

7. Edycja Stojowskiego wobec innych współczesnych opracowań

Najbliższe pokrewieństwo – jak wspomniano – edycja Stojowskiego posiada z edycją *Mazurków* Chopina pod redakcją I.J. Paderewskiego, L. Bronarskiego oraz J. Turczyńskiego. Łączy je zarówno baza źródłowa, jak i też – do pewnego stopnia – pryncypia edycyjne. Porównując obydwie edycje więcej jednak możemy odnaleźć cech różnych.

Przede wszystkim, wydanie Paderewskiego zostało opublikowane już w formie wydania źródłowo-krytycznego, zatem odmienna jest jego formuła. Ponadto, nie jest ono wydaniem reprezentującym cechy charakterystyczne stylu wykonawczego jednego z jej autorów, lecz kieruje się zasadą *editio optima*, czyli wyboru wariantów spośród dostępnych źródeł oryginalnych. Największą zbieżność pomiędzy edycjami na polu opracowania możemy odnaleźć w proponowanym palcowaniu. Jest ono w wielu miejscach tożsame, bądź kieruje się podobnymi zasadami – dużą predylekcją do sekwencyjności. Rozróżnieniem na tym polu, które przemawia w wielu miejscach raczej na korzyść edycji *Dzieł Wszystkich* z punktu widzenia praktyczno-wykonawczego, jest częste odchodzenie w niej od palcowania sekwencyjnego na rzecz palcowania gamo-pochodnego, co w wielu miejscach wydaje się być oderwane od tekstu muzycznego. W podobnych miejscach Stojowski zazwyczaj proponuje palcowanie sekwencyjne. Poza tym należy podkreślić zbieżną linię palcowania, jeżeli chodzi o znalezienie rozwiązań umożliwiających możliwie najdłuższe płaszczyzny fizycznie realizowanego *legata*. Ogólnie, widać tutaj wyraźną pochodną od jednego, tożsamego źródła tradycji instrumentalnej znajdującego się bez wątpienia w szkole pianistycznej Leszetyckiego-Paderewskiego.

Podobna sytuacja zbieżności propozycji występuje na polu sugestii wykonawczych bądź ułatwień. Propozycje Stojowskiego i komitetu redakcyjnego wydania Paderewskiego są pod tym względem podobne, choć należy zaznaczyć, że wydanie *Dzieł Wszystkich* pod względem propozycji wykonawczych, ułatwień i uzupełnień jest dalece bardziej oszczędne, ograniczając się w zasadzie do miejsc, gdzie takie adjustacje są absolutnie niezbędne. Stojowski z kolei często dokonuje aranżacji, które również są przejawem charakterystycznym

szkoły Leszetyckiego (m.in. alteracja rąk, stosowanie lewej ręki na szczytach rozłożonych akordów, dzielenie akordów między obie ręce itd.)

Całkowita rozbieżność następuje na polu pedalizacji. Widać tutaj dwie zupełnie odmienne perspektywy wykonawcze. *Dzieła wszystkie* zachowują pedalizację z pierwodruków lub podążają tropem prostej pedalizacji harmonicznego, bądź synkopowanej od czego następują nieliczne wyjątki. Stojowski odwrotnie: unika pedału harmonicznego, podążając tropem pedalizacji rytmicznej. Zarzuca w wielu miejscach pedalizację chopinowską. W świetle zachowanych nagrań Paderewskiego, pedalizacja proponowana przez Stojowskiego wydaje się bardziej odzwierciedlać cechy charakterystyczne tej szkoły wykonawczej niż wydanie *Dzieł Wszystkich*.

Propozycje agogiczne sugerowane przez Stojowskiego w większości przypadków nie znajdują się w wydaniu Paderewskiego. Niewątpliwie jest to związane z odmiennym profilem tego drugiego wydania.

Innym wydaniem, bliskim estetycznie opracowaniu Stojowskiego, z którym należy je porównać, jest wydanie pod redakcją wybitnego francuskiego pianisty i chopinisty Alfreda Cortot.

