

## Czy „Chopin zabronił”? O przekraczaniu granic Chopinowskiego oryginału w jego transkrypcjach

BARBARA LITERSKA

Wydział Artystyczny · Uniwersytet Zielonogórski · ✉ b.literska@wa.uz.zgora.pl

Problem granicy naruszenia dzieła oryginalnego, a przez to jego rozpoznania w danej transkrypcji<sup>1</sup> prowokuje dzisiaj do refleksji. Jego szczególne uwidocznienie w polskiej przestrzeni kulturowej w ostatnich latach nastąpiło za sprawą obchodów Roku Chopinowskiego w 2010 roku. I chociaż w odniesieniu do dorobku Chopina nigdy nie było i nadal nie ma ograniczeń prawnych co do jego przetwarzania, to jednak przy tak wielkiej erupcji różnorodnych pomysłów na Chopinowskie dzieło rodzi się wiele pytań. Czy wobec braku granic prawnych istnieją granice czysto muzyczne i kulturowe? Czy Chopin i jego dzieło stając się własnością wszystkich twórców zatracą swoją tożsamość, to znaczy przestaje być rozpoznawalny?

Podstawowym założeniem niniejszej próby poszukiwania odpowiedzi na tak postawione pytania jest fakt, że transkrypcje nie są samoistnymi dziełami sztuki, a jedynie replikami dzieł Chopina. Opracowania te, stojąc poza granicą oryginalnego stylu Chopinowskiego, w różnym stopniu się jednak do niego odwołują. Są obiektem, w którym jak w zwierciadle odbija się sytuacja kulturowa — znaki miejsca i czasu, w którym te przeróbki powstały. Głównym celem mego artykułu jest próba wskazania

1 Odwołując się do łacińskiego źródłosłowa „transkrypcją” jest „przepisanie” integralnej kompozycji oryginalnej z pewnymi zmianami, zależnymi od stopnia twórczego zaangażowania jej autora. Pojęciami pokrewnymi dla transkrypcji są: aranżacja, opracowanie, przeróbka, replika, parafraza [pol.], Bearbeitung [niem.], arrangement, transcription [fr.], trascrizione [wł.], arrangement [ang.].

w opracowaniach dzieła oryginalnego granic jego naruszalności wyznaczonych poprzez słuchową rozpoznawalność. Postaram się je ukazać w dwóch zakresach: czysto muzycznym — odwołując się do pięciu podstawowych kategorii związanych z budową pierwowzoru (jego muzyczną substancją, fakturą, syntaksą, formą, ekspresją) — oraz historyczno-kulturowym, kształtującym normy zachowań autorów transkrypcji. Spojrzenie pierwsze będzie więc odwoływało się do wewnętrznej interpretacji dzieła, natomiast spojrzenie drugie — do interpretacji zewnętrznej. Materiałem do rozważań będą wybrane transkrypcje dziewiętnastowieczne.

Hasło „Chopin zabronił” jest tytułem wypowiedzi Janusza Miketty z 1948 roku opublikowanej w „Ruchu Muzycznym”<sup>2</sup>, która odnosiła się do wokalnych opracowań muzyki Chopina oraz do jej wykorzystania w suicie baletowej *Sylfidy*. Według Miketty doskonała muzyka Chopina jest nietykalna, dlatego jej tańczenie i śpiewanie jest świętokradztwem. Zatem nie możemy przekraczać granic oryginału — muzyki Mistrza możemy słuchać tylko w wersji pierwotnej<sup>3</sup>. Podobne przekonanie przyświecało również organizatorom I Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina (1927), który zrodził się „przeciw wygasaniu kultu Chopina”, „z potrzeby podtrzymania znajomości muzyki Fryderyka Chopina oraz utrwalenia charakterystycznej dla niego tradycji gry na fortepianie”, a także — co dla nas najistotniejsze — z „chęci wyrugowania z praktyki koncertowej nagminnie stosowanych «upiększeń» utworów Chopina”<sup>4</sup>. W tym ostatnim stwierdzeniu chodzi o styl wykonawczy, który winien być jak najbardziej wierny historycznemu stylowi Mistrza. Mimo takich opinii, chęć zmierzenia się z Chopinem poprzez formę transkrypcji była i jest nadal zjawiskiem wręcz powszechnym. Już od 185 lat — począwszy od 1830 roku<sup>5</sup> —

2 Janusz Miketta, *Chopin zabronił*, „Ruch Muzyczny” 1948 nr 19, s. 17.

3 Ciekawostką jest, że Miketta nie przeciwstawił się opracowaniom instrumentalnym, których liczba i różnorodność już wówczas była ogromna.

