10.18132/LFZE.2018.6

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti

besorolású doktori iskola

JULIAN FONTANA MINT CHOPIN MŰVEINEK KÖZREADÓJA A GESZ-DÚR ÉS F-MOLL KERINGŐ [OP. 70 NO. 1–2] KÉZIRATOS FORRÁSAINAK FÉNYÉBEN

MONOSTORI GÁBOR

TÉMAVEZETŐ: BOZÓ PÉTER

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017

10.18132/LFZE.2018.6

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás, ii

Rövidítések, iii

Bevezetés, iv

1. Julian Fontana – életrajzi vázlat, 11

2. A Chopin-kéziratok típusai, 26

    A kézirattípusok ismertetése Chopin alkotófolyamatának fényében, 29

        Az alkotófolyamat kezdete: a zongoránál, 29

        A mű papírra kerül: a vázlat, 30

        A mű elhagyja a személyes alkotóteret: a nyilvános autográf, 31

            Metszőpéldány, 33

            Elvetett nyilvános autográf, 34

            Prezentációs szerzői kézirat, 36

3. A szerzői kéziratok és a Fontana-kiadás összehasonlítása, 39

    A vizsgált darabok, 39

    Gesz-dúr keringő (op. 70 no. 1), 41

        A szerzői kéziratok bemutatása, 41

        A Gesz-dúr keringő Fontana kiadásában, 63

    f-moll keringő (op. 70 no. 2), 74

        A szerzői kéziratok bemutatása, 74

        Az f-moll keringő Fontana kiadásában, 83

Összegzés, 97

Bibliográfia, 99

Függelék, 102

10.18132/LFZE.2018.6

Köszönetnyilvánítás

Első helyen illeti köszönet témavezetőmet, Bozó Pétert, aki alapos munkájával segítette a dolgozat végső formájának kialakítását.

Köszönet illeti Artur Szklennert, a varsói Chopin Intézet vezetőjét, aki engedélyezte, hogy az Intézet könyvtárának munkatársai elektronikusan eljuttassák nekem a máshol nem fellelhető szakirodalmi cikkeket.

Köszönöm Kákonyi Árpádnak a kottapéldák elkészítéséhez nyújtott nélkülözhetetlen segítségét.

Köszönöm továbbá családomnak, feleségemnek a dolgozat elkészítése során nyújtott türelmes támogatását.

Monostori Gábor

Budapest, 2017. június 16.

10.18132/LFZE.2018.6

Rövidítések

NIFC – Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [Chopin Intézet], Varsó

TiFC – Towarzystwo im. Fryderyka Chopina [Chopin Társaság], Varsó

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Lengyel Zenei Kiadóvállalat], Krakkó

BnF – Bibliothèque Nationale de France, Párizs

10.18132/LFZE.2018.6

Bevezetés

1855-ben egy nyolc füzetből álló sorozat jelent meg a berlini Schlesinger, valamint a párizsi Meissonnier kiadónál, mely Chopin 23, haláláig kiadatlan művét tartalmazta.[1] A gyűjtemény szerkesztője Chopin barátja és egykori kottamásolója, Julian Fontana (1810–1865) volt, aki Chopin életben lévő rokonaitól – édesanyjától és két testvérétől – kapott kizárólagos engedélyt, hogy a tulajdonukban lévő kéziratokból kiválogassa, és megjelentesse a szerző zenei hagyatékát.[2] Az 1855-ös kötetet négy évvel később követte még egy, melyben 16 dal látott napvilágot.[3]

Ahogy azt egy 1852-ből való levél bizonyítja, Fontana maga ajánlkozott e munkára egy két évvel korábbi levélben, miután értesült barátja haláláról.[4] Alkalmasságát nem volt nehéz belátni, hiszen négy éven át vett részt Chopin mintegy 50, ez idő alatt keletkezett darabjának kiadásra való előkészítésében.[5] Nemcsak honfitársa volt, aki az 1830-as forradalom leverését követően politikai üldözöttként menekülni kényszerült hazájából,[6] hanem Chopin gyerekkori barátja és iskolatársa is.[7] Emellett a varsói líceumi éveit követően felvették az egyetem jogi karára, ahol a forradalom kitöréséig ügyvédnek tanult, így jogi kérdésekben való jártassága előnyt jelenthetett a kiadókkal való tárgyalásai során.[8] A legalább öt nyelven beszélő, és világjáró Fontana alkalmasságáról

---

[1] Julian Fontana (szerk.), *Oeuvres Posthumes Pour Piano de Fréd. Chopin, Op. 66–73* (Berlin: A. M. Schlesinger, 1855). A kötetben szereplő művek jegyzékét, és a kötetek címlapját lásd a Függelékben (1-2. fakszimile).

[2] Az engedélyező levelet közli: Jan Ekier, „Julian Fontana As The Editor of Chopin's Posthumous Works", ford. Robert Kirkland, in *Chopin Studies 7* (Varsó: Fryderyk Chopin Society, 2000), 69.

[3] I.m., 8.

[4] I.m., 38–39.

[5] I.m., 28, 56.

[6] Cecilio Tieles, „Julian Fontana: el introductor de Chopin en Cuba", *Revista de Musicología* 9/1 (Enero-junio de 1988), 126.

[7] Ekier, „Julian Fontana", 20–21. Ekier megkísérli rekonstruálni a két barát tanulmányai közötti lehetséges átfedéseket, és megdönteni az irodalomban létező közhiedelmet, miszerint Chopin és Fontana ugyanazon a fokon részesültek zenei képzésben.

[8] I.m., 19.

10.18132/LFZE.2018.6

Jane Stirling, Chopin egyik utolsó tanítványa a következőt jegyezte meg: „az igazat megvallva, ki más csinálná meg jobban, mint ő?”[9]

Ugyanakkor a poszthumusz kötet kiadásának kezdettől fogva akadtak ellenzői is.[10] Sokan Chopin barátai és ismerősei közül hivatkoztak a zeneszerző végakaratára, miszerint halála után meg kell semmisíteni az összes ki nem adott kéziratát, vázlatát.[11] Talán e kétkedők által indított hadjárat lecsillapítására tett kísérlet, hogy Fontana a darabok elé írt terjedelmes előszavában nem mulasztja el megemlíteni Chopin kívánságát a kötetben szereplő néhány mű megjelentetésére vonatkozólag.[12] A hagyaték kezelői – Chopin nővére, Ludwika Jędrzejewicz valamint Jane Stirling – azonban egyetértettek abban, hogy mielőbb publikálni kell e daraboknak a szerző szándékához legközelebb álló változatát, mivel sok közülük máris ellenőrizhetetlen másolatokban terjed Chopin csodálói körében, így a szövegromlás veszélye fenyegeti őket.[13] Arról is olvashatunk Fontana előszavában, hogy sokan a haszonszerzés reményében jelentetnek meg minden jogi alap nélkül Chopin műveket, tehát „a jó szándék és a nyereségvágy végül ugyanarra az eredményre vezet”.[14] Végül 1852-ben, Fontana Európába való visszatérésével kezdetét vette az intenzív munka, melynek utolsó állomása az op. 74-es dalok megjelenése volt 1859-ben.[15] Fontana így ír egy 1862-ben keltezett levelében a mögötte álló teljesítményről:

> Évek munkáját szántam az elszórt, bárki más számára kiolvashatatlan darabok összegyűjtésére, átdolgozására, kiegészítésére, és a már kiválasztott és letisztázott kéziratok ismételt lemásolására.[16]

---

[9] Wróbleska-Straus, „Jane Wilhelmina Stirling’s Letters to Ludwika Jędrzejevicz”, in *Chopin Studies 1* (Varsó: Fryderyk Chopin Society, 1985), 120. Idézi: Ekier, „Julian Fontana”, 40.

[10] I.m., 9.

[11] I.h.

[12] Julian Fontana, „Vorwort”, in: Fontana, *Oeuvres Posthumes,* V–VI. (lásd Függelék, 3. fakszimile).

[13] Ekier, „Julian Fontana”, 9.

[14] Fontana egy 1851-ben Varsóban és egy 1852-ben Krakkóban megjelent kottára céloz, melyekben két mazurka illetve két keringő jelent meg a család tudta nélkül. Ez, valamint az a tény, hogy a kiadókkal való tárgyalás során Fontana belátta, Chopin dalaira jóval kisebb az igény, mint zongoraműveire, megváltoztatta eredeti szándékát, és először a zongoraműveket jelentette meg. I.m., 41.

[15] I.m., 39.

[16] Levél a Gebethner & Wolff társaságnak Varsóba. Párizs, 1862. november 16. Idézi: Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford. John Comber (Varsó: TiFC, PWM, 1974), Electronical version, 133.

10.18132/LFZE.2018.6

E munka mennyiségét és jelentőségét napjainkban sem lehet lebecsülni. A mintegy tíz éven át tartó[17] előkészítési munkálatok gyümölcseként megjelent 23 darabból kilencnek mind a mai napig a Fontana-kiadás az egyetlen forrása. Megjelenését követően a posztumusz művek megkérdőjelezhetetlenül hiteles formájának ismerték el a kötetben szereplő darabokat, és a kiadói gyakorlatban – csakúgy, mint a tudományos életben vagy a koncertpódiumon – e változatok terjedtek el.[18]

Elszigetelten ugyan, de kritikusai is akadtak Fontanának.[19] A következőkben Jan Ekier, a lengyel nemzeti összkiadás főszerkesztőjének Julian Fontana szerepéről írt összefoglaló tanulmánya alapján veszem sorra a kötetet ért bírálatokat, melyek lényegében felölelik a téma irodalmát.

Az első kritika a zongoraművek megjelenését követő évben tűnt fel a *Revue et Gazette musicale de Paris* hasábjain.[20] Az ismeretlen szerző sajnálatát fejezi ki, hogy Fontana nem követte a művek keletkezési sorrendjét, és tetszése szerint egy opusz szám alá rendezett műveket típus és karakterbéli hasonlóság alapján.[21]

Chopin első életrajzírója, Marceli Antoni Szulc megkérdőjelezi a Fontana által megadott keletkezési évek helyességét, és összehasonlítva az Asz-dúr keringő [op. 69 no. 1][22] Maria Wodzińskának ajánlott autográfját azzal, amit Fontana közölt, elsőként számol be dallami, és ritmikai eltérésekről, valamint az előadói utasítások különbségeiről.[23] Oskar Kolberg, a lengyel etnográfus és zeneszerző szintén kifogásolhatónak érzi Fontana opusz számait, valamint „apró eltérésekről" beszél saját eredeti kéziratokról készített másolatait összehasonlítva a publikáltakkal.[24]

<http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/introduction_to_NE.pdf> (2017. június 11.).

[17] Ekier, „Julian Fontana", 48.

[18] Ekier, „Julian Fontana", 9–10.

[19] I.h.

[20] I.h.

[21] N.N., „C.N". *Revue et Gazette musicale* No. 7 (1856. február 27.). Idézi: I.m., 11.

[22] A posztumusz kiadásban szereplő darabok Fontana által adott opusszámait szögletes zárójelben adom meg.

[23] Marceli Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne* (Poznań: J. K. Żupański, 1873). Idézi: I.m., 12.

[24] Ekier, *Introduction*, 138, 170–172.

10.18132/LFZE.2018.6

A huszadik század elején az újonnan felfedezett kéziratok fényében két lengyel zenetörténész is foglalkozik a poszthumusz művekkel. Mieczysław Karłowicz különösen a *Życzenie* című dalban történt változtatásokra hívja fel a figyelmet, kiemelve, hogy a zongoraszólam bal kezének súlyos oktávjait nem írhatta Chopin.[25] Kornelia Parnasowa pedig kijelenti: „bizonysággal állítható, hogy Fontana szabadon megváltoztatta a szöveget”.[26]

A legsúlyosabban Edouard Ganch – Chopin francia életrajzírója, valamint a *The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin* szülőatyja – fogalmaz, miszerint Fontana közreműködése Chopin munkáinak megjelentetésében alapvetően negatív.[27] Ekier két hibára hívja fel a figyelmet, amelyet Ganch elkövetett ítéletalkotás közben. Egyrészt a francia zenetudós nem vette számításba a lehetőséget, hogy Fontana Ganch számára ismeretlen források alapján dolgozott, másrészt túlságosan is érzelmi alapon közelítette meg a kérdést: már magának a kötetnek kiadását is szentségtörésnek értékelte, miután az nem egyezett Chopin végakaratával.[28] Ugyanakkor Ekier elfelejti kiemelni, hogy Ganch kiadása volt az első, melyben négy Chopin mű esetében autográf alapján készült kotta került egy Fontana-változat helyére.[29]

Ludwik Bronarski, aki szerkesztőként működött közre Chopin műveinek első lengyel összkiadásánál, Ekier szavával élve szakmai álláspontra helyezkedett: Bronarski szerint, ahogyan Chopin műveinek számos kiadásánál, úgy a poszthumusz művek esetében is számos önkényes változtatás mutatkozik a szövegben, ezért szükséges alapos revíziójuk egy kritikai kiadásban.[30] Ám Bronarskinak nem volt lehetősége e munkát elvégezni, mert nem állhatott rendelkezésére elegendő forrás az általános következtetések levonásához.[31]

Hangsúlyozni kell, hogy e tanulmányok elszigetelt jelenségek voltak: sem a zenetudósok sem az előadók többségének figyelmét nem irányították rá a

---

[25] Mieczysław Karłowicz, *Niewydane dotychczas pamiątky po Chopinie* (Varsó, 1904), 376–377. Idézi: Ekier, „Julian Fontana”, 11.

[26] Kornelia Parnasowa, „O kajetach Chopina”, in *Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina* (Lwów: Zienkowicz i Chęczíński, 1912), 91. Idézi: I.m., 12.

[27] Edouard Ganche, *Dans le souvenir de Fréderick Chopin* (Paris: Mercure de France, 1925), 211–238. Idézi: I.m., 12.

[28] I.h.

[29] A szóban forgó darabok: h-moll keringő [op. 69. no. 2], Gesz-dúr keringő [op. 70 no. 1], Asz-dúr keringő [op. 69 no. 1] és a-moll mazurka [op 67 no. 4]. I.m., 9. 3. lábjegyzet.

[30] Ludwik Bronarski, „W sprawie wydania pośmiertnych dzieł Fryderyka Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* No. 1. 1928., 59. Idézi: I.m., 13.

[31] I.h.

10.18132/LFZE.2018.6

szövegváltozatok létezésére. Ekier még egy, a nyolcvanas években írt tanulmányról is beszámol, melynek szerzője a műveknek a Fontana-kiadásban fellelhető alakját vette elemzésének alapjául.[32] Napjaink kottakiadóinak is felelőssége, hogy sokan az azóta eltelt időben előkerült kéziratokat mellőzve, kizárólag Fontana kiadására támaszkodva jelentetik meg e műveket.[33] Kétségtelenül Jan Ekier volt az, aki a lengyel összkiadás közreadójaként elsőként próbálta meg helyreállítani a Chopin művek eredeti alakját. Igyekezett összegyűjteni az egyes darabokhoz fellelhető valamennyi kéziratos forrást, értékelte őket a szerzőhöz való kapcsolatuk alapján, így hitelességi majd időrendi sorrendet állapított meg közöttük.[34] Közreadói munkájának a posztumusz művekre vonatkozó hitelét pedig 1998-ban megjelent tanulmánya adja, mely 2000 óta angol nyelven is olvasható.[35]

Fontana Ludwika Jędrzejewicznek írt, 1852. július 2-án kelt levelében azt írja:

> […] mindenki másnál jobban érzem, hogy azokat a csúcsokat, melyeken a mi szeretett Fryderykünk állt, nem csak én, de századunk legbriliánsabb elméi sem tudják megközelíteni.[36]

Vajon hogyan illeszkedik Fontana elképzelésébe, miszerint a zeneszerző autográfjain alapuló kiadása „visszatér az eredeti szövegekhez”,[37] az a tény, hogy saját verziói gyakran dallami, harmóniai, metrikai és formai eltéréseket tartalmaznak a ránk maradt kéziratokhoz képest?

Ekier tanulmánya elsőként próbált választ találni e kérdésre, és elsőként tartja fontosnak, hogy a válaszadás érdekében alaposan megvizsgálja Fontana személyét, Chopinhez fűződő kapcsolatát, és szakmai felkészültségét. Nem állt azonban rendelkezésére Fontana életét átfogó kutatás alapján feldolgozó munka, így életrajzi vázlata hiányos, és nem ad teljes képet. Nem dolgozza fel a kubai zenetudós, Cecilio Tieles 1988-ban megjelent tanulmányát sem, amely Fontanát nem a posztumusz kiadás vonatkozásában, hanem Kuba zenetörténetében játszott

[32] I.m., 10. 7. lábjegyzet.
[33] I.m., 9–10.
[34] I.m., 13–14.
[35] Ekier, „Julian Fontana”,
[36] Ekier, „Julian Fontana”, 65–68.
[37] Fontana, „Vorvort”, V.

10.18132/LFZE.2018.6

szerepe szemszögéből mutatja be.[38] Tieles Ferrer – Fontana életének e szakaszát kubai és amerikai sajtóhíradásokkal dokumentálva – a sokoldalú lengyel muzsikus képességeinek zenei oldaláról is gyarapítja ismereteinket.[39] Legnagyobb értéke mégis az, hogy megkapó érzékenységgel, ugyanakkor hitelesen tárja fel Fontana magánéletét, feleségének tragikus halálával végződő rövid házasságát, elkeseredett küzdelmét nevelt gyermekeinek jogos örökségéért, és élete utolsó éveinek teljes anyagi kiszolgáltatottságát, mely végül öngyilkosságához vezetett.[40]

A lengyel muzikológus, Magdalena Oliferko kutatásainak célja Julian Fontana első teljes életrajzának elkészítése volt.[41] Munkája során közreadta Fontana barátjával, Stanisław Egbert Koźmiannal folytatott levelezését, melyből egy új nézőpontját ismerjük meg Chopin és Fontana kapcsolatának. Ez a forrás, valamint Oliferko egyéb publikációi segítenek tisztábban látni Fontana életének eddig homályos pontjait.Fontana változtatásainak logikáját akkor érthetjük meg, ha szem előtt tartjuk talán túlzott magabiztosságnak ható kijelentését, miszerint „jobban tudom, mint mások, mi tetszett [Chopinnek] és mi nem a zenében”.[42] Magabiztosságának talajt adhatott, hogy egy dokumentált esetben Fontana javaslatára Chopin maga változtatott már elkészült darabján.[43] Előszavában arra is hivatkozik, hogy szerzőjüktől többször hallotta a kötetben szereplő műveket, sőt játszotta is őket Chopin jelenlétében, és a daraboknak ezt a formáját kívánja közreadni.[44] Még ha Ekiernek igaza is van, amikor megkérdőjelezi Fontana memóriájának fotografikus voltát,[45] a fentiek fényében kár lenne nem feltenni a kérdést: vajon mit tudhatunk meg Chopinről, zongorajátékáról a Fontana-kiadást faggatva.

---

[38] Tieles, „Julian Fontana”, 123–150.

[39] I.m., 125.

[40] I.m., 129–132.

[41] A témában eddig megjelent publikációi: Magdalena Oliferko, *Fontana and Chopin in Letters,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2013). „Przyjaźń czy animozja? Nieznane aspekty relacji Fontany i Chopina” [Barátság vagy rosszindulat? Fontana és Chopin kapcsolatának ismeretlen aspektusai] *Ruch muziczny* 54/2 (2010. január 24.), 30–34. „Sukces czy porażka? Koncert Juliana Fontany w Sali Erarda” [Siker vagy kudarc? Fontana koncertje a Salle Erard-ban] *Ruch muziczny* 54/12 (2010. június 13.), 36–39.

[42] Ekier, „Julian Fontana”, 66.

[43] Jim Samson, „An Unknown Chopin Autograf”, *The Musical Times* 127/1720 (1986. július), 376–378, 378.

[44] Fontana, „Vorvort”, V.

[45] Ekier, „Julian Fontana”, 56.

10.18132/LFZE.2018.6

Jeffrey Kallberg, aki disszertációjában Chopin életében megjelent műveinek szövegváltozatait vizsgálta, Ekierétől eltérő megközelítését ajánlja a Chopin darabok variánsainak. Rámutat, hogy a definitív műalak és a „Fassung letzter Hand”[46] eszménye támadható Chopin esetében, hisz a szerző bizonyíthatóan tudatosan hagyta műveit azonos időben három különböző változatban megjelenni Európa három piacán.[47] Talán rossz úton jár Ekier, amikor Chopin „végleges alkotói szándékát” keresi olyan alkotásokban, melyeket szerzőjük egyáltalán nem szánt kiadásra, még ha maga is elismeri, hogy ez az elképzelés Chopin posztumusz műveinek túlnyomó többsége esetében megalapozatlan.[48]

Mindezek fényében munkámban azt fogom vizsgálni, mennyire lehet Chopin műveinek írott szövegéhez való viszonyára következtetni Fontana szerkesztői hozzáállásából. Dolgozatomban ezért két olyan zongoramű kéziratait hasonlítom össze a Fontana-kiadás verzióival, amelyekből rendelkezésre állt legalább egy hiteles szerzői kézirat, és amelyek esetében valamennyi, jelenleg elérhető kéziratos forrást lehetőségem nyílt tanulmányozni. Mielőtt azonban erre sort kerítenék, Fontana közreadói tevékenységének vizsgálatához szükségesnek tartom, hogy bevezetésképpen rövid áttekintést nyújtsak a muzsikus életéről és Chopinnel való kapcsolatáról (1. rész), valamint a Chopin-kéziratok típusáról (2. rész).

---

[46] A fogalomról lásd: Georg von Dadelsen, „Die »Fassung letzter Hand« in der Musik”. *Acta Musicologica* 33/1 (1961. január–március), 1–14. A fogalom alkalmazhatóságának határairól: Szegedy-Maszák Mihály, „A mű önazonossága és az elemzés kockázatai”. *Magyar Zene* 49/1 (2011. február), 5–15.

[47] Jeffrey Kallberg: „Are Variants a Problem? »Composer’s Intentions« in Editing Chopin”, in *Chopin Studies 3* (Varsó: Fryderyk Chopin Society, 1990)

[48] Ekier, *Introduction,* 132–133.

10.18132/LFZE.2018.6

1. Julian Fontana – életrajzi vázlat

Julian Fontana olasz építész család leszármazottja.[1] Leghíresebb felmenője Domenico Fontana (1543-1607), aki V. Sixtus pápa építészeként számtalan római megbízáshoz jutott.[2] A kitüntetésekkel és rangokkal gazdagon elhalmozott család a 18. században telepedett le Lengyelországban, és hamarosan Varsó megbecsült arisztokrata köreihez tartozott.[3] Fontana nagyapja figyelemre méltó üzleti érzékkel növelte a család vagyonát városszerte híres üzletével, mely a Királyi Palotával szemben bérelt üzletében adta el a gyarmatokról származó egzotikus áruit.[4]

Bár Fontana születésének pontos dátumát igazoló dokumentumok nem állnak rendelkezésre, saját állítása szerint 1810. július 31-én jött világra, Varsóban,[5] és itt ismerkedett össze Chopinnel, valószínűleg a Líceumba való felvételüket követően, 1823-ban.[6] A varsói Líceum ekkor a város legnagyobb középiskolájának számított, ahol Nicolas Chopin, Fryderyk édesapja nem csak franciatanár volt, hanem az iskolával szemközti épületben a lakásuk mellett kialakított fiúotthon vezetője.[7] Chopin nővére, Ludwika visszaemlékezése szerint ezekben az időkben nem csak Julian, hanem a fiú szülei is gyakori vendégei voltak a háznak.[8]

A két fiatal 1826-ig tanult azonos iskolában, amikor Chopin megkezdte zeneelmélet-, generálbasszus- és zeneszerzés tanulmányait mint a Varsói Egyetem Zeneművészeti Főiskolájának tanulója, míg Fontana befejezte a Líceumot, ahol 1828-ban záróvizsgát tett.[9] Fontana ezután – mint Oliferko megjegyzi – a józan ész szavára hallgatva egyetemi tanulmányait jogi szakon kezdte meg.[10]

---

[1] Magdalena Oliferko, *Fontana and Chopin in Letters,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2013), 13.

[2] Legismertebb munkái között van a vatikáni palota ma pápai lakosztályként használt szárnya, valamint a Szent Péter téren felállított egyiptomi obeliszk. Turai Hedvig, Falus János (szerk.), *Művész Lexikon,* 2. kötet (Budapest: Corvina, 1994), 221.

[3] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 13.

[4] I.m., 14.

[5] I.m., 14.

[6] Jan Ekier, „Julian Fontana As The Editor of Chopin's Posthumous Works", ford. Robert Kirkland, in *Chopin Studies 7* (Varsó: Fryderyk Chopin Society, 2000), 19.

[7] Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. The Man, his Work and its Resonance* (Varsó: NIFC, 2015).

[8] Leopold Binental, *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka* (Varsó: Wydawnictwo F. Hoesica, 1937). Idézi: Ekier, *Julian Fontana,* 18.

[9] Ekier, *Julian Fontana,* 19.

[10] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 15.

10.18132/LFZE.2018.6

Nehéz pontosan rekonstruálni, hogy Fontana milyen zenei képzést kaphatott. Posztumusz kötetének előszavában azt írja:

> 1830-ig működött Varsóban Zeneakadémia Józef Elsner vezetésével. A fiatal Chopin, aki már akkor kiemelkedően jó zongorista volt, ebben az iskolában végezte ellenpont és zeneszerzés tanulmányait. Nekem is volt szerencsém osztálytársa lenni ebben az intézményben, és művészi befolyása alá kerültem.[11]

Ekier részletesen leírja a varsói zeneoktatás akkori állapotát, melyre leginkább az átláthatatlanság volt jellemző.[12] Elsner irányítása alatt valójában két intézmény működött: egy Főiskola és egy alacsonyabb fokon oktató zenei középiskola. Nem csak vezetőjük volt azonos, hanem olykor azonos épületben működtek: a főiskola gyakorlati óráit a középiskola épületében tartotta.[13] Az mindenesetre bizonyos, hogy Fontana nem szerepelt a Varsói Egyetem Zeneművészeti Főiskolájának tanulói között, sem azon a listán, amit Elsner saját maga vezetett tanulóiról.[14] Ekier szerint Fontana beszámolója a középfokú zenei iskolában 1826 és 1828 között folytatott tanulmányaira vonatkozhatott, melyet a Líceumi tanulmányok mellett végzett.[15]

Egyetemi jogi tanulmányainak az 1830-as, úgynevezett Novemberi Felkelés vetett véget, melyben maga is részt vett: katonai kitüntetést kapott bátorságáért, és tüzérségi alhadnagyi rendfokozatot szerzett.[16] A forradalom bukását követően csatlakozott a sok ezer lengyel emigránshoz, akik az ország határain kívül kerestek menedéket.

Terve feltehetően az volt, hogy Párizsba megy, mert Chopin 1831 novemberében üzenetet kapott nővérétől, hogy Fontana a nagybátyján keresztül elkérte párizsi címét.[17] Ám hamburgi tartózkodása során Moscheles – aki hallotta zongorázni – arra bátorította, hogy Londonban, Európa zenei központjában próbáljon szerencsét.[18] E bátorítás valószínűleg alapvető jelentőségű volt, mert megerősítette Fontanát abban, hogy zenei tehetségét kamatoztatva keresse a megélhetést. Útja

[11] Julian Fontana, „Vorwort", in Julian Fontana (szerk.), *Oeuvres Posthumes Pour Piano de Fréd. Chopin, Op. 66–73* (Berlin: A. M. Schlesinger, 1855), V–VI. Saját fordításom.
[12] Ekier, *Julian Fontana,* 20.
[13] I.h.
[14] I.m., 21.
[15] I.h.
[16] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 16.
[17] I.h.
[18] I.m., 19.

10.18132/LFZE.2018.6

mégis előbb Franciaországba vezetett, és leghamarabb 1832 nyarán megérkezett Párizsba.[19]

Itt egy darabig nem csak együtt lakott Chopinnel, de zongoraórákat is vett a zeneszerzőtől, akihez akkor már a város legelőkelőbb arisztokrata kisasszonyai jártak.[20] Fontana – miután elhagyta Lengyelországot, és családjának vagyonát elkobozták – egyik napról a másikra elveszítette anyagi hátterét, így nagyon valószínű, hogy azt remélte, Chopin tanítványaként bemutatkozva zenészként könnyebben érvényesülhet majd a későbbiek során. Talán született is közöttük valamiféle megállapodás arról, hogy a nem sokkal később elkezdődő londoni tartózkodása során a zeneszerző Wesselnél megjelent műveit Chopin tanítványaként Fontana adja majd közre.[21]

Fontana csak alig néhány hónapot töltött a Szajna partján, mert 1832 végén Angliába érkezett.[22] Londoni tartózkodásának két éve alatt élete központjába a zenei tevékenység került: tanított, és olyan partnerekkel lépett fel, mint Moscheles, Cramer és Alkan, akikkel Sowiński és Schultz társaságában 12-kezes darabot adtak elő a cselló Paganinijének nevezett Adrien François Servais hangversenyének bevezetőjeként.[23] Emellett Fontana a lengyel emigráns közösség aktív tagjaként barátjával, Stanisław Egbert Koźmiannal hazafias gyűléseken vett részt, politikai témájú cikkeket írt, és megjelentette az első angolra fordított lengyel népdalgyűjteményt.[24]

Hiányos ismereteink fényében nehéz megérteni, miért döntött Fontana úgy, hogy 1835-ben visszatér Franciaországba. Két évvel későbbi Koźmianhoz írt levelében utal egy köztük lévő vitára, mely Oliferko szerint akár közvetlen kiváltó oka is lehetett Londonból való távozásának.[25] Ám Párizsba megérkezve Chopinhez költözött, és barátjának kottamásolója, és személyi titkára lett.[26] Az ezt követő hat év során legalább 12 Chopin-opusz elkészítésében működött közre, olykor több

[19] I.h.
[20] I.h.
[21] Ekier, *Julian Fontana,* 23.
[22] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 19. Fontana franciaországi és angliai tartózkodásának évszámaiban lényeges eltérések vannak Oliferko és Ekier munkája között. Mivel Oliferko kimondottan Fontana személyével kapcsolatban végezte kutatásait, és azokat később publikálta, a két életrajz ellentmondása esetén az ő eredményeit veszem figyelembe.
[23] I.h.
[24] I.m., 20.
[25] „Gyere, drága Stanislaw. A régi, boldog időket fogjuk újra megélni: nem mint két évvel ezelőtt." I.m., 56.
[26] I.m., 20

10.18132/LFZE.2018.6

példányban is lemásolva a szerző kéziratát, melyek metszőpéldányként szolgáltak angol, német és francia kiadásaihoz. Különösen 1838-tól, Chopin George Sand-dal való kapcsolata kezdetétől vált nélkülözhetetlenné Fontana segítsége. Chopin közel egy évig volt távol Párizstól,[27] mely időszakból a zeneszerző 21 Fontanához írt levele maradt fenn.[28] E levelekből képet kaphatunk Fontana szerteágazó feladatairól, mely Chopin kottáinak másolásán túl a kiadókkal való tárgyalást, pénz- és lakásügyeinek intézését és számtalan apró megbízatást jelentett. Chopin Párizsba való visszatérése előtt még új lakásának – amit szintén Fontana talált meg számára – berendezését illetően is részletes útmutatásba bocsátkozott: Chopin egy vérbeli lakberendező igényességével rendelkezett valamennyi helyiség kinézetéről.[29]

Mindeközben Fontana folyamatos anyagi nehézségekkel küzdött. Koźmiannak 1837. július 3-án azt írta: „Bár ügyeim nem mennek rosszul, mégis össze vagyok törve, mert különböző hitelek szörnyű határidői kínoznak."[30] A helyzet két hónappal később még súlyosabbá vált: „Próbálkozom, de teljesen tönkrementem, és örökké adósságban és bajban vagyok."[31] Ugyanebben a levélben arról is beszámol, hogy saját lakást szeretne bérelni, ami a párizsi árakat és saját lehetőségeit tekintve szinte lehetetlen. „A pestis sújtson le Párizsra! Az ördög vigye el! […] De az ördög úgy határozott, hogy itt kell maradnom."[32] Lehetetlen volt azonban továbbra is Chopinnel laknia: „Még egy hónapig lakom Chopinnel. Külön folytatjuk utunk – ő miatta –, így aztán nem túl kényelmes nekem itt."[33] Arról hogy szándéka nem valósulhatott meg elképzelése szerint, Chopin 1839. március 7-én kelt levele informál minket: […] ha fenn kell tartanom a lakásom júniusig, ahogy számítom, kérlek, még ha már meg is lesz a sajátod, fél lábbal lakj az enyémben, mert szeretném, ha ránéznél, ha kifizetem a harmadik harmadévet."[34] Szintén egy Chopin-levélből derül ki, hogy Fontana végül csak 1839 áprilisában költözött be saját lakásába.[35]

---

[27] 1838. október 27-én hagyta el Párizst, és 1839. október 11-én érkezett vissza. Tomaszewski, *Chopin,* 95.

[28] Chopin valamennyi lengyel nyelven írt levelének angol fordítása elérhető: John Comber (szerk.), *Chopin's Polish Letters,* ford. David Frick (Varsó: NIFC, 2016).

[29] Comber, *Chopin's Polish Letters,* 312.

[30] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 44.

[31] Levél Koźmianhoz, Párizs, 1837. szeptember 3. I.m., 53.

[32] I.h.

[33] I.h.

[34] Comber, *Chopin's Polish Letters,* 294.

[35] I.m., 304.

10.18132/LFZE.2018.6

Anyagi helyzete 1838 táján stabilabbnak tűnt, de bevételeiből még mindig első sorban adósságait igyekezett törleszteni:

> […] bár sokat keresek, minden elmegy a hitelekre, ami összesen, neked megmondom titokban, több mint 4000 frank. Az egész összeg váltókban van, kevesebb mint 12 hónapra elosztva. Úgyhogy számold ki, mit kell fizetnem, hogy ne csússzak ki a határidőből. Most 150 frankot keresek egy héten, de alig tudom teljesíteni a határidőket.[36]

Koźmian felé szintén tartozása volt, azért avatta be őt ilyen részletességgel pénzügyeibe. Szerette volna rávenni, hogy látogassa meg őt Párizsban, amihez – ha barátja útjának anyagi akadálya lett volna – úgy tudott volna hozzájárulni, ha újabb uzsorakölcsönt vett volna fel egy „kapitalistától", akinek „már a fél lelkét eladta, de akinél nagy hitele van, mert soha nem késett egy napot sem a számlákkal."[37]

Leveléből az is kiderül, hogy fontolgatta távozását Párizsból, de ambivalens érzések gyötörték: félt feladni biztos anyagi bevételeit, bár vidékről is kapott kecsegtető ajánlatokat. Egy roueni állást komolyan fontolóra vett ekkor, de végül Párizs mellett döntött: „Tudod, hogy ki nem állhatom Párizst, mint várost; csak az a probléma, hogy itt van a művészeti élet központja."[38] – Írja barátjának, és először vall Chopinnel való kapcsolatának kétarcúságáról is.

Egy évvel később azonban – Chopin ügyeinek intézése közben – kétségbeesetten kérte Koźmian anyagi segítségét, és küldte el egy angol uzsoráshoz. Fontana kertelés nélkül megírta: ha nem kap időben pénzt, „pokol lesz itthon; elvehetik a bútoraimat, és ezért nem várhatok."[39]

Miután remélt anyagi biztonsága nem vált tartóssá Párizsban, kevesebb indoka maradt a gyűlölt városban maradni. Talán az sem véletlen, hogy nem sokkal Chopin visszatérését követően ért meg benne az elhatározás, hogy – Oliferko szavait idézve – kísérletet tegyen a művészi önállóságra, és dél-franciaországi koncertkörútra indult.[40] A sajtóhírek mindenhol sikerről számoltak be: „Sikeres koncertjeit követően Bordeaux-ból Toulouse-ba érkezett a kitűnő zongoraművész,

---

[36] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, Párizs. 1838. március 6. Oliferko, *Fontana and Chopin,* 58. Saját fordításom.
[37] I.h.
[38] I.m., 61.
[39] I.m., 66.
[40] I.m., 22.

10.18132/LFZE.2018.6

Monsieur Julian Fontana."[41] Koncertjein minden alkalommal Chopin műveit játszotta, melyeket az országnak abban a részében még alig ismertek.[42] Nagyjából egy évet töltött Bordeaux-ban, ahol 1841 áprilisában önálló koncertjéről is elismerő kritikát írtak, dicsérve hangjának „finom árnyalását" és „valamennyi dallam előadásában megmutatkozó ízlését."[43]

Talán az egyértelmű sikerek bátorították Fontanát arra, hogy a fővárosban is megpróbálja szerencséjét: 1841 tavaszán ismét a Szajna-parti városba érkezett. Ám Párizsban nem tudta kamatoztatni vidéken megszerzett hírét. Maga írja 1842 tavaszán: „Nagy kárt okoztam magamnak azzal, hogy elhagytam Párizst két évvel ezelőtt."[44] Oliferko szerint egyéves távolléte jelentősen aláásta pozícióját, és mindent újra az alapoktól kellett felépítenie.[45] Chopinnel való kapcsolata viszont pontosan ott folytatódott, ahol abbamaradt: az 1841-es Nohant-ban töltött nyárról június közepétől november 1-ig huszonegy levelet ismerünk, mely mindegyike számtalan megbízást, kérést, igényt fogalmaz meg Fontana felé a kották másolásától a kalapkészítésen át egészen az elveszített fogadás miatt azonnal Nohant-ba küldendő libamájpástétom beszerzéséig. Bár a levelek tele vannak humorral, hálával és szoros baráti intimitásról árulkodnak, Fontana feladatait számba véve alig juthatott ideje bármi egyébre. Így újra határozott lépésre szánta el magát: megszakította kapcsolatát Chopinnel, hogy végre saját alkotómunkájának szentelhesse az idejét.[46]

Első műve *Caprice* címmel egy válogatás albumban jelent meg 1841 végén.[47] A kiadvány a kor kiemelkedő zeneszerzőinek zongoradarabjait tartalmazta, így neve Chopin, Kalkbrenner, Heller, Mendelssohn, Moscheles és Rossini nevével került egy címlapra. A kezdet ígéretes volt, ám 1842 április 5-én bevallotta Koźmiannak:

[…] elkezdtem írni. Most azt remélem, többet hoz majd, mint az órák, de tudod, hogy a kezdet mindig nehéz."

[41] A *Revue et Gazette musicale de Paris* 1835. június 7-i számát idézi: Ekier, *Julian Fontana*, 31.

[42] Oliferko, *Fontana and Chopin,* I.m. 22.

[43] A *Dzennik Narodowy* 1841. május 15-i számát idézi: I.h.

[44] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, Párizs, 1842. április 5. I.m., 91. Saját fordításom.

[45] I.m., 22.

[46] I.h.

[47] Julian Fontana, „Caprice", in: *Keepsake des Pianistes (*Párizs: [n.n], 1841). Függelék, 13-14. fakszimile.

10.18132/LFZE.2018.6

Különösen azért volt nehéz a kezdet, mert a kevés bevétel és a felhalmozott adósságok nem tették lehetővé, hogy a hosszú távú siker érdekében dolgozzon:

> Ezen a télen olyan keveset kerestem, hogy egy kicsivel volt több, mint amiből megéltem […]. És a folyamatos szegénység mindent hátráltat. Sem nem tehetek az ismerőseimnél rendszeres látogatásokat, sem a minden mással elfoglalt fejemet nem foghatom olyan munkára, ami nevet és pénzt hozhatna.[48]

Nem kérdés, hogy Fontana ördögi körbe került:

> […] már tudod, hogy ha nem kapok legalább 3000 frankot, el kell adjam minden bútorom, hogy a háziurat kifizessem, és el kell szöknöm Párizsból a többi hitelezőm elől, és valahol egy külföldi kisvárosban vidéken keresni 2–3 frankot egy óráért, hogy azokat a hiteleimet egy kicsit törleszteni tudjam.[49]

Mégis egy énekesnővel koncertet adott a párizsi Hotel de Gesvres-ben, ahol Chopin művei mellett most már saját darabjaiból is játszott.[50] Így írtak róla:

> […] etűdjei, melyek a *Rêveries* [Töprengések] címet viselik, megragadó művek, melyek napjaink legjobb zongoraművészeinek élvonalába helyezik.[51]

Egy hónap múlva Fontana varsói unokatestvéréhez fordult segítségért:

> Jelen kellemetlenséget nem magam idéztem elő, és mivel ez a helyzet, ki máshoz fordulhatnék, mint vérrokonaimhoz, akiknek több van, mint amire szükségük van, és azon felül nincs egyéb nyomasztó kötelezettségük. Körülnéztem, és vártam a legutolsó pillanatig. Itt nincs reményem – ott van.[52]

---

[48] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, 1842. április 5. Oliferko, *Fontana and Chopin,* 91. Saját fordításom.