Cortot w komentarzach wyraźnie dzieli *Mazurki* Chopina na dwa typy: Mazurka „śpiewanego” i „tańczonego” próbując dostosować wszystkie zachowane dzieła do owej, niezwykle uproszczonej typologii. O ile omija to w znacznej mierze problematykę charakterystyki polskich tańców narodowych, wpływa również negatywnie na zniuansowanie uwag w komentarzu wykonawczym.

Cortot, podobnie jak Stojowski i komitet redakcyjny wydania Paderewskiego, najczęściej odnosi się do wydania Ganche'a. Posiada pogląd tożsamy z wyżej wymienionymi redaktorami, tj. dziwi się pewnym decyzjom edycyjnym oraz krytykuje niedokładności, zarazem doceniając źródłowość oraz polecając niektóre jego warianty. Cortot, podobnie jak Stojowski, negatywnie ocenia włączenie *Mazurka C-dur* z op. 7 do op. 6, pisząc że Oxford Edition „czyni to mylnie”. Podaje często warianty chopinowskie z tego wydania w komentarzu, analogicznie do polskiego pianisty.

Co bardzo ciekawe, Cortot podobnie jak Stojowski wymienia w swoich komentarzach utwory poetyckie Ujejskiego oraz – co zadziwia szczególnie – uwagi Żeleńskiego (!). Podobne są jego spostrzeżenia dotyczące wykonywana ornamentów chopinowskich. Dużo zbieżności obydwu wydania wykazują także w proponowanym palcowaniu. Niekiedy są to propozycje identyczne w obrębie całych fragmentów czy fraz. Podobnie jak w wydaniu Paderewskiego, widać tutaj tożsamość źródła tradycji instrumentalnej – Cortot i Stojowski studiowali wszak u jednego pedagoga fortepianu w Konserwatorium Paryskim i dla obydwu były to studia regularne przypadające na ich okres formacyjny pod względem techniki pianistycznej. Gwoli pewnego uzupełnienia trzeba zaznaczyć, że w odróżnieniu od innych tomów wydania Cortot, palcowanie proponowane przez niego w *Mazurkach* jest o wiele bardziej schematyczne niż w innych opracowanych utworach, co dodatkowo zbliża jego propozycje do estetyki wykonawczej Stojowskiego, który wydaje się być w swoich propozycjach nieco bardziej konserwatywny. Palcowanie Cortot nadal posiada bowiem ogólnie zauważalną większą tendencję do zindywidualizowania pewnych fragmentów pod względem propozycji palcowania wyrazowego.

Podobne propozycje następują również na polu sugestii wykonawczych. Na początku *Mazurka f-moll* op. 7 nr 3 obydwaj redaktorzy proponują ich wykonanie samą lewą ręką (tak samo czyni również edycja Paderewskiego). Podobne są też sugestie rozwiązań ekspresywno-agogicznych.

W kwestii pedalizacji ponownie widać znaczącą rozbieżność. Cortot posiada ewidentną predylekcję do dłuższych płaszczyzn pedalizacyjnych, często proponuje pedał frazowy będący rozwinięciem oryginalnych długich pedalizacji chopinowskich. Zarzuca prawie w całości operowanie pedałem w celu podkreślenia artykulacji – ma to ścisły związek z brakiem podkreślenia niuansów rytmicznych również w zapisie nutowym, które są często obecne u Stojowskiego. O wiele częściej niż Stojowski Cortot sugeruje również operowanie pedałem *una corda*. Mamy tutaj zatem do czynienia z dwiema, zupełnie przeciwstawnymi sobie tendencjami. Cortot podąża, nieraz zbyt daleko, w kierunku podkreślenia barwy, Stojowski zaś w kierunku podkreślenia cech charakterystycznych dla rytmiki danego tańca.

Propozycje agogicznych zmian i wahań są rzadsze niż w wydaniu Stojowskiego. Wiąże się to z predylekcją to dłuższych płaszczyzn we frazowaniu oraz rzadszym z natury dookreślaniem owych zjawisk w praktyce edycyjnej samego Alfreda Cortot.