4 Zob. XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, *O konkursie*, <http://pl.chopincompetition2015.com/about-competition> [dostęp: 25.08.2015].

5 Za symboliczny początek okresu przerabiania dzieł Chopina przyjmuje się rok 1830, kiedy to wydane zostały opracowania Antoniego Orłowskiego. Por. Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina*, Kraków 2004.

istnieją dwa nurty recepcji Chopina: interpretacyjny i replikacyjny. Egzemplifikacją pierwszego z nich są między innymi artystyczne prezentacje uczestników kolejnych edycji Konkursu Chopinowskiego, natomiast drugiego — np. wykonania różnorodnych opracowań Chopinowskich oryginałów<sup>6</sup>.

Transkrypcje definiowane jako wszelkiego rodzaju opracowania dzieła pierwszego różnią się od niego w niejednakim stopniu. Niejednokrotnie zmiany te są tak duże, że między oryginałem a jego kopią powstaje granica nierozpoznania — poza nią nie dostrzeżemy (nie usłyszymy) już Chopina. Problemem zasadniczym niniejszych rozważań jest więc wskazanie tych granic, poza którymi rozpoznanie równoznaczne ze słuchową i/lub wzrokową identyfikacją muzyki Chopina jest niemożliwe. Podstawowymi źródłami będą w tym celu nagrania<sup>7</sup> i partytury<sup>8</sup> dwóch transkrypcji dzieł wziętnastowiecznych autorstwa Antoniego Orłowskiego, które otwierają niezliczony zbiór chopinowskich replik. Istotne jest przy tym zastrzeżenie dotyczące podmiotu, który wyznacza granice rozpoznania — zawsze będzie to osoba zorientowana w chopinowskiej materii, w innym bowiem wypadku problem przekraczania owych granic po prostu nie istnieje.

## Muzyczne uwarunkowania transkrypcji

Przekraczanie granic oryginału w transkrypcji wiąże się z naruszeniem jednego bądź kilku ontycznych aspektów dzieła muzycznego (substancji,

6 Odnajdujemy je w licznych przeróbkach wirtuozowskich (np. Timofieja Dokszycera) i w popularnych propozycjach jazzowych (np. w utrwalonych na płycie CD *Tylko Chopin* wersjach Lory Szafran i zespołu Walk Away czy w zarejestrowanym występie „na żywo” Tria Andrzeja Jagodzińskiego).

7 Nagranie archiwalne *Mazura z motywów Koncertu, Fantazji i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina* oraz *Walc z tematów Fryderyka Chopina* w wykonaniu pianisty Karola Schmidta, dokonane 13 IX 2015 w Zielonej Górze. Nagranie jest w posiadaniu autorki niniejszego tekstu.

8 Wydane w warszawskiej oficynie Antoniego Brzeziny – *Mazur z motywów Koncertu, Fantazji i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina*, Warszawa 1830 (Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Mus. II 30.032) oraz *Walc z tematów Fryderyka Chopina*, Warszawa 1830 (Sekcja Zbiorów Muzycznych Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 754 II Mus.)

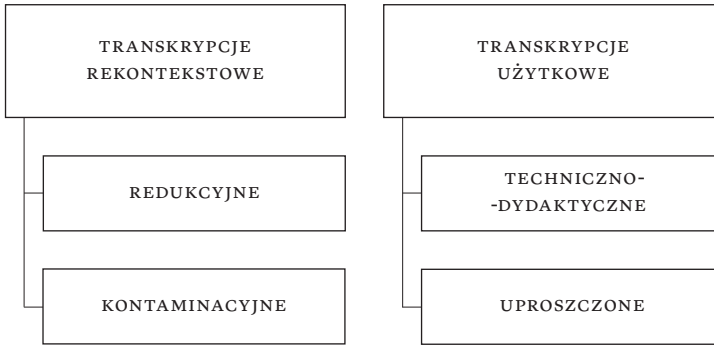
faktury, syntaksy, formy, ekspresji). Z tego powodu można wyróżnić pięć klas transkrypcji<sup>9</sup>:

- 1 substancjalną (transmitującą warstwy; multiplikującą warstwy);
- 2 strukturalną (rozbudowującą fakturę; zmieniającą układ warstw fakturalnych);
- 3 syntaktyczną (redukującą składnię; rozbudowującą składnię);
- 4 rekontekstową (redukcyjną; kontaminacyjną);
- 5 użytkową (techniczno-dydaktyczną; uproszczoną).