[49] I.h.

[50] Magdalena Oliferko, „Koncert Fontany w Sali Erarda. Sukces czy porażka?", *Ruch Muzyczny* LIV/12 (2010. június), 38.

[51] A *Revue et Gazette musicale de Paris* 1842. április 17-i számát idézi: Magdaléne Oliferko, „Julian Fontana. Between Individuality and Imitation", in Artur Szklener (szerk.), *After Chopin. The Influence of Chopin's Music on Europian Composers up to the First World War* (Varsó: NIFC, 2012), 52.

[52] Fontana levele Kornelia de Verny-hez Varsóba, Párizs, 1842. május 7. Oliferko, *Fontana and Chopin,* 97. Saját fordításom

10.18132/LFZE.2018.6

De nem érkezett válasz, ezért novemberben újabb levelet írt. Ebből kiderül, azóta eladta bútorait, és barátokhoz költözött. A helyzetet súlyosbította, hogy unokatestvérén keresztül tudott csak híreket kapni édesanyjáról, így a segítségkérés mellett a vád sem maradt el:

> Megismétlem, amit már elmondtam: ha tudnám Mama címét, közvetlenül neki írnék. A szívem megszakad, amikor látom barátaimat új híreket kapni mérföldekkel messzebb élő családjuktól, hogy ők tudnak mindenről, és én nem tudok semmit.[53]

A szegénység pedig továbbra is hátráltatta a karrierjét:

> A helyzetemben, amikor vagyonos szalonokban kellene mutatkoznom, valamint művészeket és gazdag embereket fogadni otthon, igazán nagy hátrány, hogy nincs semmim, se saját lakásom, se bármi egyéb, mondjuk úgy, alkalmas berendezésem.[54]

Céljait azonban nem adta fel, és a következő tél sikeresebbnek bizonyult. Fontana jobban fizető felkéréseket kapott, és híres művészetpártoló mecénások szalonjaiban lépett fel.[55] Unokatestvérétől végül megkapta a kért segítséget. Köszönőlevelében azt kérte, hogy amint lehet, adják fel a pénzt, ugyanis terve szerint hamarosan önálló koncertet ad, ami nem kis összegbe fog kerülni, de hírnevet és több tanítványt hozhat. A levél nem csak Fontana kitartásáról tanúskodik, hanem a korabeli marketing működéséről is tudósít:

> Az anyagi haszon bizonytalan, és természetesen némi pénzt bele kell fektetni, de nagyon jó eszköz arra, hogy az ember nevet szerezzen magának, mert azután az újságok rendszerint írnak róla, véleményeket közölnek, ami által a hírneved növekedni fog.[56]

Sietnie kellett azonban a szervezéssel, hogy még az évadban sor kerülhessen a koncertre, mielőtt a „gazdag patrónusok lassan elmennek vidékre”.[57] Maga terjesztette a jegyeket barátai és a lengyel emigráció körében, meghívót küldött a

---

[53] I.m., 107.
[54] I.h.
[55] Fontana levele Kornelia de Verny-hez Varsóba. Párizs, 1843. január 31. I.m., 109. Saját fordításom.
[56] I.h.
[57] I.h.

10.18132/LFZE.2018.6

királynőnek,[58] és maga árulta a jegyeket, ami nem volt szokatlan a korabeli zeneéletben. Oliferko szerint Fontanának meg kellett küzdenie pozíciójáért, mert tudatában volt saját értékének, és lassanként növekvő hírnevéből erőt és bátorságot merített.[59]

A koncertre 1843 márciusában került sor Párizs egyik legnevesebb hangversenytermében, a Salle Érard-ban; jelen volt Chopin, Thalberg, és Czartoryski herceg is. Az eseményről elismerő kritikák jelentek meg:

> Fontana olyasféle zongoraművész, mint Döhler: tisztán, áttetszően és brilliánsan zongorázik. Előadott néhányat ismeretlen etűdjei közül, melyek figyelemre méltó komolyságról és ügyességről tanúskodnak. Nagyszerű benyomást keltett Rossini noktürnjével, a *La regata venezianával,* végül pedig Liszt *Lammermoore-i Lucia* átiratát játszotta.[60]

A kritikákban nem csak zongoristaként, hanem mint zeneszerzőt is elismerték.[61] Célját, úgy tűnik, elérte, és az év hátralévő részében Francia- és Németország-szerte koncerteket adott. 1844-ig kilenc műve jelent meg Párizsban és Lipcsében, Schlesingermél, Troupenasnál és Schottnál. Mégis – sikere ellenére vagy éppen azért – 1844 tavaszán elhagyta Európát, és ezzel egy új fejezet kezdődött életében.

Amerika felé vette útját, és Kubában telepedett le. Az első híradás a *Faro Industrial de La Habana* című havannai napilapban jelent meg és Fontana július 8-i hangversenyét reklámozta.[62] A koncerten – Fontana művein túl – Chopin, Liszt és Thalberg zongoradarabjai szerepeltek – Havanna közönsége e koncerten hallotta először e szerzők műveit.[63] Nem sokkal később a napilap ismét Fontana hangversenyét hirdette, ezúttal mint utolsót, július 27-re.[64] Fontanát azonban maradásra bírták: az Európától távoli – s így viszonylagos elszigeteltségben lévő – európai kultúrát szomjazó város ideális közeg volt a számára. Nem csak a közönség, de a helyi kritikusok körében is hamar népszerűvé vált zongoraművész hamarosan a Havannai Zenei Társaság igazgatója lett, és kitűnő tanár hírében állt.[65] Tanítványai között volt Nicolás Ruiz Espadero, a legkiválóbb 19. századi kubai zeneszerzők

---

[58] I.m.,115.
[59] Oliferko: „Koncert Fontany”, 39.
[60] *Revue et Gazette musicale de Paris,* 1843. március 19, 103., idézi Ekier, *Fontana,* 31.
[61] Oliferko, „Koncert Fontany”, 39.
[62] Cecilio Tieles, „Julian Fontana: el introductor de Chopin en Cuba”. *Revista de Musicología* 9/1 (Enero-junio de 1988), 132.
[63] I.m., 133.
[64] I.m., 134.
[65] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 24.

10.18132/LFZE.2018.6

egyike.[66] Kubában írta meg legjelentősebb zongoradarabját *La Havanne* címmel, melyben európaiként először használta a karibi folklór elemeit, a fekete rabszolgák és a spanyol telepesek zenéjével vegyítve.[67] Ebben a darabban Liszt Spanyol rapszódiáját 12 évvel megelőzve dolgozta fel a Jota Aragonese dallamát.[68]

Fontana üzleti tevékenységet is folytatott a városban a párizsi zongorakészítő, Érard képviselőjeként.[69] Ott tartózkodása alatt három Érard-zongorát szállítatott Havannába.[70]

Kubában töltött két éve során meghatározó szerepet töltött be Havanna kulturális életében, így Kuba zenetörténetének jelentős alakjaként tartják számon.[71] Fontana életében azonban nem csak a szakmai kiteljesedést jelentette ez az időszak, hanem magánélete is fordulóponthoz érkezett. Nem sokkal a megérkezése után megismerkedett a 26 éves, vagyonos Camila Dalcourral, aki egy angol üzletember, Stephen Cattley Tennant felesége, és négy gyermek édesanyja volt.[72] Titkos románcuk gyümölcse, Fernanda Leokadia 1845 májusában született.[73] Fontanát azonban erőszakkal távol tartották szerelmétől, így kapcsolatuk nem teljesedhetett ki.[74] Koźmiannak erről azt írja:

> Fél év óta a legerőteljesebb érzelmek között élek itt, amelyeket csak egy férfi a szívében megtapasztalhat. Megmondom neked: „már minden elmúlt! Miért nem múlnak hát könnyeim éppúgy!" – Ma még nyomorultabb vagyok, mint valaha, feneketlen gödrében a kétségbeesésnek, mely hátralévő napjaimban elkísér.[75]

Magánéleti válság késztette tehát a sziget elhagyására, majd 1845 végén New Yorkban telepedett le.[76] Az USA-ban töltött éveiről keveset tudni. Mindenesetre folytatta előadói, tanári és zeneszerzői tevékenységét is. Oliferko az amerikai évek

---

[66] I.h.
[67] Oliferko, *Julian Fontana,* 60.
[68] I.m., 62.
[69] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 24.
[70] Tieles, *Julian Fontana,* 146.
[71] I.m., 150.
[72] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 24.
[73] Fernanda Leokadia édesapja valódi kilétéről Fontana élete során nem szerzett tudomást. Születésétől kezdve viselte a Tennant nevet, ám keresztnevét Fontana nővéréről kapta (Leokada Stryck). I.m., 130.
[74] I.m., 24.
[75] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, 1845. július 15. (kézirat). Idézi: I.m., 27. Fontana Mickiewicz *Do Niemna* című szonettjéből idéz: „Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!". Saját fordításom.
[76] I.m., 27

10.18132/LFZE.2018.6

alatt komponált darabjaiban a külsőséges elemek felszaporodását figyelte meg, aminek a művek változatossága és dallami találékonysága látta kárát.[77] Koncertezett a híres Paganini-tanítvány Camillo Sivorival, és fellépett olyan különleges koncerten is, ahol előadták Rossini *Szemirámisz* című operájának nyitányát Czerny átiratában, nyolc zongorára és 16 zongoristával.[78]

1848-ban újra levelet váltott Chopinnel, melyből kiderül, hogy Lengyelországba való hazatérését tervezte.[79] 1848 tavaszán a forradalmak új hulláma söpört végig Európán, és Fontana, úgy tűnik, maga is tervezte, hogy részt vesz a lengyel függetlenségi mozgalomban. Legalábbis erre utal Chopin egyik levele, melyben próbálta lebeszélni az azonnali cselekvésről:

> Ha jót akarsz, leülsz csendesen, és nem mész vissza, amíg valami biztos el nem kezdődik otthon. […] láthatod, mindennek nagyon háború szaga van – és ki tudja, hol fog elkezdődni. […] És így, türelmetlenségünk ellenére, várjunk, amíg a kártyákat jól megkeverik, hogy ne vesztegessük hiába az erőinket, melyre oly nagy szükségünk van a megfelelő pillanatban. Ez a pillanat közel van, de nem ma.[80]

Fontana, ha Lengyelországba nem is jutott el, Angliába hajózott, ahol a két régi barátot csak egy hajszál választotta el attól, hogy még utoljára találkozzanak. Chopin azt írja: „Ha egészségesebb volnék, elutaznék Londonba holnap, hogy megöleljelek. Talán nem látjuk egymást egyhamar újra."[81]

Fontana Amerikába való visszatérése után nem sokkal váratlan esemény történt: Camila Dalcour férje angliai tartózkodása során egy szerencsétlen balesetben életét vesztette. Camila és Fontana újra találkoztak, összeházasodtak és 1851-ben visszatértek Franciaországba. Az első nyarat vidéken töltötték; ez volt Fontana feleségével közös életének talán leggondtalanabb időszaka, de a múlt keserűségétől mégsem szabadulhatott:

> Látod, annak ellenére, hogy a vidék bája és a csend, mely körülvesz, és bárki mást munkára ösztönözne, engem csak lustábbá tesz, láthatod, nem halogatom a választ utolsó leveledre. Megtudhattam belőle egy igen érdekes hírt, hogy állítólag gondtalan és boldog vagyok. És

[77] Oliferko, *Julian Fontana,* 62.
[78] I.m., 63.
[79] Chopin levele Fontanának New Yorkba. Párizs, 1848. április 4. Comber, *Chopin's Polish Letters,* 432. Saját fordításom.
[80] I.h.
[81] Chopin levele Fontanához Londonba, Calder House, Skócia, 1848. augusztus 18. I.m., 445. Saját fordításom.

10.18132/LFZE.2018.6

> kétségbe vonod, hogy ezt vitathatnám. Nem áll szándékomban, de csakugyan szívesen hozzátenném, hogy boldog *lennék,* amennyire csak e világon lehetséges, ha visszamehetnénk 1840-be, és összeházasodhatnánk *akkor*. [Kiemelés Fontanától] De ma nehéz így érezni, képzelheted, mivel először is a feleségemnek valójában öt gyereke van, másodszor… és harmadszor… stb. Szóval láthatod, téged magával ragadott egy barátságos és őszinte kívánság, amit köszönök, de ez nem elég.[82]

Közös gyermekük, és felesége előző házasságából való lánya velük jött Franciországba, Camila három idősebb fia pedig már úton volt Európa felé.[83] E nyugodt időszak lehetőséget adott Fontanának, hogy rendezze emlékeit Chopinről, akinek halálhíre még Amerikában érte. Koźmian ötletét, hogy híres honfitársáról könyvet írjon, nem tartotta szerencsésnek.[84] Összegyűjtötte azonban leveleit, és megállapította, hogy túl sok utalást tartalmaznak még élő személyekre, ezért arra a következtetésre jutott, hogy bármennyire jól kifejezik is a szövegek Chopin nézeteit, és bármennyire értékes lenne is megjelentetésük a zeneszerző számos csodálója számára, nem adhatja őket közre.[85]

Fontana izgatottan készült feleségével második közös gyermekük születésére, ám a kislány néhány héttel születését követően életét vesztette. 1852 elején majd fél éven át Kubában tartózkodott, hogy előmozdítsa Camila férjének hagyatéki eljárását, majd Párizsba visszatérve Ludwika levele várta, aki hajlott rá, hogy elfogadja Fontana kevéssel Chopin halála után tett felajánlását, és elfogadja a Fontana birtokában lévő Chopin-dalok kiadását. Fontana válasza világossá tette, hogy bár amerikai tartózkodása idején nem vállalta volna magára a feladatot, kész arra, hogy saját maga rendezze el e kéziratok sorsát, és elkészítse a dalok posztumusz kiadását:[86]

> Most és egy ideig, talán örökre, Párizsban élek. Most szolgálni tudom és kívánom a szent ügyet, és remélem, hogy egy percnyi megfontolás után Ön is elismeri, hogy senki más nem tudná nálam jobban szolgálni.[87]

---

[82] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, La Thuyolle, 1851. Június 6. Oliferko, *Fontana and Chopin,* 148. Saját fordításom.

[83] I.h.

[84] I.h.

[85] I.h.

[86] Fontana levele Ludwika Jęndrzejewiczhez, Párizs, 1852. Július 2. I.m., 159. Saját fordításom.

[87] I.m, 159.

10.18132/LFZE.2018.6

Chopin családja 1853 július 16-i kelt levélben felhatalmazta Fontanát a posztumusz kiadás elkészítésére. Az időközben megjelent engedély nélküli kiadványoktól, és a Chopin csodálói között másolatokon terjedő addig kiadatlan művek szövegromlásától tartva Fontana megbízása valamennyi megmaradt kéziratának rendezésére, a kiadható darabok kiválogatására és szerkesztésére is kiterjedt.[88] Ekkor a Párizs-közeli Montgeronban éltek, közeli szomszédságban a nagy lengyel költővel, Adam Mickiewicz-csel, akivel szoros baráti kapcsolatot tartottak fenn.[89] Fontanának 1853 júniusában fia született, Julian Kamil, keresztapja pedig Mickiewicz lett.[90]

1855-ben Camila Fontana újra gyermeket várt. Előrehaladott terhessége ellenére részt vettek Mickiewicz felesége, Celina temetésén.[91] Camila megfázott és súlyosan beteg lett, ami miatt elvesztette gyermekét, majd pár nap múlva ő maga is meghalt.[92] Ezzel a végzetes eseménnyel kezdődött meg Fontana életének legtragikusabb fejezete. Camila végrendelet nélkül halt meg, és testvérei mindent megtettek azért, hogy Fontana ne juthasson hozzá örökségéhez.[93] Elvették tőle mostohagyermekeit, akárcsak vér szerinti gyermekét, az immár tíz éves Leokadiát, mely a legnagyobb csapás volt számára mind közül.[94] Egyedül maradva kétéves fiával éveken át küzdött, hogy legalább az ő számára biztosítson valamit anyja hagyatékából.[95] Ennek érdekében 1857–1858-ban Kubában tartózkodott, de az ügyvéd, akit megbízott, hogy távollétében is képviselje, Camila testvéreivel játszott össze.[96] Fontana remélte, hogy megkaphatja Camila saját birtokai bevételének egy részét azokból az évekből, mely időt együtt töltöttek és mely évek alatt közösen tartották el Camila gyermekeit is.

Bár 1861-ben kételkedett, de még bízott is benne, hogy egyszer majd megoldódik örökségének ügye. Ám addig egyetlen bevételi forrása a tanítás volt,

---

[88] Az engedélyező levelet közli: Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford. John Comber (Warsaw: TiFC, PWM, 1974), 60.

[89] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 31.

[90] I.h.

[91] Celina Szimanowska, (1812. július 16 – 1855. március 5) Maria Agata Szimanowska (1789 – 1831) lengyel zeneszerző és zongoraművésznő lánya, 14 évvel volt fiatalabb a költőnél, és súlyos mentális betegségtől szenvedett. Hat gyermekük született.

[92] I.m. 31.

[93] I.h.

[94] I.h.

[95] I.m. 182.

[96] I.m. 185.

10.18132/LFZE.2018.6

amiből fia szükségleteit fedezni tudta.[97] Megvallotta Koźmiannak: „Nos, kedvesem, az órák nem mennek valami jól. Olyan kevés van belőlük, hogy rettegek arra gondolni, mit tartogat a jövő."[98] Ezért arra kérte barátját, hogy segítse unokatestvérével, Adrzejjel felvenni a kapcsolatot, aki járatos volt jó körökben, és így ajánlhatta volna ismerőseinek. Fontana minden büszkeséget és jómodorát félretéve úgy mutatta be magát, mint aki Chopin művészetének legavatottabb képviselője:

> A Chopin-iskola nem igényel akrobatikus ügyességet, viszont tovább jut a lélek, a stílus és a benyomások terén. Gyakorlatilag senki az európai művészek közül nem tudja megragadni ezt, egyikük sem érti Chopint, egyikük sem képes igazán tolmácsolni őt. […] Viszont vannak hozzáértők, akik ismerték a mestert, és akik ma tudják, hogy senki más nincs rajtam kívül, aki érti és közvetíteni tudja őt. De kevesen vannak ilyenek. Voltak és vannak, akik 20 frankot fizetnek egy óráért azok közül, akik osztják e meggyőződést. Ismétlem, kevesen vannak, de sokan lennének, ha lehetőségem lenne *megmutatni a képességeimet* (szomorú, hogy ezt kell mondanom) befolyásos otthonokban. [Kiemelés Fontanától] […] Vannak itt zongoristák, akiknek a csizmámat nem adnám oda kipucolni, és akik 12, 15 vagy 30 ezer frankot keresnek [évente]. És én nem tudom kielégíteni a legirgalmatlanabbul lecsökkentett igényeimet. És akkor mit mondhatnék a fiamról?[99]

Bár túlzónak érzem Fontana szavait, ne feledkezzünk el arról az egzisztenciális helyzetről, melyből a levél írása idején minden lehetséges módon megpróbálta megtalálni a kiutat. Nem tudjuk, hogy írásával elérte-e célját, de azt igen, hogy hamarosan titokzatos betegség támadta meg. A folyamatos fájdalomtól nem tudott aludni, és a hallását is elvesztette. „Búcsúzom a zongorámtól.[…] Könnyezem, lehetetlen írnom – ettől kezdve nincs semmi, csak a magány"[100] – írta Koźmiannak.

Megélhetést keresve az irodalom felé fordult, és lengyel folyóiratokban publikált. Kiváló spanyol nyelvtudását felhasználva ő fordította le elsőként eredeti nyelvről lengyelre Cervantes *Don Quijoté*ját. Munkáját azonban sosem adták ki, mert Fontana nem volt hajlandó feladni a mű fordítása során követett helyesírási

[97] I.m. 182.
[98] I.h.
[99] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, 1861. február 7. I.m., 181. Saját fordításom.
[100] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, 1862. December 29. (kézirat) Idézi: I.m., 32. Saját fordításom.

10.18132/LFZE.2018.6

alapelveket.[101] Életének utolsó évében a népi csillagászati megfigyelésekről írt könyvet *Astronomia ludowa* címmel.[102]

Azért, hogy ne élje fel fia kevés pénzét, melyet édesanyjától örökölt, önkezével vetett véget életének. Utolsó levelében megrázó tárgyilagossággal indokolta meg döntését:

> Mára alig maradt elég, hogy befejezhesse [az iskolát], meg pár ezer [frank] az első lépéseire a világban. Egy néhány évet még élnék, együtt felélnénk a maradékot, és az utcán végeznénk, szegénységben. […] Nos, életem minden napja az ő romlását hozza közelebb! Megbántam, hogy túl hosszan haboztam. De még gyerek volt; most már fiatalember (magasabb, mint én), tanul, és jól viselkedik.[103]

Barátja válaszát már nem érte meg: 1869. december 23-án, szénmonoxid-mérgezés következtében hunyt el.

[101] A kézirat a II. világháborúban megsemmisült. I.h.
[102] I.m., 199.
[103] Fontana levele Stanisław Egbert Koźmianhoz, Párizs, 1869. december 4. I.m., 193. Fordítás tőlem.

10.18132/LFZE.2018.6

2. A Chopin-kéziratok típusai

Nincs könnyű dolga annak, aki magyar nyelven szeretne tájékozódni Chopin műveinek forrásanyagáról, kézirattípusairól. Ha el is tekintünk a Chopin életét regényes formában feldolgozó könyvektől, a magyar nyelvű irodalom egy jelentős része Chopin életrajzát tárgyaló munka, illetve annak fordítása.[1] Ezekben a kötetekben ugyan a szerzők kitérnek a komponista alkotói szokásaira, ám leginkább a ránk maradt levelezésben, illetve egyéb helyeken található kortárs beszámolókra támaszkodnak. A magyar nyelvű munkák másik jellemző csoportja formai illetve harmóniai szempontból elemzi – hangverseny-ismertetők esetében: bemutatja – a zeneszerző darabjait. Még a legutóbbi Chopin-évben, születésének 200. évfordulóján megjelent könyvek sem könnyítik meg a hozzáférést az újabb tudományos eredményekhez, melyek a forráskutatás területén leginkább az utóbbi évtizedekhez kapcsolódnak. A Grove-monográfia – a lexikon 1980-as kiadása Chopin-szócikkének magyar fordítása – különösen a forrásokra vonatkozó információk tekintetében ad ma fájdalmasan hiányos képet még úgy is, hogy a műjegyzéket és a bibliográfiát frissítették.[2] A Chopin-évben megjelent másik könyv pedig valójában az első is, mely magyar nyelven megjelent Chopinről: a Liszt neve alatt napvilágot látott munka.[3]

Az első jegyzék, mely a teljesség igényével fellépve sorolja fel Chopin műveinek forrásanyagát, a Brown-index, mely bár úttörő munka, a későbbi kutatások fényében nem tekinthető igazodási pontnak.[4]Jan Ekier lengyel összkiadásának terjedelmes 1974-es bevezetőjében részletesen ismerteti az összkiadás felépítését, a közreadás alapelveit és módszereit.[5] Ekier Chopin személyiségéből következő

---

[1] A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtárának, az Országos Széchenyi Könyvtár zenei részlegének valamint az Országos Idegennyelvű Könyvtár zenei osztályának katalógusában „Chopin" tárgyszóval indított keresés magyar nyelven kiadott könyvek találatai alapján.

[2] Érthető módon, hisz az 1980-as években bontakozott ki a forráskutatást illető tudományos vita, párhuzamosan a folyamatban lévő lengyel összkiadás, a Henle Verlag összkiadása befejezése valamint később a Peters Chopin-megjelenéseit előkészítő kutatómunka kapcsán. Nicholas Temperley, Gerald Abraham, Humphrey Searle, *Korai romantikusok. Chopin, Schumann és Liszt élete és művei* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010).

[3] Liszt Ferenc, *Chopin,* ford. Wass Ottilia (Budapest: Gondolat, 2010). Eredeti kiadás: Budapest: Franklin-Társulat, 1873.

[4] Maurice J. E. Brown, *Chopin. An Index of his Works in Chronological Order.* 2. kiadás (London: Macmillan, 1972). Jeffrey Kallberg szerint „csak különös óvatossággal használható". Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources: Variants and Version in Later Manuscripts and Printes Editions.* PhD disszertáció, University of Chicago, 1982. (Kézirat), 146.

[5] Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford. John Comber (Varsó: TiFC, PWM, 1974) Elektronikus verzió:

10.18132/LFZE.2018.6

munkamódszeréről is értekezve kategóriákba sorolja a lehetséges forrásokat.[6] Három csoportot alkot, a kéziratos, a nyomtatott valamint vegyes, a nyomtatott kottákban kéziratos bejegyzéseket tartalmazó források csoportját.[7] Majd különválasztva a szerzői kéziratokat a kopisták által készített másolatoktól, kategorizálja az autográfokat.

Ekier valamennyi forrásra a művek közreadásához nélkülözhetetlen végső szöveg megalkotása szempontjából tekint, így az autográfokat is az annak létrehozásában játszott szerepük szerint osztályozza.[8] A komponista élete során kiadásra került művek szerzői kéziratainak öt csoportját különbözteti meg. A vázlatok közvetett módon segíthetik a végső változat kialakítását.[9] Hasonló szerep jut a kritikai kiadás főszövegének megalkotásában a nem végleges tisztázatoknak.[10] A kiadásra szánt tisztázat, azaz a metszőpéldány gyakran képezi a főszöveg alapját önállóan, vagy a Chopin által javított első kiadással együtt, míg a szerző által ismerősei albumaiba írott töredék- vagy teljes művek csak kivételes esetben adják a kritikai kiadás alapszövegét a szerző életében megjelent művek esetében, bár Chopin halála után először publikált darabokhoz gyakran ez az egyetlen forrás.[11] Az autográfok ötödik csoportját az a 12 incipit képezi, melyet Chopin Jane Stirling számára készített, és melynek legfeljebb – így Ekier – másodlagos jelentősége van a közreadott szöveg szempontjából.[12]

Jelentős előrelépést jelentett Krystina Kobylanska katalógusa, mely számos addig nem ismert kéziratot rendszerezett, és Brownhoz hasonlóan megkísérelte kategorizálni valamennyi forrást.[13] Kategóriáinak definícióit azonban nem tartja elég kielégítőnek Jeffrey Kallberg, aki Chopin 1840-től élete végéig keletkezett kéziratait illetve az azokban fellelhető variánsokat vizsgáló disszertációjában új alapokra helyezi a kéziratok osztályozását.[14]

<http://serwer1374796.home.pl/wp-content/uploads/2013/05/introduction_to_NE.pdf> (2017. június 11.).

[6] I.m. 78–79.

[7] Utóbbiak lehetnek Chopin tanítványainak kottáiba bejegyzett instrukciói, vagy a tanítványok bizonyíthatóan az órán, Chopin jelenlétében keletkezett bejegyzései.

[8] I.m. 79.

[9] I.h.

[10] I.h.

[11] I.m. 80.

[12] I.h.

[13] Krystyna Kobylańsk, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle Verlag, 1979).

[14] Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources: Variants and Version in Later Manuscripts and Printes Editions* (PhD disszertáció, University of Chicago, 1982).

10.18132/LFZE.2018.6

Míg Ekier kérdésfeltevése a kéziratok csoportosítása során úgy szól: milyen célt szolgálnak a kéziratok egy közreadó számára a mű végső szövegének kialakításának folyamatában, addig Kallberg kérdésfeltevése az: milyen célt szolgálnak a különböző kézirattípusok a szerzőjük számára – így következtetve arra, hol helyezkedik el az adott forrás az alkotói folyamatban. Dolgozatának második fejezetét a kézirattípusok átfogó bemutatásának szenteli.[15] Az alapvetés, melyet az őt megelőző kutatók munkáiból leginkább hiányol, hogy az autográfok csoportosítása csakis a szerzőjük számára betöltött funkciójuk alapján történhet, így bármilyen osztályozás kizárólag az alkotói folyamat rekonstrukciójából indulhat ki.[16] Bár kategóriái alapvetően egybeesnek Ekier első négy autográf-típusával, Kallberg valamennyi csoport esetében meghatározza annak helyét az alkotói folyamatban, illetve leírja fizikai jellemzőit, félreérthetetlenül azonosíthatóvá téve azokat.[17]

Sajnos dolgozatom készítése során nem volt módom kézbe venni a legújabb forrásjegyzéket, Józef Michał Chomiński és Teresa Dalila Turło munkáját.[18] A varsói Chopin Intézet (NIFC) által működtetett honlapon megtalálható Chopin-kéziratok jegyzéke azonban feltételezésem szerint a legfrissebb katalógus alapján készült.[19] Az ott felsorolt kéziratok típusai szinte teljes egészében Kallberg kategóriáit használják. Az egyedüli kivétel Kobylańska munkájából származik, melyről később teszek említést.

Témám vizsgálata szempontjából elengedhetetlen részletesen ismertetnem Chopin kézirattípusait az irodalomban leggyakrabban használatos Kallberg-osztályozás alapján, hogy bemutassam az általam vizsgált kéziratok helyét, valamint az e művek kiadása során felmerülő jellegzetes problémákat. Olyan problémák ezek, melyekkel Julian Fontana is szembe kellett nézzen, és melyekre – egy egészen más nézőpontból tekintve kiadásának céljára és a rendelkezésre álló forrásokra – a jelenkor kritikai közreadóéitól egészen eltérő válaszokat adott.

[15] I.m., 142–188.
[16] I.m., 152.
[17] I.m., 153.
[18] Józef Michał Chomiński, Teresa Dalila Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina* (Krakkó: PWM, 1990).
[19] <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/> (2017. június 11.).

10.18132/LFZE.2018.6

A kézirattípusok ismertetése Chopin alkotófolyamatának fényében

Az alkotófolyamat kezdete: a zongoránál

A legtöbb Chopin alkotói folyamatát érintő tudományos munkában találunk beszámolókat arról, hogy a komponálás Chopin számára mindig a zongora mellett kezdődött. Az egyik leggyakrabban idézett forrás George Sand visszaemlékezése:

> Zenéje spontán és csodálatos. Úgy lelt rá, hogy nem is kereste, nem is sejtette előre. Váratlanul öntötte el a zongorát, fenségesen és hiánytalanul, és ha séta közben lepte meg hirtelen, hazasietett, hogy a zongorán rögzítse és hallja. […] De akkor kezdődött a legkétségbeejtőbb munka, amit valaha is láttam. […] Amit egésznek érzett, írás közben ízekre szedte szét, és ha kiderült, hogy gondolata nem fogalmazódott meg elég érthetően, kétségbeesett. Akkor napokig a szobájába zárkózott, sírt, fel-alá járkált, eltörte a tollát, századszor is elismételt és megváltoztatott egy taktust, ezerszer leírta és újra kihúzta, és másnap újrakezdte aprólékosan s halálra szánt konoksággal.[20]

Noha Kallberg felhívja a figyelmet arra, hogy George Sand célja a leírással nem elsődlegesen a művész ábrázolása, mint inkább saját szerepének hangsúlyozása Chopin alkotóműhelyének közreműködőjeként,[21] más beszámolókból is kitűnik az alkotói folyamat két fázisra bontásának lehetősége.[22] Tomaszewski összefoglaló kötetében „spontán- és reflektív fázisként" írja le az alkotás e két szakaszát.[23] Az első szakasz a zenei ötletek leginkább improvizációként megnyilvánuló parttalan, spontán áradása, míg a reflektív szakasz a részletek fáradhatatlan kidolgozása.[24] Ekier ugyanezt a szerző két személyiségjegyével állítja párhuzamba: szellemének invenciógazdagságával valamint a végső választások előtt tapasztalható határozatlanságával, melyet szintén megerősítenek beszámolók, illetve Chopin saját megnyilatkozásai.[25] Tomaszewski szerint a spontán inspirációból, nem ritkán valódi

[20] George Sand, *Histoire de ma vie* (Párizs: Gerhard, 1855), Idézi: Ekier, *Introduction,* 73. Gimes Romána fordítása.
[21] Kallberg, *The Chopin Sources.* 156–157.
[22] Lásd Filtsch beszámolóját. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. The Man, his Work and its Resonance,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2015), 189.
[23] I.m., 190–191.
[24] I.m., 189.
[25] Ekier, *Introduction,* 72–73.

10.18132/LFZE.2018.6

improvizációból kiinduló alkotásnak köszönhető a művek szerves egysége, integritása is.[26]

Bár nem minden korszakában és nem minden műve esetében érvényes modellről van szó, kijelenthető, hogy a kompozíció egészének elgondolása a zongoránál történt meg, mely később a lejegyzés során módosítások sorozatával, a legjobb megoldás fáradságot nem sajnáló keresésével folytatódott.[27] Kallberg szavaival kifejezve: „[…] az alkotói mozzanat lényegi része a billentyűk mellett történt meg. Mire tolla a papírhoz ért, Chopin ujjaiban és elméjében már valószínűleg formába öntve élt a struktúra és a dallam."[28]

A mű papírra kerül: a vázlat

Kallberg a vázlatok fizikai jellemzőivel kezdi. Chopin fekvő formátumú bifóliót[29] használt, melyet 12 vagy 14 ötvonalas sorral előre bevonalazva vásárolt meg.[30] Vázlatokhoz kizárólag egymás mellett fekvő – vagyis a bifólió két belső, vagy két külső oldalát használta.[31] A másik két oldal üresen maradt – ha mégsem, akkor valamely másik mű vázlata került rá később.[32] Chopin az írást a papír bal felső sarkában kezdte, és végigírta a sorokat.[33]

Mind a külalak mind a lejegyzés utal a kézirat személyes használatára.[34] A papíron sűrűn felbukkanó tintapacák Kallberg szerint arra utalnak, hogy a kottapapír gyakran itatósféleként is szolgált: a tisztázat készítése során Chopin ebbe törölte tolla hegyéről a felesleges tintát.[35] A sietős kézmozdulatok nehezen értelmezhető hangmagasságokat eredményeztek. A kottafejek alig különböztethetők meg a szártól.[36]

---

[26] Tomaszewski, *Chopin,* 191.
[27] I.h.
[28] Kallberg, *The Chopin Sources,* 154.
[29] Egy félbehajtott ív, melynek így két lapja, vagyis négy oldala van.
[30] Kallberg, *The Chopin Sources*, 158.
[31] I.h.
[32] I.m., 159.
[33] Kivételt is említ Kallberg: a *Berceuse* vázlata a darab első hat négyütemes variációját új sorban indítja, így a lejegyzés utal a darab struktúrájára. Ismert Chopin vívódása a darab címét illetően. Eredeti szándéka szerint a Variációk cím szerepelt volna a címlapon.
[34] Példaként Chopin vázlataira lásd a cisz-moll keringő (op. 64 no. 2) vázlatát a Függelékben (11. fakszimile).
[35] Kallberg, *The Chopin Sources*, 160.
[36] I.h.

10.18132/LFZE.2018.6

A vázlatok egyik legjellemzőbb tulajdonságaként írja le Kallberg a sajátos rövidítések alkalmazását. Egyfajta zenei gyorsírásnak nevezi, melyből hiányzik minden a komponista számára magától értetődő zenei elem jelölése.[37] Chopin gyakran lehagyja a kulcsokat a sorok elejéről, sőt nem ritkán soron belüli kulcsváltás esetén is elmarad.[38] A hangnemet előjegyzés helyett betűvel írja le, lemarad az ütemjelzés és hiányoznak a módosító jelek.[39] Ugyanakkor használ sajátos szimbólumokat, mely éppen hogy tömörítve hordoz információt. Így helyettesíti az ismétlődő akkordokat vízszintes vonallal, és alkalmaz különböző jelöléseket ütemcsoportok ismétlődésére.[40] Szöveges bejegyzéseket is használ: ismétlődéskor változó harmóniákra például, hogy ne kelljen kétszer leírnia ugyanazt.[41]

A vázlatok alig tartalmaznak valamit a puszta hangjegyeken túl. Itt-ott feltűnhet egy ív, pedáljelzés vagy ujjrend, melyek emlékeztették Chopint a tisztázat készítésekor korábbi elképzeléseire.

A mű elhagyja a személyes alkotóteret: a nyilvános autográf

Az alkotófolyamat következő állomását jelentő kéziratokra Kallberg a nyilvános szerzői kézirat fogalmát vezeti be.[42] Tagadja, és következtetését példákkal támasztja alá, hogy Chopinnek a vázlatokat követően szándékában állt volna tisztázatot készíteni saját használatra. Ehelyett inkább igyekezett a vázlaton kialakított művet rögtön másolók, kottametszők vagy éppen barátok és ismerősök számára használható formában lejegyezni.[43]

E szándék megvalósulásának mértéke illetve az elkészült kézirat későbbi sorsa szerint további három kézirattípust különböztethetünk meg, melyek azonban mind az alkotói folyamat azonos szintjén helyezkednek el. Az egyes típusok

[37] I.h.
[38] I.m., 161.
[39] I.h.
[40] Ívre emlékeztető hullámos vonallal; az ismétlendő ütemeket beszámozva ugyanazokat a számokat üresen hagyott ütemekbe írva; Da Capo felirattal vagy „x” szimbólummal jelölve az ismétlendő szakasz elejét és végét. Kallberg, *The Chopin Sources*. 161.
[41] Úgy mint „drugi” vagy „2gi” illetve „trzeci” vagy „3ci”, azaz másodszor illetve harmadszor.
[42] Kallberg lábjegyzetben felhívja a figyelmet arra, hogy a „nyilvános” szó ebben az esetben egy olyan személyre vonatkozik, akinek Chopin a kéziratot szánta. Lehet például az egy kiadó, egy kottametsző vagy egy ismerős személy.
[43] Kallberg, *The Chopin Sources,* 165–188.

10.18132/LFZE.2018.6

bemutatása előtt azonban lássuk a mindhárom típus esetében megtalálható jellemzőket.

A papír formátuma megegyezik a vázlatoknál használttal. Lényeges eltérés azonban, hogy Chopin ez esetben a bifólió minden oldalára írt a szokásos sorrendben, alkalmanként az első lap verso- vagy akár a második lap recto oldalán kezdve a lejegyzést.[44] Nem csúsztatott egymásba több bifóliót: ha elfogytak az oldalak, egy újabbat kezdett, majd egymás mellé téve a lapokat egy utolsót borítónak használt, mely egyúttal a kotta címlapjaként is szolgált.[45] Ez a struktúra 1841 után vált jellemzővé, míg előtte akadt ettől eltérő változat is.[46]

Először felírta a kulcsokat, és a szisztémákat kijelölő kapcsos zárójeleket, előjegyzést csak minden oldal tetején használt.[47] Chopin itt általában kihagyott egy üres sort a szisztémák között, ez megkönnyítette a későbbi javítást, és az előadói utasítások bevezetését.[48] Kallberg arra is talált bizonyítékot, hogy a lejegyzést a szisztéma felső sorával kezdte, és csak több ütem után tért vissza az alsó sor kitöltéséhez.[49]

A kottafejek világosan megkülönböztethetőek a száraktól, melyek minden esetben a kottafej jobboldalától indulnak felfelé vagy lefelé.[50] Szó szerinti ismétlések esetén Chopin ilyenkor is rövidített, melyre Kallberg lehetséges változatot említ: metszőpéldányban „1”-el kezdődő számjegyeket az ismétlendő, majd az üres ütemekbe írva, valamint prezentációs szerzői kéziratok esetében „Dal segno” vagy „Da capo al fine” kifejezéseket használva jelöli szándékát.[51] Azonban éppen az általam vizsgált kéziratok között akad egy harmadik módja az ismétlés rövidítésének: az f-moll keringő Madame Gavard részére dedikált példányában számok helyett az ábécé kis betűit használja „a”-tól „i”-ig.