8. Podsumowanie

Podsumowując wszystkie wyżej wymienione porównania i elementy dotyczące tekstu opracowania *Mazurków* chopińskich przez Zygmunta Stojowskiego, można pokusić się o określenie i uchwycenie syndromu jego wydania. Składa się na niego przede wszystkim parę, wyraźnie sfokalizowanych pryncypiów edycyjnych, jakimi są:

1. Uwydatnienie elementów tanecznych w zapisie muzycznym, poprzez:
 - podkreślenie rytmiki i artykulacji zawartych w tekście opracowywanym poprzez proponowaną pedalizację i łukowanie motywiczno-uzupełniające,
 - skrajną wariantowość artykulacyjną wprowadzaną poprzez adjustacje tekstu i brak schematyzmu w proponowanej pedalizacji,
 - liczne uzupełnienia agogiczne.
2. Propozycje aplikaturowe kładące nacisk na rozwiązania praktyczne pod względem wykonawczym.
3. Wyraźny profil pedagogiczny wydania, realizowany poprzez:
 - szeroką kontekstualizację dzieła,
 - liczne odwołania do opisów polskiego folkloru, obrzędów, charakterystycznych elementów kultury ludowej i popularnej,
 - umieszczenie komentarzy nacechowanych rozbudowaną opisowością i rysem emocjonalnym,
 - elementy humorystyczne.
4. Yaznaczenie intelektualnego aspektu kompozycji chopińskich poprzez:
 - podkreślenie formotwórczej roli motywiki i harmoniki u Chopina,

- dokładne komentarze analityczne wskazujące na konstrukcję formalną oraz harmonię,
- zwracanie uwagi na punkty węzłowe w melodii i frazie.

5. Podkreślenie znaczenia źródłowości w procesie edycyjnym poprzez:

- liczne odwołania w ciągu komentarzu do pozycji z zakresu historii muzyki, analizy i muzykologii,
- odwołania do innych wydań wcześniejszych,
- prezentowanie odmiennych niż zamieszczone w tekście podstawowym wariantów tekstowych o znamionach autentyczności,
- ograniczoną otwartość na odmienne koncepcje realizacji tekstu.

IV. WNIOSKI I ZAKOŃCZENIE

Opracowanie Zygmunta Stojowskiego wzorowane było w sposób widoczny na wydaniach autorskich rozpowszechnionych w drugiej połowie XIX i pierwszej połowie XX wieku. Należy pamiętać, że zadaniem redaktora nie było w nich jak najwierniejsze oddanie tekstu kompozytora, lecz jego autorskie opracowanie zgodnie z reprezentowanym przez niego gustem estetycznym. Tekst dzieła stanowił w tych wydaniach jedynie punkt wyjścia dla dalszej jego interpretacji i dopełnienia przez redaktora wydania.

Opracowania tego typu, poza swoją wartością przekazywania tradycji wykonawczej wybitnych artystów posiadały również, o czym często się współcześnie zapomina, charakter dydaktyczny. Miały one stanowić inspirację oraz przewodnik do pracy nad utworem dla młodego adepta sztuki muzycznej. Stąd też charakter komentarzy redaktora oraz ich język były często nacechowane dużą dozą odniesień pozamuzycznych, paraleli i innych zabiegów, mogących w jakiś sposób przybliżyć sedno znaczenia danego miejsca bądź problemu interpretacyjno-wykonawczego.

Wydaniom interpretacyjno-wykonawczym i pedagogicznym, w tym wypadku wydaniu Stojowskiego, nie można całkowicie odmawiać cech wydania źródłowego, był to jednak aspekt traktowany przez autora i jemu współczesnych artystów w sposób całkowicie drugorzędny. Filiacja źródeł, ich geneza oraz chronologia nie były dla redaktorów wydań tego typu szczególnie istotne. Często służyły jedynie jako wybiórczo stosowany argument służący do uzasadnienia własnych, często nieautoryzowanych adjustacji tekstu kompozytora. Wyjątko-

mi od tej reguły są niektóre wydania podążające w kierunku wydania źródłowego pomimo wyraźnej ingerencji edytorskiej. Nie były one jednak podówczas pojmowane jako szczególnie cenne, właśnie ze względu na słabo obecny przekaz płynący z tradycji wcielonej i żywej, obecnej, reprezentowanej przez wybitną jednostkę – uznanego wykonawcę.