W efekcie przenikania się (dyfuzji) cech z powyższych rodzajów transkrypcji istnieje również grupa transkrypcji dyfuzyjnych. W każdym z wymienionych rodzajów następuje przekraczanie granic muzycznych cech oryginału — począwszy od prostych zmian melodii, rytmu, harmonii, faktury, aż po bardzo skomplikowane przekształcenia na poziomie syntaksy i formy muzycznej. Przekraczanie tych granic powoduje problemy z rozpoznaniem dzieła oryginalnego, a zdecydowanie najtrudniej je zidentyfikować w grupie transkrypcji rekontekstowych i użytkowych (zob. rys. 1). Podstawowym wyznacznikiem transkrypcji rekontekstowej jest zmiana zarysu formalnego, a tym samym jedności formalnej kompozycji oryginalnej w wyniku jej mechanicznego skrócenia (transkrypcja redukcyjna) lub połączenia w jedno fragmentów różnych kompozycji (transkrypcja kontaminacyjna<sup>10</sup>). Natomiast w transkrypcji użytkowej wyróżnikiem jest wyraźna degradacja wartości artystycznej pierwowzoru w wyniku rażących zmian w jego materii muzycznej (zubożenie substancji muzycznej, modyfikacja syntaksy i formy). Ta banalizacja treści oryginału wynika zawsze z uwarunkowań pozaartystycznych — z chęci wykorzystania danej transkrypcji do celów społecznych, użytkowych lub dydaktycznych.

- 
- 9 O klasyfikacji transkrypcji dzieł Chopina zob. w: Maciej Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Próba typologii na przykładzie utworów Fryderyka Chopina*, „Muzyka” 2000 nr 1, s. 23–45, a także Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Chopina. Próba systematyki*, „Muzyka” 1997 nr 4, s. 37–50.
  - 10 Kontaminacja (łac. *contaminatio* = zetknięcie, splamienie, skażenie) jest definiowana jako: „1. Zmieszanie, skrzyżowanie czynników heterogenicznych w nową całość. 2. Pomieszanie w jednej relacji dwu lub więcej wydarzeń, wątków itp., pochodzących z różnych źródeł”. Cyt. za: *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. Jan Tokarski, Warszawa 1980, s. 384.

Rys. 1. Klasyfikacja transkrypcji rekontekstowych i użytkowych



Dwie kompozycje autorstwa Antoniego Orłowskiego<sup>11</sup> — *Mazur z motywów Koncertu, Fantazji i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina* (przykł. 1, 2) oraz *Walc z tematów Fryderyka Chopina* (przykł. 3, 4) — wydane u Antoniego Brzeziny w Warszawie w 1830 roku<sup>12</sup>, są najwcześniej datowanymi transkrypcjami. Przeróbki te odwołują się przede wszystkim do III i I części *Koncertu f-moll*, do *Fantazji A-dur na tematy polskie* op. 13, wykazują także dalekie podobieństwo motywiczne z *Introdukcją Ronda à la Krakowiak F-dur* op. 14<sup>13</sup>. Są to pierwsze wydane transkrypcje nawiązujące do rękopisów Chopina<sup>14</sup>.

- 11 Antoni Orłowski (1811–1861), polski skrzypek i kompozytor, uczeń Józefa Elsnera w Warszawie. Kolega Fryderyka Chopina ze Szkoły Głównej, towarzyszył jego francuskiej emigracji, który w korespondencji do Polski przekazywał wieści na temat sukcesów artystycznych Chopina. 12 III 1838 w Rouen odbył się koncert benefisowy Antoniego Orłowskiego, na którym Chopin wystąpił grając swój *Koncert e-moll*.
- 12 Podają za: Józef M. Chomiński, Teresa D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990, s. 348.
- 13 Pewne podstawowe spostrzeżenia na temat sposobu wykorzystania przez Orłowskiego drugiego tematu części I *Koncertu f-moll* Chopina i pierwszego tematu jego części III w własnym *Walcu* i *Mazurze* poczyniła Halina Goldberg w: eadem, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008, s. 68–69.
- 14 *Fantazja A-dur* op. 13 została po raz pierwszy wydana w 1834, *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14 także w 1834, natomiast *Koncert f-moll* op. 21 w 1836. Zob. J. M. Chomiński, T. D. Turło, op. cit., s. 94, 191 i 106.

Już pierwsza pobieżna analiza dwóch opracowań autorstwa Orłowskiego pozwala przypuszczać, że reprezentują one typ użytkowy z wyraźnymi cechami typu rekontekstowego. Pogląd ten potwierdza poniższa szczegółowa analiza porównawcza oryginału z daną transkrypcją.