---

[44] I.m., 168.
[45] I.h.
[46] I.h.
[47] I.m., 170.
[48] Témám szempontjából fontos megemlíteni, hogy kivételek a prezentációs szerzői kéziratok esetében fordulnak elő, amikor az egyébként sem előadásra, mint inkább relikviáknak szánt kéziratokba nem írt Chopin előadási jeleket. Lásd a prezentációs szerzői kéziratok bemutatásánál.
[49] Kallberg, *The Chopin Sources*, 169.
[50] Kallberg megjegyzi, hogy ez a legegyszerűbb módja, hogy Fontana másolatait megkülönböztessük Chopin kézírásától. E helyen utalnék a már említett Grove szócikk rosszindulatúnak ható – bár feltételezhetően a Fontana-kép egyoldalúságával és hiányosságával indokolható – megjegyzésére, miszerint „Julian Fontana még Chopin kézírását is igyekezett utánozni”. Tempereley–Abraham–Searle, *Korai romantikusok,* 50. Fontana ha valóban tudatosan utánozta volna Chopin kézírását, átvette volna tőle ezt az igen jellemző és sajátos írásmódot is. Az utánzás vágya helyett inkább az eminens másolásra való törekvés lehet a valóban szembe tűnő hasonlóság oka.
[51] Kallberg, *The Chopin Sources,* 170.

10.18132/LFZE.2018.6

A hangok lejegyzését az előadói utasítások bejegyzése követi, melynek beírási sorrendjét Kallberg rekonstruálja. A frázisokat jelölő ívek, crescendo-, decrescendo-villák, és egyéb dinamikát, játékmódot és hangsúlyt jelentő szimbólumok jelentek meg elsőként. Ezeket követték a szöveges tempó- és karakterjelzések, és utoljára kerültek a kottába a darab pedáljelzései.[52] Mivel az előadói utasítások zárták a darab lejegyzését, ezek nem találhatóak meg minden nyilvános szerzői kéziratban. Előfordult ugyanis, hogy Chopin szembesült egy alapvető módosítást igénylő problémával, így inkább új metszőpéldányt készített. Ezért aztán az ilyen elvetett nyilvános szerzői kéziratok általában nem tartalmaznak előadói utasításokat.[53] A prezentációs szerzői kéziratok esetében kimaradó előadási jelek kérdésével majd az adott kategóriánál fogok foglalkozni.

Metszőpéldány

A nyilvános szerzői kéziratok egy része metszőpéldányként szolgált Chopin valamely kiadója számára.[54] Az ilyen kéziratok jól felismerhetőek a kottametsző bejegyzéseiről, mellyel a sorok tördelését jelölte, valamint a címoldalon gyakran feltűnik a kiadás lemezszáma és egyéb a kiadásra vonatkozó feljegyzés.[55]

Bár törekedett az olvashatóságra, a metszőpéldányokban is akadt bőven áthúzás, törlés: az új változatot a törlés feletti vagy alatti sorba írta Chopin.[56] Olykor két autográf metszőpéldány is született ugyanahhoz a műhöz, ilyenkor kevesebb áthúzást találunk a később keletkezett példányban.[57] Mint Ekier általánosságban megjegyezte, nehéz megragadni a pillanatot, amikor egy Chopin-mű végleges zenei szövege rögzült.[58] Ezt alátámasztani látszik, hogy a szerző egy metszőpéldánynak szánt autográfot másolva – az alkotói folyamat ilyen előrehaladott állapotában – is dönthetett úgy, hogy változtat a szövegen, mely változatot viszont nem vezetett be a korábban elkészült kéziratba.[59] Ez a gyakorlat a kiindulópontja a Chopin-

[52] I.m., 171.
[53] I.m., 173.
[54] Példaként Chopin szerzői metszőpéldányaira lásd az F-dúr prelűde (op. 28 no. 23) metszőpéldányát a Függelékben (12. fakszimile).
[55] I.m., 180.
[56] I.m., 181.
[57] I.h.
[58] Ekier, *Introduction,* 72.
[59] Kallberg, *The Chopin Sources*, 181.

10.18132/LFZE.2018.6

problémaként ismert jelenségnek, mely az egymás mellé rendelhető, egyformán autentikusnak tekinthető variánsok létezését jelenti.[60]

Rávilágit Kallberg megközelítésére, hogy a metszőpéldányokkal egy kategóriába sorolja azt a ritka kézirat-típust, melyet Chopin kopisták számára készített abból a célból, hogy az arról készült másolat metszőpéldányként szolgáljon a különböző kiadóknak, és amelyek maguk végül – nem kerülve a kiadóhoz – Chopin birtokában maradtak.[61] Az osztályozás alapja itt is a kézirat szerző számára betöltött funkciója, mely lényegileg mindkét esetben azonos: a zenei információ továbbítása a kottametszőnek.

Elvetett nyilvános autográf[62]

Olykor Chopin a lejegyzés során mégis szembesült valamilyen jelentősebb szerkezeti hiányossággal, és – bár metszőpéldányai sem mentesek a törlésektől, betoldásoktól – úgy ítélte meg, hogy nincs lehetőség a változtatás érthető, világos bevezetésére, és a kézirat metszőpéldányként való felhasználására.[63] Az ilyen kéziratokat Kallberg az elvetett nyilvános szerzői kézirat elnevezéssel illeti, és ad róluk jellemzést. Ilyen szerkezeti kérdés lehet az ütemmutató megváltoztatása, új ütemek beszúrásának igénye – a kotta túlzsúfoltsága esetén, illetve leírt ütemek többszöri törlése, mely már értelmezhetetlenné tette a szöveget.[64]

Az előadói utasítások jelenléte a kéziratban fontos nyom arra nézve, hogy Chopin a lejegyzés milyen fázisában döntött úgy, hogy elveti a nyilvános szerzői kéziratot. Ritkán találunk egyebet a hangokon túl az elvetett nyilvános szerzői kéziratok esetében, ám amikor mégis, az utal a lejegyzés előrehaladott állapotára.[65]

---

[60] A problémát, mellyel a gyakorlatban leginkább a kritikai kiadások szerkesztőinek kell szembenézni, és határozottan állást foglalni a kérdésben, számos tanulmány, előadás tárgyalja. Lásd Jeffrey Kallberg, „Are Variants a Problem? »Composer's Intentions« in Editing Chopin", in Zofia Chechlińska (szerk.), *Chopin Studies 3* (Varsó: TiFC, 1990), 257–267. Jan Ekier, „The Final Text or Final Texts of Chopin?", in Zofia Chechlińska (szerk.), *Chopin Studies 4* (Varsó: TiFC, 1994), 144–151. Paweł Kamiński, „Beetwen the Work and the Source. The Theoretical and Practical Aspects of the Editing of the Urtext", in Artur Szklenner (szerk.), *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources* (Varsó: NIFC, 2003), 83–99.

[61] Kallberg, *The Chopin Sources*, 182. Kallberg csak két ilyen kéziratról tud a tanulmánya által vizsgált időszakból: az op. 43-as Tarantella és az op. 51-es Impromtu autográfjai.

[62] Rejected public autograph.

[63] Kallberg, *The Chopin Sources*, 165.

[64] I.m., 172–173.

[65] Kivétel az az eset, amikor a metszőpéldány lemásolásával kopistát bíz meg. Chopin szokása ugyanis az volt, hogy ilyen esetben a kopistának előadói utasítások nélkül adja tovább a kéziratot, majd az elkészült másolatba vagy másolatokba és az autográfba egyszerre írja be a jeleket.

10.18132/LFZE.2018.6

Érzékeny kérdés – amit Kallberg direkt módon egyszer sem válaszol meg –, hogy a metszőpéldányként továbbiakban nem funkcionáló kéziratot milyen esetben tekintjük metszőpéldánynak induló vázlatnak, avagy elvetett nyilvános szerzői kéziratnak. Feltételezhető, hogy a besorolás alapja ilyenkor nem a külalak, de nem is az, hogy a döntést a lejegyzés mely fázisában hozta Chopin. Kallberg az alkotás különböző lépcsőfokaihoz más jellegű kompozíciós módosításokat kapcsol, így bizonyára a változtatás jellege a döntő a kérdés megválaszolásában. A kézirat további sorsa is meghatározza annak besorolását. A vázlat minden esetben asztalfiókban maradt, ám az elvetett nyilvános szerzői kéziratok egy részét Chopin adott esetben saját maga ajándékozta oda ismerőseinek – ez megerősíti publikus jellegüket.[66] A Chopin birtokában maradt elvetett nyilvános szerzői kéziratok halála után került szétosztásra legközelebbi ismerősei között.[67]

Kobylańska kézirat-típusai között szerepel egy kategória, mely nagyjából azonos Kallberg elvetett nyilvános szerzői kéziratainak csoportjával. Az „autograf roboczy”[szerzői munkapéldány][68] egy autográf fogalmazvány, melyen már a mű folyamatos lejegyzése szerepel, mégsem a kottametsző számára készül, hanem a szerző saját használatára. Kobylańska kategóriája feltételezi egy kompozíciós fázis létét a vázlatok, és a metszőpéldánynak szánt autográfok között, de Kallberg egyetlen esetben sem találta bizonyítékát annak, hogy Chopinnek egyfajta piszkozatként szándékában állt volna letisztázni a vázlaton kialakított kompozíciót. Az elvetett nyilvános szerzői kéziratokat bemutató fejezetben tisztáz minden olyan esetet, amely felületesen szemlélve kikezdhetné álláspontját.[69] Már említettem, hogy a NIFC honlapján található forráskatalógus Kallberg fogalmait használja, ám öt kézirat esetében megjelenik az „autograf roboczy” kifejezés is, ezért tartottam fontosnak ismertetni e típus-elnevezés eredetét.[70]

Ebből két elgondolkodtató következtetést tudok levonni: egy, Chopinnek fontos volt, hogy a különböző példányok előadási jelek tekintetében azonosak legyenek, kettő, a kopisták erre irányuló odafigyelésében nem bízott meg. Az első következtetést érdemes összevetni a metszőpéldányokban jelen levő – fentebb említett – variánsok kérdésével, gyanakodva arra, hogy az előadási jelek által hordozott információról Chopinnek biztosabb koncepciója volt, mint az olyan jellegű kérdésekről, amikben tudatosan megengedte a változatok létezését. A második következtetéssel kapcsolatban pedig azt jegyezném meg, hogy Kallberg Chopinnek ezt a kottamásolókkal kapcsolatos szokását Fontana távozását követő időszakra teszi.

[66] Kallberg, *The Chopin Sources,* 175.

[67] I.h.

[68] Lásd a g-moll gordonkaszonáta (op. 65) forrásait. Kobylańska, *Frédéric Chopin,* 142.

[69] Kallberg, *The Chopin Sources,* 178–180.

[70] A NIFC honlapján lévő kézirat-katalógusban persze akadnak figyelmetlenségre visszavezethető ellentmondások. Az op. 55 no. 1 jegyzékszámú f-moll noktürn kéziratát (Párizs,

10.18132/LFZE.2018.6

Prezentációs szerzői kézirat

A harmadik csoportot azok a kéziratok alkotják, melyet szerzőjük ajándékba szánt barátainak, ismerőseinek, így a prezentációs szerzői kézirat elnevezést kapták.

Témám szempontjából különösen fontos a prezentációs szerzői kéziratok jellemzőinek ismerete, hiszen a Fontana-féle posztumusz kiadás darabjainak ma fellelhető 16 szerzői kézirata közül 12 ebbe a kézirattípusba tartozik.[72] Nagyrészük esetében tehát a Fontana-változatokat Chopin ilyen kéziratai ban fennmaradt műveivel hasonlíthatjuk össze. Mit tudhatunk meg hát e kézirattípusok jellemzőiről, és legfőképpen: mit jelentettek Chopin számára e kéziratok? Kallberg szerint a nehézséget a prezentációs szerzői kéziratok funkciójának megértése jelenti, mely azért sem könnyű, mert nem ismerjük eléggé a kor társadalmi érintkezéseiben betöltött szerepüket.[73] Azaz a kérdés szociológiai természetű, és csak egy interdiszciplináris tanulmány térképezhetné fel a 19. századi zenei albumok divatjának mibenlétét.

A prezentációs szerzői kéziratok külső jellemzése nem túl nehéz. Tiszta külalak, teleírt sorok, kevés előadói utasítás, és rendszerint látható rajta Chopin aláírása és dátumozás, dedikáció.[74] Az ilyen külső elsősorban személyes, és nem zenei gesztusra utal. Az ettől eltérő külalak azonban érdekes következtetéseket ígér. Gondosan kidolgozott előadási utasításokat tartalmaz az op. 59 no. 2-es jegyzékszámú Asz-dúr mazurka egy autográfja, aprólékos pedáljelzéssel, ívekkel.[75] Az ajándék címzettje ismeretében világos a különbség oka: a forrás Cécile Mendelssohn-Bartholdy számára készült, akinek Félix maga kérte a művet, elárulva, hogy felesége imádja hallgatni őt, amint Chopint zongorázik.[76] A prezentációs

---

Bibliothèque Nationale de France (a továbbiakban: BnF): Ms. 109, NIFC: F. 1497) Kallberg bizonyítását elfogadva elvetett nyilvános szerzői kéziratként jelölik meg, ám a róla készült másolatot (Krakkó, Jagelló Egyetem Könyvtára: kl. 109, NIFC: F. 1466) egy munka autográfról készült másolatként jellemzik. Nem látva a Chomiński-Turło katalógust, nem tudom, hogy ez a hiba esetleg onnan vagy a honlapot készítőktől ered.

[72] A NIFC honlapjának forráskatalógusa szerint. A maradék négyből egynek hitelessége kérdéses, egy vázlat, kettő pedig „complete autograph”-ként van megnevezve.

[73] Kallberg, *The Chopin Sources,* 183.

[74] I.h.

[75] I.h.

[76] Félix Mendelssohn-Bartholdy: *Briefe an deutsche Verleger.* Rudolf Elvers (szerk.) (Berlin: W. de Gruyter, 1968). Idézi: I.m., 184.

10.18132/LFZE.2018.6

szerzői kéziratok külső jegyeit tehát nagyban meghatározza a megajándékozott személy kiléte, és Chopinhez fűződő viszonya.

Hasonló kérdés merül fel az f-moll keringő esetében, melyet Chopin öt alkalommal ajándékozott oda.[77] Az egyik kézirat látszólag lényegtelen dologban különbözik a többitől: Chopin a szisztémák között kihagy egy-egy sort, ahogy a metszőpéldányok esetében teszi mindig. Kallberg szerint a különbség oka itt is a megajándékozott személye, aki maga is zongoraművész, Anne-Caroline de Belleville-Oury, és akinek az ajándékhoz mellékelt üzenetet is mellékel:

> Ami az Önnek írt kis keringőt illeti, kérem tartsa meg magának. Nem akarom, hogy nyilvánosságra kerüljön. De nagyon szeretném hallani, ahogyan Ön játssza, asszonyom…[78]

A kihagyott sorok tehát utalhatnak arra, hogy Chopin kifejezetten számított a kézirat játszópéldányként való felhasználására. Különös azonban, hogy míg a Mendelssohn-féle kézirat részletes előadási útmutatást tartalmaz, az Oury-kézirat szinte teljesen mentes tőlük. Kallberg javaslata az ellentmondás feloldására az, hogy a csupasz kotta ezúttal az előadói szabadság felajánlásának tekinthető.[79] Ha ezt a magyarázatot elfogadjuk, úgy az azt jelentené, hogy Chopin korlátozott értelemben egyfajta társszerzőséget ajánlott fel a tehetséges zongoraművésznőnek?

Most pedig térjünk vissza újra ahhoz a megállapításunkhoz, miszerint Fontana kiadásának darabjaihoz fellelhető autográf források jellemzően prezentációs szerzői kéziratok. Fordított nézőpontból szemlélve ugyanígy azt is elmondhatjuk, hogy az 54 ajándékba szánt kéziraton található 38 számú különböző kompozíció közül csak 16 került publikálásra Chopin életében, vagyis a prezentációs szerzői kéziratokon fellelhető darabok nagyobb részét nem publikálta. Ez az adat igazolhatja Chopin alkotásainak – és nem csak kéziratainak – felosztását egy nyilvános és egy személyes kategóriára, ahogyan azt Tomaszewski Chopin műveinek jegyzékében tette, és amely felosztás megegyezik a lengyel összkiadás „A” illetve „B” sorozatának felosztásával.[80] E felosztás azért is tűnik természetesnek, mert Chopin szándéka szerint műveinek e két szférája között életében is fenntartott egy bizonyos

[77] Az öt prezentációs szerzői kézirat között lévő eltéréseket a következő fejezetben ismertetem.

[78] Kallberg, *The Chopin Sources,* 185. Az idézett levél keltezése: Párizs, 1842. december 10. Vas Ildikó fordítása.

[79] I.h.

[80] Tomaszewki, *Chopin,* 200–212.

10.18132/LFZE.2018.6

határvonalat, és kerülte az átjárást. Ajándékba adott kéziratainak címzettje ritkán volt maga is előadó, ezért e darabok nyilvános előadásának esélye csekély volt. Amikor mégis, úgy kifejezetten kérte a mű nyilvános eljátszásának mellőzését. Lehetségesnek tartom, hogy kéziratainak sorsára vonatkozó végakarata is ennek a gondolkodásmódjának lehetett utolsó megnyilvánulása: így biztosíthatta volna, hogy e darabok továbbra is elkerülik a széles nyilvánosságot.

A Fontana-változatok tehát legnagyobbrészt olyan autográfokkal hasonlíthatóak csak össze, melyeket alkotójuk nem szánt széles nyilvánosságnak, és fennmaradt formájukban soha nem is engedte volna publikálni őket.[81] A rajtuk látható darabok pedig a Kallberg által modellezett alkotói folyamatnak nem értek a végére. Ezt nem árt szem előtt tartani akkor, amikor ítéletet alkotunk Fontana beavatkozásáról, és számba vesszük a változtatásait.

[81] Valójában ha nem vesszük figyelembe az f-moll polonéz [op. 71 no. 1] kérdéses hitelességű kéziratát, csak az a-moll mazurka [op. 67 no. 2] kézirata (Bécs, Gesellschaft der Musikfreunde, NIFC: F. 543) utalhat egy esetleges publikálási szándékra, amennyiben egy elvetett nyilvános szerzői kéziratról van szó.

10.18132/LFZE.2018.6

3. A szerzői kéziratok és a Fontana-kiadás összehasonlítása

A vizsgált darabok

Julian Fontana 1855-ben megjelent kötete Chopin huszonhárom addig kiadatlan művét tartalmazta, 66-os számtól folytatva a szerző életében megjelent opuszainak számát egészen 73-ig. A nyolc opusszám alá leginkább műfajok alapján besorolt huszonhárom darab közül kilencnek a mai napig egyetlen forrása a német és a francia kiadás, szerzői kézirattal pedig mindössze nyolc darab esetében hasonlítható össze a Fontana által kiadott szöveg.

A két zongorára írt C-dúr Rondo [op. 73] esetében egy szólózongora-változat autográfja maradt fenn, mely Ekier szerint feltehetőleg a darab munkapéldánya lehetett.[1] Ilyenformán a kiadott változat összevetése a kézirattal nem vezethet értelmezhető eredményre. Megjegyzendő azonban, hogy a C-dúr Rondo azonos azzal a darabbal, melyet Chopin bizonyíthatóan előadott Fontana közreműködésével, aki irányítása alatt tanulta meg a darabot.[2] Ismerve e tényt, sajnálatos, hogy nem áll rendelkezésre szerzői kézirata a kétzongorás letétnek.

Egy alig kiolvasható vázlat őrizte meg az f-moll mazurkát [op. 68 no. 1], mely a szerző utolsó darabja. A kézirat egy lényegében befejezetlen darab képét mutatja, melynek közreadása minden esetben egyfajta szerzői közreműködést igényel. Fontana ebben az esetben Franchomme értelmezésére támaszkodott, aki hatalmas erőfeszítéseket tett, hogy értelmezze Chopin kusza és zavaros lejegyzését.[3] A későbbiekben Ekier is kísérletet tett a szerzői szándék minél hívebb rekonstruálására, és külön kiadásban ismertette és indokolta a közreadott szöveget.[4] E kézirat vizsgálata, és a rekonstrukció lehetőségeinek, problémáinak tárgyalása azonban kívül esik e dolgozat témáján.

---

[1] Jan Ekier, Pawel Kamiński, „Source Commentary", in Fryderyk Chopin, *Variations in C major for 4 hands WN 5. Rondo in D major for 2 pianos WN 15.* (Varsó: PWM, 2007), 6.

[2] Levél Tytus Woyciechowskihoz. Varsó, 1828. december 27. John Comber (szerk.), *Chopin's Polish Letter,* ford. David Frick (Varsó: NIFC, 2016), 110.

[3] Magdalena Oliferko, *Fontana and Chopin in Letters,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2013), 174.

[4] Jan Ekier, *The Last Mazurka in F minor* (Varsó: PWP, 1965).

10.18132/LFZE.2018.6

A szerző korai alkotókorszakából fennmaradt f-moll polonéz [op. 71 no. 3] két szerzői kéziratát ismerjük, ám ezek egyikének hitelessége a NIFC forráskatalógusa szerint kérdéses.[5] Vizsgálatuk ennélfogva olyan következtetésekhez vezethet, melyek megalapozottsága megkérdőjelezhető, így mellőztem elemzésüket.

A megmaradt öt mű forrásanyaga kielégítően gazdag ahhoz, hogy teljes képet kapjunk a problémák köréről, melyet a szerzői kéziratok és Fonta kiadása közötti eltérések felvetnek. A cisz-moll [Fantasie-]Impromtu-nek [op. 66] négy kézirata ismert, melyből az egyik Chopin autográfja. Az op. 67-es jegyzékszám alatt közreadott négy mazurkából a negyedik, a-moll mazurkának három szerzői kéziratáról tudunk, ám közülük egy hozzáférhetetlen magángyűjteményben található, egy másik pedig elveszett, bár Edouard Ganch kiadványa megőrzött róla egy fényképet.[6] Az Asz-dúr keringőnek [op. 69] négy kéziratos másolata és három prezentációs autográfja tanulmányozható. A Gesz-dúr keringő [op. 70 no. 1] vizsgálatát három kézirat teszi lehetővé, melyek közül kettő Chopintől származik, míg az f-moll keringő [op. 70 no. 2] esetében öt prezentációs autográf árulhatja el a szerző elképzeléseit, és négy további másolat elemezhető. Egyik közülük Fontana hiányosan fennmaradt másolata.

Ismételten emlékeztetnem kell azonban két fontos tényezőre. Az egyik, hogy még a legrészletesebb elemzés, mely összegzi a különbségeket a Fontana-kiadás és a szerzői kéziratok között, sem fogja szükségképpen elénk tárni, hogy Fontana valójában mit változtatott az általa ismert szöveghez képest, hiszen legfeljebb arról lehet biztos tudásunk, hogy mi az a kézirat, amely biztosan nem lehetett forrása az általa készített metszőpéldánynak. Valószínű például, hogy prezentációs autográf nem kerülhetett birtokába a megajándékozott személy élete során. Arról azonban nem lehet tudomásunk, legfeljebb következtethetünk rá a források összevetése alapján, hogy mi volt az az általa ismert szöveg, melyhez képest szükségét érezte a változtatásnak.

A másik, amit nem szabad elfelejtenünk, hogy minden kézirat esetében meg kellene tudnunk állapítani azok pontos helyét a kompozíciós folyamatban, illetve ismerni létrejöttük kronológiáját ahhoz, hogy megbízhatóan megállapítható legyen, szerzőjük mennyire tekintette befejezettnek a mű adott formáját. Az előző fejezet,

[5] <http://en.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/detail/id/122> (2017. június 11.).
[6] Edouard Ganche, *Dans le Souvenir de Frédéric Chopin* (Párizs: Mercure de France, 1925).

10.18132/LFZE.2018.6

valamint a bevezető fejezet utalt már rá, milyen könnyen megkérdőjelezhető Chopin darabjainak, különösen pedig e művei befejezettségének fogalma.

Mindkét tényező korlátozza a bizonyosan levonható következtetések számát, és teret enged a feltételezéseknek. Éppen ezért az öt műből azt a kettőt választottam ki elemzésre, amikhez valamennyi kéziratos forrás – beleértve a másolatokat is – hozzáférhető volt a számomra. Csak így lehet esély arra, hogy az adott szerzői kézirat szövegéhez az alkotói folyamatban játszott helyének megfelelően viszonyuljak. Csak így engedhető meg bármiféle feltételezés is arra nézve, hogy Fontana mi alapján hozta létre a művek általa megjelentetett szövegét.

Ezért dolgozatomban a továbbiakban a Gesz-dúr keringőt [op. 70 no. 1] valamint az f-moll keringőt [op. 70 no. 2] fogom részletesen vizsgálni.

Gesz-dúr keringő [op. 70 no. 1]

A szerzői kéziratok bemutatása

A Gesz-dúr keringő kéziratos forrásainak története akár egy detektívregény lapjain is helyet kaphatna. Különösen igaz ez felfedezésükre, melynek központi szereplője nem egy Chopin-kutató zenetudós, hanem egy zongoraművész, az amerikai születésű Byron Janis.

Már 1967 előtt ismert volt a keringőnek egy ismeretlen kéztől származó kéziratos forrása,[7] mely alapvető eltéréseket mutatott a Fontana által közöltekkel, azt azonban csak a Thoiry kastélyban tett 1967-es felfedezés tette bizonyossá, hogy létezik a keringőből egy, a Fontana-kiadástól különböző változat is. Bár az előkerült kéziratokról az időközben megjelenő műjegyzékek is hírt adtak, Janis felfedezéséről részletesen egy 1978-as kottakiadvány számolt be, mely az autográfok fakszimiléit is közölte.[8] A kiadványban közzétett információkat kiegészíti Janis 2010-ben megjelent könyve, melynek hiteles forrásként való használatát nemcsak a könyv kevéssé tudományos témája teszi kérdésessé, hanem több bizonyíthatóan pontatlan állítása

[7] BnF: D. 10812, NIFC: F. 6429. (lásd Függelék, 10. fakszimile).

[8] Frédéric Chopin, Byron Janis, *The Most Dramatic Musical Discovery of the Age* (USA: Envolve Books, 1978).

10.18132/LFZE.2018.6

is.[9] Így a kéziratok előkerülésének körülményeiről szóló beszámolót is óvatosan kell kezelni.

Janis 1967-ben a Párizstól 56 kilométerre fekvő Thoiry kastélyába kapott meghívást annak jelenlegi tulajdonosától, Paul de la Panouse gróftól.[10] Vendéglátója a kastély archívumába vezette, ahol több évszázados történelmi dokumentumokat őriztek.[11] Janis egy öreg ládáról érdeklődött, amely a gróf üknagymamája, Clémence de Marquet egykori holmijait őrizte. A Panouse család ősi francia dinasztiák leszármazottja, családfájuk egészen a 12. századig vezethető vissza.[12] Cecile Clémence De Marquet Anatole de La Panouse (1804–1885), aki maga is nemesi családból származik, valójában 54 éves korában lett César-Armand Anatole de La Panouse (1809/1810. december 31.–1879. június 29.) felesége, a gróf első feleségének halálát követően.[13] Így nem vérszerinti felmenője Paul de Panouse grófnak.

Paul de la Panouse megmutatta vendégének a láda tartalmát, amikor a régi ruhák és levelek között egy kék szalaggal átkötött kéziratos kottára bukkantak. [14] A levelek feladója Eugène Sue volt, a francia író, aki George Sand köréhez is tartozott, és Chopinnél is járt a Chaussée d'Antin-i lakásában.[15] Janis kézbe vette a kottát, és rögtön felismerte értéküket: a kéziraton két Chopin-keringő volt látható, méghozzá mindkettő addig ismeretlen változatban: a Gesz-dúr keringőn kívül az op. 18-as Esz-dúr, melyet először a francia Schlesinger kiadó jelentetett meg 1834. június 22-én. A kézirat eredetiségének megállapítását követően a láda környékéről újabb nyom került elő.[16] Egy kottapapír, melyen Clémence de Marquet kézírásával a következő állt: „Autographe / 2 Valses / composées et données par F. Chopin / 1833", vagyis „Eredeti kézirat / Két keringő, F. Chopin szerzeménye és ajándéka, 1833".

---

[9] Byron Janis, Maria Cooper Janis, *Chopin and Beyond. My Extraordinary Life in Music and the Paranormal* (New Jersey: Wiley & Sons, 2010).

[10] I.m., 1.

[11] I.m., 4.

[12] A La Panouse család családfája elérhető az interneten. <http://racineshistoire.free.fr/LGN/PDF/La-Panouse.pdf> (2017. június 8.)

[13] Clemencé de la Marquet és César-Armand Anatole de La Panouse gyászjelentésének birtokomban lévő eredetijéről készült másolatot lásd a függelékben. Janis könyve Clemencé életkorára vonatkozóan is pontatlan adatot közöl, aminek ellentmond mind a fentebb hivatkozott családfa, mind a gyászjelentésen szereplő információ.

[14] Janis, *Chopin and Beyond*, 5.

[15] Anatole Leikin, „Chopin and the Gothic", in: Jonathan D. Bell, Halina Goldberg (szerk.): *Chopin and His World* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 89.

[16] Janis, *Chopin and Beyond*, 8.

10.18132/LFZE.2018.6

Ha azt gondoljuk, kivételes szerencse kell ahhoz, hogy valaki egy addig ismeretlen eredeti szerzői kéziratra találjon, akkor milyen szerencsének tarthatjuk, ha valaki kétszer részesülhet ebben az élményben. Byron Janist 1973-ban felkérték, hogy tartson mesterkurzust a Yale Egyetemen.[17] Egy ebédet követően az egyetemi könyvtár igazgatójával átnézték a könyvtárban őrzött legértékesebb zenei kéziratokat. Janis rákérdezett egy ismeretlen mappa tartalmára, amit – egyéb információjuk nem lévén – kinyitottak, és Janis újra átélhette a ritka örömöt: ismét Chopin-kéziratokat tarthatott a kezében, méghozzá ugyannak a két keringőnek a szerzői kéziratát, melyet Thoiryban is megtalált: az Esz-dúr és a Gesz-dúr keringők újabb példányát. Az autográfok létezése korábban ismeretlen volt a kutatók számára, ám a Gesz-dúr keringő szövege világossá tette, hogy a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzött másolatnak ez a szerzői kézirat volt az eredetije. A mappát, melyben megtalálták őket, a könyvtár egy régi tanulója, Benjamin Allen Rowland (1910–1991) kérésére őrizte a könyvtár 1957 óta, anélkül, hogy bárki azonosította volna tartalmát.[18] A mindkét kéziraton szereplő dátum világossá tette, hogy a két keringőnek a Thoiry-változatoknál is korábbi lejegyzéseiről van szó.

Bár az Esz-dúr keringő kéziratainak elemzése nem tárgya e fejezetnek, a Gesz-dúr keringő mindkét ismert szerzői kéziratával valamilyen összefüggésbe hozható. Éppen ezért fontos, hogy a műre és kéziratos forrásaira vonatkozó valamennyi információ birtokában legyünk. Byron Janis felfedezésének misztikumát csökkentheti, ha szükségszerűséget találunk a véletlen egybeesések hátterében, melyek előfordulására másképp alig elképzelhetően kevés az esély. Ilyen szükségszerűség lehet a két mű összetartozása, mely a Thoiry-kéziratok esetében nyilvánvaló, azonban a Yale-en talált változataiknál önmagában nem volna feltételezhető. Próbáljuk meg tehát először számba venni a két kéziratpár közös jellemzőit, majd hasonlítsuk össze a Gesz-dúr keringő két autográf változatát.

A Yale-kéziratok közös jellemzője, hogy felismerhető rajtuk a prezentációs kéziratok valamennyi fizikai ismertetőjegye. Mindkét kéziraton találunk szerzői

[17] I.m., 11.

[18] B. Allen Rowland 1920-ban, Edward Francis Searles halálakor örökségként jutott hozzá a vagyonos építész és tehetséges amatőr muzsikus birtokában lévő kéziratokhoz, amit a tulajdonosuk az 1887 és 1890 közötti számos európai útjuk egyikén szerezhetett meg. Rowlandhoz került Searles jelentős régi hangszer gyűjteménye, melyet Rowland leszármazottjai a bostoni Szépművészeti Múzeum számára ajánlottak fel. Ray Fremmer: *The Life Story of Edward F. Searles.* Methuen, 1957 (Kézirat, Nevins Library). 8. Digitalizált verzió: <https://ia601707.us.archive.org/15/items/lifestoryofedwar00frem/lifestoryofedwar00frem.pdf> (2017. június 8.)

10.18132/LFZE.2018.6

keltezést és aláírást. Az Esz-dúr keringőn 1833. július 10-i, a Gesz-dúr darab esetében 1832. augusztus 8-i dátum olvasható. A megajándékozott kilétét csak az Esz-dúr keringő kézirata árulja el: a dedikáció Laura Horsfordnak szól.

Az Esz-dúr keringő egy nyolcsoros kottapapíron található, míg a Gesz-dúrt tizenkét soros papírra írta Chopin, mindkét esetben a papír valamennyi sorát kihasználva. A gazdaságos helykihasználásról tanúskodik, hogy a keringők hangzó ütemszámát ismétlőjelek és szöveges utasítások segítségével nagyjából felére rövidítve jegyezte le. Az Esz-dúr keringő esetében 107 ütemben írt le 260 ütemnyi zenét, míg a Gesz-dúr keringő 80 ütemét 42 ütemben közölte. Mindkét darab esetében szinte szerkezeti ábrát kap kézhez az olvasó, annyira a lényegre szorítkozik Chopin. A Gesz-dúr keringő alapja négy nyolcütemes sor, és az autográfban mindössze egyetlen sor van, melyet a szerző kétszer kottázott le. Az Esz-dúr keringő lejegyzése még világosabban utal a darab formájára: a táncfüzér szakaszait számokkal jelöli. Az ismétlések értelmezése mindkét esetben nehézséget okoz. Nem tisztázza a lejegyzés, hogy a Gesz-dúr keringő nyolcadik üteme végén található „fine" szóval egy vonalban lévő ismétlőjelet figyelembe kell-e venni az anyag visszatérésekor. Ugyanígy nem egyértelmű, hogy az Esz-dúr keringő táncegységein belüli *dal segno* utasítás a szakasz megismétlésekor érvényteleníti-e az ismétlőjeleket. A bizonytalanságot az okozza, hogy a természetes arányérzék hol igényli, hol fölöslegesnek érzi az ismétlést, így látszólag következetlenül kell értelmezni a notációt.

Hasonló számban találunk előadási jeleket a két kottában, és azok funkciója is nagyon hasonló. Mindkét darabra igaz, hogy a formarészek elején vagy *forte*-jelzést, vagy szöveges karakterjelzést találunk, a kettő soha nem szerepel egyszerre. *Piano* egyetlen esetben fordul elő, az Esz-dúr keringő 48. ütemében, ahol egy *forte* ütempárra *piano* ütempár felel, aminek így helyi jelentősége van. Általános dinamikára vonatkoztatva tehát a *forte* ellenpárjának tekinthetjük a *dolce, con anima*, illetve a *dolente* kifejezéseket. E kifejezések dinamikára való vonatkoztatását alátámasztja az őket két esetben követő *forte*-jelzés, amit a Gesz-dúr keringő középrészében még egy villával és szövegesen is jelölt *crescendo* is megelőz.[19] Továbbá az Esz-dúr keringő No. 3-as táncának *con anima* első ütemére a középrész *diminuendó*ja vezet vissza.

[19] Esz-dúr 66. üteme, és a Gesz-dúr 30. üteme

10.18132/LFZE.2018.6

Most lássuk, milyen képet mutat általános külső jegyeit tekintve a két Thoiry-kézirat. Keltezést vagy dedikációt egyik darab sem tartalmaz, az Esz-dúr címsoránál ezt olvashatjuk: „Valse par F. Chopin". A tizenkétsoros bifólión Chopin a prezentációs kéziratok többségétől eltérően minden szisztéma között kihagy egy-egy sort. Kivétel ez alól az Esz-dúr keringő utolsó három sora, aminek feltehetően az az oka, hogy Chopin ezek lejegyzésével ért a két bifólió utolsó oldalára.[20]

Az írás mindkét keringő esetében tiszta, és világos képet mutat, és szellősen lejegyzett. Míg a Gesz-dúr keringő Yale-kéziratán egy sorban 7–8 ütem van, addig a Thoiry-ban talált kéziraton 6–7-ütemesek a sorok. Az Esz-dúr keringő ezúttal öt oldalt foglal el, a Yale-változat kevesebb, mint három és fél oldalához viszonyítva. Ugyanez az arány a Gesz-dúr esetében kettő az egyhez. Ezt azonban nem csak a szellősebb lejegyzés eredményezi. Az 1–4. ábrákon megfigyelhetjük a két darab szerkezetét és azok változását az ütemszámokkal együtt. A Gesz-dúr keringő ezúttal 16 ütemmel hosszabb, köszönhetően a középrész második fele teljes megismétlésének. Ezzel a darab arányai eltolódtak a középrész irányába: a főrész a középrész háromnegyede csupán, igaz visszatéréskor pont azt a negyednyi 16 ütemet kapjuk meg. A zenei anyagok jelenléte tehát nagyon is szimmetrikus. Az így elhangzó 96 ütemet 51 ütemben jegyzi le, mivel a darab első periódusának ismétlését feloldja. Hogy miért teszi ezt, a különbségek közelebbi számbavételénél látni fogjuk.

Hogy fest ugyanez az Esz-dúr keringő esetében? Szembetűnő változás a szakaszok számozásának elmaradása, és folyamatos lejegyzés. A Yale-verzióhoz képest itt is bővülést tapasztalunk. A 260 hangzó ütem 316-ra gyarapodott, miközben új zenei anyag nem került a keringőbe. Ám még jelentősebb a kiírt ütemek számának emelkedése: 107-ről 184-re. A leírt ütemek aránya a hangzó ütemekhez képest 2/5-ről 3/5-re emelkedett. Ez azt jelenti, hogy az ismétléseket Chopin nem az ismétlőjelek számával növelte, sőt feloldotta korábban használt ismétlőjeleit. Ám a számoknál szemléletesebben jellemzi a változás jellegét a szerkezeti ábra.

[20] A kéziratot Kobylanska sem látta élőben, ezért nem elérhető róla fizikai leírás. A kézirat oldalkiosztása feltételezés, mely a következőkön alapul: egyrészt feltételeztem, hogy Chopin az előző fejezetben ismertetett módon nem füzetszerűen, hanem egymást követően írt a bifólióra. Másrészt egy fotóból indultam ki, melyen egy bifólió belső oldalain a Gesz-dúr keringő két oldala látható. Így két változat képzelhető el. 1. Chopin az Esz-dúr keringőt új bifólión kezdi írni, vagy 2. folytatja az első bifólió üresen maradt lapján. Ha Chopin az Esz-dúr keringővel új bifóliót kezd, annak öt oldala biztosan nem fér el, csak ha egy harmadik bifólión folytatja. Ebben az esetben pedig nem lett volna szükség a lejegyzés sűrítésére. Valószínűbbnek tűnik tehát, hogy a Gesz-dúr keringő egy bifólió első lapjának verso oldalán indul, és még ugyanannak a bifóliónak utolsó oldalán folytatja az Esz-dúr keringővel, majd egy következő bifólió minden oldala megtelik a maradék négy oldallal. Ez megmagyarázza az utolsó három sor összehúzását, hiszen az a teljes papír utolsó oldala volt.