Najistotniejszym elementem w nauczaniu artystycznym, aż do wprowadzenia powszechnego dostępu do informacji poprzez postępującą cyfryzację społeczeństw, było właśnie przekazywanie tradycji, co słusznie podkreślił Ignaz Moscheles we wstępie do pierwszego znanego wydania praktycznego dzieł fortepianowych. To przekazywanie tradycji, tożsame z przekazywaniem wiedzy praktycznej, ma do tej pory istotne znaczenie w szkolnictwie muzycznym. Dzięki niemu nazwisko pewnego pedagoga w życiorysie może przynieść prestiż, sławę, dobrą pozycję w życiu koncertowym. Owa tradycja muzyczna może być rozumiana zarówno w sensie personalnym, lokalnym jak i narodowym, czy też nawet ponadnarodowym.

Zygmunt Stojowski dokonał, jako jedyny polski pianista, opracowania wydawniczego o profilu praktyczno-wykonawczym dzieł Chopina w formie ustalonej i spopularyzowanej w pierwszej połowie XX wieku. Niestety, czas jego redakcji przypadł już na moment historyczny, kiedy tego typu wydania na rynku muzycznym zaczęły odchodzić do przeszłości. W roku 1946, a więc w momencie, w którym Stojowski pracował nad *Mazurkami*, Jan Ekier postulował w Warszawie powstanie urtekstowego wydania dzieł Chopina. W latach pięćdziesiątych wydania praktyczno-wykonawcze miały szybko stać się wydaniem niszowymi, a ich popularność niezwykle gwałtownie spadła.

Prawdopodobnie gdyby nie ów zbieg okoliczności wydanie Stojowskiego miałyby sporą szansę zaistnienia na rynku amerykańskim i europejskim. Opiera się ono bowiem na źródłach współczesnych autorowi zarówno pod względem daty ich publikacji, jak i stosowanej metodologii. Większość wykorzystywanych przez niego pozycji jest tożsama ze źródłami wykorzystywanymi przez wydanie *Dzieł Wszystkich Chopina* pod redakcją Turczyńskiego, Bronarskiego i Paderewskiego, nad którym prace postępowały w tym samym czasie, nie można zatem zarzucić Stojowskiemu anachronizmu. Opierał się

na materiale źródłowym, który charakteryzował się, w ówczesnym mniemaniu, największym stopniem naukowości, obiektywizmu, relacji obiektywnej, czy też zobiektywizowanej. Wykorzystał przy tym najistotniejsze pozycje w chopinologii zarówno polskiej, jak i światowej.

Wydania praktyczne: pedagogiczne, wykonawcze i interpretacyjne spotykają się w literaturze muzykologicznej z surową krytyką. Najczęstsze zarzuty wobec nich to: zniekształcanie tekstu oraz brak widocznego podziału w ostatecznym kształcie edycji na informacje źródłowe i dodatki edytorskie. Każdej z tych edycji może ów zarzut dotyczyć w różnym stopniu, była to jednak krytyka całkowicie zamknięta na metodologię historyczną. Dominująca w połowie XX wieku ocena krytyczna nie uwzględniająca perspektywy patrzenia na opracowanie redakcyjne jako na owoc pewnych czasów i poglądu estetycznego, a interpretująca je w sposób „skończony” i „definitywny”, spowodowała swoisty ostracyzm w stosunku do wielu edycji będących w istocie cennym świadectwem określonego stanowiska wobec tradycji. Jest niewątpliwie prawdą, że metodyka postępowania edytorskiego w przypadku wydań praktycznych była niezwykle swobodna. Będąc najniżej waloryzowanymi z edycji w typologiach, są one zarazem jednak najpowszechniejszą podstawą wykonań muzycznych. W związku z powyższym budzą istotne kontrowersje środowiskowe i napięcia pomiędzy teoretycznym i praktycznym sposobem ujęcia dzieła muzycznego.