A. Orłowski, Mazur z motywów  
Koncertu, Fantazyi i Ronda  
Krakowskiego Fryderyka Chopina,  
karta tytułowa



Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło,  
Katalog dzieł Fryderyka Chopina,  
Kraków 1990

Przykład 1. A. Orłowski, Mazur z motywów Koncertu, Fantazyi i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina, s. 1



Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990

Przykład 2. A. Orłowski, Mazur z motywów Koncertu, Fantazy i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina, s. 2

Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990

Porównując replikę do jej pierwowzorów (zob. tab. 1, 1a) można stwierdzić, że Orłowski naruszył wiele granic Chopinowskich oryginałów, gdyż dokonał:

- 1 redukcji obsady wykonawczej poprzez rezygnację z orkiestry symfonicznej;
- 2 zdecydowanego skrócenia rozmiarów wykorzystanych kompozycji i sprowadził je do mozaikowego tworu obejmującego łącznie 88 taktów;
- 3 zmiany form: ronda i wariacji na formę ABA (przy zachowaniu techniki wariacyjnej);
- 4 zmiany metrum z  $\frac{3}{4}$  na  $\frac{3}{8}$ , co spowodowało częste przesunięcia akcentów metrycznych;
- 5 zmiany tonacji w celu dopasowania fragmentów z różnych kompozycji do jednej dominującej w transkrypcji tonacji A-dur;
- 6 wzbogacenia przebiegów harmoniczných — w części A wariantowanie głównego motywu opiera się na szeregu akordów, których nie ma w Chopinowskim oryginale: E-H-Cis-Fis;

- 7 uproszczeń w zakresie melodyki poprzez zdecydowane ograniczenie chromatyki;
- 8 zmiany oryginalnego charakteru — z trzech utworów koncertowych powstała jedna kompozycja salonowa.

Powyższe zmiany wskazują jednoznacznie na skrócenie i uproszczenie muzyki Chopina. Ponadto fakt połączenia w jedno trzech różnych utworów pozwalałby na zakwalifikowanie tej transkrypcji do grupy opracowań kontaminacyjnych. Należy jednak podkreślić, że transkrypcja kontaminacyjna nie jest rodzajem potpourri (zestawieniem szeregu tematów, pochodzących z kilku różniących się od siebie dzieł), ale polega na formalnym wzbogaceniu jednego, wyraźnie dominującego utworu o elementy pochodzące z drugiej kompozycji. W wypadku *Mazura* kompozycją dominującą jest *Fantazja A-dur*, jednak również i jej cała postać została nazbyt uproszczona i skrócona (sprowadzona jedynie do głównego tematu). Zatem można powiedzieć, że omawiana przeróbka reprezentuje typ użytkowy uproszczony z elementami kontaminacji.

Tabela 1. Porównanie budowy oryginału i transkrypcji — ogólnie

TRANSKRYPCJA <i>Mazur z motywów Koncertu, Fantazji i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina</i>	Fragmenty ORYGINALNYCH KOMPOZYCJI Fryderyka Chopina
A <i>Mazur</i>	<i>Fantazja na tematy polskie A-dur</i> op. 13, Kujawiak
B <i>Trio</i>	<i>Koncert f-moll</i> op. 21, cz. III
	<i>Rondo à la Krakowiak F-dur</i> op. 14, Introdukcja
	<i>Fantazja na tematy polskie A-dur</i> op. 13, Kujawiak
A <i>Mazur</i>	<i>Fantazja na tematy polskie A-dur</i> op. 13, Kujawiak



Tabela 1a. Porównanie budowy oryginału i transkrypcji — szczegółowo

TRANSKRYPCJA <i>Mazur z motywów Koncertu, Fantazyi i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina</i>	Fragmenty ORYGINALNYCH KOMPOZYCJI Fryderyka Chopina
<b>A</b> <i>Mazur</i> (27 taktów <sup>15</sup> ) t. 1-12 (tonacja A)	<b><i>Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13, Kujawiak</i></b> (55+72+118+153=398 taktów) t. 1-12 (tonacja A)
t. 13-19 (tonacja E-Fis)	t. 5-8 (tonacja A)
t. 20-27 (tonacja Fis-fis-A)	t. 13-20 (tonacja A)
<b>B</b> <i>Trio</i> (34 takty) t. 1-4 (tonacja D)	<b><i>Koncert f-moll op. 21, cz. III</i></b> (348+97+514=959 taktów) t. 406-409, Cor (tonacja F)
t. 5-13 (tonacja D)	t. 145-152; 153-160, Pfte (tonacja As)
t. 14-21 (tonacja d)	t. 161-168, Pfte (tonacja as)
t. 22-25 (tonacja D)	t. 169-176, Pfte (tonacja As)
t. 26-30 (tonacja D)	<b><i>Rondo à la Krakowiak F-dur op. 14, Introdukcja</i></b> (59+690=749) t. 25-26; 34-35, Pfte (tonacja F)
t. 31-34 (tonacja A)	<b><i>Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13, Kujawiak</i></b> t. 5-8, Pfte (tonacja A)
<b>A</b> <i>Mazur</i> (27 taktów) t. 1-12 (tonacja A)	<b><i>Fantazja na tematy polskie A-dur op. 13, Kujawiak</i></b> t. 1-12 (tonacja A)
t. 13-19 (tonacja E-Fis)	t. 5-8 (tonacja A)
t. 20-27 (tonacja Fis-fis-A)	t. 13-20 (tonacja A)