10.18132/LFZE.2018.6

1. ábra – a Gesz-dúr keringő szerkezeti ábrája a Yale-kézirat alapján

1a

		1.	2.			1.	2.					
8	:‖	7 + 1	:‖	+ 1	‖:	7 + 1	:‖	+ 1	| 8	| 8	‖ *Da Capo al fine:*	8 ‖
	fine											
a_1		b_1				c_1			d	c_3		a_3
a_2		b_2				c_2						a_4

1b

a + b (32 ütem)	A
c + dc (32 ütem)	B
a (16 ütem)	A

1c

$a_1 = a_2 = a_3 = a_4$

$b_1 = b_2$

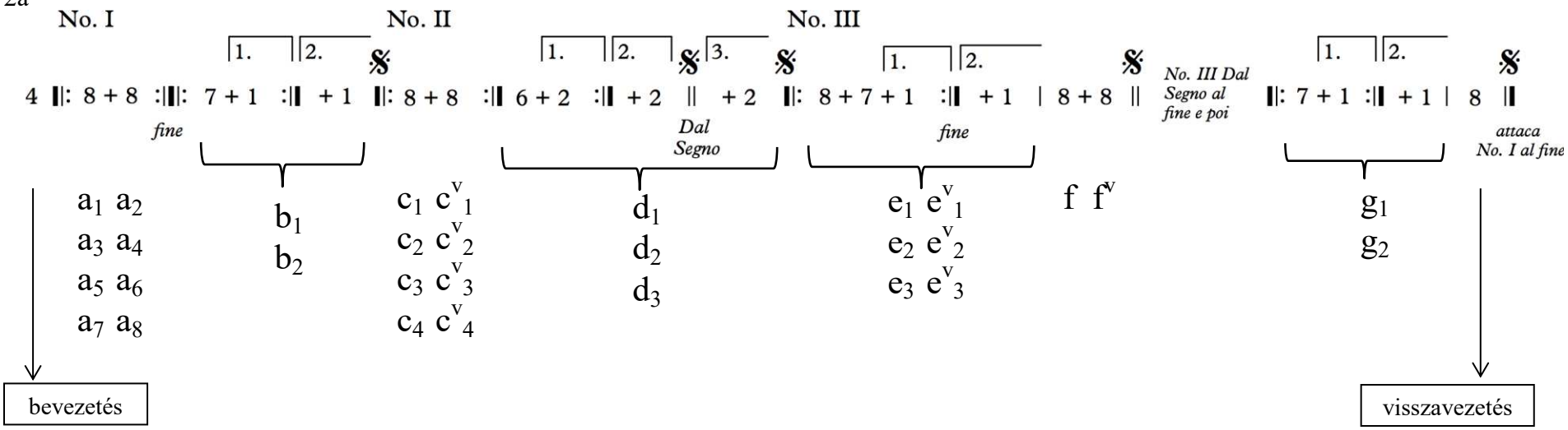
$c_1 = c_2 = c_3$

d

10.18132/LFZE.2018.6

2. ábra – az Esz-dúr keringő szerkezeti ábrája a Yale-kézirat alapján

2a



2b

	4 ütem bevezetés
No. I	a + a + b (48 ütem)
No. II	c + c + d + d + c + c + d (88 ütem)
No. III	e + e + f + e (64 ütem)
	a (16 ütem)
	8 ütem visszavezetés
No. I	a (+ a) (16 vagy 32 ütem)

2c

$a_1 = a_2 = a_3 = a_4 = \ldots a_8$

$b_1 = b_2$

$c_1 = c_2 = c_3 = c_4$

$c^v_1 = c^v_2 = c^v_3 = c^v_4$

$d_1 = d_2 = d_3$

$e_1 = e_2 = e_3$

$e^v_1 = e^v_2 = e^v_3$

$f \qquad f^v$

$g_1 = g_2$

10.18132/LFZE.2018.6

3. ábra – a Gesz-dúr keringő szerkezeti ábrája a Thoiry-kézirat alapján

3a

				1.	2.			1.	2.					1.	2.		
8	|	8	‖:	7 + 1	:‖	+ 1	‖:	7 + 1	:‖	+ 1	‖:	8	|	7 + 1	:‖	+ 1	‖
			fine														*Da Capo al fine*
a_1		a_2		b_1				c_1				d_1		c_3			
a_3		a_4		b_2				c_2				d_2		c_4			

3b

a + b (32 ütem)	A
cc + dc + dc (48 ütem)	B
a (16 ütem)	A

3c

$a_1 = a_3$
$a_2 = a_4$
$b_1 = b_2$
$c_1 = c_2$
c_3
d

10.18132/LFZE.2018.6

4. ábra – az Esz-dúr keringő szerkezeti ábrája a Thoiry-kézirat alapján

4a

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

4 ‖: 8 + 7 + 1 :‖ + 1 ‖: 7 + 1 :‖ + 1 | 8 + 8 ‖ 8 + 8 | 8 + 8 | 8 + 8 | 8 + 8 ‖: 8 + 7 + 1 :‖ + 1 ‖: 8 + 8 | 8 + 7 + 1 :‖ + 1 | 8 + 8 | 8 ‖

fine

Valse Dal Segno al fine

a_1 a_1 b_1 a_3 a^v_v b_3 b_4 c_1 c^v_1 d_1 d_2 c_2 c^v_2 e e^v f_3 f^v e_3 e^v_3 a_3 a^v_v

a_3 a_3 b_2 e_2 e^v_2 f_2 f^v_2 e_4 e^v_4

bevezetés

visszavezetés

4b

4 ütem bevezetés

a + a + b + a + b (80 ütem)

c + d + c (48 ütem)

e + e + f + e + f + e (96 ütem)

a (16 ütem)

8 ütem visszavezetés

a + a + b + a (64 ütem)

$a_1 = a_2 = a_3$ $a^v = a^v_2$ a^v_v

$b_1 = b_2$

$c_1 = c_2$ $c^v_1 = c^v_2$

$d_1 = d_2$

$e_1 = e_2 = e_3 = e_4$

$e^v_1 = e^v_2 = e^v_3 = e^v_4$

$f = f_2$ $f^v = f^v_2$

g g^v

10.18132/LFZE.2018.6

Két szempontot érdemes megfigyelni. A hasonló anyagok variálódását, illetve a forma átszervezését. Az ábrák *b*-részében a betűk egy tizenhatütemes, azonos zenei anyagot bemutató formarészt jelölnek. Így a Yale-kéziraton látható Esz-dúr keringő tánctételeinek formáihoz képest a Thoiry-változat szakaszaira egységesen jellemző a visszatérő forma *a–a–b–a* vagy *a–b–a* változatban. Jelentős változás a nagyobb formarészek arányait tekintve, hogy a Yale-változatban No. II jelölésű szakasz 88 ütemről a Thoiry-verzióban 48-ra zsugorodott, míg az első (No. I) egység 48 ütemről 80-ra bővült, visszatérésekor 32-ről 64-re. Valamint az első szakasz visszatérése is teljes terjedelmében, a *b*–résszel együtt szólal meg.

Az ábrák *a*- és *c*-részén egy betű egy nyolcütemes egységet jelöl. A számmal megkülönböztetett azonos betű azonos zenei sort takar, melynek csak az utolsó zárlati üteme tér el. A „v" betűvel indexelt betűk ellenben az azonos betű által jelzett sor variált változatai. Az ábrából kiolvasható, hogy míg a Yale-változat hét különböző zenei anyagot tíz variált soron mutat be, addig a Thoiry-változat tizenhárom különböző sort hoz létre ugyanabból a hét témából. Ugyanez a változás érvényes a Gesz-dúr keringőre is: négy különböző sorát a Yale-en talált kéziratról játszva tízszer, de mindannyiszor ugyanabban a formában fogjuk hallani, míg a Thoiry-kéziratból játszott előadás esetén a négy sorból kettőt visszatérésekor némileg variált formában hallunk.

Előadási utasítások tekintetében kevés a változás a két kézirat között. A dinamikai jelöléseket illetően Chopin ezúttal sem volt bőkezű. A Gesz-dúr keringőből mind a *piano,* mind a *forte* jelölés eltűnt, ami arra utal, hogy változás következett be a mű koncepciójában – mint azt majd látni fogjuk. Mindkét darab esetében megmaradtak az előadás jellegére vonatkozó szöveges utasítások, és – új elemként – mindkét keringőben útmutatást kapunk a pedálhasználatra vonatkozóan, még ha csak pár ütem erejéig is.

Összegezve tehát a fentieket, mindkét kéziratpár esetében olyan jellemzőket találunk, melyek felismerhetően megkülönböztetik egymástól a Yale könyvtárából előkerült és Thoiry kastélyában talált kéziratokat. A későbbi autográf tisztábban lejegyzett, világosan érthető ismétléseket tartalmaz, és egyik darabnál sem látható törekvés a rövidítésre. Megfigyelhető a darabok formai átgondolása, mely a darab egészét tekintve az ütemek számának emelkedését hozta magával. Előadói utasítások mindkét kéziratban szerepelnek, de a Thoiry-verzióban pedáljelölést is találunk.

10.18132/LFZE.2018.6

Mielőtt folytatnánk a megfigyeltekből adódó következtetések levonását, vegyük közelebbről szemügyre a Gesz-dúr keringő két változatát, ahogy a Yale- (továbbiakban A1) és a Thoiry-kéziratban (továbbiakban A2) fennmaradt.

Mint láttuk, mindkét esetben igaz, hogy Chopin viszonylag kevés előadási utasítással látta el az autográfokat. A ritka dinamikai jelöléseket azonban többlet jelentéstartalommal ruházza fel felcserélhetőségük a szöveges utasításokkal. Soha nem találunk dinamikai jelzést és szöveges kifejezéseket egyszerre – ezt a szabályszerűséget az Esz-dúr keringő vizsgálata is alátámasztotta. A középrész (B) *dolce* jelölése mindkét esetben utal a lágyabb karakterre, és egyúttal a *piano* dinamikára, amit egyértelművé tesz az A1 középrészének csúcspontján (29. ütem) kiírt *forte* jelzés, és az azt megelőző *crescendo*. A darab elején azonban az A1 esetében szereplő fortét semmiképp sem erősíti meg az A2 azonos helyén szereplő *leggieramente* kifejezés. Az A1-től eltérő karakterérzet gyanúja tovább erősödik, amikor megvizsgáljuk a két kéziratot a dallamvonal ritmikája szempontjából.

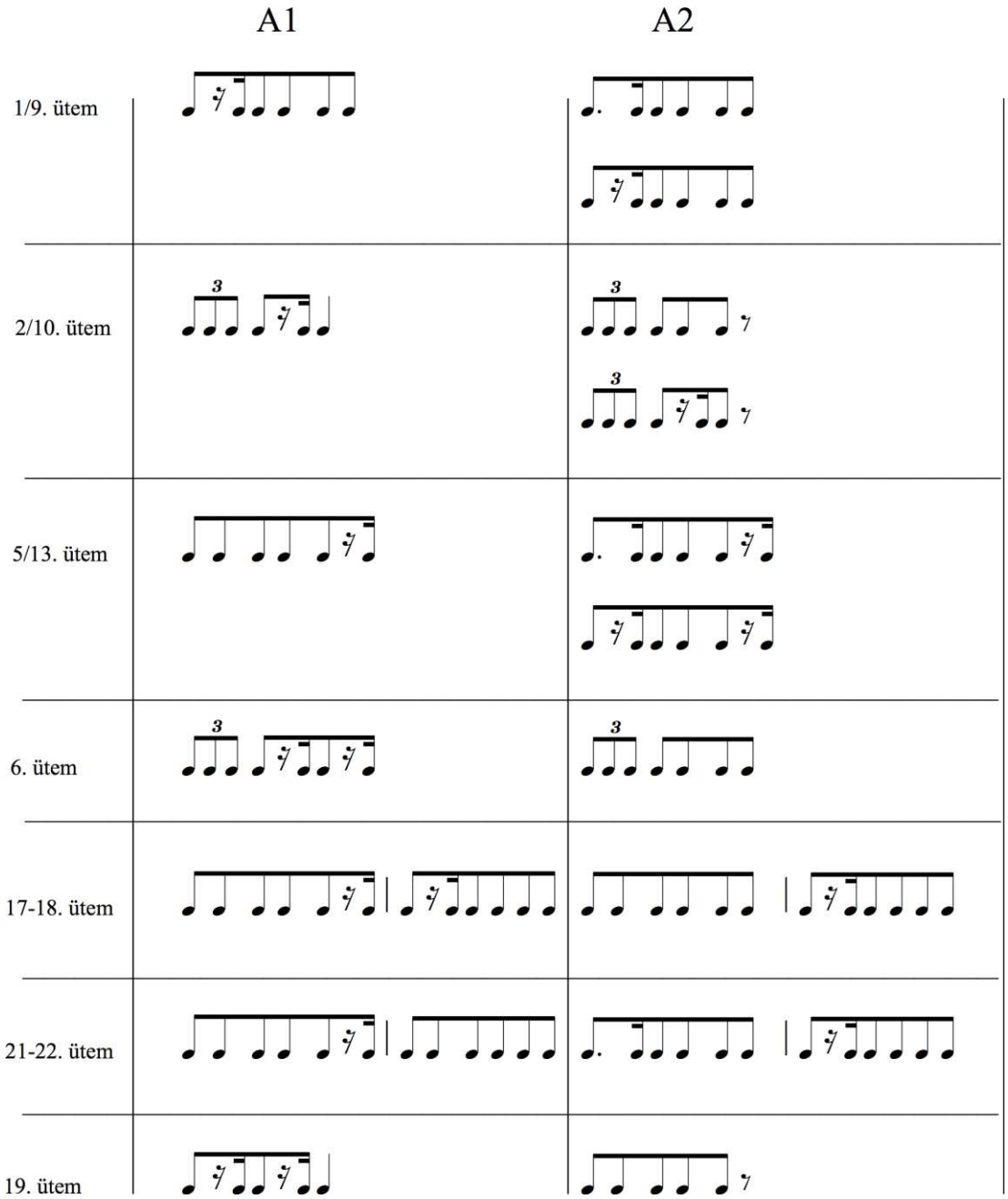
Az 5. ábrán látható táblázat a két kézirat megfelelő ütemeit helyezi egymás mellé. Jól felismerhető, hogy az A1 tizenhatod szünetes nyújtott ritmusait az A2-ben pontozott ritmus vagy két nyolcad helyettesíti az első nyolc ütemben. Ezzel az 1833-as változat veszít erőteljesebb, rusztikus jellegéből, melyet a mazurkákban oly gyakori, ám a keringők közt annál ritkábban előforduló ritmusképlet kölcsönöz neki, és könnyedebb hangvétel irányába mozdul.

Az 1. és 3. ábrán már bemutattam a darab szerkezeti változásait. Látható rajta, hogy az A2-n a B szakasz második részének megismétlése mellett a kiírt ismétlések száma is gyarapodott: a keringő első nyolc ütemének ismétlésekor a lejegyzés feloldja az ismétlőjelet. Ezzel egyértelművé teszi a visszatérés hosszát, és egyúttal módot ad az anyag variálására is. A 6. ábrán megfigyelhetjük az A2 első nyolc ütemét, valamint azt, hogyan változik a ritmus az anyag ismétlésekor. Megfigyelhető, hogy a megismételt ütemekben – a két utolsó ütemet kivéve – a mazurkás ritmusváltozatot hozza, és az első nyolc ütem pontozott nyújtott ritmusai helyén az A1-ből ismert tizenhatodos ritmusképlet szerepel.

Hasonló változást tapasztalunk a keringő *b*-vel jelölt sorában. (5. ábra, 19. ütem.) A sor 3-4 üteme az A2-ben mindkét előfordulásakor elveszíti az A1-ben szereplő ritmusból fakadó ugrótánc-érzetét, és a helyébe nyolcadokból álló egyetlen nagyvonalú gesztus kerül, amit kihangsúlyoz a hangok felett lévő kötőív. A 17–18 és a 21–22 ütemek esetében szinte valamennyi ritmusvariációra akad példa.

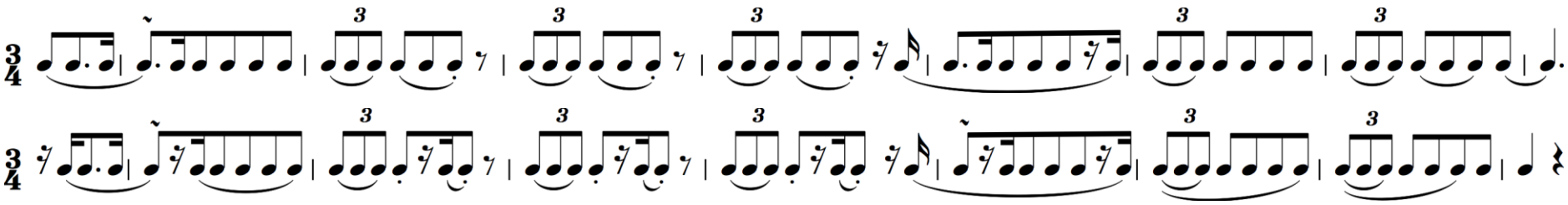
10.18132/LFZE.2018.6

5. ábra – Gesz-dúr keringő, a főrész ritmusváltozatai a két autográfban



10.18132/LFZE.2018.6

6. ábra – a Gesz-dúr keringő 1–16. ütemének ritmusa a Thoiry-kéziraton

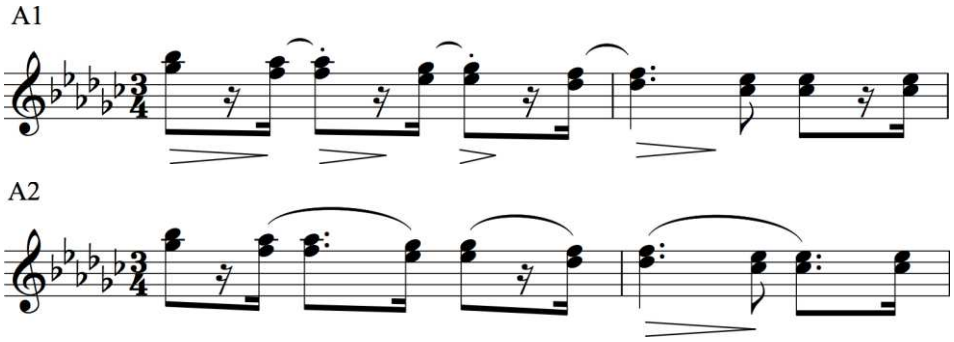


10.18132/LFZE.2018.6

A különbség a két autográf között az, hogy az A1 esetében az emelkedő akkordfelbontás utolsó negyedén mindig láthatunk ugró ritmust, és az ereszkedőnek lesz nyújtott és sima változata, addig az A2-ben az ereszkedő felbontás első negyedének tizenhatodos ritmusa nem változik, és az első ütem lesz egyszer folyamatos, máskor nyújtott indítású. Ha zenei szempontból vetjük össze a két változatot, egyértelműnek látszik a különbség: a második változat folyamatosabb haladást és a két ütem könnyebb összefoglalását teszi lehetővé, mert nem az ütemvonal előtt akasztja meg a dallamot, hanem a csúcspont elérése után.

Folytatva a dallami réteg ritmikai vizsgálatát, a középrész első ütemében újabb lényeges különbségre akadunk. Az A1 kéziratban a tercelő dallam lehajló ívét tizenhatodnak leírt repetált előkék és tizenhatod szünetek teszik szaggatottá (1. kottapélda).

1. kottapélda – a Gesz-dúr keringő 25–26. ütemének jobb kéz szólama



Az olasz bel canto áriákat idéző kifejezőeszköz kissé pihegő jellegét erősítik a valamennyi negyeden megjelenő hangsúly- és staccato-jelek, melyek pontos megvalósítás esetén előadáskor kifejezetten sostenuto-érzetet eredményeznek.[21] Az A2 azonos helyén a második negyedre pontozott ritmus kerül, elmaradnak a hangsúlyjelek, és a hosszabb ívek lágyítják a dallamot. A szaggatottságot mérsékli a tizenhatod szünet elmaradása, a második negyed gurul a harmadikra, ezáltal gördülékennyé teszi az ütem lejtését, és jobban rávezet a következő ütem egyére.

A hangsúlyjeleket érintve fel kell hívnom a figyelmet egy általános notációs problémára. Nem Chopin az egyetlen szerző, akinél gondot okoz a hangsúlyjel megkülönböztetése a *decrescendo* villától. A Gesz-dúr keringő e két kéziratán jól

[21] Erre a különleges notációra, amikor a hangsúlytalan rövid hangot rákötöti az azonos hangsúlyos staccato főhangra, Chopin kiadott művei közt is találunk példát. Lásd az Asz-dúr keringő (op. 34 no. 1) 60–64 ütemét.

10.18132/LFZE.2018.6

megfigyelhető a kétféle jel egylényegűsége, illetve a kézírás árnyalataiban megjelenő különbség az egyes villák között. Az A1 tárgyalt ütemének (lásd 1. kottapélda) mindhárom negyedén megjelenő hangsúlyjel közül következetesen, minden azonos ütemben az első villa jóval nagyobb a másodiknál és a harmadiknál, ami mindenképp az ütem első negyedének kiemelésére utal. Ennek az igen kifejező különbségnek a megjelenítésére egyetlen modern kotta sem tesz kísérletet, a legkorábbi kéziratot is közlő kiadások kérdéses ütemében mindhárom negyeden egységes akcentus-jelölést láthatunk.[22]

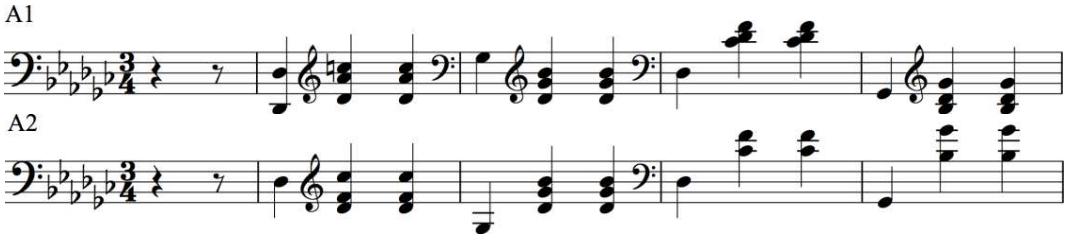
Az A1 kéziraton egyetlen helyet találunk, ahol a tizenhatodszünetes ritmusképlet helyett pontozott nyújtott ritmus szerepel, a 25. ütem és a 29. ütem között. A középrész második felét nyitó négy ütem egy fejlesztés, mely a Cesz-dúr késleltetésére vezet. A fejlesztés irányával ellentétes volna a folyamatot meg-megakasztó tizenhatodszünet. Az A2 kéziratban a formarész valamennyi ütemében ez a ritmusképlet a pontozott nyolcados változatában szerepel. Van azonban egy apró eltérés, mely közvetíti a különbséget a fejlesztés alatt és a máshol előforduló azonos ritmusképlet között, így ugyanazt fejezi ki, mint a tizenhatodszünet és a pontozott nyolcad közti különbség. Ez pedig a ritmusértékek gerendázásának következetesen eltérő, az ívekkel összehangolt használata. Az A2 27. ütemében a frazeálás pontosan kifejezi, Chopin miképp csoportosította az ütem hangjait. Ez a felosztás megváltozik a 35. ütemben az ismétlőjelet követően: a korábbi tizenhatod helyett most három nyolcadnyi felütés vezet a következő ütem egyére.

Most fordítsuk figyelmünket a keringők kíséretére. A darabok balkéz szólama hagyományos keringőkíséret. Az A1 kézirat esetében a főrész valamennyi ütemében azonos harmónia esetén a második és harmadik negyeden lévő akkord azonos, és minden esetben három hangból áll. A középrészben is ez a jellemző kivéve a domináns szeptim, valamint az I. és a VI. fokra épített mellékdomináns szeptim alaphangot tartalmazó oktávjait és oldódásuk üres kvintjét, hiszen itt a jobb kéz szólama megszólaltatja a teljes akkordot. Vessük össze mindezt az A2 kísérőszólamával (2. kottapélda).

[22] A Henle kiadás esetében más, súlyosabb hibák is előfordulnak a kézirat közlése során, melyek arról árulkodnak, hogy a Bibliothèque Nationale-ban őrzött másolat hibáit nem korrigálták megfelelően az autográf alapján. Nem elég gondos az ívek szedése, valamint az első ütem ritmusa hibás: az autográfban az első negyeden két nyolcad helyett tizenhatod szünetes kis nyújtott ritmus szerepel.

10.18132/LFZE.2018.6

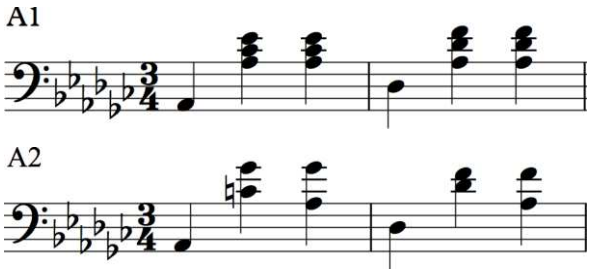
2. kottapélda – a Gesz-dúr keringő 1–4. ütemének bal kéz szólama



Azt láthatjuk, hogy az ütemek második és harmadik negyedén Chopin gyakran használ vékonyabb felrakású akkordokat: a teljes harmónia helyett csak két szólam képviseli az akkordot. Az ilyen kevésbé tömör kíséret éppen a négyütemes egység 3–4. ütemében, vagyis a hangsúlytalanabb felén jellemző.

A 17. ütemtől kezdve az A2 kísérete újfajta változatosságot mutat. A második és harmadik negyed nem azonos, így a tenor szólam lelépő hangjai ellenszólamként társulnak a jobb kéz figuráihoz (3. kottapélda).

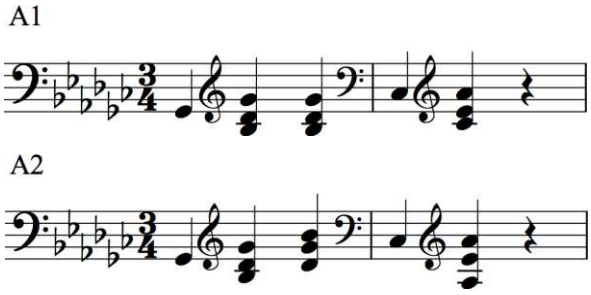
3. kottapélda – a Gesz-dúr keringő 17–18. ütemének bal kéz szólama



A középrész első ütemében hasonló irányú változást mutat a későbbi kézirat, mint azt a jobb kéz szólama esetében láttuk. A 25. ütem második és harmadik negyedén az azonos harmónia emelkedő fordításait találjuk, mely egyrészt ellenmozgást mutat a jobb kéz ereszkedő terceivel, másrészt segíti az ütem mozgását a következő ütemre (4. kottapélda).

10.18132/LFZE.2018.6

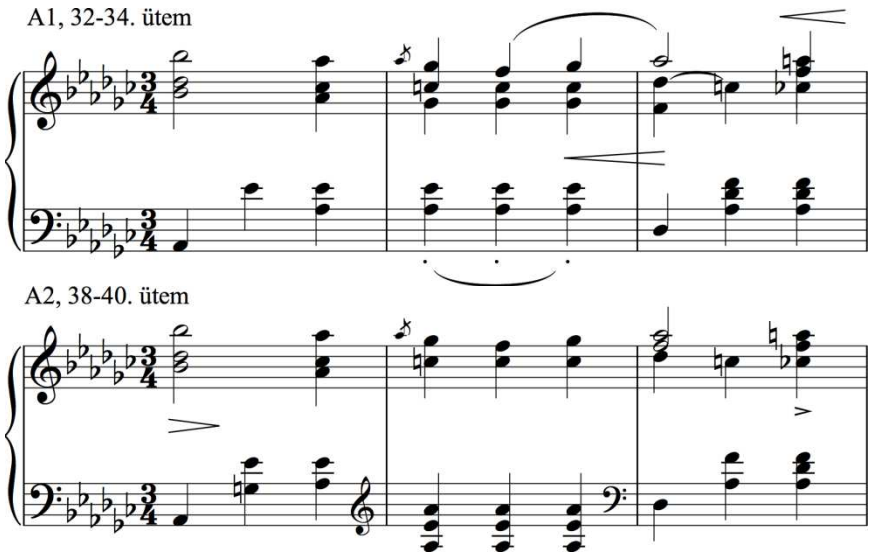
4. kottapélda – a Gesz-dúr keringő 25–26. ütemének bal kéz szólama



Összegezve megállapíthatjuk, hogy a kíséret karcsúbbá válása a könnyedebb, légiesebb hangvételt támogatja, egyéb eltérései az A1-hez képes pedig a szöveg gazdagodását eredményezik. Ez a két szempont, a karakter elmozdulása a könnyed párizsi „valse” irányába és a változatosság a két kézirat közötti valamennyi eltérés okaként megjelölhető. Van azonban egy ütem, melynek különbségére nem ad kielégítő magyarázatot sem a karakter koncepciójának megváltozása, sem az aprólékos kidolgozás, így újabb kérdéseket vet föl.

Az 5. kottapélda az A1-ben 32–34. és az A2-ben 38–40. ütemként szereplő részletet hasonlítja össze. Láthatjuk, hogy az asz-moll oldást követő II. fokú mellékdomináns szeptim akkord szeptimhangjának oktávkettőzését az A2-ben Chopin elhagyja az egyvonalas regiszterből, helyette az akkord alaphangját erősíti meg.

5. kottapélda – Gesz-dúr keringő



10.18132/LFZE.2018.6

A változtatás okára kétféle magyarázat is adható, melyek nem zárják ki egymást. Egyfelől Chopin így kikerüli az előző ütem lehajló oktávjait folytató felesleges oktávpárhuzamot, és ezzel a megoldással a hallgató figyelmét a felső szólam szeptimhangjára és az akkord – a megelőző mollt követő – kivilágosodó dúr terchangjára irányítja, érzékenyebbé téve a változást. A másik lehetséges ok prózaibb: Chopin a Gesz hang elhagyásával elkerülhette feloldásának kényszerét a következő ütemben, így nem volt szükség a kis kezűek számára kellemetlenséget okozó F–Desz–Asz akkordra a jobb kézben. Talán mindkét ok szerepet játszhatott a korábbi verzió felülírásában. Mindenesetre a döntés tudatosságához nem fér kétség. Az A2 kéziratban ugyanis az ütem elején egy javítást látunk, mely a szerző jól ismert módján törölt akkordot fed el, mely felismerhetően megegyezik a korábbi változat első negyedén szereplő Gesz–C–Gesz akkorddal.

Láthatjuk tehát, hogy a változtatás igénye a lejegyzés pillanatában született meg. Lehetséges volna, hogy Chopint a megajándékozott személy kézalkatának ismerete befolyásolta a döntésben? A korábbiakban megfigyelt változtatások mind a darab koncepciójának fejlődésére utalnak. Lehetséges-e azonban, hogy ebben az esetben egy alkalmi szükséglet vezetett a variáns létrejöttéhez? Mint látni fogjuk, e kérdés megválaszolása a későbbiek során alapvető jelentőséggel bír majd. Eldöntéséhez a Yale- és a Thoiry kéziratpárok általános jellegzetességeiből levonható tanulságok segítenek hozzá, melyek egyértelműen abba az irányba mutatnak, hogy Chopin a kézirat lejegyzésekor még nem volt tudatában annak, hogy ki lesz a megajándékozott személy. Tehát ha vezérelte is a változtatás során a kisebb kézalkat számára megfelelőbb változat kialakítása, az nem egy bizonyos személyhez kötődött. Kötődhetett azonban személyek tágabb köréhez, nevezetesen egy vásárlói körhöz. Ismert, hogy Chopin darabjai ezekben az években lettek rendkívül népszerűek az elit párizsi körökben, és vevői nagy számban az előkelő családok hölgytagjai közül kerültek ki. De mi köze lehet a vevőkörnek egy prezentációs kézirathoz?

A korábban megfigyelteken túl – a lejegyzés érthetőségére való törekvés, formai átgondoltság – a Gesz-dúr keringő A1 és A2 változatának összehasonlítása a Thoiry kézirat további kidolgozottságát tárta fel a Yale-verzióhoz viszonyítva. Ha a mindezt kiegészítjük azzal, hogy a Thoiry-kézirat nem tartalmaz keltezést, kihagyott sorokat láthatunk a szisztémák között, valamint hogy Chopin a Clémence de

10.18132/LFZE.2018.6

Marque-nak szánt ajándékon kívül csupán egyetlen esetben ajándékozott oda két darabot egyszerre,[23] kijelenthetjük, hogy a Thoiry-kézirat tartalmilag és formailag is eltér a prezentációs kéziratok hagyományos jellemzőitől. Sokkal inkább illik egy másik kéziratcsoportba, a metszőpéldánynak induló nyilvánosságnak szánt szerzői kéziratok közé, melyek esetében Chopin a lejegyzés közben elállt az autográf ilyen felhasználásától. Ha pedig a Thoiry-ban talált kéziratokat Chopin eredetileg metszőpéldánynak szánta, az azt jelenti, hogy a két művet egyszerre, talán egy opusszám alatt tervezte megjelentetni. Ezt a feltételezést látszik alátámasztani a kézirat egységessége, de találhatunk-e még mást is, mely a két darab összetartozására utalhat?

Kallberg disszertációjának egy fejezetét, melyet később külön tanulmányban is közölt, Chopin több darabból álló opuszainak vizsgálatára szenteli.[24] Elsősorban a hangnemek összetartó erejének szerepét, és a darabok közötti hangnemi kapcsolódás lehetséges változatait keresi Chopin műveiben. Alapfeltevésében összegzi, hogy a hangnemek milyen lehetséges módon teremthetnek kohéziót két különböző darab között, majd ezek előfordulására keres példát Chopin alkotásaiban.[25] Arra jut, hogy a darabok hangnemei háromféleképpen erősíthetik két vagy több mű kapcsolatát. Első esetben az egyes darabok hangnemei egy viszonylag gyakori harmóniai lépést vagy fordulatot jelenítenek meg. Ilyenkor a mű befejező zárlata a kiindulópontja a lépésnek, amit a következő mű első akkordja, vagy alaphangneme követ. Így például egy a-moll darabot követő F-dúr, majd egy G- és végül egy C-dúr darab egy VI-IV-V-I fokszámokat bejáró kadencia. Második lehetőség a hangnemek összetartó erejére, hogy a darabok valamilyen egyéb, nem tonális fogalmakkal leírható logika mentén függnek össze. Ilyen logika lehet például egy kromatikus skála, vagyis egy C-dúr darabot követő cisz- majd d-moll. A hangnemek szervezőereje harmadik lehetőségként pedig úgy is megnyilvánulhat, hogy az egymással összetartozó darabok tartalmaznak olyan szakaszokat, melyek valamilyen módon utalnak a másik főhangnemére. A hangnemi összetartozás Kallberg által kimutatott mindhárom esetére kínálnak példát Chopin művei, és arra is találunk bizonyítékot, hogy a szerző

[23] Az Asz-dúr és f-moll etűd, op. 25. no. 1-2 Marie Wodzinksának ajándékozott kéziratai. (NIFC: F. 1547)

[24] Jeffrey Kallberg, *The Chopin Sources: Variants and Version in Later Manuscripts and Printes Editions* (PhD disszertáció, University of Chicago, 1982), 189–214.

[25] I.m., 198-199.

10.18132/LFZE.2018.6

tudatosan törekedett az ilyen összefüggések megteremtésére.[26] Az op. 59-es fisz-moll mazurka metszőpéldánynak szánt kéziratát azért vetette el Chopin, hogy a három mazurka hangnemi egységét megteremtendő egy hanggal lejjebb transzponálja a darabot. [27]

Vegyük szemügyre vizsgált darabjainkat hangnemi összekapcsolódás szempontjából. Az Esz-dúr és Gesz-dúr hangnemek tercrokon volta önmagában is teremthet kapcsolatot a két darab között, ám megerősíti-e ezt valamilyen összefüggés a darab mélyebb rétegében? A Gesz-dúr keringő második sora a hagyományokat követve a domináns Desz-dúrban van. A középrészben azonban az első moduláló akkord egy harmadik fokú mellékdomináns szeptim, mely a hatodik fokra, azaz esz-mollra oldódik. Ezután azonban Cesz-dúron majd asz-mollon keresztül elérve az ötödik fokot, a tonikára vezet vissza. Szerepet kap tehát a hatodik fok, de az Esz-dúrt mindössze egy mellékdomináns szeptimakkord képviseli.

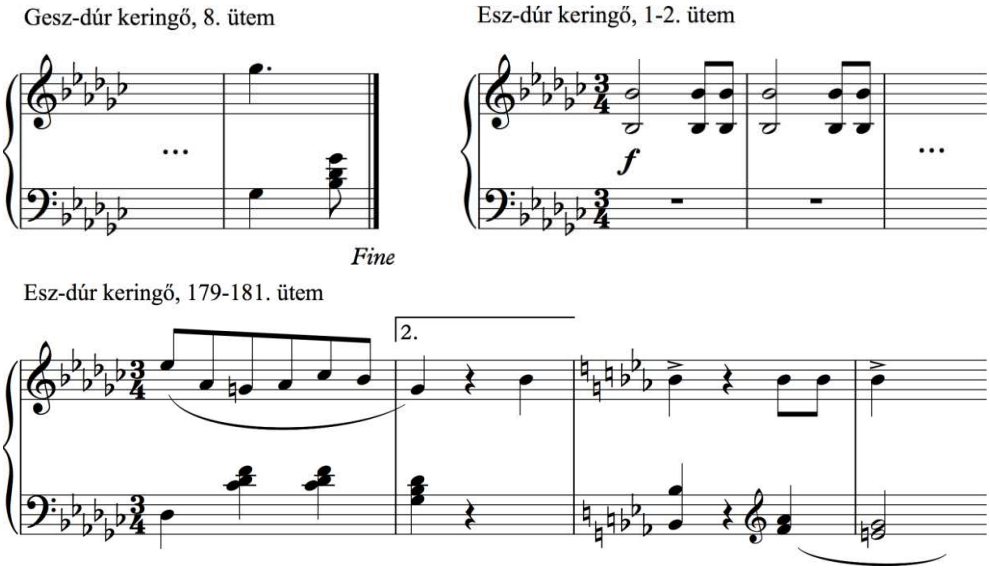
Az Esz-dúr keringő B-hangon – az első változatban oktávon – indul, vagyis a domináns hangján. Ám éppen ez a közös hangjuk a Gesz-dúr akkorddal. Az Esz-dúr keringő első főhangnemből kilépő szakasza a szubdomináns Asz-dúrban van, és ez vezet el a következő Desz-dúr epizódba. Ebben a hangnemben halljuk a harmadik részt is, de a lágy közjáték, mely a visszatérést beharangozó B-ket megelőzi, Gesz-dúrban hallható. Így Chopin a fűrész visszatérését pontosan azzal az akkordkapcsolattal köti össze, ami a két keringő között, a Gesz-dúr záróakkordja és az Esz-dúr fanfármotívum kezdete között volt hallható. Tehát a Gesz-dúr keringő befejezése úgy viszonyul az Esz-dúr keringő kezdetéhez, ahogyan az Esz-dúr keringő visszatérést megelőző epizódjának záróakkordja a visszatéréshez. Ha pedig egymás mellé helyezzük a Yale-kéziratok és a későbbi változat említett ütemeit, látható, hogy a Thoiry-verzióban még hangsúlyozottabb a két ütempár közötti hasonlóság. Mindez arra utal, hogy Chopin tudatosan törekedett e kapcsolat megerősítésére (6a–b kottapélda).

[26] I.h.

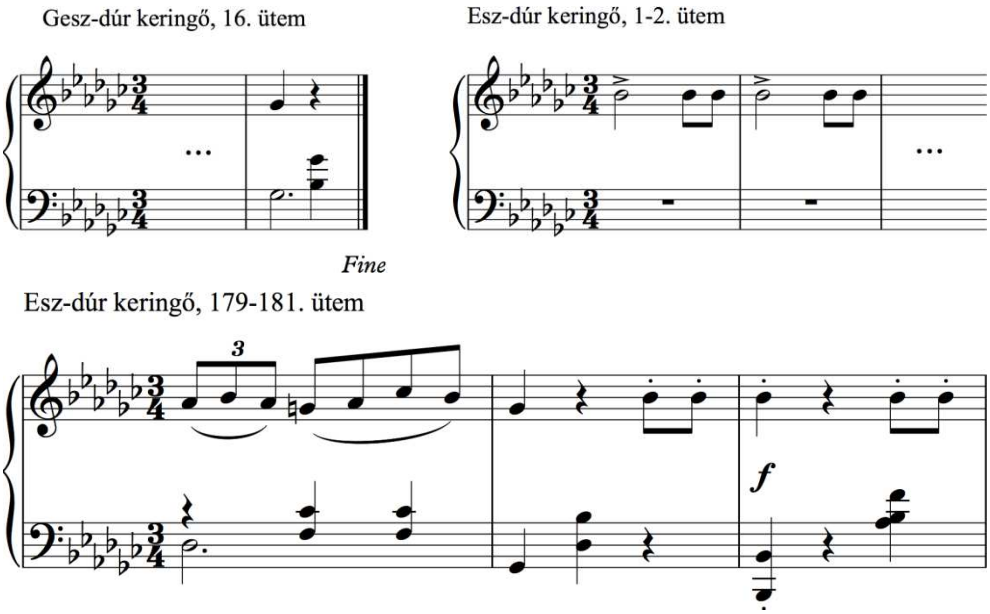
[27] Az eredeti koncepció szerint a hangnemek kromatikus ereszkedésénél szervesebben kapcsolta össze a mazurkákat belső részeik hangnemei között így létrejövő összefüggés. I.m. 211–214.