Odpowiedzią na przytoczone powyżej problemy są typy edycji zaproponowane niedawno przez Georga Federa, Jamesa Griera i Johna Caldwella, czyli edycje praktyczne oparte na tekście ustalonym za pomocą metod krytycznych. Feder podkreśla problem zróżnicowania pod względem wykształcenia i doświadczenia grupy odbiorczej edycji oraz brak możliwości wydawania różnych wersji tego samego tekstu dla różnych jej podgrup¹³². Potrzeby większości użytkowników tekstów muzycznych znajdują odpowiedź w edycji naukowej wzbogaconej o wyraźnie wyodrębnioną graficznie interpretację wykonawczą. Grier postuluje oparcie edycji praktycznych na edycjach

132 Georg Feder, *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*, Pendragon Press, Hillsdale 2011, s. 152-154.

krytycznych z możliwością pominięcia aparatu krytycznego, ale z omówieniem zapisanej interpretacji wykonawczej, w odróżnieniu od nierzetelnych edycji praktycznych obecnych szczególnie w dawniejszej praktyce edytorskiej¹³³. Równocześnie docenia wartość edycji interpretacyjnych jako swoistych repozytoriów tradycji wykonawczej i ich walorów edukacyjnych. Caldwell swoją modelową edycję naukowo-praktyczną kształtuje w sposób analogiczny do postulatów Federa i Griera – jest ona z metodologicznego punktu widzenia krytyczną edycją, jednak we wszystkich możliwych aspektach dostosowaną do wymogów współczesnej praktyki muzycznej¹³⁴.

Wydanie *Mazurków* Zygmunta Stojowskiego jest jedynym zachowanym w formie fizycznej depozytariuszem szkoły interpretacji wywodzącej się od Teodora Leszetyckiego i Ignacego Jana Paderewskiego. Zachowało ją dla przyszłych pokoleń pianistów. Samo w sobie jest więc pozycją nie do przecenienia z przyczyn historycznych. Ponadto jest jedynym polskim wydaniem, które ukazuje sposób rozumienia i interpretacji muzyki Chopina przez polskich artystów dziewiętnastego wieku, jest też jedynym wydaniem o profilu praktyczno-pedagogicznym, które zostało sporządzone przez polskiego artystę oraz jedynym wydaniem Chopina pochodzącym od wybitnego polskiego kompozytora...

Słowo jedyny powtarza się tutaj nieprzypadkowo. Wydanie to, zachowane w błędnym rękopisie jest bowiem unikatem. Pozostanie nim tak długo, dopóki nie zrozumiemy wielkiego znaczenia szansy, jaką pozostawiła nam historia, zachowując nietkniętą wielką pracę Zygmunta Stojowskiego.

133 J. Grier, *The Critical Editing of Music...*, s. 151-155.

134 J. Caldwell, *Editing early music...*

BIBLIOGRAFIA (układ chronologiczny)

- Stojowski Zygmunt, *Pisma wybrane*, red. Marek Szlezer, Jan Kalinowski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015.
- Jacobson Jeanine M., Lancaster E. L., Mendoza Albert, *Professional Piano Teaching, Volume 2: A Comprehensive Piano Pedagogy Textbook*, Alfred Music, Los Angeles 2015.
- Smialek William, Trochimczyk Maja, *Frédéric Chopin: A Research and Information Guide*, Routledge, New York 2015.
- Bruni Silvia, *Recepcja twórczości i postaci Fryderyka Chopina we Włoszech po drugiej wojnie światowej*, niepublikowana praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015.
- Trochimczyk Maja, *Exiles or Emigrants? Polish Composers in America [w:] East Central Europe in Exile*, vol. I: *Transatlantic Migrations*, red. A. Mazurkiewicz, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2013.
- Wronkowska Sonia, *Typy edycji muzycznych w kontekście głównych tendencji edytorstwa naukowego*, „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy”, 2013, Nr 3 (33).
- Richardson John, *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*, Oxford University Press, Oxford 2012.