Z analizy *Walca z tematów Fryderyka Chopina* wynika, że odwołuje się on do jednej tylko kompozycji Chopina — do *Koncertu f-moll op. 21* (przykłady 3, 4).

15 Liczba taktów nie uwzględnia repetycji.

A. Orłowski, Walc z tematów Fryderyka Chopina, karta tytułowa



Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990

Przykład 3. A. Orłowski, Walc z tematów Fryderyka Chopina, s. 1



Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990

Przykład 4. A. Orłowski, Walc z tematów Fryderyka Chopina, s. 2



Źródło: J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990

Porównując replikę do jej pierwowzoru (tab. 2, 2a) można stwierdzić, że Orłowski<sup>16</sup> dokonał następujących zmian w kompozycji oryginalnej:

- 1 w obsadzie wykonawczej — z dużej obsady orkiestry i solowego fortepianu pozostawił jedynie ten drugi;
- 2 w rozmiarach — 862 taktów kompozycji (cz. I – 348 taktów, cz. III – 514 taktów) skrócił do 69 taktów;
- 3 w formie — z allegra sonatowego (cz. I) i ronda (cz. III) stworzył formę ABA;
- 4 w metrycznym przebiegu całości — zmiana metrum z  $\frac{4}{4}$  na  $\frac{3}{8}$  (cz. I) i z  $\frac{3}{4}$  na  $\frac{3}{8}$  znacznie zmieniła rozkład akcentów metrycznych;
- 5 w sferze tonacyjnej — dokonał istotnej zmiany w planie harmonicznym, gdyż zrezygnował z relacji paralelnej f-moll i As-dur, a wprowadził jednolitymienną relację między tonacjami c-moll i C-dur;
- 6 w sferze melodycznej — wyraźnie ograniczył schromatyzowane przebiegi i w rezultacie uprościł melodykę;
- 7 w sferze ekspresji — na bazie utworu koncertowego powstał utwór salonowy.

16 Był on autorem tylko tych dwóch transkrypcji kompozycji Chopina.

Bezspornie zatem stwierdzić można, że powyższe zabiegi są właściwe zarówno transkrypcji rekontekstowej redukcyjnej, jak i transkrypcji użytkowej uproszczonej.

Tabela 2. Porównanie budowy oryginału i transkrypcji – ogólnie

TRANSKRYPCJA <i>Walc z tematów Fryderyka Chopina</i>	Fragmenty ORYGINALNEJ KOMPOZYCJI Fryderyka Chopina
A <i>Valse</i>	<i>Koncert f-moll op. 21, cz. III</i>
B <i>Trio</i>	<i>Koncert f-moll op. 21, cz. I</i>
A <i>Valse</i>	<i>Koncert f-moll op. 21, cz. III</i>

Przekroczenie — w omówionych wyżej replikach — tak wielu granic muzycznych wyznaczonych przez oryginał powoduje, że jego rozpoznanie wyłącznie na podstawie zapisu nutowego nie jest łatwe i wymaga głębszej analizy porównawczej<sup>17</sup>. Największym problemem jest tutaj zmiana metrum i związane z tym inne uporządkowanie rytmiczne całości. Dużym ułatwieniem okazuje się oczywiście karta tytułowa, która zawiera wskazania na oryginały Chopinowskie oraz rok powstania tych transkrypcji (co eliminuje kompozycje Chopina powstałe po 1830 roku). I chociaż sam zapis nutowy znacznie utrudnia identyfikację oryginałów, to jednak brzmienie tych opracowań nie pozostawia wątpliwości, że wyraźnie nawiązują one do muzyki Chopina.

<sup>17</sup> W niniejszym porównaniu źródłem były oryginały wyżej wymienionych kompozycji Chopina, wydane w 21-tomowej serii *Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina* pod redakcją Ignacego J. Paderewskiego, Ludwika Bronarskiego, Józefa Turczyńskiego, Kraków 1949–1961.