10.18132/LFZE.2018.6

6a kottapélda – a Gesz-dúr keringő és Esz-dúr keringő hangnemi összetartozása a Yale-kéziratban



6b kottapélda – a Gesz-dúr keringő és Esz-dúr keringő hangnemi összetartozása a Thoiry-kéziratban



10.18132/LFZE.2018.6

Megfigyeléseink alapján okkal feltételezhetjük, hogy a Thoiry-kéziratok nemcsak a darabok egy később lejegyzett változatát tartalmazzák, hanem e darabok tudatosan átgondolt, eredetileg kiadásra – mégpedig együttes megjelenésre – szánt verzióját.

Azt, hogy Chopin miért állt el végül e szándékától nem tudhatjuk. 1834. július 28-án a francia Schlésinger kiadónál megjelent az Esz-dúr keringő publikált változata, mely egy jelentős, mintegy 71 ütemnyi betoldást tartalmaz: egy terjedelmes kódát. Ezen kívül azonban alig találunk eltérést az A2-höz képest. A szerző a Thoiry-kéziratban megfigyelhető javításait átvezetve készíti el a metszőpéldányt.[28] A Gesz-dúr keringőt azonban soha nem publikálta Chopin. Az op. 18 keringőjéhez képest aránytalanul kicsinek ítélte volna? A kóda ötlete okot adhatott a kézirat visszavonásához, és az ily módon nagyszabású, báltermi keringővé fejlődött darabhoz képest Chopin akár jelentéktelennek is érezhette a Gesz-dúr keringőt. De lehet, hogy csak udvariasan akart eljárni a prezentációs autográfok tulajdonosaival szemben. Ne felejtsük el, hogy az Esz-dúr keringő korábbi kéziratát Laura Horsfordnak ajándékozta, és a publikált dedikáció is neki szól. A Gesz-dúr keringő Yale-kéziratának első tulajdonosa nem ismert, bár együttes felfedezésüket indokolhatja, ha az egy Laura Horsfordhoz közel álló személy.[29] Bizonyos azonban, hogy Clemencé de Marquet-n kívül még valaki birtokában volt a keringő egy változatának, így az első kiadás dedikációja mindenképpen kényelmetlen döntés elé állította volna Chopint. Esetleg egyéb ok miatt volt elégedetlen a keringővel? Nem tudhatjuk biztosan. Ahogyan azt sem, felmerülhetett-e a későbbiekben mégis a Gesz-dúr keringő kiadásának gondolata.

A két szerzői autográf részletes elemzését követően a továbbiakban a darab Fontana-kiadását veszem szemügyre.

[28] A metszőpéldányt nem láttam, csak a francia első kiadás volt hozzáférhető a számomra. A publikált verzió 125. és 130–131. ütemei a Thoiry-változat javításai során nyerték el végső formájukat.

[29] George Horsford angol katonatisztnek öt gyermeke közül négy lány volt, és Laurán kívül Emma Horsfordnak is dedikált Chopin megjelent művet, az op. 12-es B-dúr variációkat. Ha Laura családjának birtokában volt a Gesz-dúr keringő Yale verziója is, az megmagyarázná, miért került a két keringő egyszerre Edward Searles birtokába 1887 és 1890 között.

10.18132/LFZE.2018.6

A Gesz-dúr keringő Fontana kiadásában

A Fontana-változatok helyes értékeléséhez a legfőbb támpontot adó információ minden darab esetében az volna, ha tisztában lennénk vele, milyen forrásra támaszkodott Fontana kiadása metszőpéldányának elkészítésekor. Mint láttuk, a Gesz-dúr keringő két általunk ismert szerzői autográfja a megajándékozottak személyes tulajdonában vol, így nem valószínű, hogy Fontana ismerhette őket.

Mieczysław Karłovicz beszámolója alapján ismert, hogy Ludwika Jedrzejewicz birtokában volt a „Gesz-dúr keringőnek egy alig olvasható vázlata”,[30] melynek sajnos a második világháború idején Varsó bombázásakor nyoma veszett. Akár az 1832–33-as kéziratoknál korábbi, akár későbbi kézirat volt a Fontana-kiadás alapja, az 1855-ben megjelent kotta egy mindkét autográftól jelentősen eltérő változatát mutatja be a Gesz-dúr keringőnek.[31] Lássuk tehát az eltéréseket.

Fontana kiadásában a keringő 96 ütem hosszú. Ez éppen annyi, mint amennyi a Thoiry-kézirat esetében, és igaz ez a darab formai struktúrájára is. Azonban míg a Thoiry kézirat 51 írott ütemet tartalmaz, Fontana egyetlen ismétlőjelet nem használ: a darab 96 ütemét pontosan ugyanennyi ütemben jegyezte le. Láttuk, hogy Chopin a Thoiry feloldott ismétlőjel esetében a kiírt ütemek ismétléskor lényeges eltérést mutattak (lásd a 6. ábrát.) Ugyanezt nem figyelhetjük meg az 1855-ös kiadás esetében: a sorvégződéseket kivéve a sorok hangról hangra azonosak minden esetben, bármennyiszer is szerepelnek a darab folyamán – eltekintve az *a*-sor apró artikulációs változataitól.

Előadási jelek tekintetében többféle jellegű változást is tapasztalhatunk. Dinamikai jelöléseket mindkét szerzői autográfnál többet találunk. Lényeges megjegyezni, hogy Fontana felismerhetően külön kezeli a darab dinamikára és karakterekre vonatkozó utasításainak rétegét. Bizonyítja ezt, hogy a keringő mindkét karakterre és játékmódra utaló szöveges útmutatása mellé dinamikai jelzés is kerül. A darab elején látható *brillante* után forte jelzés, míg *B*-szakaszának kezdetén álló *cantabile* mellett pianót olvashatunk. Fontana gondoskodik róla, hogy valamennyi sor kezdeténél tisztában legyünk a dinamikával: a nyolcütemes egységeken belül előforduló változást követően akkor is kiírja a dinamikát, hogyha az azonos a

[30] Mieczysław Karłovicz, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin* (Párizs, Lipcse: Welter, 1904). Idézi: Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle Verlag, 1979), 169.

[31] A Gesz-dúr keringő Fontana-kiadását lásd: Függelék, 4. fakszimile.

10.18132/LFZE.2018.6

legutóbb látottakkal. Ilyen a 17. ütem *f* jelzése, vagy „c” sort indító „p” az 57. ütemben. Két esetben pedig a sorok ismétlésekor visszhang-effektust jelöl: először a „b”sor ismétlésekor a 25. ütemben, valamint a befejezés nyolc ütemében, ami váratlanul éri a hallgatót. Az „A” rész forte brillante megszólalásához képest meglepetésként hat a darab halk befejezése.

Láttuk a crescendo-decrescendo villák és a tőlük alig megkülönböztethető akcentusjelek gyakori, szinte ütemről ütemre történő alkalmazását Chopin kéziratban. Fontana kiadásában ennek nyoma sincs. Az ismétlődő ütemeket nem számítva mindössze négy helyen használ Fontana crescendo-decrescendo villát, akcentust pedig egyetlenegyszer. Érdemes kiemelni, hogy mindkét autográfban szinte valamennyi triola-motívum alatt a triola hangjainak teljes terjedelmében egy decrescendo villát találunk, melynek megvalósításával nem elsősorban a három hang halkítását, mint inkább a motívum kiemelését érjük el. Fontana verziójában sehol nem szerepel hasonló.

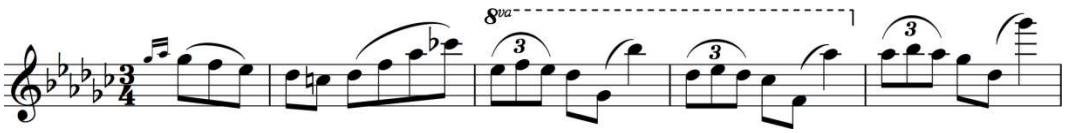
Fontana dinamikai jelzései kevesebb előadói szabadságot adnak az autográfoknál. Kiadott művek esetében különösen korai Chopin-keringők közt akad példa a periódusok betű szerinti kiírt megismétlésére, ám ezek dinamikai változására jellemzően nem ad utasítást. Mindkét ellenpélda az utolsó keringő-opuszból való: a Desz-dúr op. 64 no. 1 visszatérésében, amikor a piano ismétlés egy hosszabb, a darab befejezéséig tartó fejlesztést előlegez, és az op. 64 no.2 *più mosso* szakasza, amikor a megismételt 16 ütem nemcsak dinamikájában, hanem artikulációjában és hangulatában is tartalmaz különbségeket. Fontana tehát dinamika szempontjából sokkal inkább leírja az interpretációt, amit Chopin gyakrabban bíz – legalábbis a keringők esetében – az előadóra.

A jobb kéz szólamának ritmikai változásai megfelelnek mind a darab Fontana által megadott tempó- és metronómjelzésének (pontozott 𝅗𝅥 = 88), mind a már említett „brillante” és „cantabile” műszavaknak. A főrész Molto vivace tempójelzése a keringő sodró lendületű karakterére utal, amit a „brillante” karakterjelzés csak megerősít. Fontana változatában nincsenek benne az autográfok szökkenő ugrásai és tizenhatod szünetei, melyek korlátoznák a darab tempóját: a főrész egyetlen nyújtott ritmust sem tartalmaz[32] (7. kottapélda).

[32] Egy esetben az ugrás távolságából is veszített: mindkét kéziratban az előadó számára legnagyobb kockázattal járó ütem a negyedik, melyben a jobb kéz szökkenése két decima után

10.18132/LFZE.2018.6

7. kottapélda – Gesz-dúr keringő, 1–4. ütem, Fontana-kiadás



Folyamatosan pergő triolákkal díszített nyolcadmozgása a Desz-dúr keringő gyöngyöző futamaihoz hasonlatos, melynek Chopintől származó tempójelzése úgyszintén molto vivace. Milyen távol kerültünk már a Yale-változaton látható mazurka-keringőtől!

Lássuk milyen változáson mentek át a középrész tercei (8. kottapélda).

8. kottapélda – Gesz-dúr keringő, 33–34. ütem, Fontana-kiadás

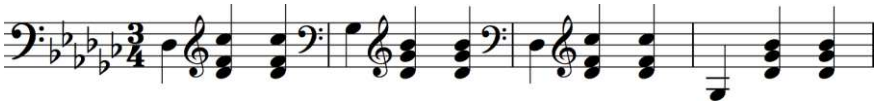
A notáció mindkét korábbi változathoz képest leegyszerűsödött. Sem a szaggatott énekmód kísérletinek tűnő lejegyzését, sem az ütem egyformaságát fellazító artikuláció-változatot nem találjuk (lásd az 1. kottapéldát.) A három negyeden újra három azonos ritmus látható: három nyújtott ritmus egyszerű páros kötés artikulációjával, ami azonban megfelel a szerzői kéziratok „dolce” műszavát felváltó „cantabile” kifejezésnek. Fontana a középrészhez is megad metronómjelzést, mely majdnem harmada a főrészének (𝅗𝅥= 98).

A kíséret is hasonló egyszerűsödésen megy át. Idézzük fel a két autográf között végbement változást a 2–4. kottapéldán. A harmóniák felrakása vékonyodott, és jellemzőbbé vált az ütemeken belüli variálás. A Fontana kiadás bal kéz szólamában újra tömörebb akkordokat figyelhetünk meg (9a kottapélda), és azonos harmónia esetén csupán egyetlen ütemben – ismétléseivel együtt négy alkalommal – találunk különböző akkordot a második és a harmadik negyeden (9b kottapélda).

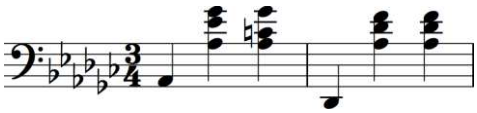
duodecima távolságra tágul (b’-gesz’’’). A kockázatot csökkentette a Fontana-változat decimája, mely így a bal kéz szólamát sem akadályozza.

10.18132/LFZE.2018.6

9a kottapélda – Gesz-dúr keringő, 1–4. ütem, Fontana-kiadás

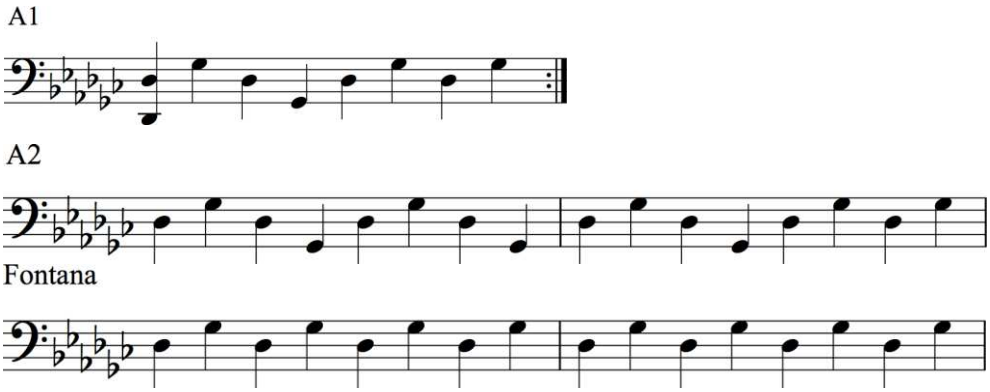


9b kottapélda – Gesz-dúr keringő, 17–18. ütem, Fontana-kiadás



Érdemes megvizsgálni a harmóniák alapjait adó negyedek vonalát mint külön basszus szólamot. A 10. kottapéldán az első tizenhat ütem basszushangjait láthatjuk az A1, az A2 valamint a Fontana kiadás verziójában.

10. kottapélda – Gesz-dúr keringő, 1–16. ütem basszushangjai

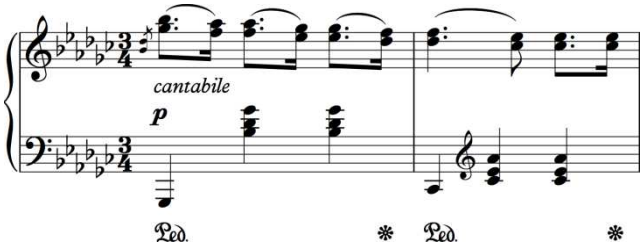


Mint látjuk, a Fontana kiadás tonika-domináns ingabasszusa kétütemes képletet követ, nem lép ki a regiszterből, míg a kéziratoknál láthatóan négy ütem összefoglalására törekszik a szerző. Sőt, az A2-ben Chopin – kihasználva a kiírt ismétlés adta lehetőséget – másképp zárja le a kíséret az első és másképp a második nyolc ütemben.

A középrésznek új dimenziót ad az első ütem kontra oktávban megszólaló Gesz basszusa, mely tág terű hangzást biztosítva támogatja a téma áradó dallamát (11. kottapélda). Ez a gesztus feltűnően különbözik a kéziratos verzió intimitásától (lásd a 4. kottapéldát).

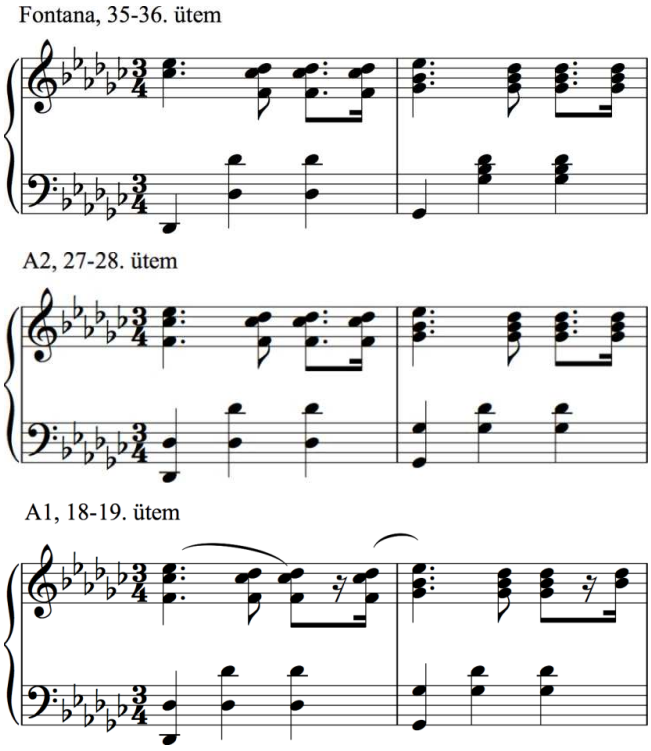
10.18132/LFZE.2018.6

11. kottapélda – Gesz-dúr keringő, 33–34. ütem, Fontana-kiadás



Hátrányára válik hangzásnak a Fontana kiadás 36. ütemében látható tömör Gesz-dúr akkord, mely mindkét kézben teljes alakjában, tercével együtt szerepel (12. kottapélda). E hangsúlytalan ütemben Chopin mindkét kézirat-változatában üres kvint szerepel a kíséretben.

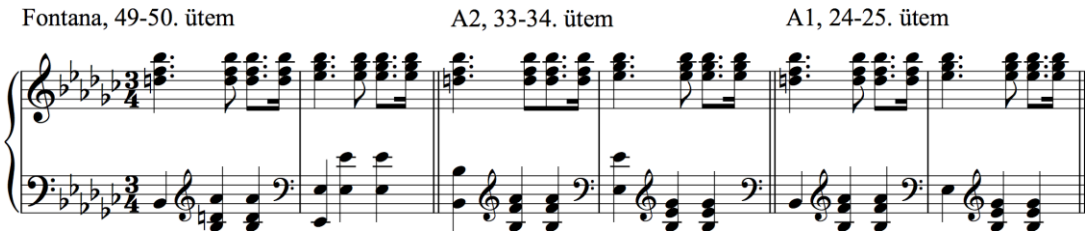
12. kottapélda – Gesz-dúr keringő



Kevésbé szerencsés a szólamvezetés a 49–50. ütemben is (13. kottapélda). A szeptimakkord terc hangja a bal kéz szólamában is szerepel, így mindkét D egy irányban, felfelé oldódik. E helyen a kéziratokon a kvint helyett a terc hiányzik az akkordból, így az esz-moll akkord alaphangját a két kéz szólama két irányból éri el.

10.18132/LFZE.2018.6

13. kottapélda – Gesz-dúr keringő



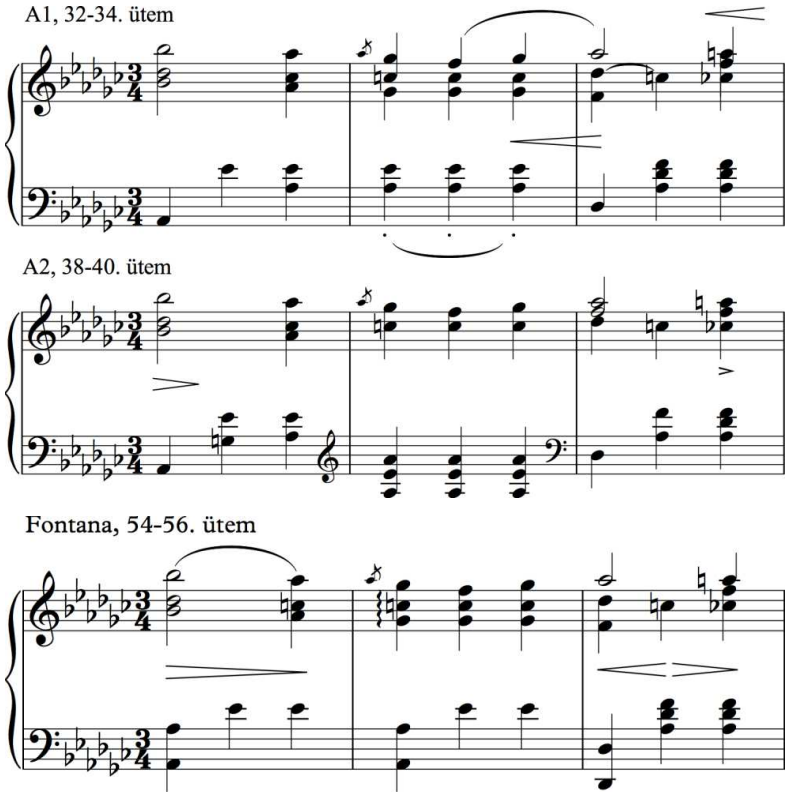
Fontos, hogy Chopin mikor töri meg szünettel vagy más módon a kíséret folyamatos mozgását. Ilyet – eltekintve a sorzárlati szünetektől – két esetben, mind az A1, mind az A2 azonos helyein találunk. A középrész második ütemének minden előfordulásakor a mozgás megáll, és szünet szerepel a harmadik negyeden, levegőt és időt hagyva az ütem kitágítására – ahogyan a karmester megállítja pálcáját a korona időtartama alatt (lásd a 4. és 11. kottapéldát.) A Fontana-változatban folyamatos negyedeket látunk.

Nem szünettel, hanem a mély basszushang hiányával jelzi a zenei történés érzékenységét az 5. kottapéldában már bemutatott három ütem. Az asz-moll akkordot követő domináns hangzású szeptim különleges pillanat. A zenei sor a dinamikai és érzelmi csúcspontjára az Cesz-dúrt ígérő késleltetett akkordban jut el, melyből végül asz-moll szextakkord válik, és amit végül a lemondó asz-moll követ. A letargikus mélypontról a megemelt terc és a lehajló szeptimhang pillanata ígér reményt, kiutat a Gesz-dúrban visszatérő téma felé. Chopin nem ismétli meg az ütem elején az akkord basszusát, ezzel a változásra helyezi a hangsúlyt, mely az Asz basszushang feletti harmóniák között végbemegy. Mint láttuk, az A2 a szeptimhang és a terchang arányát is kiegyenlíti az akkordban.

A 14. kottapéldán ugyanezt a helyet a Fontana-kiadás változatában is tanulmányozhatjuk.

10.18132/LFZE.2018.6

14. kottapélda – Gesz-dúr keringő



A három ütemben jelentős változásokat találunk. Kimarad az 53. ütem bal kezének G–Asz lépése, amit az A2-ben figyelhettünk meg. Nincs az első negyedről hiányzó basszushang, a pulzáció monotonitása nem változik. De az ok is kevesebb rá, hiszen a Cesz felemelése már az 54. ütemben megtörténik. Ezzel tulajdonképpen nem születik meg a mélypont, és kevésbé jelentős történés az Asz hang feletti mellékdomináns szeptim. A harmadik fontos változás pedig a jobb kéz szólamának visszatérése az A2 verziójához. Ahogy emlékezhetünk, a Thoiry-kéziratban látható változat egy javítás eredménye, mely esetében felmerülhetne a variáció alkalmi jellege, ha Chopin egy bizonyos személy számára szánta volna a kéziratot. Az A2 jellegéből, a rajta látható változtatások minőségéből, valamint az Esz-dúr keringő Thoiry-változatának az első kiadásával való összevetéséből valószínűsíthető, hogy az eredetileg metszőpéldánynak szánt kézirat e korrekciójának oka általánosabb indok lehetett.

A lengyel összkiadás Chopin halála után megjelent keringőit tartalmazó kötetének forráskommentárja beszámol a közreadók, Ekier és Kamiński a Gesz-dúr

10.18132/LFZE.2018.6

keringő forrásaira vonatkozó koncepciójáról.[33] E szerint az 1855-ös francia kiadás által közölt keringő olyan messzire vezető különbségeket mutat a korábbi verziókhoz képest, hogy azok nem eredhetnek kizárólag Fontanától. Ebből kifolyólag feltételezi egy – a prezentációs autográfoknál későbbi – szerzői kézirat létezését, melyet Fontana felhasznált a metszőpéldány elkészítésekor. Elképzelése szerint feltételezését alátámasztja a Yale- és a Thoiry-változatok között látható kompozíciós fejlődési folyamat, mely elvezet a harmadik – az elveszett, de Fontana olvasatából megismerhető – kéziraton látható stádiumba. Érvelésük egyik pillére a keringő ritmusának fokozatos átalakulása, vagyis hogy a keringő második változata az elsőhöz kevesebb nyújtott ritmust tartalmaz, és ritkábban használja a tizenhatodszünetes formulát. Így tehát a harmadik változat következik a másodikból, hiszen abban egyáltalán nem találunk nyújtott ritmust. A másik fő érv a Fontana-változatában megfigyelhető határozottabban elkülönülő karakterek a keringő részei között, melyet Ekier és Kamiński egy érettebb kompozíciós elképzelés bizonyítékának tekint.

Ekier tehát állást foglal amellett, hogy Fontana a keringő Chopin által lejegyzett, legérettebb formáját közli, és ennek megfelelően első helyen Fontana változatát adja közre kisebb módosításokkal. A cím alatt ez áll: „a J. Fontana kiadása által rekonstruált legkésőbbi szerzői kézirat szerinti változat”. Ezt követően – nem függelékben – láthatjuk a „korábbi”, majd a „legkorábbi szerzői kézirat változatot”.

A fentebb ismertetett elemzések során tett megfigyelések vajon alátámasztják-e Ekier és Kamiński koncepcióját? Érveik vajon elég szilárd alapon állnak-e ahhoz, hogy elfogadjuk Fontana változatát, mint Chopin legutolsó koncepcióját a darabról?

Érdemes sorban szemügyre venni állításaikat. Tény, hogy az A2 kézirat kevesebb nyújtott ritmust tartalmaz, így veszít mazurka jellegéből. Bár valójában az ugrótánc nem tűnik el a Thoiry-kéziratból, csak variáció lesz belőle, hisz az első nyolc ütem nyolcadait a második nyolc ütem újra kihegyezett ritmusokkal ismétli, a könnyedebb karakter talán utat mutathat egy párizsi szalonok ízléséhez közelebb álló keringő-stílus felé, mely a Desz-dúr keringőre emlékeztető „brillante” játékmódban csúcsosodik ki. Ám az A2-ben látott változásoknak – mint láttuk – legalább ennyire sajátja az anyag változatosságára való törekvés, és a kíséret szólamvezetésének

[33] Jan Ekier, Pawel Kamiński, „Source Commentary”, in Fryderyk Chopin: *Walce. Wydane Pośmiertnie* (Varsó: PWM, 2007), 10-11.

10.18132/LFZE.2018.6

kifinomultsága. Márpedig a Fontana-változat ebben a tekintetben nem éri el a második szerzői kézirat színvonalát. Hol találjuk benne a Thoiry-kézirat vívmányait a kíséret belső szólamait, és változatos felrakásait? Ha a Fontana verzió valóban kompozíciós fejlődés eredménye, úgy a korábbi változat erényeit – talán módosult formában, de – látnánk rajtuk. Ugyanígy nyoma veszett az 5. kottapéldán látható módosításnak. Az ütem Fontana kiadásbeli visszaállítása az A1 változatára azért gyengíti a lengyel összkiadás közreadóinak elképzelését, mert az A2-n látható javításból látszik Chopin tudatos választása, ezért alig hihető – bár ki nem zárható – hogy a szerző visszatért volna egy pontosan ugyanolyan változatra, melyet egyszer már elvetett.

Továbbá igaz-e az, hogy a karakterek szélsőségesebb megjelenése a kompozíció érettebb koncepciójára utal? A középrészt cantabiléje és artikulációja ugyan egyértelműen megkülönbözteti a főrésztől, ugyanakkor a korábbi notációhoz képest egyszerűsítésnek tűnik, és általánosabbnak hat, mint a kéziratokban látott változat.

Tegyük fel, hogy Chopin elkészített mégis egy harmadik kéziratot. Mi célja lehetett egy ilyen autográfnak? Kallbergtől tudjuk, hogy Chopin a vázlatokról készítette metszőpéldányait, vagy azokat a kéziratokat, melyeket arra szánt, hogy metszőpéldányként szolgáló másolatot készítsen róla egyik kottamásolója. Ezek szerint a Gesz-dúr keringő esetleges újabb lejegyzésének hátterében kiadási szándék állhatott. E szándékot természetesen nem zárhatjuk ki, ám egyszer már elállt e tervétől, aminek – mint láttuk – talán személyes okai is lehettek. Nehéz elképzelni, hogy újra elkészít egy tisztázatot, majd végül ismét meggondolja magát, és a tisztázat az asztalfiókban marad.

A lengyel kiadás forrás-ismertetőjét félrevezetőnek érzem, mert a Ekier és Kamiński az érveiket kifogásolhatóan támasztják alá, miközben elfelejtenek megemlíteni olyan adatot, ami gyengíthetné az elképzelésüket. A nyújtott ritmusok számának A2-beli csökkenését oly módon szemlélteti, hogy idézi mindhárom változat első nyolc ütemét. De láttuk, hogy a második nyolc ütem az első nyolc kiírt ismétlésekor pontosan a nyújtott ritmusokat és a 16-od szüneteket használja fel a téma variálására (lásd a 6. ábrát). Tehát az ismétléssel való közlés már korántsem igazolná ilyen látványosan állításukat. Ezen kívül megemlíti, hogy Fontana közlése a darab komponálásának időpontjáról – 1835 – alátámaszthatja egy szerzői kézirat létezését, melynek datálása ekkora szól, és így a keringő egy későbbi változatát

10.18132/LFZE.2018.6

tartalmazza, ami egy nagyon gyenge lábakon álló feltételezés. Ezzel szemben egyetlen szót sem ejt a Ludwika Jędrzejevicz tulajdonában lévő vázlatról, melynek egykori létezéséről biztos tudomásunk van.

Ha mindezek nem is bizonyítják közvetlenül az ellenkezőjét annak, hogy létezett az Ekier és Kamiński által feltételezett szerzői kézirat, mindenképpen kételyt ébresztenek koncepciójuk megalapozottságát illetően. Ám mégis igazuk lehet akkor, amikor azt állítják, a darab ilyen mértékű koncepcionális megváltozása nem eredhet Fontanától. De kiadása akkor is közvetítheti a szerző legutolsó elképzelését a darabról, ha nem létezett harmadik autográf, és Fontanának mindössze egy alig olvasható vázlat – mely valamikor 1831–1832 táján készült – állt rendelkezésére.

Fontana valamennyi a posztumusz kiadásról tett nyilatkozata – mind az előszó,[34] mind Koźmianhoz 1854 márciusában írt levele[35] – arról árulkodik, hogy céljai között első helyen szerepelt a műveket Chopin elképzeléseinek megfelelően megjelentetni. De mit is értett ezalatt pontosan? Láthattuk, hogy feltehetőleg nem a kiadók számára előkészített kéziratok álltak rendelkezésére. Vajon mennyire tekinthette a vázlatokat a szerző elképzeléseinek hiteles tolmácsolóinak, amikor ezeket a műveket nap nap után hallhatta Chopin előadásában. „Úgy adom közre, ahogyan játszotta őket” – mondja Fontana maga.[36] Nincs okunk kételkedni szavában, épp ezért feltételezhetjük, hogy egy vázlattal a kezében – ami ráadásul alig emlékeztetett az általa ismert darabra – nagyobb mértékben támaszkodott saját auditív memóriájára, mint a kottapapíron látottakra. Ez a feltételezés magyarázatot adna a Fontana-változat valamennyi kérdéses elemére.

Chopin – bár mindent megtett a pontos lejegyzés érdekében – előadásai alkalmával bátran eltért saját darabjainak előadói utasításaitól.[37] Egy kiadatlan keringő esetében egészen bizonyosan nem ragaszkodott egy korábbi vázlatához, vagy egy elajándékozott kézirathoz, amikor egy párizsi szalonban, vagy szűkebb köre, tanítványai társaságában eljátszotta. Miért is ne ölthetné egy valaha kopogósabb ritmikájú tánc Chopin kezei alatt egy könnyed virtuozitásával közönségét lenyűgöző párizsi keringő formáját?

---

[34] Julian Fontana, „Vorwort”, in: Julian Fontana (szerk.), *Oeuvres Posthumes Pour Piano de Fréd. Chopin, Op. 66–73.* (Berlin: A. M. Schlesinger, 1855), V–VI.

[35] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 177.

[36] Julian Fontana, *Vorwort*, VI.

[37] James Metthuen-Campbell, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day.* (London: Victor Gollancz Ltd, 1981), 35.

10.18132/LFZE.2018.6

Térjünk vissza a ritmus Fontana-változatban látható módosításának a gyorsabb tempóval való kapcsolatára. Kijelenthetjük, hogy folyamatos ritmika teszi lehetővé a gyors tempót. De fordítva is megfogalmazhatjuk mindezt: a gyors tempó eredményezheti a nyújtott ritmusok kikopását az előadásból. Egy valamikori Chopin-előadás emléke megidézheti Fontana számára a szélsőséges karaktereket, de nem nyújt elég támpontot a darab részleteiben való kidolgozásához. Ezek esetében Fontana csak a vázlatra, illetve annak hiányossága alapján saját tehetségére támaszkodhatott. Ez indokolhatná az A1-ben szereplő változatokra való visszatérést az apró részletek tekintetében, melyeket egy korábbi vázlat tartalmazhatott.

Ha a Gesz-dúr keringő végső formáját Fontana valóban az auditív emlékei segítségével hozta létre, úgy az kivételes adottságainak bizonyítéka. Másfelől korlátaira is rámutat, hisz a kiadás csak egy feltételezett szerzői előadás nagyvonalú elemeit rögzíti: a tempót, a középrész cantabiléjét, és a faktúrának tágabb teret adó basszusokat. Nem tudja azonban közvetíteni Chopin minden művében fellelhető igényét az anyag variálására, kíséretei látszólagos monotonitásának finom változatait, a szólamok árnyalt és alaposan átgondolt vezetését, költőiségét. Mindazt, melynek rögzítéséhez – bármennyire is volt eredője az ihlet könnyű szárnyán érkező spontenaitás – Chopin számára is gyötrő, hosszadalmas munkára volt szükség.

10.18132/LFZE.2018.6

f-moll keringő [op. 70 no. 2]

A szerzői kéziratok bemutatása

Az előzőkben annak lehettünk tanúi, hogyan alakult egy mű szövege két prezentációs kéziratban. Nem csupán apró eltérésekről beszélhettünk, hanem a szerzői koncepció egyértelmű változását közvetítő különbségekről. Mint láttuk, erre a változásra magyarázatot adhat, hogy a Gesz-dúr keringő két prezentációs kézirata valójában a zeneszerző eredeti szándéka szerint nem azonos funkciót töltött be: egyikük már lejegyzésekor is ajándéknak készült, a másikat viszont Chopin csak a kiadási szándék visszavonását követően ajándékozta el.

A következőkben tanulmányozandó f-moll keringő esetében egészen más viszonyban van egymással a ránk maradt öt prezentációs kézirat. Nem csak a források keletkezéséről hiányosak az ismereteink, hanem az eltérések között is alig figyelhető meg olyan koncepcióbeli változás, mely alapján biztosan megállapítható volna a forrásláncban elfoglalt helyük.

A források tanulmányozását ebben az esetben megkönnyíti a varsói Chopin Intézet (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) és a Chopin Műveinek Nemzeti Összkiadását Támogató Alapítvány (Fundacja Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina) által elindított projekt, a mUltimate Chopin, melynek távlati célja, hogy elektronikus formában elérhetővé tegye valamennyi mű kéziratos forrásait és első kiadásait.[38] A honlap nemcsak bárki számára ingyenesen kutathatóvá teszi a forrásokat, hanem összehasonlító elemzésnek veti alá valamennyi változatot, és a források szövegét pdf formátumban is elérhetővé, sőt, szerkeszthetővé teszi. Így a honlap lehetőséget ad a felhasználó számára egyfajta saját változat létrehozására. Az izgalmas kezdeményezés pillanatnyilag hét művet dolgoz fel, melyek között az f-moll keringő kilenc kéziratos forrással szerepel: az öt szerzői kéziraton túl három teljes másolat, valamint egy Fontana által készített töredékes kópia áll a honlap látogatóinak rendelkezésére. A továbbiakban az f-moll keringő egyes forrásait veszem szemügyre.

Az öt autográfból mindössze kettőn található keltezés. Az egyik közülük Marie de Krudner albumában található, tízsoros kottapapíron, ajánlással és

[38] <http://multimatechopin.com/> (2017. május 10.)

10.18132/LFZE.2018.6

aláírással.[39] A dátum nehezen olvasható: Kobylanska 1841. június 8-i keltezést ad meg, és téves értelmezésnek tartja más kutatók 1842. december 8-i olvasatát.[40] Ezzel szemben a lengyel összkiadás forráskommentárjában az 1842-es dátum szerepel, megjegyezve, hogy néha – helytelenül – 1841. június 8-nak olvassák a kézirat keltezését.[41]

Amennyiben helyes az 1842-es dátum, úgy a Krudner-kézirat mindössze két nappal előzi meg az Anna-Caroline de Belleville-Ourynak ajánlott autográfon tisztán kivehető dátumot: 1842. december 10. [42] A tizenkétsoros papírra írt kéziratot Chopin egy levél mellékleteként küldte el a zongoraművésznőnek, melyben megbecsüléssel emlékszik vissza a művésznő varsói hangversenyére, és egy kérést fogalmaz meg a keringővel kapcsolatban:

> Ami az Önnek írt kis keringőt illeti, kérem tartsa meg magának. Nem akarom, hogy nyilvánosságra kerüljön. De nagyon szeretném hallani, ahogyan Ön játssza, asszonyom…[43]

Elise Gavard a címzettje egy tizennégysoros bifólióra készült további kéziratnak,[44] és szintén tizennégysoros lapra jegyezte le a keringőt Chopin Eszterházy grófnő számára.[45] Az ötödik, tizenkétsoros papíron fennmaradt kéziratot pedig – bár ajánlás nem olvasható rajta – vélhetően a Rotschild család egy tagjának ajándékozta.[46]

A továbbiakban e kéziratokra a lengyel összkiadásban használt módon fogok hivatkozni, a szerzői kéziratot jelölő „A” betű és a megajándékozott személy vezetékneve kezdőbetűjének felhasználásával.

A három másolat viszonylag könnyen felismerhetően követi egy-egy szerzői kézirat szövegét, nyilván ezekről másolhatták őket. A szerzői kéziratok közül egyedül az AE-n látható *legato* szöveges útmutatást ismétli egy ismeretlen kopista, számos hibával másolva le annak szövegét.[47] Egy másik ismeretlen másoló készítette

---

[39] BnF: W. 20 (1), NIFC: F. 1449.
[40] Kobylańska, *Frédéric Chopin*, 170.
[41] Ekier –Kaminski, „Source Commentary”, 14.
[42] Ausztria, magángyűjteményben, NIFC: F. 1445.
[43] Kallberg, *The Chopin Sources*, 185. Az idézett levél keltezése: Párizs, 1842. december 10. Vas Ildikó fordítása.
[44] BnF: Ms. 117, NIFC: F. 1460 (lásd Függelék, 8. fakszimile).
[45] Franciaország, Abbay de Royamont magánalapítvány, NIFC: F. 1443.
[46] BnF: Ms. 110, NIFC: F. 1329. Kobylańska, *Frédéric Chopin*, 171. (lásd Függelék, 9. fakszimile).
[47] Ekier–Kaminski, „Source Commentary”, 14.

10.18132/LFZE.2018.6

az AG kéziratot, olyasvalaki, aki Ekier és Kamiński szerint hitelesen, mégis a lejegyzés kétértelműségeit érzékenyen kiigazítva másolta le az autográfot.[48] Arthur Hedley véleménye szerint a harmadik másolat áll legközelebb az AE-hez s ennek másolóját Marcelina Czartoryska hercegnő személyével azonosította.[49] A lengyel összkiadás szerkesztői felhívják a figyelmet arra, hogy mivel az AE kéziratból hiányoznak az előadói utasítások, és a másolatban egy ütempár betű szerint ismétlődik, miközben ez a kéziratokban nincs így – arra következtetnek, hogy egy AE-től különböző, rövidítéseket tartalmazó kéziratra is támaszkodott a másolat készítője.[50] A kilencedik kéziratos forrás Fontana másolata, pontosabban a keringőnek – a mű 24. ütemétől kezdődő – második fele. Ezt a forrást a Fontana-féle kiadás elemzésekor fogom bemutatni.

Mivel a másolatok nem utalnak egy, a szerzői kéziratoktól világosan megkülönböztethető változatra, ezért vizsgálatunk szempontjából eltekinthetünk tőlük. De milyen módszer lenne megfelelő öt – egymástól eltérő – kézirat összehasonlítására, amely érvényes következtetésekhez vezet, miközben a kéziratok keletkezésének sorrendjére sincs megbízható információnk? A számtalan apró eltérést lehetetlen egyesével bemutatni, ugyanakkor vizsgálatuk elengedhetetlen ahhoz, hogy összefüggést találjunk az autográfok között.