- Agay Denes, *The Art of Teaching Piano: The classic guide and reference book for all piano teachers*, Yorktown Music Press, New York 2004.
- Jonás Alberto, Sadowsky Reah, Davis Buechner Sara, *Master school of virtuoso piano playing*, Dover Publication, Mineola 2011.
- Richardson Dennis Pamela, *An Index to Articles Published in The Etude Magazine, 1883-1957: Title index; Subject index*, A-R Editions, Middleton 2011.
- Feder Georg, *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*, Pendragon Press, Hillsdale 2011.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, wyd. II, PWM, Kraków 2010.
- Bońkowski Wojciech, *Dziewiętnastowieczne edycje dzieł Fryderyka Chopina jako aspekt historii recepcji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Evans Allan, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*, Indiana University Press, Bloomington 2009.
- Hamilton Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, New York 2008.
- Lewis Hammond Susan, *Editing Music in Early Modern Germany*, Ashgate Publishing Ltd., Aldershot 2007.
- Herter Joseph. A., *Zygmunt Stojowski: Life and Music*, Figueroa Press, Los Angeles 2007.
- Mechanisz Janusz, *Poczet kompozytorów polskich*, Polihymnia, Lublin 2004.
- Szlezer Marek, *Alfred Cortot: życie artysty i dramat człowieka*, niepublikowana praca dyplomowa, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004.
- Ujejski Kornel, *Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844-1897*, oprac. Z. Sudolski, „Ancher”, Warszawa 2003.
- Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003.

- Johnson Jeffrey, *Piano lessons in the grand style: from the golden age of The etude music magazine (1913-1940)*, Dover, Mineola 2003.
- Herter Joseph A., *The life of Zygmunt Stojowski*, „Polish Music Journal”, 2002, vol. 5, no. 2.
- Grier James, hasło *Editing* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, red. S. Sadie, Macmillan, Grove’s Dictionaries, London-New York 2001.
- Charles Sydney Robinson, Hill George R., Stephens Norris L., Woodward Julie, hasło *Editions, historical* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, red. S. Sadie, Macmillan, Grove’s Dictionaries, London-New York 2001.
- Trochimczyk Maja, *Stojowski, Paderewski and Polish Music in America*, „Polish Music Journal”, 2002, vol. 5, no. 2.
- Szymański Józef, *Nauki pomocnicze historii*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Trochimczyk Maja, *Paderewski and Stojowski: Notes About a Musical Friendship*, „Polish Music Journal”, 2001, vol. 4, no. 1.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonensans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000.
- Cook Nicholas, *Analysing Performance and Performing Analysis* [w:] Cook Nicholas, Everist Mark (red.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford i in. 1999.
- Dahlhaus Carl, *Filologia a historia recepcji. Uwagi do teorii edycji*, tłum. J. Michniewicz, „Muzyka”, 1999, nr 1.
- Grier James, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Caldwell John, *Editing early music*, wyd. II, Clarendon Press, Oxford 1996.
- Kramer Lawrence, *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, University of California Press, Berkeley i in. 1993.

- Szczepański Rafał, *Paderewski jako wydawca dzieł Chopina – prace redakcyjne nad wydaniem Dzieł Wszystkich i The Century Library of Music* [w:] *Warsztat kompozytorski, wykonawstwo i koncepcje polityczne Ignacego Jana Paderewskiego: materiały z sesji naukowej, Kraków 3-6 maja 1991*, red. Wojciech Marchwica, Musica Jagiellonica, Kraków 1991.
- Bauman Jolanta, *Cechy romantyczne w polskiej szkole interpretacji Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, 1988, Tom 20.
- Brett Philipp, *Text, Context, and the Early Music Editor* [w:] *Authenticity and Early Music*, red. N. Kenyon, Oxford University Press, Oxford i in. 1988.
- Schonberg Harold C., *The Great Pianists*, Simon and Schuster, New York 1987.
- McGann Jerome J., *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*, University of Chicago Press, Chicago i in. 1983.
- McGann Jerome J., *A Critique of Modern Textual Criticism*, University of Chicago Press, Chicago i in. 1983.
- Piber Andrzej, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860-1902*, PIW, Warszawa 1982.
- Kürbis Brygida, *O założeniach i metodzie edycji historycznych i literackich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 1974, Tom 9.
- Stojowski Zygmunt, *On performing a Chopin Mazurka. A master lesson on Mazurka op. 30 nr 1*, „Clavier”, 1970, nr 9.
- Liszt Franz, *Letters of Franz Liszt*, vol. 1-2, red. La Mara, Haskell House Publishers, New York 1968.
- Niewiadomski Stanisław, *W setną rocznicę urodzin* [w:] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, red. M. Tomaszewski, PWM, Kraków 1964.
- Bronarski Ludwik, *Szkice Chopinowskie*, PWM, Kraków 1961.
- Abraham Gerald, *Chopin's musical style*, Oxford University Press, London i in. 1960.
- Corredor Josep M., *Rozmowy z Pablo Casalsem*, tłum. Jerzy Popiel, PWM, Kraków 1971.