Tabela 2a. Porównanie budowy oryginału i transkrypcji – szczegółowo

TRANSKRYPCJA <i>Walc z tematów Fryderyka Chopina</i>	Fragmenty ORYGINALNEJ KOMPOZYCJI Fryderyka Chopina
<b>A</b> <i>Valse</i> (24 takty <sup>18</sup> ) t. 1-16 (tonacja c)	<b>Koncert f-moll op. 21, cz. III</b>  t. 1-16 (tonacja f)
t. 17-24 (tonacja Es - c)	t. 80-88 (tonacja As)
<b>B</b> <i>Trio</i> (21 taktów) t. 1-2 (tonacja C) t. 3-18 (tonacja C) t. 19-21 (tonacja C)	<b>Koncert f-moll op. 21, cz. I</b>  - t. 37-44, 125-132 = temat 2 (tonacja As) -
<b>A</b> <i>Valse</i> (24 takty) t. 1-16 (tonacja c)	<b>Koncert f-moll op. 21, cz. III</b>  t. 1-16 (tonacja f)
t. 17-24 (tonacja Es ~ c)	t. 80-88 (tonacja As)

## Společne uwarunkowania transkrypcji

Opracowania Orłowskiego powstały na fali wielkiego sukcesu, jaki odniósł Chopin po swoich dwóch koncertach publicznych, które odbyły się 17 i 22 marca 1830 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Podczas pierwszego koncertu artysta wykonał *Koncert f-moll op. 21* oraz *Fantazję A-dur na tematy polskie op. 13*. Podczas drugiego występu repertuar ten został powtórzony, a Chopin wykonał także *Rondo à la Krakowiak op. 14*. Szczególnie udany był występ drugi, co dokumentują liczne recenzje prasowe<sup>19</sup> oraz korespondencja artysty:

18 Liczba taktów nie uwzględnia repetycji.

19 Były to recenzje zamieszczone w: „Kurierze Warszawskim” (z 23 III), „Kurierze Polskim” (z 24 III), „Powszechnym Dzienniku Krajowym” (z 25 III), „Kurierze Polskim” (z 26 III),

[...] na drugim koncercie nie na swoim, ale na wiedeńskim grałem instrumentcie. Diakow, generał rosyjski, tyle był grzeczny, że mi dał swojego instrumentu — lepszego jak ów Hummlowski i dopiero jeszcze liczniej jak na pierwszym zgromadzona publiczność zadowolona była. — Dopiero oklaski, pochwały, że każda nuta jak perełka wybita, i że na drugim lepiej grałem jak na pierwszym, i dalej po wywołaniu mię wrzeszczeć o 3-ci koncert. [...] Pewno masz gazety wszystkie albo przynajmniej głównejsze, stamtąd możesz miarkować, że byli kontenci. — Moriolówna przysłała mi wieniec laurowy, dziś jeszcze dostałem wiersze jakiegoś kogoś. Orłowski narobił mazurków i walców z tematów mojego *Koncertu*, Sennewald, kompanista Brzeziny, prosił mię o mój portret, ale mu tego nie mogłem pozwolić, boby za wiele było na raz, i nie mam ochoty, żeby we mnie masło owiano, tak jak się to z portretem Lelewela stało<sup>20</sup>.

Ta wielka dyskusja warszawska nad talentem Chopina<sup>21</sup> została w sposób oryginalny skomentowana przez A. Orłowskiego w formie muzycznych transkrypcji. Antoni Orłowski — kolega Chopina z klasy Józefa Elsnera, którego talent nauczyciel określił jako „bardzo wielką zdolność”<sup>22</sup> — wykorzystał swe umiejętności do prezentacji „w pigułce” trzech obszernych utworów Chopina. Zapewne transkrybent chciał je utrwalić (bo przecież ich oryginały zostały opublikowane kilka lat później<sup>23</sup>) i podać w formie przystępnej (a taką w tamtym czasie była forma transkrypcji) dla szerokiego odbiorcy. W swym działaniu przekroczył Orłowski wiele granic muzycznych, jednak — co istotne — zachował główne tematy Chopinowskie,

„Gazecie Polskiej” (z 4 IV), „Gazecie Warszawskiej” (z 5 IV). Zob. na ten temat: Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1970, s. 122–125; Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 42–44.

20 List Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego z 27 III 1830. Cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, op. cit., s. 120–122. Por. także: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955, t. 1, s. 116.

21 Dziennikarską polemikę (której Chopin miał dosyć) wywołała opinia recenzenta Józefa Cichowskiego w „Powszechnym Dzienniku Krajowym” z 25 III, który napisał między innymi: „Pan Chopin, obdarzony wyższym geniuszem, porównany być może tylko z Mozartem [...]. Losem udarowani zostali Polacy panem Chopinem, jak Niemcy Mozartem”. Cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, op. cit., s. 120–121; M. Tomaszewski, op. cit., s. 43.