Az öt szerzői kézirat mindegyikét összehasonlítottam a másik négy autográffal, és a tíz összehasonlítás által érintett valamennyi helyet összesítettem egy táblázatban (1. táblázat). Ezekhez a helyekhez hozzárendeltem egy értéket minden kézirat esetében, így látható, hogy mely kéziratok között volt egyezés és eltérés az adott vizsgált helyen. A táblázat első oszlopában az ütemszámot találjuk, a második oszlopban megadom, hogy az eltérés az ütem hányadik negyedén, melyik szólamban található. Így tehát a „bal: 2. ♩” a megadott ütem bal kéz szólamában a második negyeden látható különbséget jelöli.

[48] I.m., 15.
[49] I.h.
[50] Lábjegyzetbe kívánkozó megjegyzés, hogy az öt fennmaradt kézirat között oly sok az eltérés, ami nehezen teszi elképzelhetővé, hogy egy AE-hez ennyire hasonló másolat jön létre, ha a forrás két különböző – akár számunkra ismeretlen – kézirat. Ekier és Kamiński által felhozott eltéréseket nagyobb eséllyel okozta egyszerű hiba, vagy egy hibás másolatról készült a másolat. Chopintől származó dinamikai utasítást a keringő egyetlen változatában sem találunk. Pedig Ekier és Kamiński elképzelése feltételezi egy ilyen kézirat létezését. Az előadói utasítások nagyobb valószínűséggel lehettek a hercegnő saját – akár Chopin által inspirált – feljegyzései.

10.18132/LFZE.2018.6

1. táblázat (1. rész, folytatás a következő oldalon) – az f-moll keringő autográfjainak eltérései

ü.	hely	AO	AK	AR	AE	AG
0	jobb: felütés	anticipált egy	anticipált egy	**nincs**	**van**	anticipált egy
1	jobb: előke	ismétléskor	nincs	nincs	van	nincs
4	bal: 2. ♩	terckettőzött	terckettőzött	terckettőzött	terckettőzött	**alapkettőzött**
	bal: 3. ♩	szünet	szünet	akkord	akkord	akkord
5	jobb: előke 3. ♪ elé	van	van	van	nincs	nincs
	bal: 3. ♩	akkord	**szünet**	akkord	akkord	akkord
6	bal: 1. ♩	nincs letartva	nincs letartva	nincs letartva	**letartva**	nincs letartva
	bal: 2. ♩	teljes	teljes	**kvinthiányos**	teljes	teljes
	bal: 3. ♩	szünet	**akkord**	szünet	szünet	szünet
7	bal: 2-3. ♩	terchiányos	terchiányos	terchiányos	terchiányos	**teljes**
9	bal: 1. ♩	kis oktávban	kis oktávban	kis oktávban	nagy oktávban	nagy oktávban
11	jobb: 1. ♩	♩ dallamhang	♫ **oktávlelépés**	♩ dallamhang	♩ dallamhang	♩ dallamhang
12	jobb: előke	van	van	nincs	nincs	nincs
	bal: 2. ♩	terchiányos	terchiányos	kvinthiányos	kvinthiányos	kvinthiányos
	bal: 3. ♩	**szünet**	akkord	akkord	akkord	akkord
13	bal: 2. ♩	nincs kettőzve az alap	**alap kettőzve**	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap
	bal: 3. ♩	akkord	**szünet**	akkord	akkord	akkord
15	bal: 2-3. ♩	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	**alap kettőzve**
16	bal: 2-3. ♩	nem kvintkettőzött	nem kvintkettőzött	nem kvintkettőzött	nem kvintkettőzött	**kvintkettőzött**
17	jobb: 1. ♩	stacc. vonás	nincs vonás	nincs vonás	nincs vonás	stacc. vonás
18	jobb: 1. ♩	F♯-G	A♭-G	F♯-G	A♭-G	F♯-G
	bal: 2. ♩	B♭-G	B♭-G	B♭-G	B♭-G	**G-E♭**
	bal: 3. ♩	A♮-F♯	A♮-F♯	A♮-G♭	A♮-G♭	**A♮ basszus**
19	bal: 3. ♩	alap kettőzve	alap kettőzve	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap
20a	jobb: 3. ♩	van arpeggio	van arpeggio	nincs arpeggio	van arpeggio	nincs arpeggio
20b	bal: 1. ♩	nincs letartva	letartva	nincs letartva	letartva	nincs letartva
	bal: 2. ♩	terckettőzött	**nem terckettőzött**	terckettőzött	terckettőzött	terckettőzött

10.18132/LFZE.2018.6

1. táblázat (2. rész – folytatás) – az f-moll keringő autográfjainak eltérései

21	bal: 1. ♩	nincs letartva	letartva	nincs letartva	letartva	nincs letartva
	bal: 2-3. ♩	IV v. II^6?	IV v. II^6?	II^6	II^6	II^6
22	jobb: 1. ♩	triola	triola	triola	triola	**díszítés – javítás?**
	jobb: 3. ♩	♫	♫	♫	♫	♫
	bal: 2-3. ♩	II	**II^7**	II	II	II
25	bal: 2. ♩	szünet	szünet	szünet	akkord	akkord
	bal: 3. ♩	**D♭-E♭-G**	D♭-E♭	D♭-E♭	D♭-E♭	**B♭-D♭-E♭**
26	jobb: 3. ♩	altszólam megütve	altszólam megütve	altszólam letartva	altszólam letartva	altszólam letartva
27	bal: 2. ♩	oktávállás kvinthiányos	oktávállás kvinthiányos	oktávállás kvinthiányos	**oktávállás teljes**	**kvintállás**
28	bal: 2. ♩	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	nincs kettőzve az alap	**alap kettőzve**
	bal: 3. ♩	szünet	szünet	akkord	akkord	akkord
29	bal: 1. ♩	nincs letartva	letartva	nincs letartva	letartva	letartva
	bal: 2. ♩	II^6	$II^6{}_5$	II^6	II^6	$II^6{}_5$
30	bal: 2. ♩	II	II	**alapkettőzött II**	II	**II^7**
32	bal: 3. ♩	d♮-f	d♮-f	d♮-f	d♮-f	**e♭-f♯**
33	bal: 2. ♩	szünet	szünet	akkord	akkord	akkord
	bal: 3. ♩	teljes	**hiányos**	teljes	teljes	teljes
34	bal: 2. ♩	kvinthiányos tercállású	**teljes tercállású**	kvinthiányos tercállású	kvinthiányos tercállású	**kvinthiányos oktávállású**
	bal: 3. ♩	kvinthiányos oktávállású	**teljes tercállású**	**kvinthiányos tercállású**	kvinthiányos oktávállású	kvinthiányos oktávállású
35	bal: 2-3. ♩	kvintkettőzött	kvintkettőzött	**nem kvintkettőzött**	kvintkettőzött	kvintkettőzött
36	jobb: 1. ♩	szünet	**előző ütemről átkötve**	szünet	szünet	szünet
	bal: 2-3. ♩	c-moll (III)	c-moll (III)	c-moll (III)	c-moll (III)	**$I_{szűk}{}^6{}_5$**
37	bal: 1. ♩	letartva	letartva	nincs letartva	nincs letartva	?
38	jobb: 1. ♩	triola	triola	~	tr~~	triola
39	bal: 1. ♩	nincs letartva	**letartva**	nincs letartva	nincs letartva	nincs letartva
46	bal: 2-3. ♩	II	II	II	II	**II^7**
51	bal: 2. ♩	kvinthang nélkül	kvinthang nélkül	kvinthang nélkül	kvinthang nélkül	**kvinthanggal**
52	bal: 1. ♩	nincs letartva	**letartva**	nincs letartva	nincs letartva	nincs letartva

10.18132/LFZE.2018.6

Nem számolva az előadásra vonatkozó jelöléseket, és a lejegyzés külső jegyeinek eltéréseit, a keringőben 55 olyan helyet találunk, ahol az öt kézirat közül legalább egy eltérést mutat a többitől.[51] E különbségek legnagyobb részét – 43-at – a kísérő szólamban találjuk. Ezek leginkább az akkord felrakásának különbségeiből adódnak, ám találunk példát a kíséret ritmikai struktúrájának változataira is.

A 2. táblázat összesíti a megfigyelt eltérésekből levonható statisztikát. A kéziratok tíz lehetséges párba állításakor négy esetben találunk több egyezést, mint különbséget. A négyből különösen három kéziratpár mutat nagyobb hasonlóságot: az AO-AR, az AO-AK és az AE-AR kéziratokon látható műalak hasonlít a legjobban egymásra. Ebben a három párban egyetlen kézirat van, amely nem szerepel, az Elise Gavard-nak ajánlott autográf. A kéziratok összetartozásáról még többet elárulnak a táblázat harmadik oszlopának számai. Ezek ugyanis azt mutatják, hogy az egyezések közül hány esetben figyelhető meg az adott változat csak azon a kéziratpáron. Ez az adat világosan megkülönbözteti a többitől az AO–AK kéziratpárt: esetükben 10 olyan variánst találunk, mely csak ezen a két autográfon látható. E két kézirat – a Marie Krudnernek és Anne-Caroline de Belleville-Ourynak ajánlott források – lejegyzése közt mindössze két nap telt el, így hasonlóságuk nem meglepő.

[51] Nem teszünk különbséget a „tr” és „ ” jelek között, ahogyan nem vesszük figyelembe a gerendázás variánsait valamint a hang értékének ponttal vagy tartóívvel történő meghosszabbítása közötti különbséget sem.

10.18132/LFZE.2018.6

2. táblázat – az f-moll keringő autográfjainak összehasonlítása

Kéziratpár	Különbség	Egyezés	Csak e kéziratpáron látható variánsok száma	Egyezés a vizsgált helyek százalékában
AO - AG	**32**	22	1	41%
AO - AK	22	**33**	**10**	**60%**
AO - AR	21	**34**	1	**62%**
AO - AE	27	28	0	51%
AK - AR	**35**	20	0	36,50%
AK - AE	**32**	23	3	42%
AK - AG	**44**	10	1	**18,50%**
AR - AE	20	**35**	3	**63,50%**
AR - AG	28	26	0	48%
AE - AG	26	28	2	52%

Határozottan több eltérést, mint azonosságot tapasztalunk az AO-AG, az AK-AR, valamint az AK-AE vizsgálatakor. Az egymásra inkább hasonlító és az egymástól inkább különböző három-három kéziratpár halmazát egymás mellé téve levonhatjuk azt a következtetést, hogy bár az AO-AR számos egyezést mutat, mégis az AR és AE oly sok helyen tér el az AK-tól, hogy az megerősíti AR és AE összetartozását. Ezek szerint AR és AE ugyan nem olyan közel álló változatok, mint AO és AK, de mindenképpen megkülönböztethető párt alkot a másik háromhoz képest.[52]

A legszembetűnőbb különbséget egyértelműen az AK és AG kéziratpár esetében láthatjuk. Az 55 vizsgált pontból 44 helyen különbözik a két változat, és csak 10 esetben van világos azonosság. E két autográf különállását még egy adat megerősíti. Minden kézirat esetében megfigyelhetünk csak arra a változatra jellemző eltéréseket, melyeket egyetlen további autográf sem tartalmaz. Ezeket a különbségeket félkövérrel szedtem az 1. táblázatban. Láthatjuk, hogy a legnagyobb számban messze az AK-ban és az AG-ben szerepel ilyen típusú eltérés, amiből egyúttal az is következik, hogy e két változat különbözik egymástól leginkább. Ez a tény azonban téves következtetésekhez vezethet, ha nem vesszük számításba Chopin

[52] Ekier és Kamiński is ugyanerre az eredményre jut. Ekier–Kaminski, „Source Commentary”, 14.

10.18132/LFZE.2018.6

munkamódszerét, mely egyúttal az egyetlen logikus magyarázat a szerzői kéziratok közötti különbségek eredetére.

Kallberg kutatásaihoz fordulok ismét, aki a Desz-dúr keringő (op. 64 no. 1) kéziratait vizsgálva olyasféle forrásláncot mutatott be, mint amilyenre az f-moll keringő változatai nyomán is gyanakodhatunk.[53] A Desz-dúr keringőből három prezentációs kéziraton túl nemcsak az első kiadás metszőpéldánya maradt fenn, hanem a mű egy vázlata is.[54] Ez tette lehetővé Kallberg számára, hogy megvizsgálja, hogyan viszonyulnak a prezentációs autográfok egyrészt a nyomtatásban megjelent műalakhoz, másrészt a fennmaradt vázlathoz. Az ott megfigyelt különbségeket vizsgálva feltűnik, hogy a műalak a lejegyzések során nem lineárisan fejlődött, a későbbi változatokba beépítve a korábbiakat, hanem bizonyos változatok elvetésük után újra feltűntek, más változatok pedig csak egyetlen forrásban voltak fellelhetők. Mindezekből Kallberg azt a következtetést vonta le, hogy Chopin valamennyi forrást egyetlen kézirat alapján készítette, ez pedig a vázlat volt, melynek közzétételéhez – hiányos, rövidített volta okán – minden egyes nyilvánosságnak szánt kézirat esetében kiegészítésekre – olykor fontos kompozíciós változtatásokra – volt szükség.[55] Ám az így létrejött műalak – mivel csak a prezentációs autográfon szerepelt leírva, melyet Chopin nem tartott meg – csak a szerző memóriájában létezett. Kallberg szerint, ha létezett volna egy további tisztázat, bármely két kézirat, legyen az akár metszőpéldány vagy prezentációs autográf, jobban kellett volna, hogy hasonlítson egymásra.[56]

Meggondolva Kallberg megállapításait, megjegyezhetjük, hogy az f-moll keringő egymáshoz legközelebb álló két prezentációs autográfja is feltűnően sok eltérést mutat. Ilyen mennyiségű eltérés alapján elképzelhetetlennek tűnik, hogy akár az egyik kézirat szolgált volna forrásként a másik számára, vagy akár egy harmadik, azonos tisztázatról készült volna mindkét autográf.

Kallberg a kéziratok kronológiájára vonatkozólag azt a megállapítást tette, hogy ha Chopin két szerzői kéziratot rövid időn belül készített el, egyiket a másik után, akkor csökkent az esélye, hogy elfelejtette a vázlathoz képest eszközölt változtatásokat.[57] Így tehát minél több idő telt el két kézirat elkészülte között, annál

[53] Kallberg, *The Chopin Sources,* 275–301.
[54] Kobylańska, *Frédéric Chopin,* 137–139.
[55] Kallberg, *The Chopin Sources,* 290.
[56] I.h.
[57] I.m., 292.

10.18132/LFZE.2018.6

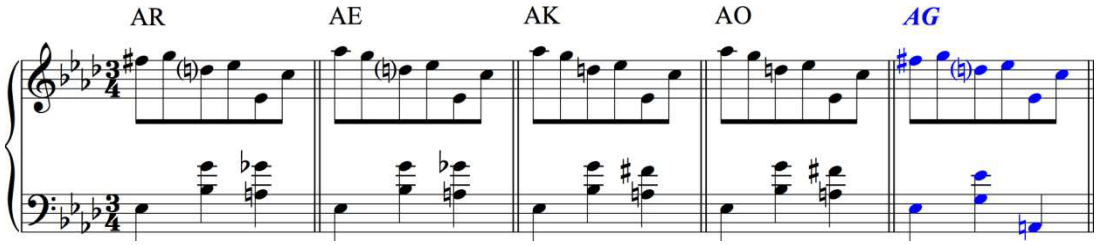
nagyobb számban vannak köztük eltérések. Ugyanakkor esetünkben az, hogy az AK és AG tartalmazza a legtöbb eltérést egymáshoz képest, nem teszi feltétlenül biztossá, hogy e két kézirat lejegyzése között telt el a legtöbb idő. Ez azt jelentené, hogy az AK volt az f-moll keringő első nyilvános autográfja az ismert szerzői kéziratok közül. De az AK és AG közti különbségek nagy száma leginkább abból fakad, hogy ez a két kézirat tartalmazza a legtöbb olyan variánst, mely a többi autográfon nem látható, ezért valószínűbb az a feltételezés, hogy ezek azok a kéziratok, melyeket a legtöbb idő választotta el a keringő legutolsó – AK-t és AG-t megelőző – lejegyzése óta. Hiszen mire Chopin a megfelelő kiegészítéseket tette hozzá a vázlatához, már kevésbé emlékezett előző megoldásaira. Vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy már kevésbé befolyásolta őt az, amit utoljára papírra vetett.

Levonhatunk-e megbízható következtetéseket a fentiek alapján a szerzői kéziratok keletkezési sorrendjére vonatkozólag? Ekier és Kamiński szerint az AR lehetett a legkorábbi a fennmaradt autográfok közül, mivel ezen nem szerepel az összes többi változaton látható átkötött felütés.[58] Statisztikai számításaim és Kallberg megállapítása alapján az AR-t a hozzá legközelebb álló AE követi, amely azonban lényegesen korábban készült, mint 1842. december 8-a, azaz az AK keletkezésének időpontja. Így fordulhat elő, hogy AK még AO-val való összetartozása mellett is tizenhárom olyan részletet tartalmaz, amely eltér attól. Igen valószínűnek tűnik, hogy a legkésőbb keletkezett kézirat az Elise Gavard-nak ajándékozott autográf, mely a legjobban különbözik az összes többitől. Mivel a legtöbb – szám szerint tizenhat – máshol elő nem forduló variánst tartalmazza, vélhetően jóval az AO lejegyzése, vagyis 1842. december 10. után készült. A tizenhat máshol nem szereplő változat közül legalább három olyan jelentős változtatás eredménye az addigi szöveghez képest, hogy egy később keletkezett kéziraton nagy eséllyel újra felbukkant volna (lásd 15a–c kottapélda).

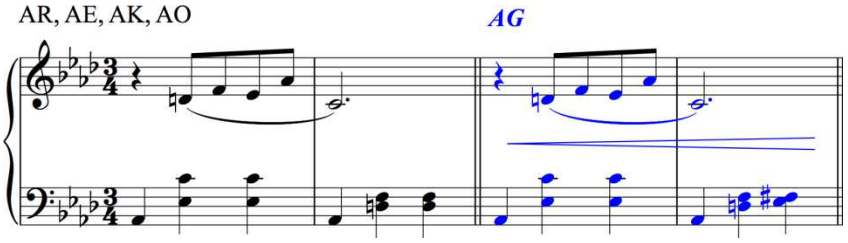
[58] Ekier–Kaminski, „Source Commentary”, 14.

10.18132/LFZE.2018.6

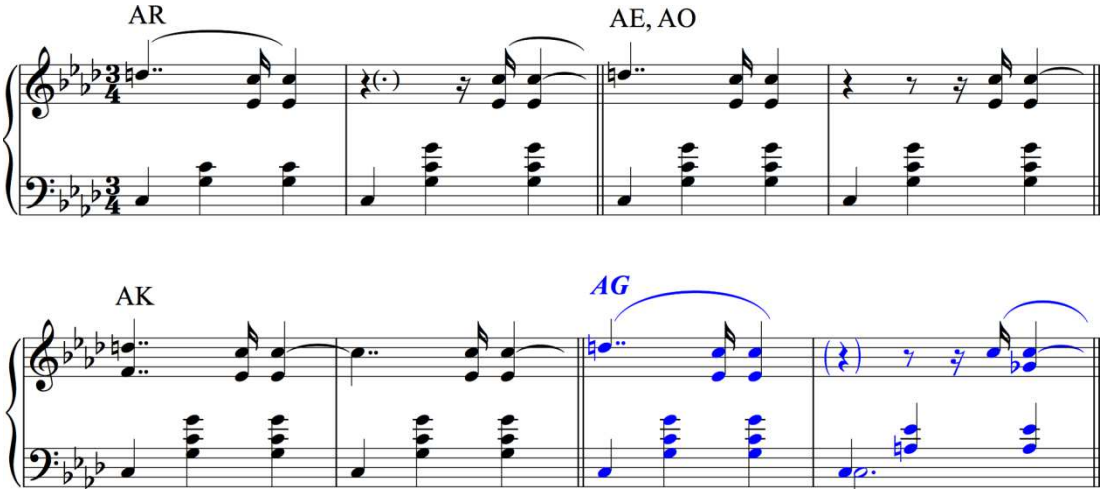
15a kottapélda – f-moll keringő, 18. ütem



15b kottapélda – f-moll keringő, 31–32. ütem



15c kottapélda – f-moll keringő, 35–36. ütem



Az f-moll keringő Fontana kiadásában

Az előzőkből sejthetjük, hogy még a Gesz-dúr keringőnél is bizonytalanabb talajon állva kell megkezdenünk a Fontana-féle kiadás vizsgálatát. Mi alapján azonosíthatjuk Fontana változtatásait, ha egyrészt nincs a birtokunkban az, amihez képest változtatott, másrészt a fennmaradt szerzői kéziratok is ilyen nagy számban tartalmaznak különbségeket?

Kallbergnek a Desz-dúr keringőre vonatkozó kutatása alapján valószínűsíthető, hogy Chopin az f-moll keringő esetében sem készítette el a mű

10.18132/LFZE.2018.6

tisztázatát.[59] Létezhetett azonban a darabnak vázlata, ami Fontana számára is rendelkezésre állt. Nem mond ennek ellen Ekier és Kamiński feltevése sem, akik szerint a Fontana-féle töredékes másolat arra szolgált, hogy a birtokában lévő rövidítéseket és kiolvashatatlan szakaszokat tartalmazó vázlatot azon egészítse ki úgy, ahogyan jónak látta.[60]

Mielőtt azonban összevetnénk az f-moll keringő Fontana-kiadásást a szerzői kéziratokon látható változattal, szót kell ejtenünk még egy lehetséges forrásról, amely befolyásolhatta a Fontana-variáns szövegét. Az 1855-ös német kiadás ugyanis nem az első kiadása volt az f-moll keringőnek. 1852-ben Janusz Wildt, krakkói kiadó megjelentetett két addig publikálatlan keringőt *Deux Valses mélancoliques* cím alatt. A címlapon olvasható információk szerint a művek P[later] grófnő albumából származnak, 1844-ből, és a kiadó tulajdonát képezik.[61]

Fontana – jó néhány Chopin-dal kéziratának birtokában – valószínűleg már 1849 decemberében felajánlotta közreműködését Ludwika Jęndrzejevicznek egy posztumusz kiadás elkészítéséhez.[62] 1853-ban pedig meg is kapta az örökösöktől a kizárólagos engedélyt a kötetek összeállításához.[63] Érthető hát felháborodása, amiről gyűjteményének megjelenése küszöbén – a kiadókkal való tárgyalások közepette – Koźmianhoz írt levele árulkodik:

> Wildt, egy krakkói kiadó, ellopott két Chopin-keringőt, nem tudom, honnan, és publikálta őket helytelenül, azt írva a címlapra, hogy „*A kiadó tulajdona*" [Kiemelés Fontanától.] Az én gyűjteményemben is megvan ez a két keringő, de nálam helyesen. Igencsak hátráltatja a munkámat ezeknek a keringőknek a krakkói kiadása. Mégis milyen jogon? Nem lehet elcsípni a tolvajt a fülénél fogva? Mondd meg![64]

Ugyanebben a levélben az aláírást követően még visszatér a témára:

> Chopin családja ugyanúgy fel van háborodva Wildtre, mint én. F[ryderyk] nővére, Jęndrzejewicz, írt neki, tiltakozva a lopás ellen. Mit lehetne tenni? A német kiadók félnének a jogi lépésektől, ha ugyanazt megvennék tőlem – de igazságtalanság lenne a családdal szemben,

[59] Kallberg, *The Chopin Sources,* 275–301.
[60] Ekier–Kamiński, „Source Commentary", 14.
[61] A Wildt-kiadás címlapjának fakszimiléjét lásd: Függelék, 6. fakszimile.
[62] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 169. 4. Jegyzet.
[63] Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford. John Comber (Warsaw: TiFC, PWM, 1974), 60.
[64] Levél Stańislaw Egbert Koźmianhoz. 1854. március. Oliferko, *Fontana and Chopin,* 177. Saját fordításom.

10.18132/LFZE.2018.6

> ha elveszítenék [a keringőt] egy ilyen gazság miatt, és ha egy ilyen gazság miatt a gyűjtemény, amelyet kiadok, hiányos maradna.[65]

Ekier és Kamiński kételkedik abban, hogy Wildt kiadásában az f-moll keringő szövege valóban P[later] grófné albumából, Chopin kezétől származik.[66] Valószínűbbnek tartják, hogy a szóban forgó album a kiadásban szereplő másik mű, a h-moll keringő [op. 69 no. 2] forrása lehetett, míg az f-moll darab – tekintve az autográfoktól való eltéréseket – egy meghatározhatatlan forrásból ered.[67] A továbbiakban a Wildt-kiadás szövegét vetem össze az autográfok szövegével, hogy megállapítsam, az eltérésekből lehet-e következtetni a kiadás készítése során használt forrás jellegére.[68]

Először vizsgáljuk meg azt az 55 helyet a Wildt-kiadás szövegében, ahol a szerzői kéziratoknál eltéréseket találtunk. A vizsgálat eredményét a 3. táblázat tartalmazza. Az 55 vizsgált helyen 17 olyan változatot figyelhetünk meg, amely nem fordul elő a másik öt változat valamelyikén. A harmadik oszlop adatai azt mutatják meg, hogy a maradék 39 helyen melyik kézirattal látható egyezés. Az adatokat összesítve azt találjuk, hogy a Wildt-változattól az AO kézirata áll legtávolabb, mellyel mindössze 18 egyezést mutat, míg az AE autográf a rajta összesített 27 egyezéssel a krakkói kiadáshoz legjobban hasonlító változat.

Azt már ebből az összehasonlításból is láthatjuk, hogy a Wildt-kiadás szövege nem kötődik szorosan egyik kézirathoz sem, és a különállása legalább olyan mértékű, mint ahogyan azt az AG esetében láttuk. Ez a változat azonban nem csak ezen az 55 helyen tér el a szerzői autográfoktól. A hangról hangra történő vizsgálat során – nem számolva az ismétlődéseket – további 25 olyan különbséget találunk, melyek esetében mind az öt kéziraton másik, azonos változat látható (4. táblázat).

---

[65] I.m., 177–178.
[66] Ekier–Kamiński, „Source Commentary”, 15.
[67] I.h.
[68] Lásd: Függelék, 7. fakszimile.

10.18132/LFZE.2018.6

3. táblázat (1. rész – folytatás a következő oldalon) – a Wildt-kiadás és az autográfok eltérései

ü.	hely	Wildt	Egyezés a kézirattal
0	jobb: felütés	van	AE
1	jobb: előke	nincs	AK/AR/AG
4	bal: 2. ♩	**tercállású**	0
	bal: 3. ♩	akkord	AR/AE/AG
5	jobb: előke 3. ♪ elé	van	AO/AK/AR
	bal: 3. ♩	akkord	AO/AR/AE/AG
6	bal: 1. ♩	letartva	AE
	bal: 2. ♩	teljes	AO/AK/AE/AG
	bal: 3. ♩	**basszushang**	0
7	bal: 2-3. ♩	teljes	AG
9	bal: 1. ♩	kis oktávban	AO/AK
11	jobb: 1. ♩	♩ dallamhang	AO/AR/AE/AG
12	jobb: előke	nincs	AR/AE/AG
	bal: 2. ♩	kvinthiányos	AR/AE/AG
	bal: 3. ♩	akkord	AK/AR/AE/AG
13	bal: 2. ♩	**terchiányos, alap kettőzve**	0
	bal: 3. ♩	akkord	AO/AR/AE/AG
15	bal: 2-3. ♩	**terchiányos, alap kettőzve**	0
16	bal: 2-3. ♩	kvintkettőzött	AG
17	jobb: 1. ♩	nincs stacc. Vonás	AK/AR/AE
18	jobb: 1. ♩	F♯-G	AO/AR/AG
	bal: 2. ♩	**B♭-E♭-G**	0
	bal: 3. ♩	**A♮-C-G♭**	0
19	bal: 3. ♩	nincs kettőzve az alap	AR/AE/AG
20a	jobb: 3. ♩	nincs arpeggio	AR/AG
20b	bal: 1. ♩	letartva	AK/AE
	bal: 2. ♩	**oktávhelyzet**	0

10.18132/LFZE.2018.6

3. táblázat (2. rész – folytatás) – a Wildt-kiadás és az autográfok eltérései

21	bal: 1. ♩	letartva	AK/AE
	bal: 2-3. ♩	II^6	AR/AE/AG
22	jobb: 1. ♩	**♫ előke**	0
	jobb: 3. ♩	♪♪	AO/AK/AE/AG
	bal: 2-3. ♩	**II^7-V^4_3**	0
25	bal: 2. ♩	**V^7**	0
	bal: 3. ♩	**G-B♭-E♭**	0
26	jobb: 3. ♩	altszólam megütve	AO/AK
27	bal: 2. ♩	**octávállás terchiányos**	0
28	bal: 2. ♩	alap kettőzve	AG
	bal: 3. ♩	akkord	AR/AE/AE
29	bal: 1. ♩	letartva	AK/AE/AG
	bal: 2. ♩	**II^6, terckettőzött**	0
30	bal: 2. ♩	II	AO/AK/AE
32	bal: 3. ♩	d♮-f	AO/AK/AR/AE
33	bal: 2. ♩	akkord	AR/AE/AG
	bal: 3. ♩	teljes	AO/AR/AE/AG
34	bal: 2. ♩	**kvinthiányos oktáv + E♭**	0
	bal: 3. ♩	**kvinthiányos oktáv + E♭**	0
35	bal: 2-3. ♩	kvintkettőzött	AO/AK/AE/AG
36	jobb: 1. ♩	**átkötve mindkét hang**	AK
	bal: 2-3. ♩	c-moll	AO/AK/AR/AE
37	bal: 1. ♩	letartva	AO/AK
38	jobb: 1. ♩	**♫ előke**	0
39	bal: 1. ♩	letartva	AK
46	bal: 2-3. ♩	II	AO/AK/AR/AE
51	bal: 2. ♩	kvinthang nélkül	AO/AK/AR/AE
52	bal: 1. ♩	nincs letartva	AO/AR/AE/AG

10.18132/LFZE.2018.6

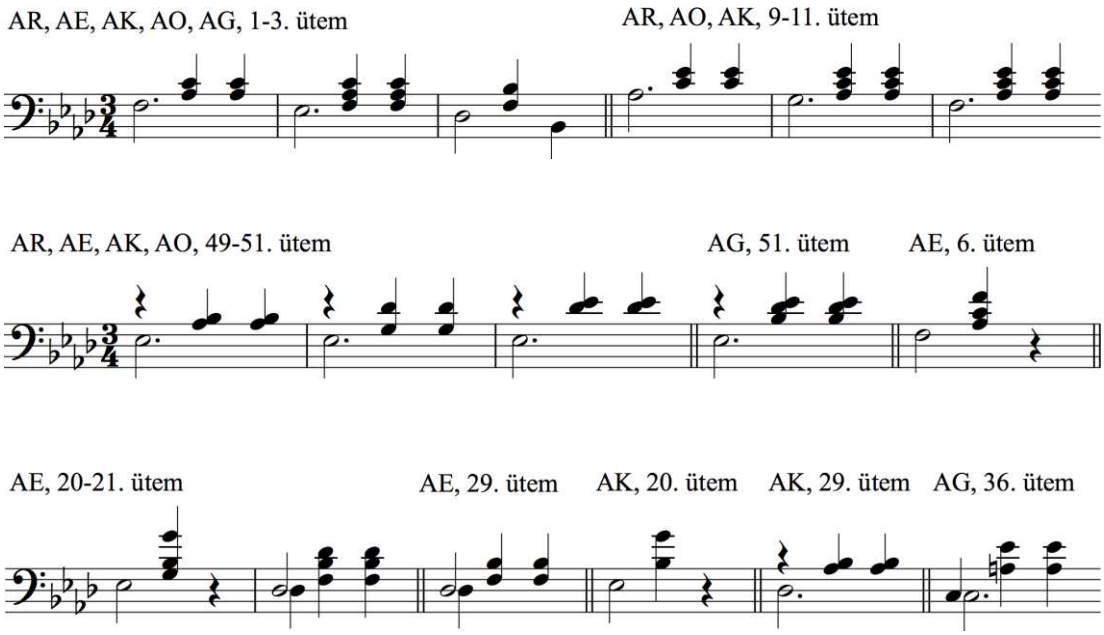
4. táblázat – csak a Wildt-kiadásban előforduló változatok

ü.	hely	Wildt
6	*bal: 3.* ♩	*nagy A♭ basszus*
7	*bal: 3.* ♩	*kontra B♭ basszus*
8	*bal: 1.* ♩	*nagy C basszus*
12	bal: 3. ♩	letartva
15-16	*jobb: 3.* ♩	♪ ♩♩ d♮-c-b♭
17	bal: 1. ♩	letartva
	bal: 2-3. ♩	alapkettőzött
20a	*bal: 2.* ♩	*terchang lent*
	bal: 3. ♩	*kvinthang is*
	jobb: 3. ♩	♩♩
23	bal: 1. ♩	letartva
24	bal: 1. ♩	letartva
	bal: 2. ♩	tercállás
25	*jobb: 3.* ♩	♩♩
26	jobb: 1. ♩	♪ ♩
27	jobb: 1. ♩	♫ előke
30	jobb: 1. ♩	♫ előke
	bal: 1. ♩	letartva
31	*bal: 1.* ♩	*letartva*
	bal: 2-3. ♩	alapkettőzött
32	bal: 1. ♩	letartva
33	jobb: 3. ♩	C-D♮
34	jobb: 1. ♩	♪ ♩
49	*jobb: 2.* ♩	*E♮*
	bal: 2-3. ♩	*A♭-B♭-D♮ (V. fok felett II md^7)*

10.18132/LFZE.2018.6

A különbségek között akad olyan, amely minden alkalommal következetesen tér el attól a lejegyzéstől, ahogyan az a kéziratokon látható. Ilyen eltérés a basszushangok kitartása. A szerzői kéziratokon megfigyelhető némi következetlenség e tekintetben: esetlegesnek tűnik a különböző változatokon, mely basszushangot jelöli Chopin kitartandónak. Azonban a szerző egyetlen esetben sem kéri olyan hang kitartását, melynél az fizikailag nem lehetséges: a legtöbb pozíció egy oktávon belül marad, és nem számítva a befejező ütemek basszushangjait, melyeknél a hosszú hang gesztusértékkel bír, még a legtágabb fogás – az AG 36. ütemében – is átlagos méretű kéz számára is megvalósítható (16. kottapélda).

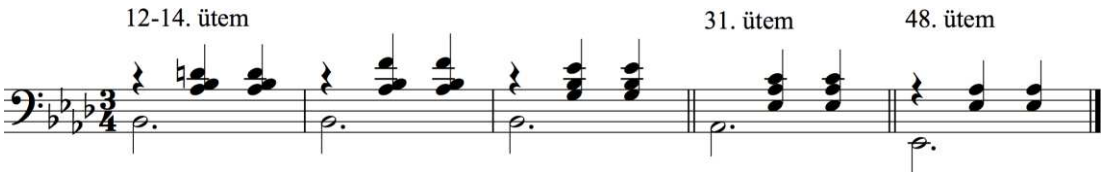
16. kottapélda – az f-moll keringő balkezének letartott hangjai a szerzői kéziratokon



A Wildt-variáns Chopinnek ezt a fajta következetességét nem méltányolta: a kéziratok rendszertelenül letartott basszusai helyett a keringő szinte valamennyi basszushangját két- vagy háromnegyedes hangokkal jelöli, akkor is, amikor ennek kivitelezése nem lehetséges (17. kottapélda).

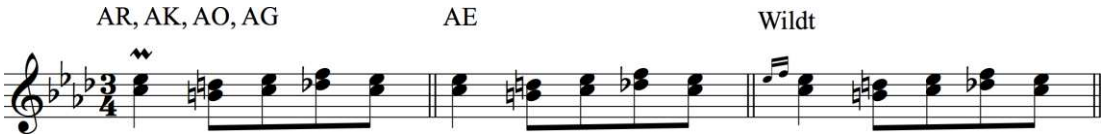
10.18132/LFZE.2018.6

17. kottapélda – példák az f-moll keringő letartott basszushangjaira a Wildt-kiadásban

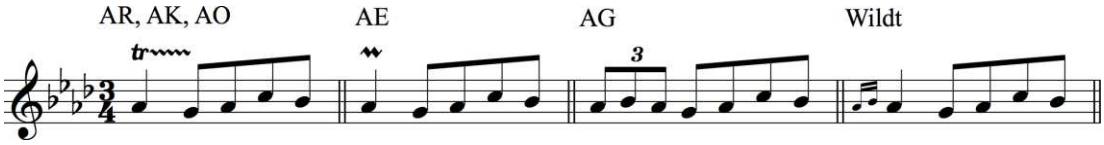


A Wildt-változat következetesen eltér az autográftól a díszítések esetében is. Nem szerepeltettem a szerzői kéziratok összehasonlításánál a 27. és a 30. ütembeli első dallamhang díszítésének apró különbségeit. A 27. ütemben az AR, AK, AO és AG egyaránt paránytrillát kér, míg az AE-ben nem szerepel díszítés. A 30. ütemben az AR, AE, AO, AK esetében szintén paránytrillát vagy hosszabb trillát találunk, az AG pedig kiírt triolával jelzi a díszítést. A Wildt-kiadásban nincs trilla, valamennyi megfelelő helyen következetesen tizenhatod előkés negyedhang szerepel (18a–b kottapélda).

18a kottapélda – f-moll keringő, 27. ütem



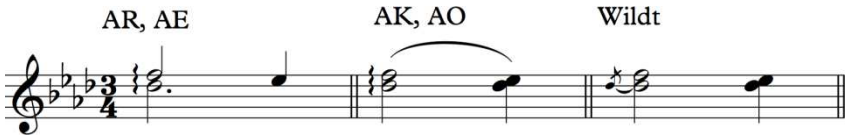
18b kottapélda – f-moll keringő, 30. ütem



Szintén csekély eltérés az autográfok között a 26. és a 42. ütem jobb kéz szólamában az első negyeden hallható Desz–F terc játékmódja. Az AG kivételével valamennyi szerzői kéziraton találunk arpeggio-vonallal jelölt törést vagy mindkét helyen (AE) vagy csak első (AO, AR) vagy csak második alkalommal (AK). A Wildt-kiadás ismét következetes: a törést mindkétszer egy átkötött előkére cseréli (19. kottapélda).

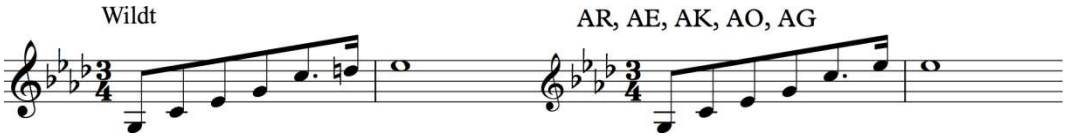
10.18132/LFZE.2018.6

19. kottapélda – f-moll keringő, 26. és 42. ütem



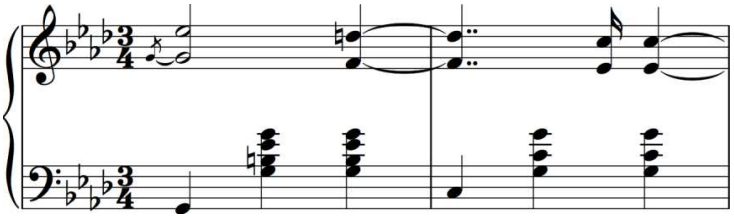
E három apró különbség – következetességének okán – a szerzői szöveg tudatos, talán kottagrafikai megfontolásból eredő megváltoztatásának tűnik. További két hely esetében pedig az eltérés valamennyi szerzői kézirattól inkább félreolvasás eredménye lehet. Ilyen a 33. ütem utolsó negyedének szekundlépése, ehelyett minden autográfban terclépés áll (20. kottapélda).

20. kottapélda – f-moll keringő, 33. ütem



Chopin kottázásának egyik sajátossága, hogy az apró kottafejeket olykor nehéz megkülönböztetni a hangok szárától, így adódhatnak félreértések. Különösen igaz ez abban az esetben, amikor a hangjegy egy akkord belsejében, pótvonalon helyezkedik el. A 34. ütem második negyedén még elképzelhető disszonancia a III. fokú mellékdomináns szeptimakkord belsejében is szereplő Esz hang, hiszen a szopránban is késik a terc: a bal kéz Esz hangja a következő negyeden a szeptimhangra léphet ellenmozgásban a 8–7-es lépéssel. Ám a Wildt-változatban az ütem harmadik negyedén, a tiszta dominánsszeptim hangzású akkordban is szerepel az Esz, ami egészen biztosan egy korrigálatlanul hagyott hiba (21. kottapélda).