- Henle Günter, *Über die Herausgabe von Urtexten*, „Musica”, 1954, Jg. 8.
- Friskin James, Freundlich Irwin, *Music for the Piano: A Handbook of Concert and Teaching Material from 1580 to 1952*, Rinehart, New York 1954.
- Cortot Alfred, *Aspects de Chopin*, Albin Michel, Paris 1949.
- O charakterze niniejszego wydawnictwa* [w:] Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie*, red. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Instytut Fryderyka Chopina, PWM, Warszawa-Kraków 1949.
- Komentarze* [w:] Fryderyk Chopin, *Dzieła wszystkie*, Tom X: Mazurki, red. I.J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczyński, Instytut Fryderyka Chopina, PWM, Warszawa-Kraków 1949.
- Wójcik-Keuprulian Bronisława, *Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1936.
- Cortot Alfred, *Cours d'Interprétation*, red. Jeanne Thieffry, R. Legouix, Paris 1934.
- Stojowski Zygmunt, *The Music of Poland*, „Poland-America”, 1925, Vol. 6, nr 8-9.
- Weissman Adolf, *Chopin*, Schuster & Loeffler, Berlin 1922.
- Leichtentritt Hugo, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Max Hesse Verlag, Berlin 1921-22.
- Dunn John Petrie, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*, Novello, Gray, London-New York 1921; reprint Da Capo Press, New York 1971.
- Adler Guido, *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1919.
- Stojowski Zygmunt, *Analytical Lesson on the Impromptu in A Flat*, „The Etude”, February 1915.
- Vianna da Motta José, recenzja dzieł Chopina w redakcji Ignacego Friedmana wydanych przez Breitkopfa i Härtla, „Die Musik”, 1914, Jg. 13, nr 19.
- Lenz Wilhelm von, *Beethoven et ses trois styles*, Legouix, Paris 1909.

Bie Oskar, *Das Klavier und seine Meister*, F. Bruckmann, München 1901.

Moscheles Ignaz, *Pracht-Ausgabe der Classiker*, Hallberg, Stuttgart 1858.

Moscheles Ignaz, *Wstęp do wydania Sonaty op. 2 nr 1 Ludwiga van Beethovena*, Hallberg, Leipzig 1858.

Strony internetowe

Tomaszewski Mieczysław, *Droga Chopina ku własnej pełni. Przełomy i metamorfozy lat trzydziestych: 1829-1840*, http://pl.chopin.nifc.pl/=files/doc/269/tomaszewski_2006_pl.pdf (dostęp z dnia 31.08.2016).

Gluc Anna, *Zygmunt Stojowski – pianista i kompozytor, którego nie znacie [Sylwetki]*, 2015, http://meakultura.pl/kosmopolita/zygmunt-stojowski-pianista-i-kompozytor-ktorego-nie-znacie-sylwetki-1384#_ftn1 (dostęp z dnia 26.08.2016).

http://www.chopin.pl/wydawnictwa_nutowe.pl.html (dostęp z dnia 20.08.2016).

<http://www.polskieradio.pl/8/4803/Artykul/1542337,Shura-Cherkassky-i-jego-liryczny-Chopin> (dostęp z dnia 13.09.2016).

<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/Leichtentritt/id/1000> (dostęp z dnia 31.08.2016).