22 Opinia Józefa Elsnera z 20 VII 1829. Przypomnijmy jednocześnie, że przy nazwisku Chopina Elsner napisał: „szczególna zdolność, geniusz muzyczny”. Cyt. za: M. Tomaszewski, op. cit., s. 37.

23 Zob. przypis 14.

pozwalając na identyfikację muzyki Chopina w swych bardzo prostych i skondensowanych opracowaniach.

Mając na uwadze brak w tamtym czasie publikacji utworów wykonanych na koncercie zauważyć można, że przeróbki Orłowskiego dawały jedyną szansę utrwalenia głównych tematów w świadomości warszawskich odbiorców, oszołomionych występami młodego artysty (całej rzeszy mieszczan i arystokracji muzykującej w domowym zaciszu i w salonach). Zapewne zdarzało się także, że tematy te zostały zapamiętane przez odbiorców w chronologicznym odwróceniu — poprzez te bardzo proste opracowania. W swojej pracy Orłowski wykazał się nie tylko talentem kompozytorskim, umiejętnością analitycznego spojrzenia na dzieło Chopina, ale także zrozumieniem reguł społecznego funkcjonowania artysty i konieczności promowania jego sztuki. Niemniej ważną kwestią było podreperowanie finansów młodego Chopina, który szykował się do wyjazdu z ojczyzny (taki cel przyświecał przecież jego warszawskim występom). Mimo że kompozytor nie był zachwycony dokonaniem Orłowskiego — o czym pisał w liście do Tytusa Woyciechowskiego: „[...] do śmiesznych nowin należy, że Orłowski z moich tematów mazurki i galopady porobił, które atoli prosiłem, aby nie drukował”<sup>24</sup> — to jednak argumenty finansowe go przekonały: „Co się tycze mazurów z moich tematów, kupiecka chęć zysku przemogła”<sup>25</sup>. To, co dla Chopina było zabawne, Orłowskiemu wydało się w tamtym czasie istotne — swoimi transkrypcjami rozpoczął on promocję muzyki Chopina. A opinia Miketty (jakoby Chopin zabronił opracowywania swoich utworów) jest — wobec powyższego — nadużyciem.

Odpowiadając na pytanie, czy propozycje Orłowskiego przekroczyły granice rozpoznania dzieła oryginalnego, trzeba odpowiedzieć twierdząco. Znaczne uproszczenia i pomieszenie różnych kompozycji w jednym utworze mają niewiele wspólnego z pierwowzorami i niewątpliwie trudno je zidentyfikować. Autor transkrypcji przekroczył więc granice wewnętrzne,

24 List do Tytusa Woyciechowskiego z 10 IV 1830. Cyt. za: *Korespondencja...*, op. cit., s. 120. Informacja ta jest dopiskiem do obszernego listu.

25 List do Tytusa Woyciechowskiego z 17 IV 1830. Cyt. za: *ibidem*, s. 121.

wynikające z budowy samego dzieła oryginalnego. Jego działania były poddyktowane motywacją poważniejszą — przekroczeniem granic ekspresji artystycznej, które wynikało z przeniesienia dzieł wirtuozowskich, koncertowych w sferę XIX-wiecznego muzykowania domowego, w której pannaowało duże zapotrzebowanie na repertuar jednocześnie efektowny i łatwy. Swoimi przeróbkami Orłowski wyznaczył nową granicę w postrzeganiu muzyki Chopina i przyczynił się do powstania dwóch nurtów jego muzycznej recepcji — „Chopina domowego” i „Chopina koncertowego”.

#### BIBLIOGRAFIA

##### Partytury

*Dzieła wszystkie Fryderyka Chopina*, red. Ignacy Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński, Kraków 1949–1961.

Antoni Orłowski, *Mazur z motywów Koncertu, Fantazji i Ronda Krakowskiego Fryderyka Chopina*, Warszawa 1830.

Antoni Orłowski, *Walc z tematów Fryderyka Chopina*, Warszawa 1830.

##### Literatura

Józef M. Chomiński, Teresa D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990.

Adam Czartkowski, Zofia Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1970.

Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford 2008.

Maciej Gołąb, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje muzycznych arcydzieł. Próba typologii na przykładzie utworów Fryderyka Chopina*, „Muzyka” 2000 nr 1, s. 23–45.

*Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1–2, oprac. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955.

Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Chopina. Próba systematyki*, „Muzyka” 1997 nr 4, s. 37–50.