21. kottapélda – f-moll keringő, 34. ütem



Ha az eddig érintett eltérések a kiadó eljárásából fakadnak – legyen az akár gondatlanság vagy tudatos döntés eredménye –, úgy a Wildt tulajdonában lévő forrás

10.18132/LFZE.2018.6

nem tartalmazta őket. Az 4. táblázat dőlt betűvel listázza azokat a helyeket, melyek – ha elfogadjuk az iménti állítást – a kizárólag Wildt által birtokolt kézirat eltérései a fennmaradt öt autográfhoz képest. Ha az így maradt tizenegy helyet, mely nem szerepelt a szerzői kéziratok összehasonlítása során, összesítjük a 3. táblázattal, a statisztika a következőképpen alakul (5. táblázat):

5. táblázat – a Wildt-kiadás összehasonlítása a szerzői kéziratokkal

Szerzői kézirat	Egyezések száma	Különbségek száma	Egyezés a vizsgált helyek százalékában
AO	**18**	**48**	**27%**
AK	20	46	30%
AR	21	45	32%
AE	**27**	**39**	**41%**
AG	22	44	33%

Az összes vizsgált hely százalékában kifejezett egyezés összehasonlíthatóvá teszi a hasonlóság mértékét az öt autográf illetve a Wildt-kiadás forrásaként feltételezett kézirat és a szerzői kéziratok között. Azt látjuk, hogy bár a Wildt kiadáshoz legközelebb álló AE kézirattal való egyezés (41,5%) messze elmarad az egymáshoz legjobban hasonlító autográfok azonosságától (60–63,5%), az egymással legkevésbé egyező AK és AG közti hasonlóság mértéke (18,5%) kisebb, mint a Wildt forrás és a tőle legtávolabb álló szerzői kézirat – az AK – között látható egyezés (30%).

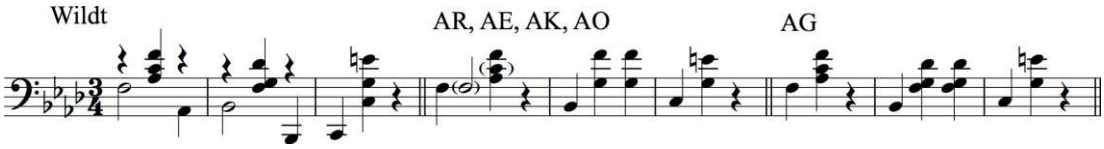
Ilyen formán megállapíthatjuk, hogy ha a Wildt-féle kiadás és a szerzői kéziratok közti különbségek nem zárják ki, hogy a krakkói kiadónak birtokában volt egy mára elveszett szerzői kézirat az f-moll keringőből, bár nagyobb a valószínűsége annak, hogy Janusz Wildt nem eredeti autográf, hanem egy másolat, vagy egy másolat másolatának leromlott szövegváltozata alapján készítette el kiadását. Ennek megállapítása azért lényeges, mert így nem kizárt, hogy a Wildt-kiadás tartalmazza a keringő szövegének olyan autentikus elemeit is, melyek Chopintől származnak.

Ezeket a variánsokat a tizenegy hely között érdemes keresni, melyeket az 4. táblázatban dőlt betűvel szedtem. Így a 6–8. ütem kíséretének változása, a 15–16.

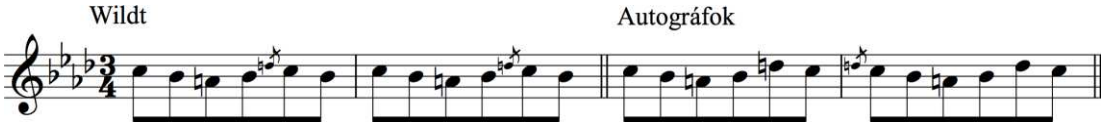
10.18132/LFZE.2018.6

ütem jobb kéz szólamában látható variáns, az 50. ütem V. fok feletti II. fokú váltódomináns akkordja, valamint az egész mű megismétlése érdekében az Asz-dúrból f-mollba visszavezető akkord talán mind Chopin alkotói szándékának a keringő egy – mára elveszett – kéziratán megjelenő lenyomatai (22. kottapélda).

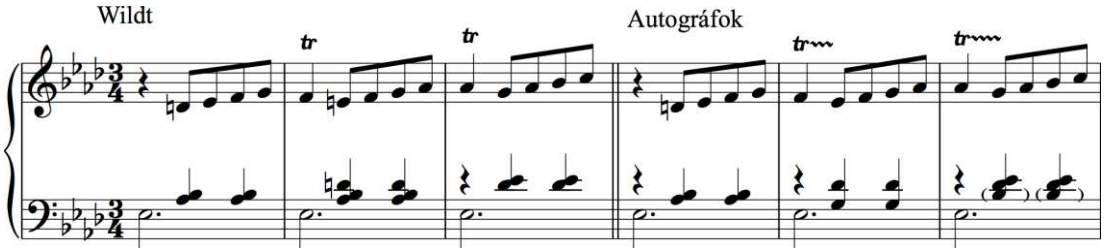
22a kottapélda – f-moll keringő, 6–8. ütem



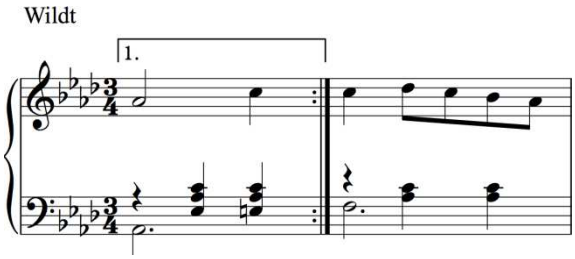
22b kottapélda – f-moll keringő, 15–16. ütem



22c kottapélda – f-moll keringő, 49–51. ütem



22d kottapélda – f-moll keringő, 50. és 1. ütem



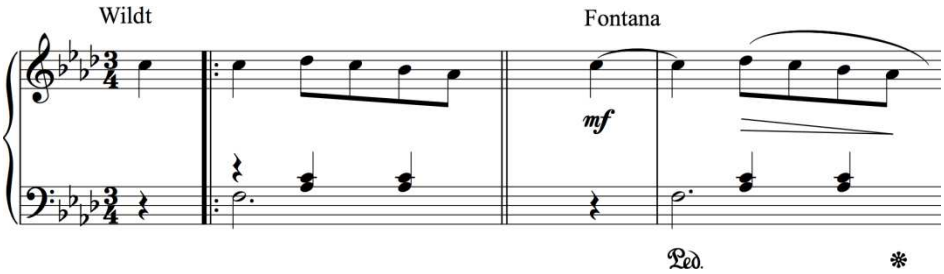
Most pedig hasonlítsuk össze az elemzésünk középpontjában álló Fontana-kiadás változatát a szerzői kéziratokkal.[69] Már a mű első ütemeinek tanulmányozása után feltűnik, hogy Fontana szövegének eltérései meglepően egyeznek a Wildt-kiadásban talált változatokkal. Ha ezt tapasztalva áttérünk a Wildt- és a Fontana-

[69] Fontana kiadásának fakszimiléjét lásd: Függelék, 5. fakszimile.

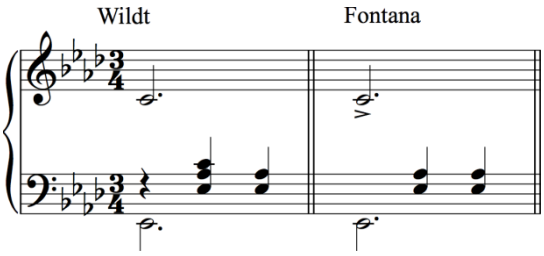
10.18132/LFZE.2018.6

kiadás összehasonlítására, megállapíthatjuk, hogy Fontana mindösszesen négy ponton tért el az f-moll keringő szövegében a Wildt-kiadástól, ha nem számítjuk bele a számtalan hozzáadott előadási jelet, és a valamennyi ismétlés kiírását (23a–d kottapélda).

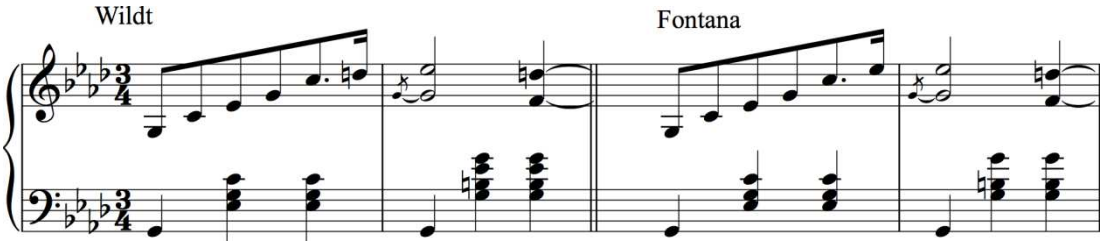
23a kottapélda – f-moll keringő, 1–2. ütem



23b kottapélda – f-moll keringő, 24. és 40. ütem



23c-d kottpélda – f-moll keringő, 33–34. ütem



Fontana tehát meglepő módon nem tett mást, mint kijavított két nyilvánvaló elírást – vagy elolvasást – (24c–d kottapélda), törölt egy – szólamkeresztezés miatt – feleslegesnek tűnő hangot, valamint az első hang átkötését kiegészítette.[70] Ezek után az ismétlőjelek feloldását követően Chopin-keringők esetében sehol sem tapasztalható részletességgel látta el a művet előadói utasításokkal, melyek ugyanakkor sehol nem mondanak ellent a természetes dinamikának. Nem tűnik azonban indokoltnak a karaktert és tempót jelző *tempo giusto* kifejezés, amelyet

[70] Az első hang átkötése – mint láttuk – nem minden szerzői kézirat esetében nyilvánvaló. Az AE autográfon a két C hangot előke választja szét.

10.18132/LFZE.2018.6

komolyan véve egy eleven lüktetésű tánc váltaná fel a máskülönben inkább nosztalgikus hangulatot árasztó darabot.

Fentiek fényében felmerül a kérdés, hogy lehet-e egyáltalán Fontana-változatról beszélni, amikor a szöveg ennyire nyilvánvalóan a Wildt-kiadás felhasználásával készült? Így érthetővé válik a „német kiadók aggodalma" is, ahogyan arról Fontana levelében beszámol, hiszen bármire is alapozta Janusz Wildt a keringő szövegét, a szerzői jogi törvény alapján annak már ő volt a tulajdonosa. Nem vitatható, hogy Wildt tisztességtelenül járt el Chopin családjával szemben, amikor őket megkerülve adott ki Chopin-művet, ám alighanem biztosította magát, hogy jogi lépéseket ne tehessenek ellene. Egy ennyire hasonló kottaszöveg kiadása esetén inkább Fontana kiadójának volt félnivalója.

Ezért is tűnik megmagyarázhatatlannak Fontana eljárása. Nem lett volna más dolga, mint létrehozni egy Wildt-étől jelentősen különböző változatot, hogy a kiadóknak ne lehessenek jogi kifogásai. Ha csak a maga módján értelmezi és kiegészíti Chopin vázlatát, már kizárt, hogy az egyezés ilyen mértékű legyen. Ám ha vetünk egy pillantást Fontana saját másolatára, melyen Ekier és Kamiński szerint „Fontana szükség szerint kiegészítette azokat a helyeket, melyeket nehéz vagy lehetetlen volt kiolvasni, úgy, ahogyan jónak látta",[71] azt találjuk, hogy apró eltéréseket leszámítva ez a forrás is a Wildt-kiadás egy szövegváltozatát tartalmazza. Mi oka lehetett hát Fontanának ilyen mértékben követnie a Wildt-kiadást, miközben lehetősége lett volna a szerzői vázlatra támaszkodni?

Ha nem valamilyen jogi meggondolás áll a háttérben, mely a két szöveg hasonlóságánál fogva lényegében érvényteleníteni szándékozta Wildt jogát a szövegre, akkor egyetlen logikus magyarázatként azt kell feltételeznünk, hogy ha állt is valamilyen szerzői vázlat Fontana rendelkezésre, az olyan mértékben hiányos volt, hogy egyáltalán nem tette lehetővé egy koherens szövegváltozat létrehozását. Talán nem is volt birtokában vázlat, amit kiegészíthetett volna úgy, „ahogyan jónak látta", és ezért kizárólag a Wildt-kiadás szövegére, és saját józan ítélőképességére támaszkodhatott.

Ekier a darab keletkezésének idejét 1841-re datálja,[72] és azt is láthattuk, hogy az autográfokon fennmaradt legkorábbi keltezés 1842 decemberéből való. Fontana 1842-ben hozta meg döntését, hogy végleg Chopintől független életet éljen, és ettől

[71] Ekier–Kamiński, „Source Commentary", 14.
[72] Ekier, *Introduction,* 67.

10.18132/LFZE.2018.6

kezdve szándékosan távol tartotta magát tőle.[73] Így az a tény, hogy a keringőt saját kötetében 1843-as keltezéssel látta el, valószínűsíti, hogy míg Chopin élt, Fontana nem találkozott a darabbal, sem kottapapíron, sem a szerző előadásában, és ezért nem is hívhatta segítségül auditív memóriáját az f-moll keringő szövegének létrehozása során, mint ahogy azt a Gesz-dúr keringő esetében feltételezhettük. Nem volt tehát a birtokában semmi, ami utalt volna a szerző elképzelésére, nem tudott többet a darabról, mint Wildt vagy bárki más.

Nem mondott volna hát igazat Fontana levelében, amikor arról írt, hogy Wildt helytelenül adta közre a keringőket? Az f-moll keringő párdarabja a Wildt-kiadásban a h-moll keringő volt. Mivel e darabból nem maradt fenn szerzői autográf, a h-moll keringő forrásait nem tanulmányoztam. Fontana kötete ez esetben jelentősen más változatot tartalmaz, mint Wildt kiadása. Ekier és Kamiński a fennmaradt másolatok alapján lehetségesnek tartja, hogy négy különböző szerzői kézirat is létezhetett, melyeket ha ma nem is ismerünk, mind Fontanának, mind pedig Wildtnek birtokában lehetett egy-egy, jelentősen eltérő verzió. Így tehát Fontana őszintén hihetett az általa ismert verzió hitelességében, míg – a saját nézőpontjából – joggal tarthatta helytelennek Wildt változatát.

A Fontana-levél ismeretében úgy sejthetjük, hogy az f-moll keringő kiadását a helyes változat megjelentetésének szándéka helyett egy elvi kérdés motiválta. A családtól kapott kizárólagos engedély birtokában Fontana nem tudta elfogadni, hogy máshol is megjelenhet Chopin mű, amely az ő kötetéből kimarad: „igazságtalanság lenne, […] ha egy ilyen gazság miatt a gyűjtemény, amelyet kiadok, hiányos maradna."[74]

[73] Oliferko, *Fontana and Chopin,* 22.
[74] Levél Stańislaw Egbert Koźmianhoz. 1854. március. I.m., 177.

10.18132/LFZE.2018.6

Összegzés

Julian Fontana közreadói tevékenységével nélkülözhetetlen módon járult hozzá Chopin életművének teljességéhez: kiadásának köteteiben olyan műveket őrzött meg az utókor számára, melyek máskülönben talán örökre elvesztek volna. Fontana hozzáállását Chopin szövegeinek kiadásához feltehetőleg több tényező is befolyásolta. A hat éven át tartó munkakapcsolat során Chopin kottamásolójaként egyedülálló lehetősége volt a zeneszerző alkotóműhelyébe való betekintésre. Számtalan esetben követhette végig az utat, melyet bejárva egy mű a vázlatoktól eljutott a kiadóig, és ezen keresztül megismerhette Chopin alkotói döntéseinek hátterét is. Az így szerzett tapasztalatait felhasználta akkor, amikor a birtokában lévő hiányos vagy nehezen olvasható kéziratokat kiegészítve eltért a ma bevett közreadói gyakorlattól.

Dolgozatomban a Gesz-dúr és az f-moll keringők vizsgálatával igyekeztem közelebb kerülni Fontana közreadói tevékenységének értelmezéséhez. E tevékenység általános értékelését azonban nem lehet a kötetében szereplő két darab elemzésére alapozni. A két keringő forrásainak elemzése és összevetése Fontana változataival éppen arra világított rá leginkább, hogy csak az egyes darabok vizsgálata során állapítható meg, mi volt Fontana szerepe a közreadott szöveg megalkotása során.

A Gesz-dúr keringő két szerzői kéziratát és Fontana változatát tanulmányozva felmerülhet a lehetősége annak, hogy Fontana emlékei a szerző előadásáról szerepet játszhattak a kiadásában szereplő műalak létrehozásakor – ahogyan Fontana azt a kötetek előszavában leírja. Egy ilyen lehetőség fennállása – akkor is, ha csak lehetőség, s nem bizonyosság – a legértékesebb információforrássá emeli Fontana kiadását, még ha nem is feltételezhetjük a szerzői előadás valamennyi összetevőjének rögzítését. Véleményem szerint azonban addig, amíg nem bizonyítja az ellenkezőjét egy ma még ismeretlen szerzői kézirat felfedezése, a Fontana-változatot még ebben az esetben sem tekinthetjük a szerző végső szándéka lenyomatának.

Az f-moll keringő esetében nincs is értelme a szerző végső elképzelését kutatni, amikor maga a szerző öt különböző változatban ajándékozta oda a művet ismerőseinek, tanítványainak. A vizsgálandó kérdés ebben az esetben az, hogy a Fontana által közölt variáns mennyire tekinthető Chopintől származó változatnak, illetve mennyire ismerhető fel rajta nem a szerzőtől eredő beavatkozás: vagyis milyen mértékű szövegromlást szenvedett az eredeti szerzői szöveg. A Fontana-

10.18132/LFZE.2018.6

változat és az autográfok eltéréseinek tanulmányozása után nem érzem kizárhatónak, hogy a kiadás részleteiben tartalmazhatja Chopintől eredő variánsait a szövegnek, de kevéssé tartom valószínűnek, hogy azok közvetlenül a zeneszerzőtől származó forrásból kerültek volna Fontana kötetébe. Fontana szerepe ebben az esetben kevésbé tűnik meghatározónak, hiszen az 1855-ös kiadás tulajdonképpen korrekciója és előadási utasításokkal ellátott változata Janusz Wildt már három évvel korábban megjelent krakkói kiadásának.

Fontana közreműködése a köteteiben szereplő darabok szövege létrehozása során nem tekinthető egységesnek, így munkájának megítélése is minden darab esetében más és más kell, hogy legyen. A források elérhetőségével a posztumusz zongoraművek kötetében szereplő művek közül még legalább háromnak lehet elvégezni olyan vizsgálatát, amely jelentősen bővítené Fontana közreadói tevékenységéről való ismereteinket. A szerzői kéziratok egymással és a Fontana-változatokkal való összevetésére ad lehetőséget a cisz-moll [Fantasie-]Impromtu [op. 66], az a-moll mazurka [op. 67 no. 4] és az Asz-dúr keringő [op. 69]. Ezen kívül megkerülhetetlen az 1859-ben megjelent kötetben szereplő dalok és forrásainak további elemzése is.

Mind a téma hátterének tanulmányozása, mind a források elemzése arról győzött meg, hogy Fontana posztumusz kiadásának megítélésekor tartózkodni kell mindkét szélsőséges állásponttól: a Fontana-változatokat nem érdemes a mai tudományos szemléletű kiadásokkal szemben támasztott elvárások mentén értékelni, ugyanakkor azt se gondoljuk, hogy hitelesen közvetítik Chopin alkotói szándékát. Tekintsük Fontana kiadását annak, ami: a zeneszerző alkotótevékenységét jól ismerő barátja lelkiismeretes munkájának, melyben úgy rögzítette Chopin életében kiadatlanul maradt műveit, hogy azokon saját kézjegyét is rajta hagyta.

10.18132/LFZE.2018.6

Bibliográfia

Brown, Maurice J. E. *Chopin. An Index of his Works in Chronological Order* (London: Macmillan, 2/1972).

Comber, John (szerk.). *Chopin's Polish Letters,* ford. David Frick (Varsó: NIFC, 2016).

Dadelsen, Georg von. „Die »Fassung letzter Hand« in der Musik", *Acta Musicologica* 33/1 (1961. január–március), 1–14.

Ekier, Jan. *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford John Comber (Varsó: TiFC, PWM, 1974).

———. „Julian Fontana As The Editor of Chopin's Posthumous works", in *Chopin Studies 7,* szerk. Zofia Chechlińska, ford. Robert Kirkland (Varsó: Fryderyk Chopin Society, 2000), 8–76.

————. „The Final Text or Final Texts of Chopin?", in *Chopin Studies 4,* szerk. Zofia Chechlińska (Varsó: TiFC, 1994), 144–151.

———— (szerk.). *The Last Mazurka in F minor* (Varsó: PWP, 1965).

Ekier, Jan, és Pawel Kamiński. „Source Commentary", in Fryderyk Chopin, *Walce. Wydane Pośmiertnie* (Varsó: PWM, 2007), 1–19.

Fontana, Julian. „Vorwort", in *Oeuvres Posthumes Pour Piano de Fréd. Chopin, Op. 66–73,* szerk. Julian Fontana (Berlin: A. M. Schlesinger, 1855), V–VI.

Janis, Byron és Maria Cooper Janis, *Chopin and Beyond. My Extraordinary Life in Music and the Paranormal* (New Jersey: Wiley & Sons, 2010).

Janis, Byron. *The Most Dramatic Musical Discovery of the Age* (USA: Envolve Books, 1978).

Fremmer, Ray. *The Life Story of Edward F. Searles* (kézirat, Methuen, 1957, Nevins Library).

10.18132/LFZE.2018.6

Kallberg, Jeffrey. „Are Variants a Problem? »Composer's Intentions« in Editing Chopin", in *Chopin Studies 3,* szerk. Zofia Chechlińska (Warsaw: TiFC, 1990), 257–267.

————. *The Chopin Sources: Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions* (PhD disszertáció, University of Chicago, 1982).

Kamiński, Paweł. „Beetwen the Work and the Source. The Theoretical and Practical Aspects of the Editing of the Urtext", in *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources,* szerk. Artur Szklenner (Varsó: NIFC, 2003), 83–99.

Kobylańska, Krystyna. *Frédéric Chopin. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis* (München: G. Henle Verlag, 1979).

Leikin, Anatole. „Chopin and the Gothic", in *Chopin and His World,* szerk. Jonathan D. Bell és Halina Goldberg (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 85–102.

Metthuen-Campbell, James. *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day* (London: Victor Gollancz Ltd, 1981).

Oliferko, Magdalena. *Fontana and Chopin in Letters,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2013).

————. „Julian Fontana. Between Individuality and Imitation", in *After Chopin. The Influence of Chopin's Music on Europian Composers up to the First World War,* szerk. Artur Szklener (Varsó: NIFC, 2012), 45–65.

————. „Przyjaźń czy animozja? Nieznane aspekty relacji Fontany i Chopina" [Barátság vagy rosszindulat? Fontana és Chopin kapcsolatának ismeretlen aspektusai], *Ruch muziczny* LIV/2 (2010. január 24.): 30–34.

————. „Sukces czy porażka? Koncert Juliana Fontany w Sali Erarda" [Siker vagy kudarc? Fontana koncertje a Salle Erard-ban], *Ruch muziczny* 54/12 (2010. június 13.), 36–39.

Samson, Jim. „An Unknown Chopin Autograf", *The Musical Times* 127/1720 (1986. július), 376–378.

10.18132/LFZE.2018.6

Szegedy-Maszák Mihály. „A mű önazonossága és az elemzés kockázatai”, *Magyar Zene* 49/1 (2011. február), 5–15.

Temperley, Nicholas, Gerald Abraham és Humphrey Searle. *Korai romantikusok. Chopin, Schumann és Liszt élete és művei* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010).

Tieles, Cecilio. „Iulian Fontana: el introductor de Chopin en Cuba”, *Revista de Musicología* 9/1 (enero-junio de 1988), 123–150.

Turai Hedvig és Falus János (szerk.): *Művész Lexikon,* 2. kötet (Budapest: Corvina, 1994).

Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin. The Man, his Work and its Resonance,* ford. John Comber (Varsó: NIFC, 2015).

10.18132/LFZE.2018.6

Függelék

A Julian Fontana szerkesztésében 1855-ben a berlini Schlesinger és a párizsi Meissonier kiadónál megjelent Chopin művek posztumusz gyűjteményében szereplő darabok jegyzéke.[1]

A mű címe	Opusszám Fontana alapján	Jegyzékszáma a lengyel összkiadásban (WN)	A mű keletkezésének ideje
cisz-moll [Fantasie-]Impromtu	op. 66	46	1834 körül
G-dúr mazurka	op. 67 no. 1	26	1830 előtt
g-moll mazurka	op. 67 no. 2	64	1848–49
C-dúr mazurka	op. 67 no. 3	48	1835
a-moll mazurka	op. 67 no. 4	59	1846–47
C-dúr mazurka	op. 68 no. 1	24	1830 előtt
a-moll mazurka	op. 68 no. 2	14	1827
F-dúr mazurka	op. 68 no. 3	25	1830 előtt
f-moll mazurka	op. 68 no. 4	65	1849
Asz-dúr keringő	op. 69 no. 1	47	1835 előtt
h-moll keringő	op. 69 no. 2	19	1829
Gesz-dúr keringő	op. 70 no. 1	42	1832
f-moll keringő	op. 70 no. 2	55	1841
Desz-dúr keringő	op. 70 no. 3	20	1829
d-moll polonéz	op. 71 no. 1	11	1825–27
B-dúr polonéz	op. 71 no 2	17	1829
f-moll polonéz	op. 71 no. 3	12	1826–28 (–29?)
e-moll noktürn	op. 72 no. 1	23	1827(?)–30
Gyászinduló	op. 72 no. 2	9	1826
D-dúr Ecossaise	op. 72 no. 3/a	13c	1826 (1830?)
G-dúr Ecossaise	op. 72 no. 3/b	13a	1826 (1830?)
Desz-dúr Ecossaise	op. 72 no 3/c	13b	1826 (1830?)
C-dúr Rondo két zongorára	op. 73	15	1828

[1] A megadott keletkezési évszámok forrása: Jan Ekier, *Introduction to the Polish National Edition of the Works of Fryderyk Chopin,* ford. John Comber (Varsó: TiFC, PWM, 1974), 65–67

10.18132/LFZE.2018.6

A Julian Fontana szerkesztésében 1855-ben megjelent kötetben szereplő Chopin-művek szerzői kéziratai[2]

A mű címe	A kézirat típusa	A kézirat lelőhelye	A mikrofilm azonosítója a NIFC hangtárában	Megjegyzés
cisz-moll [Fantasie-]Impromtu [op. 66]	prezentációs szerzői kézirat	Varsó, Fryderyk Chopin Múzeum, MC/93	F. 6812	Ded.: „Mme la Baronne d'Este" Kelt: „Paris, Vendredi 1835"
a-moll mazurke [op. 67 no. 4]	teljes szerzői kézirat	Bécs, Gesellschaft der Musikfreunde	F. 543	_____
f-moll mazurka [op. 68 no. 4]	vázlat	Varsó, Fryderyk Chopin Múzeum, M/235	F. 1481 (3)	_____
Asz-dúr keringő [op. 69 no. 1]	prezentációs szerzői kézirat	Washington, Dumbarton Oaks Kutatói Könyvtár	F. 1703	Ded.: „à Mme Peruzzi hommage de Chopin 1837"
	prezentációs szerzői kézirat	elveszett	F 1361	Ded.: „pour Mlle Marie" Kelt: „Dresden Sept. 1835"
	prezentációs szerzői kézirat	Párizs, BnF, Ms. 121	F. 1330	Ded.: „ a Mademoiselle Charlotte de Rothschild hommage F. Chopin Paris 1842"
Gesz-dúr keringő [op. 70 no. 1]	prezentációs szerzői kézirat	New Haven, Yale University	F. 6415	_____
	prezentációs szerzői kézirat	Thoiry, Château de Thoiry	_____	_____[3]

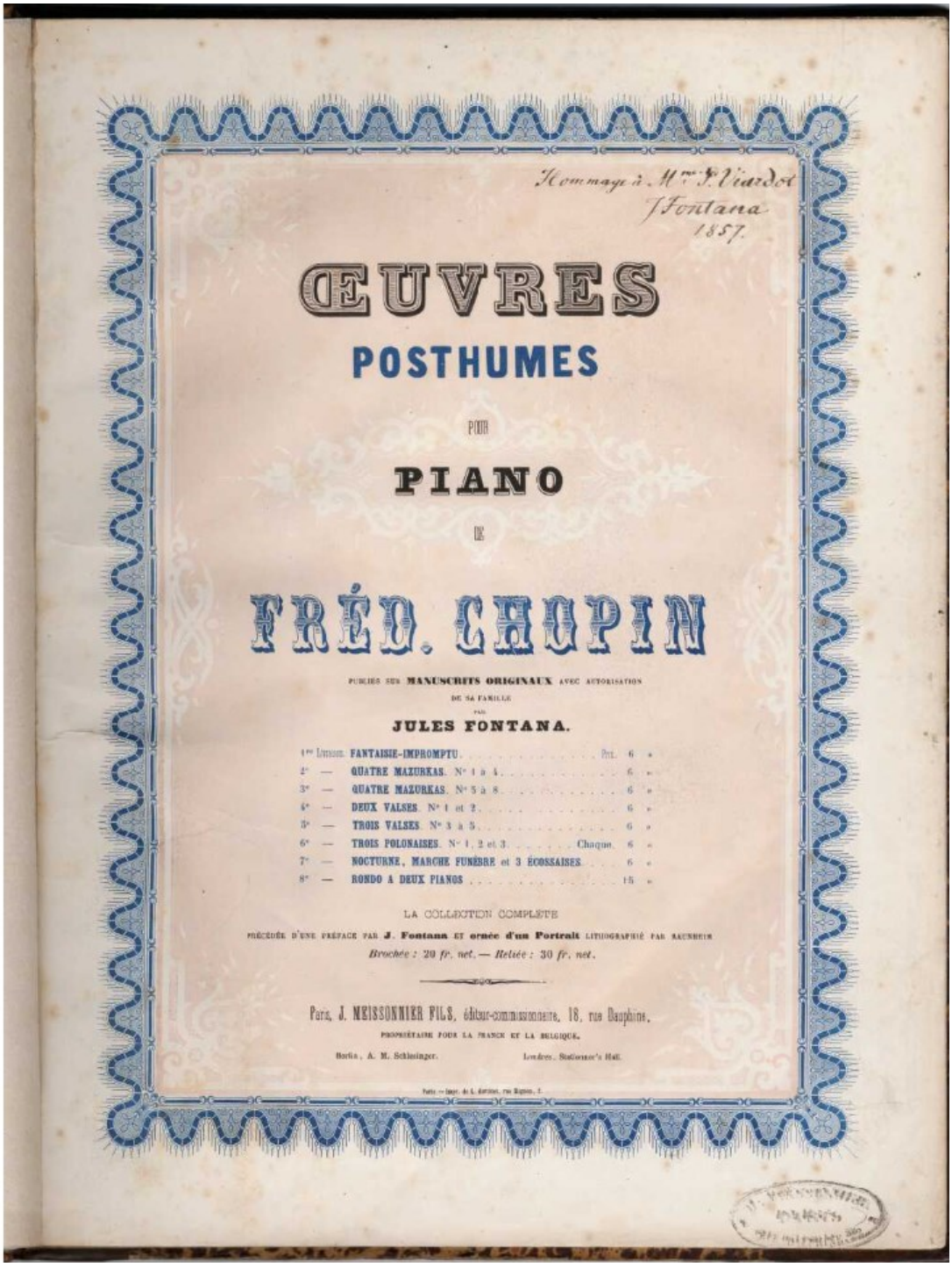
[2] A NIFC forráskatalógusa alapján. <www.pl.chopin.nifc.pl/chopin/manuscripts/search> (2017. május 18.).
[3] Az általam elérhető forráskatalógusok egyikében sem szereplő adat, hogy az ajándékozás címzettje Clémence de Marquet.

10.18132/LFZE.2018.6

A mű címe	A kézirat típusa	A kézirat lelőhelye	A mikrofilm azonosítója a NIFC hangtárában	Megjegyzés
f-moll keringő [op. 70 no. 1]	prezentációs szerzői kézirat	Párizs, BnF, Ms. 117	F. 1460	Ded.: „ a Mlle Elise Gavard”
	prezentációs szerzői kézirat	Párizs, BnF, W. 20 (1)	F. 1449	Ded.: „a Mademoiselle Marie de Krudner”
	prezentációs szerzői kézirat	Párizs, BnF, Ms. 110	F. 1329	———
	prezentációs szerzői kézirat	Bécs, magángyűjtemény	F. 1445	Ded.: „ a Madame Oury”
	prezentációs szerzői kézirat	Franciaország, Abbay de Royamont magánalapítvány	F. 1443	Ded.: „a Mme la Csse Eszterhazy”
f-moll polonéz [op. 71 no. 3]	prezentációs szerzői kézirat	Varsó, Fryderyk Chopin Múzeum, M/339	F. 1453	Kelt: „Stuttgard 1836”
	nyilvános szerzői kézirat	New Haven, Yale University	F. 1452	Eredetisége kérdéses
C-dúr Rondo két zongorára [op. 73]	teljes szerzői kézirat	Bécs, Gesellschaft der Musikfreunde	F. 1670	Egy zongorára írt változat

10.18132/LFZE.2018.6

1. fakszimile – a francia Meissonnier kiadónál 1855-ben megjelent posztumusz kiadás címlapja[4]



Hommage à Mme P. Viardot
J. Fontana
1857.

ŒUVRES
POSTHUMES
POUR
PIANO
DE
FRÉD. CHOPIN

PUBLIÉS SUR MANUSCRITS ORIGINAUX AVEC AUTORISATION DE SA FAMILLE PAR
JULES FONTANA.

1re Livraison.	FANTAISIE-IMPROMPTU	Prix.	6 »
2e —	QUATRE MAZURKAS. N° 1 à 4		6 »
3e —	QUATRE MAZURKAS. N° 5 à 8		6 »
4e —	DEUX VALSES. N° 1 et 2		6 »
5e —	TROIS VALSES. N° 3 à 5		6 »
6e —	TROIS POLONAISES. N° 1, 2 et 3	Chaque.	6 »
7e —	NOCTURNE, MARCHE FUNÈBRE et 3 ÉCOSSAISES		6 »
8e —	RONDO A DEUX PIANOS		15 »

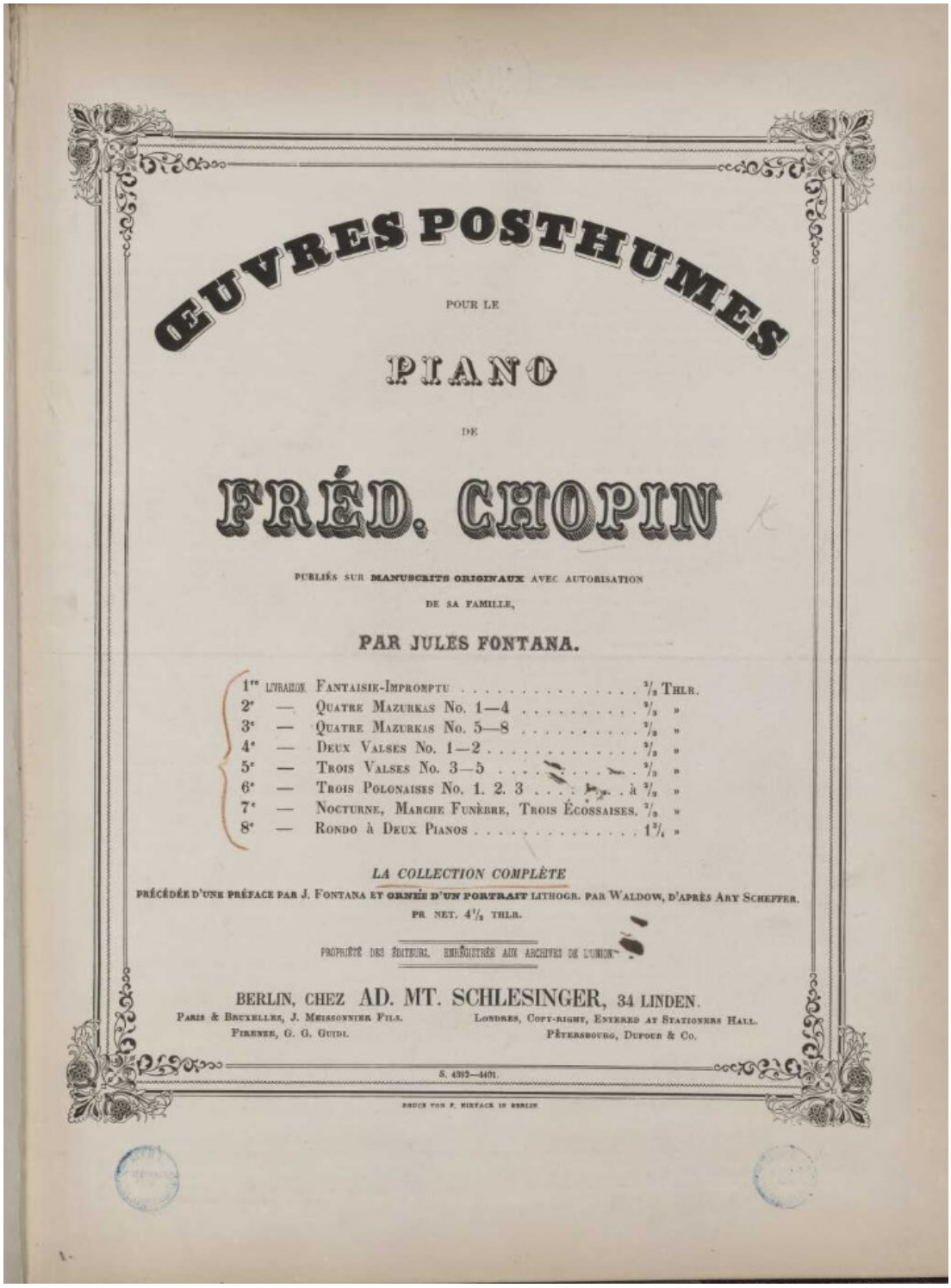
LA COLLECTION COMPLÈTE
PRÉCÉDÉE D'UNE PRÉFACE PAR J. Fontana ET ornée d'un Portrait LITHOGRAPHIÉ PAR RAUNHEIM
Brochée : 20 fr. net. — Reliée : 30 fr. net.

Paris, J. MEISSONNIER FILS, éditeur-commissionnaire, 18, rue Dauphine.
PROPRIÉTAIRE POUR LA FRANCE ET LA BELGIQUE.
Berlin, A. M. Schlesinger. Londres, Stationer's Hall.

[4] Chicago University, <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

2. fakszimile – a berlini Schlesinger kiadónál 1855-ben megjelent posztumusz kiadás címlapja[5]



ŒUVRES POSTHUMES

POUR LE

PIANO

DE

FRÉD. CHOPIN

PUBLIÉS SUR MANUSCRITS ORIGINAUX AVEC AUTORISATION

DE SA FAMILLE,

PAR JULES FONTANA.

1re LIVRAISON Fantaisie-Impromptu . . . . . 2/3 Thlr.
2e — Quatre Mazurkas No. 1—4 . . . . . 2/3 »
3e — Quatre Mazurkas No. 5—8 . . . . . 2/3 »
4e — Deux Valses No. 1—2 . . . . . 2/3 »
5e — Trois Valses No. 3—5 . . . . . 2/3 »
6e — Trois Polonaises No. 1. 2. 3 . . . . . à 2/3 »
7e — Nocturne, Marche Funèbre, Trois Écossaises. 2/3 »
8e — Rondo à Deux Pianos . . . . . 1 3/4 »

LA COLLECTION COMPLÈTE

PRÉCÉDÉE D'UNE PRÉFACE PAR J. FONTANA ET ORNÉE D'UN PORTRAIT LITHOGR. PAR WALDOW, D'APRÈS ARY SCHEFFER.

PR. NET. 4 1/2 THLR.

PROPRIÉTÉ DES ÉDITEURS. ENREGISTRÉE AUX ARCHIVES DE L'UNION.