Barbara Literska, *Dziewiętnastowieczne transkrypcje utworów Fryderyka Chopina*, Kraków 2004.

Janusz Miketta, *Chopin zabronił*, „Ruch Muzyczny” 1948 nr 19, s. 17.

*Słownik wyrazów obcych PWN*, red. Jan Tokarski, Warszawa 1980.

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

XVII Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, *O konkursie*, <http://pl.chopincompetition2015.com/about-competition> [dostęp: 25.08.2015].



**STRESZCZENIE**

*Czy „Chopin zabronił”? O przekraczaniu granic Chopinowskiego oryginału w jego transkrypcjach*

Począwszy od 1830 roku rozpoczął się proces transkrybowania dzieł Chopina, trwający nieprzerwanie do dziś. Większość z Chopinowskich oryginałów posiada sporą liczbę różnorodnych przeróbek, które w różnym stopniu zniekształcają swój pierwowzór. W efekcie muzyka Chopina często przestaje być rozpoznawalna, gdyż naruszone zostają jej granice muzyczne i kulturowe.

Głównym celem artykułu jest próba wskazania granic naruszalności Chopinowskiego dzieła oryginalnego w jego opracowaniach na podstawie ich słuchowej i wzrokowej rozpoznawalności. Problem ten jest rozpatrywany w dwóch perspektywach: czysto muzycznej oraz społeczno-kulturowej. Pierwsza z nich odwołuje się do wewnętrznej interpretacji dzieła (jest analizą pięciu podstawowych kategorii związanych z budową pierwowzoru: muzyczną substancją, fakturą, syntaksą, formą, ekspresją). Perspektywa druga ukazuje zewnętrzne (społeczno-kulturowe) uwarunkowania dla powstania tychże replik.

Materiałem do rozważań są dwie pierwsze transkrypcje z 1830 roku autorstwa Antoniego Orłowskiego, rozpatrywane w dwóch wersjach: dźwiękowej oraz partyturowej. W wyniku szczegółowej analizy muzycznej można stwierdzić, że Orłowski przekroczył granice wewnętrzne wynikające z budowy dzieł oryginalnych. Stosując znaczne uproszczenia w ich materii oraz mieszając ze

**ABSTRACT**

*Did “Chopin forbid it”? On transgressing the boundaries of Chopin’s originals in their transcriptions*

The year 1830 marked the emergence of the first transcriptions of Chopin’s works, a process that is still going on today. Most Chopin’s originals have plenty of various transcriptions distorting them to a greater or lesser extent. As a result, Chopin’s music ceases to be recognisable, because its musical and cultural boundaries have been transgressed.

The main goal of the article is to indicate the boundaries beyond which Chopin’s original works are contravened in their arrangements on the basis of their aural and visual recognisability. The problem is discussed from two perspectives: purely musical and socio-cultural. The former refers to the internal interpretation of a piece (it is an analysis of five basic categories associated with the structure of the original: musical substance, texture, syntax, form and expression). The latter reveals external (cultural and social) determinants of the writing of these replicas.

The analysis is based on the first two transcriptions from 1830 by Antoni Orłowski examined in two versions: with regard to the sound and the score. A detailed musical analysis demonstrates that Orłowski crossed the internal boundaries stemming from the structure of the original pieces. Using considerable simplifications of their matter and mixing fragments of various compositions in one new work, he made it difficult to identify the originals. What also matters is

sobą fragmenty różnych kompozycji w jednym nowym utworze sprawił, że trudno jest te pierwowzory zidentyfikować. Istotną jest także pozamuzyczna motywacja takiego działania (promowanie muzyki młodego artysty), która doprowadziła do przekroczenia granic ekspresji artystycznej. W jej efekcie oryginały Chopina zostały przeniesione z sal koncertowych na grunt domowy (popularyzatorski). Tym samym powstała nowa granica w postrzeganiu Chopina, która wyznaczyła dwa nurty jego muzycznej recepcji w XIX wieku — „Chopina domowego” i „Chopina koncertowego”. I co istotne, sam Chopin nie zabraniał transkrybentom takich działań.

**SŁOWA KLUCZOWE** transkrypcje, Fryderyk Chopin, Antoni Orłowski

the non-musical motivation behind such decisions (promotion of the young composer’s music), which led to the transgression of the boundaries of artistic expression. As a result Chopin’s originals were transferred from concert halls to people’s homes (a popularising move). Thus emerged a new boundary in the perception of Chopin, setting out two trends in his musical reception in the 19th century – of “home Chopin” and of “concert Chopin”. Significantly, Chopin himself did not forbid transcribers to engage in such transformations.

**KEYWORDS** transcriptions, Fryderyk Chopin, Antoni Orłowski