BERLIN, CHEZ AD. MT. SCHLESINGER, 34 LINDEN.

Paris & Bruxelles, J. Meissonnier Fils. Londres, Copy-right, Entered at Stationers Hall.
Firenze, G. G. Guidi. Pétersbourg, Dufour & Co.

S. 4392—4401.

Druck von F. Mirtack in Berlin.

[5] A British Library gyűjteményéből. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

3. fakszimile – Julian Fontana előszava a Schlesinger-kiadásban[6] (folytatás a következő oldalon)

Einige Verleger haben in letzter Zeit es gewagt, *ohne Autorisation* und nach *ungenauen Abschriften* einige von *Fr. Chopin's* hinterlassene Werke herauszugeben. Seine Familie würde sich darauf beschränkt haben, dieses *ungesetzliche* Verfahren mit dem Gefühle der Verachtung zu behandeln, das es einflössen muss, wenn diese *uncorrecten* Ausgaben nicht die Conceptionen des Meisters *entstellten*, und sein Andenken beschimpften. Sie glaubte daher eine *heilige* Pflicht zu erfüllen, wenn sie eine *genaue* Ausgabe nach den *eigenhändigen* Manuscripten des Componisten veranstaltete, und dies ist diese, im rechtmässigen Verlage der *Schlesinger*'schen Buch- und Musikhandlung, für alle Länder, ausser Frankreich und Belgien, erschienene.

Warschau, wo Chopin's Familie ihren Wohnsitz hatte, besass bis 1830 ein Conservatorium der Musik unter Jos. Elsner's Leitung. Unter diesem gelehrten Componisten machte der junge Chopin, bereits als Pianist schon ausgezeichnet, einen vollständigen Cursus des Contrapunkts und der Composition. Wir hatten dort den Vortheil, sein Mitschüler zu sein, und genossen, von jener Zeit an, das Glück seinrr künstlerischen Einwirkung. Die langen Jahre unseres gemeinschaftlichen Aufenthalts in Paris knüpfte die Freundschaft der Knaben nur noch enger, und gewannen uns die Zuneigung und das Vertrauen des Künstlers. Einen Beweis hiervon gab er uns dadurch, dass er bei Publikation seiner Werke gewöhnlich unsere Mitwirkung in Anspruch nahm, ja sie uns oft gänzlich überliess, wenn er, fern von Paris, uns seine Manuscripte zuschickte. Seine Familie, mit diesen freundschaftlichen Verhältnissen bekannt, gab uns den ehrenvollen Auftrag, die von ihm hinterlassenen musikalischen Schätze zu sammeln, eine Auswahl zu treffen, und sie zu veröffentlichen. Ob Chopin selbst in seiner letzten Stunde uns seine noch ungedruckten Compositionen anvertraut hätte, wie er es früher gethan, können wir nicht entscheiden. Zur Zeit seines Todes waren wir fern von Frankreich. Wie dem auch sei, — wir hörten von ihm selbst, *dass er die Absicht hatte, ein oder das andere Stück der gegenwärtigen Sammlung herauszugeben.* Da jedoch einige dieser Compositionen nur als Souvenirs für Freunde geschrieben waren, so wollte er sie *aus Zartgefühl* nicht erscheinen lassen. Andere liess er bei seiner Gewohnheit, seine Manuscripte bisweilen lange aufzubewahren, ehe er sie der Oeffentlichkeit übergab, aus Laune oder Nachlässigkeit im Portefeuille liegen. Heute wird diese Veröffentlichung um so unerlässlicher, als einerseits Speculanten aus Gewinnsucht das Andenken des Componisten mit neuen Angriffen bedrohen, andererseits aber Freunde aus Verehrung für seinen Namen sich Copien seiner hinterlassenen Werke mittheilen, und den wahren Charakter mehr und mehr entstellen. So bewirken reine *Gewinnsucht* und der Eifer seiner Freunde dasselbe Resultat*). Um diesen Unannehmlichkeiten zuvorzukommen, musste man zu den Originalmanuscripten seine Zuflucht nehmen; und wir fügen noch hinzu, dass wir fast alle Musikstücke dieser Sammlung nicht nur von dem Componisten zu wiederholten Malen spielen gehört, sondern dass auch wir sie in seinem Beisein vorgetragen, und so in unserm Gedächtnisse behalten haben, wie er sie geschaffen, und wie wir sie hier geben. Dieser letzte Umstand war uns eine grosse Hülfe, wenn wir zwischen zwei oder drei Lesarten, alle von der Hand Chopin's, zu wählen, oder eine oft unlesbare Schrift zu entziffern hatten.

Es sei uns erlaubt, hier einige Details über die Jugend des Künstlers beizufügen. Chopin hat nie mehr als einen Lehrer auf dem Piano gehabt, nemlich Hrn. Zywny, der ihm die ersten Anfangsgründe beibrachte. Die Fortschritte des Knaben waren so

*) Wir haben Abschriften gesehen, und einige Musikstücke der gegenwärtigen Sammlung gehört, die auf das Erbärmlichste verstümmelt waren, und immer durch Enthusiasten für Chopin. Wir könnten sogar ein in Paris 1854 gegebenes öffentliches Concert anführen, wo man sich die abscheulichste Verstümmelung erlaubte, blos um des Vergnügens willen, Etwas von *Chopin's* hinterlassenen Werken zu geben.

Plusieurs éditeurs ont publié dernièrement *sans autorisation* et sur des copies *inexactes* quelques unes des oeuvres inédites de *Frédéric Chopin*. Sa famille se serait bornée à traiter cette *action déloyale* avec le sentiment qu'elle inspire, si ces publications incorrectes, en venant défigurer les conceptions du maître, ne constituaient en même temps une injure à sa mémoire. Elle a donc cru remplir un devoir sacré en faisant paraître une édition textuelle *d'après les manuscrits autographes* de l'auteur. (*Paris*, chez Meissonnier fils; *Berlin*, chez Ad. Mt. Schlesinger, avec la propriété pour tous les pays, excepté la France et la Belgique.)

Varsovie, où les parents de Chopin étaient établis, possédait jusqu'en 1830 un Conservatoire de Musique dirigé par Joseph Elsner. C'est sous ce savant compositeur que le jeune Chopin, déjà très remarquable comme pianiste, a fait un cours complet de contrepoint et de composition. Nous avons eu le précieux avantage d'y être son condisciple, et depuis lors c'est avec bonheur que nous nous sommes soumis à son influence artistique. Les longues années de notre commun séjour à Paris n'ont fait que resserrer notre amitié d'enfance, et de la part de l'artiste nous ont valu quelque sympathie et quelque confiance. Il nous en donnait une preuve en nous demandant habituellement notre concours dans la publication de ses oeuvres, souvent même en nous en chargeant tout-à-fait, lorsque absent de Paris il nous envoyait ses manuscrits. Sa famille, se souvenant de ces relations d'ami et d'artiste, nous a confié l'honorable et pieuse mission de réunir les richesses musicales qu'il a laissées, d'en faire le choix, et de les publier. A son heure suprême Chopin nous aurait-il confié lui-même ses compositions inédites comme il l'avait fait antérieurement? Nous ne saurions le décider. Loin de la France à l'époque de sa mort, nous n'avons pu assister à ses derniers moments. Quoi qu'il en soit, *nous l'avons entendu exprimer l'intention de publier tel ou tel morceau du présent recueil.* Mais quelques unes de ces compositions ayant été écrites comme souvenirs à des amis, *par excès de délicatesse* il ne voulait pas les faire paraître. Quant aux autres, ayant l'habitude de garder ses manuscrits quelquefois fort longtemps avant de les livrer au public, caprice ou nonchalance, il les laissait en portefeuille. Aujourd'hui cette publication devient d'autant plus indispensable que, d'un côté, des *spéculateurs*, par esprit de lucre, menacent la mémoire du maître de nouvelles atteintes, et que de l'autre, ses nombreux admirateurs eux-mêmes, se communiquant par dévotion pour son nom des copies de ses oeuvres inédites, en altèrent de plus en plus le véritable caractère. Ainsi, l'amour du gain, et le zèle des amis arrivent au même résultat*). Afin de prévenir ces fâcheux incidents, il fallait recourir aux textes; et nous devons ajouter, que non seulement nous avons entendu l'auteur, à maintes reprises jouer presque tous les morceaux de cette collection, mais que nous les avons exécutés devant lui, et conservés depuis dans notre mémoire tels qu'il les a conçus, et tels que nous les donnons. Cette dernière circonstance nous a été d'un grand secours lorsqu'il fallait choisir entre deux ou trois versions, *toutes de la main de l'auteur*, ou débrouiller une écriture souvent indéchiffrable.

Qu'il nous soit permis d'ajouter ici quelques détails sur sa jeunesse d'artiste. Chopin n'a jamais eu qu'un maître de piano, M. Zywny qui lui enseigna les premiers principes. Les progrès de l'enfant furent si extraordinaires, que ses parents et son pro-

*) Nous avons vu de ces copies, et entendu quelques morceaux du présent recueil estropiés de la manière la plus pitoyable, et toujours par des enthousiastes de Chopin. Nous pourrions même citer un concert publié donné à Paris en 1854, où on n'a pas reculé devant une atroce mutilation pour le plaisir de donner du Chopin inédit.

[6] A British Library gyűjteményéből. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)

ausserordentlich, dass seine Eltern und sein Meister es für das Zweckmässigste hielten, ihn im Alter von 12 Jahren seinen eigenen Instinkten zu überlassen, und ihm zu folgen, anstatt ihn zu leiten. Die damalige Schule konnte ihm nicht mehr genügen, er strebte nach Höherem, und fühlte sich zu einem Ideal hingedrängt, das ihm zwar damals noch dunkel vorschwebte, sich aber bald in bestimmten Umrissen kund gab. So, seine Kräfte versuchend, erwarb er sich jenen Anschlag und jenen Styl, der sich von Allem, was vor ihm da war, unterschied, und so gelang es ihm endlich, sich jene Art des Vortrags anzueignen, welche seitdem die Bewunderung der Kunstwelt erregte.

Schon im zartesten Alter setzte er durch den Reichthum seiner Improvisation in Erstaunen. Jedoch hütete er sich wohl, damit zu prunken: allein einige Auserwählte, die ihn stundenlang auf die bewunderungswürdigste Weise improvisiren hörten, ohne dass er irgend eine Phrase eines andern Componisten, oder einen Gedanken aus seinen eigenen Werken mit untermischte, werden uns nicht widersprechen, wenn wir behaupten, dass seine schönsten Compositionen nur Reflexe und Echo's seiner Improvisation sind. Diese ihm unwillkürlich überkommende Inspiration glich einem unaufhörlichen Strom sprudelnder, köstlicher Ideen. Von Zeit zu Zeit brachte er einige davon in geregelte Form, und es fand sich, dass sie voll Perlen und Rubinen waren.

Was kann es in dem ungeheuern Bereiche des Gedankens Schöneres geben, als eine bevorzugte, mit dem göttlichen Siegel bezeichnete Intelligenz, die, kaum in das Leben getreten, ihre Mission erfüllt, indem sie in ihrer Sphäre eine neue Welt schafft! So haben wir Chopin gekannt und geliebt. Mit der Glut der Begeisterung und der Heiterkeit des Blickes, aus dem trotz seiner ausserordentlichen Bescheidenheit ein Strahl edler Selbstzufriedenheit glänzte, liess er uns bei unsern häufigen Zusammenkünften die ersten Erzeugnisse seiner fruchtbaren Feder sehen und hören. Im Alter von 19 Jahren, 1828 *), componirte er für uns das *Rondo à 2 Pianos*, welches die 8. Lieferung dieser Sammlung bildet. Bald nachher haben wir ihn, in weniger als einem Jahre (1829) *La ci darem*, den *Krakowiak*, das *Concerto in F-moll*, die *Airs polonais* und das *Concerto in E-moll* schreiben sehen, lauter Stücke mit grossem Orchester, ohne das *Trio mit Violine und Violoncello* und andere minder bedeutende Compositionen zu rechnen. Dies war sein Debut, und wenn man annimmt, dass die Wissenschaft seit jener Zeit neue Hilfsquellen in ihm entwickelte, so hat sich, wie uns dünkt, seine Begeisterung nie höher emporgeschwungen, und war nie reiner und origineller, als in einigen dieser Compositionen, namentlich im Concerto in F-moll [Op. 21]**).

Die Stücke dieser Sammlung umfassen seine ganze Laufbahn, bis zu seinem Schmerzenslager, auf welchem er das letzte in Noten setzte. Sie kommen grossentheils aus den Papieren, die die Familie nach seinem Tode gesammelt hat, einige aus den Album's seiner Freunde, und die übrigen wurden uns von den Componisten zu verschiedenen Epochen geschenkt. Bei unserer Auswahl liessen wir uns gewissenhaft von der Idee leiten, die Chopin selbst von seinen Compositionen hegte, indem wir Alles bei Seite legten, was er für werthlos hielt, — hielten aber alles von ihm Bevorzugte in Ehren, bis auf seine Künstlerlaunen, die eine fünfundzwanzigjährige Freundschaft uns schätzen gelehrt hat. Wir hielten es für nützlich, die respectiven Daten stehen zu lassen, um diejenigen in ihren Nachforschungen zu unterstützen, welche die verschiedenen Phasen des Talentes dieses grossen Künstlers zu studiren beabsichtigen.

In kurzem werden auch *Sechszehn Melodien* zu polnischen Worten erscheinen, die die zweite und letzte Abtheilung seiner *Oeuvres Posthumes* bilden.

*) Chopin ist am 1. März 1809 und nicht 1810 geboren, wie es fast alle seine Biographien irrthümlich sagen.

**) Wir wollen hier bemerken, dass das *Concerto in F-Moll* (Op. 21.) einige Monate vor jenem in *E-Moll* (Op. 11. seiner Werke) geschrieben wurde, welches letzteres für das frühere gilt, obschon es in der That erst später componirt wurde.

Paris, Mai 1855.

fesseur ne trouvèrent rien de plus convenable que de l'abandonner, à l'âge de 12 ans, à ses propres instincts, et de le suivre au lieu de le diriger. L'école d'alors ne pouvait plus lui suffire, il visait plus haut, et se sentait poussé vers un idéal vague d'abord, mais qui ne tarda pas à se dessiner. C'est ainsi, qu'en essayant ses forces, il acquit ce toucher et ce style si différents de tout ce qui l'avait précédé, et qu'il réussit à se créer enfin cette exécution qui, depuis, fit l'admiration du monde artiste.

Dès l'âge le plus tendre il étonnait par la richesse de son improvisation. Il se gardait bien cependant d'en faire pirade; mais les quelques élus qui l'ont entendu improviser pendant des heures entières, de la manière la plus merveilleuse, sans jamais rappeler une phrase quelconque de n'importe quel compositeur, sans même toucher à aucune de ses propres oeuvres, ne nous contrediront pas si nous avançons que ses plus belles compositions ne sont que des reflets et des échos de son improvisation. Cette inspiration spontanée était comme un torrent intarissable, de matières précieuses en ébullition. De temps en temps, le maître en puisait quelques coupes pour les jeter dans son moule, et il s'est trouvé que ces coupes étaient remplies de perles et de rubis.

Dans le vaste domaine de la pensée qu'y a-t'il de plus beau que l'apparition d'une intelligence d'élite, marquée du sceau divin, qui à peine entrée dans la vie remplit sa mission en créant dans sa sphère un monde nouveau! Tel nous avons connu et aimé Chopin. C'est avec le feu de l'enthousiasme, et la sérénité du regard, où malgré son extrême modestie brillait un noble contentement, qu'il nous faisait voir et entendre à nos fréquentes entrevues les premières productions de sa plume féconde. A l'âge de 19 ans, en 1828 *), il composa pour nous le *Rondo à 2 pianos* qui forme la 8me livraison de ce recueil. Bientôt après, nous l'avons vu écrire dans moins d'une année (1829) *La ci darem*, le *Krakowiak*, le *Concerto en fa mineur*, les *Airs polonais*, et le *Concerto en mi mineur*, tous morceaux à grand orchestre, sans compter le *Trio avec Violon et Violoncelle* et d'autres compositions moins importantes. Ce fut son début; et si l'on admet que la science a depuis développé en lui de nouvelles ressources, son inspiration, croyons-nous, ne s'est jamais élevée plus haut, elle n'a jamais été plus pure ni plus originale à la fois que dans quelques unes de ces compositions, notamment dans le *Concerto en fa mineur*.**)

Les pièces de cette collection embrassent toute sa carrière jusqu'à son lit de douleur, où il a noté la dernière. Elles proviennent en grande partie des papiers que la famille a recueillis après sa mort, quelques unes, des albums de ses amis, et les autres nous furent données par l'auteur à différentes époques. Dans notre choix, nous nous sommes scrupuleusement guidé sur l'idée qu'avait Chopin lui-même de ses compositions, écartant tout ce qu'il n'aimait pas, et même, ce que dans notre opinion il aurait désavoué, mais respectant ses préférences et jusqu'à ses caprices d'artiste que 25 ans d'intimité nous ont mis à même de pouvoir apprécier. Nous avons cru utile de laisser les dates respectives, afin de seconder les recherches de ceux qui tiendraient à étudier les différentes phases du talent de ce grand artiste.

Bientôt, paraitront à leur tour *Seize Mélodies* sur paroles polonaises qui formeront la deuxième et dernière partie de ses *Oeuvres Posthumes*.

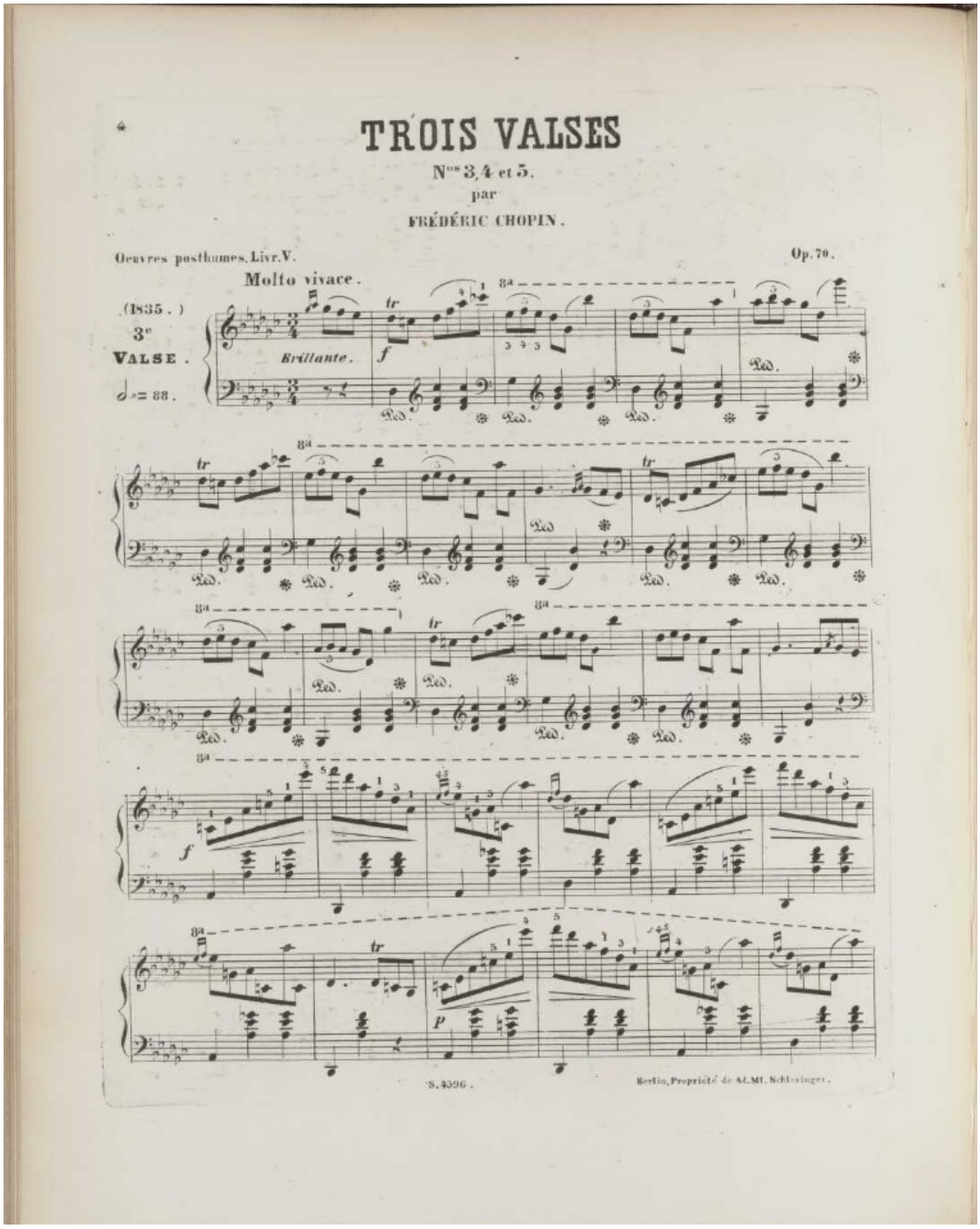
*) Chopin est né le 1er Mars 1809 et non en 1810 comme le disent par erreur presque toutes ses biographies.

**) Il ne sera pas hors de propos de dire ici que le *Concerto en Fa mineur* (op. 21) a été écrit quelques mois avant celui en *Mi mineur* (op. 11 de ses oeuvres) qui porte le titre de 1er, quoique réellement il ait été composé le dernier.

JULES FONTANA.

10.18132/LFZE.2018.6

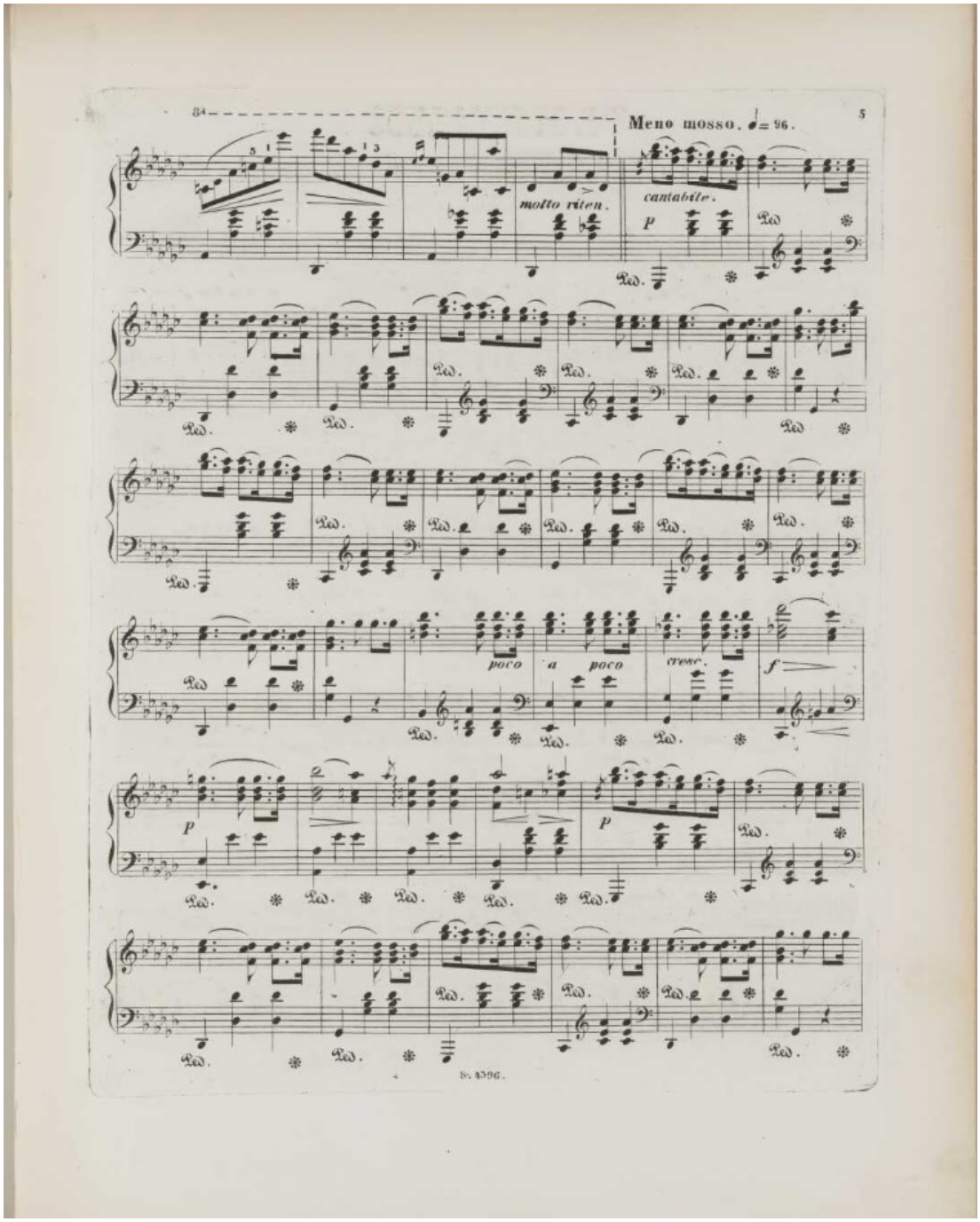
4. fakszimile – a Gesz-dúr keringő [op. 70 no. 1] Fontana-féle kiadása a berlini Schlesinger kiadónál[7] (folytatás a következő oldalakon)



[7] A British Library gyűjteményéből. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

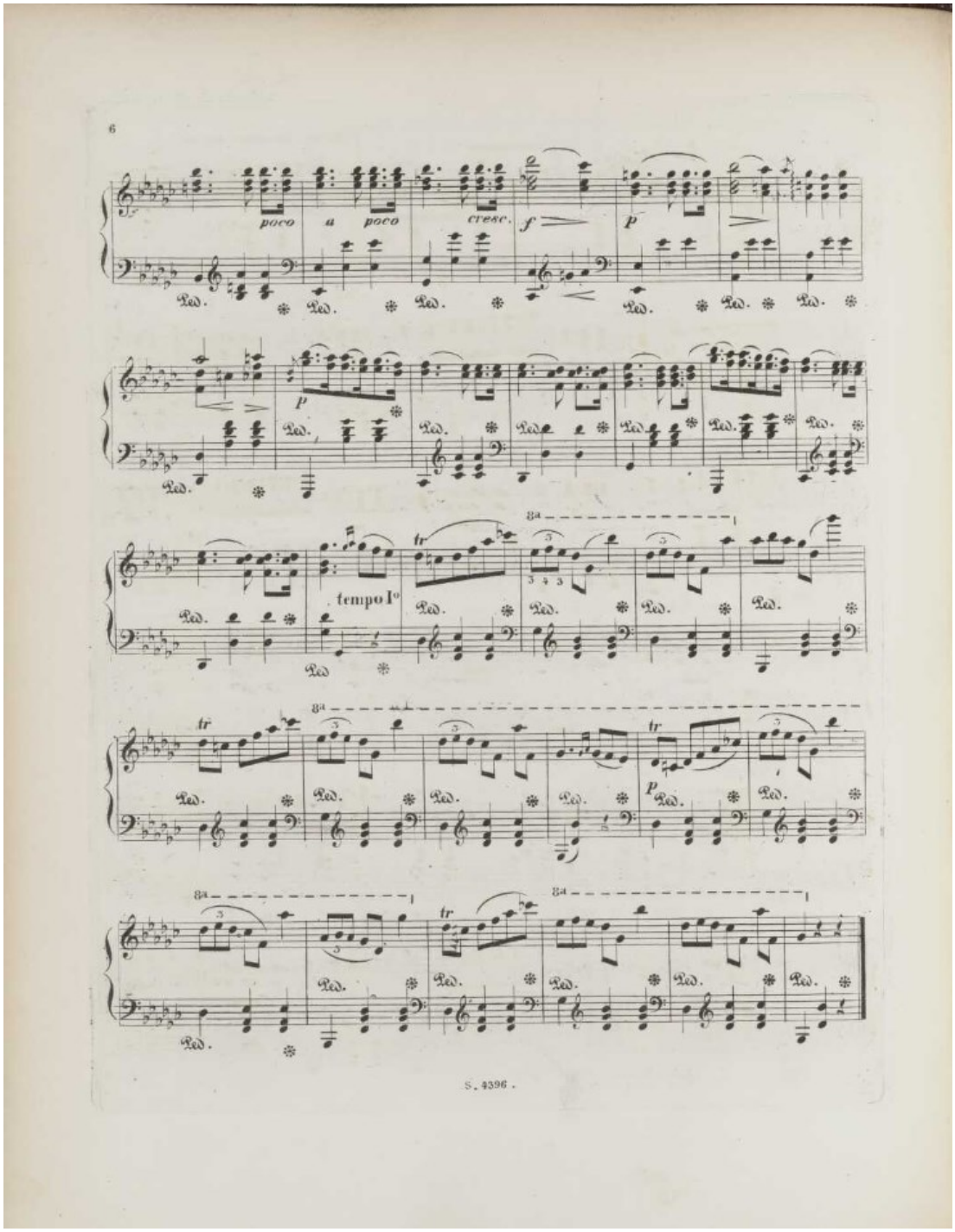
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



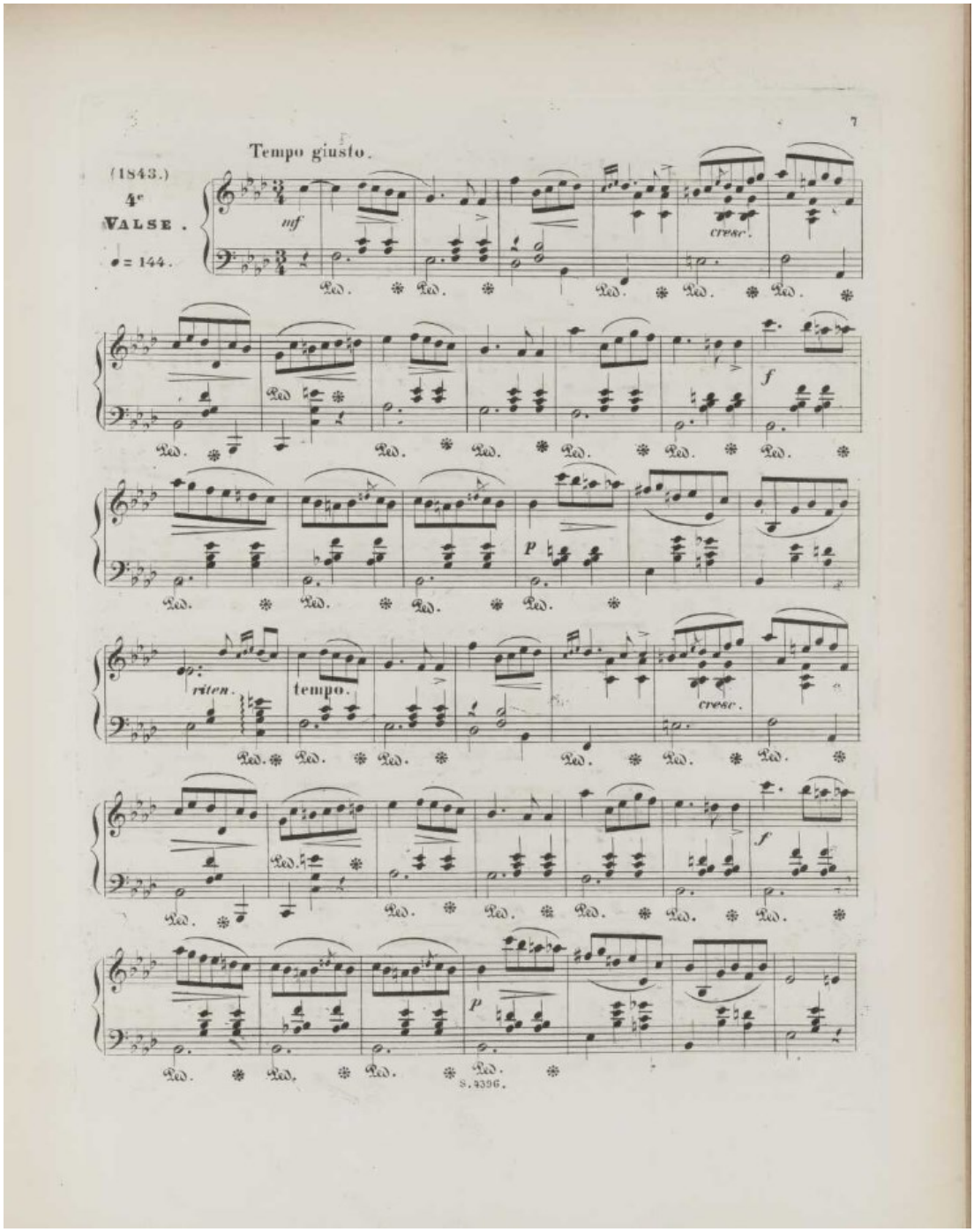
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

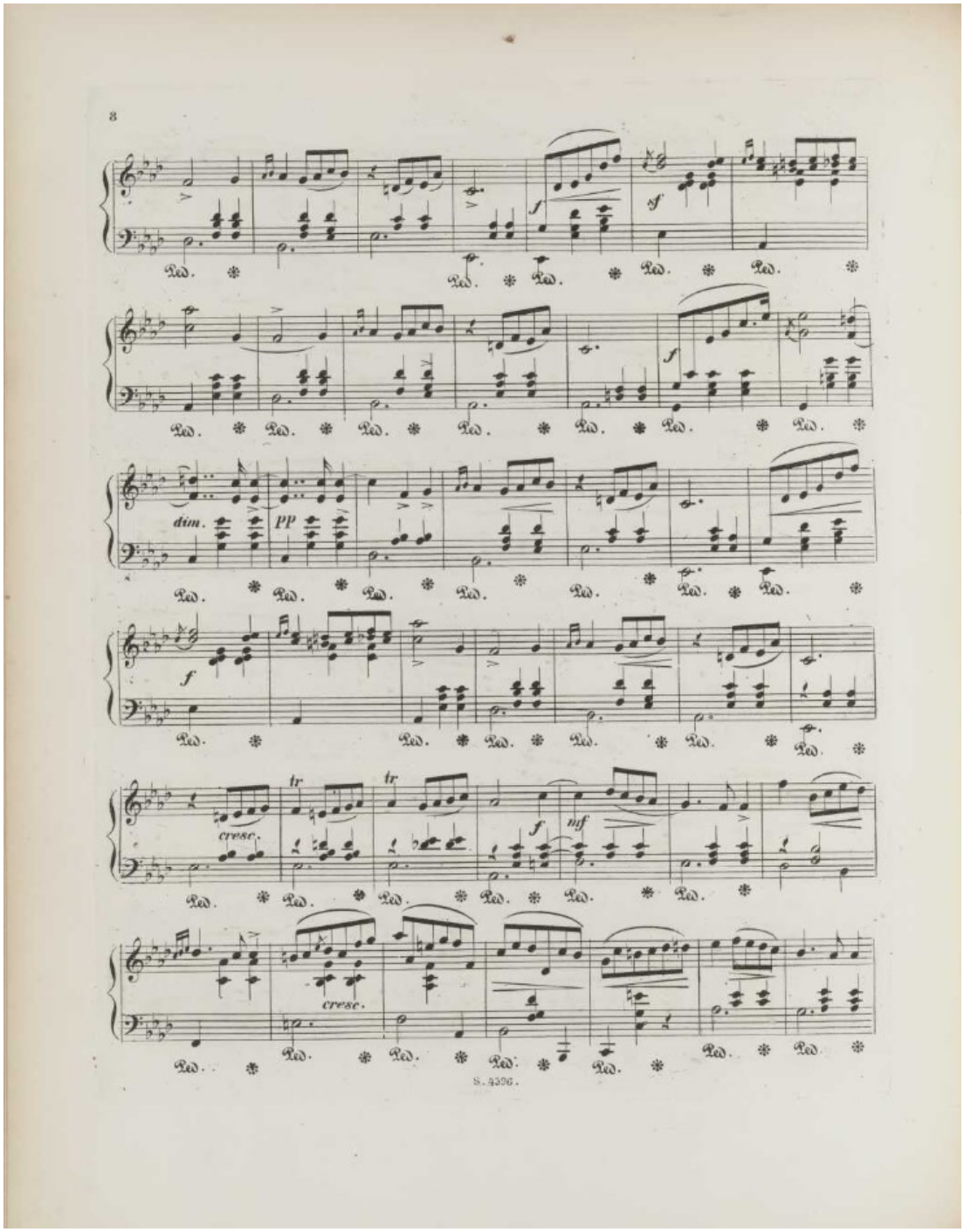
5. fakszimile – az f-moll keringő [op. 70 no. 2] Fontana-féle kiadása a berlini Schlesinger kiadónál[8] (folytatás a következő oldalakon)



[8] A British Library gyűjteményéből. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

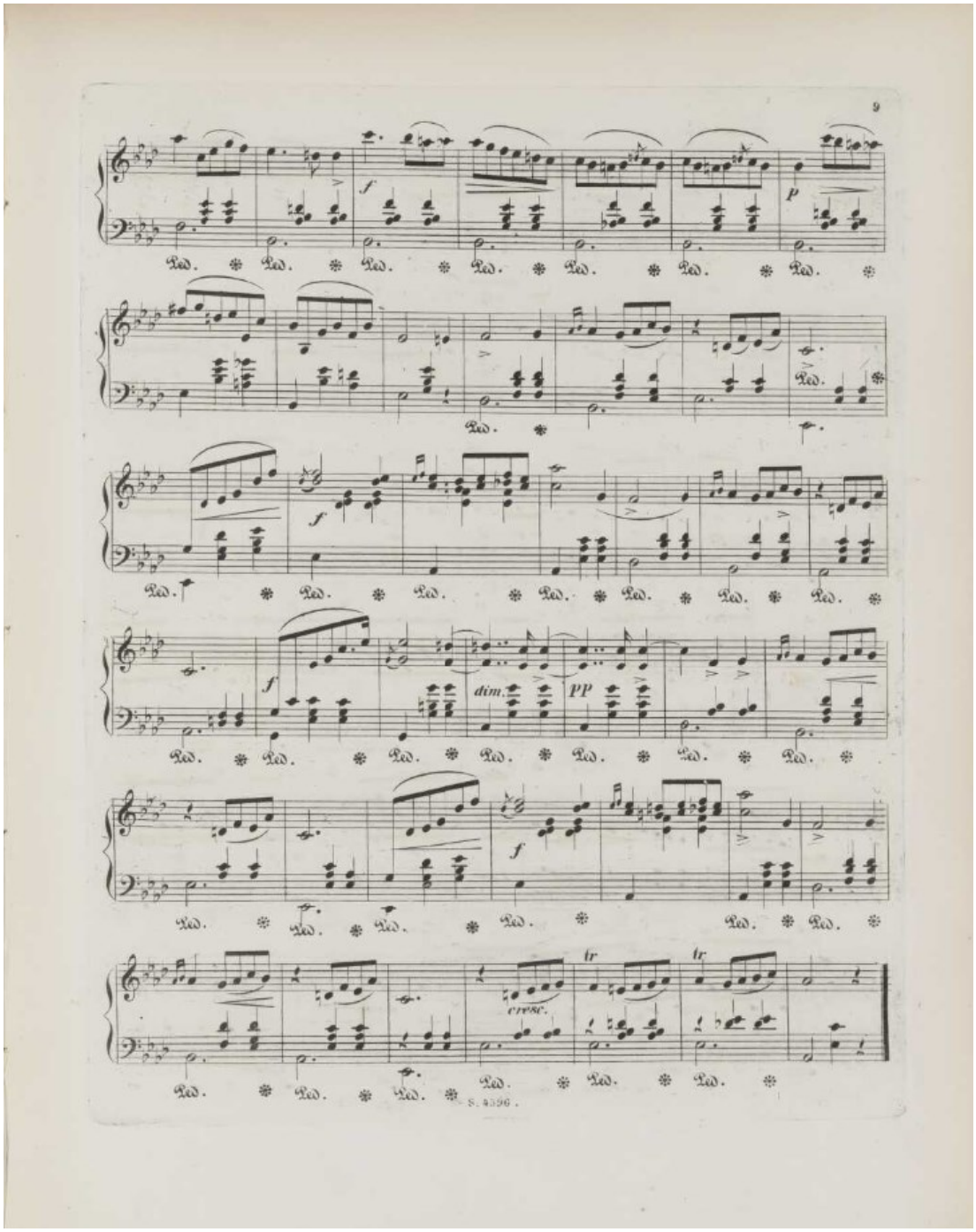
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



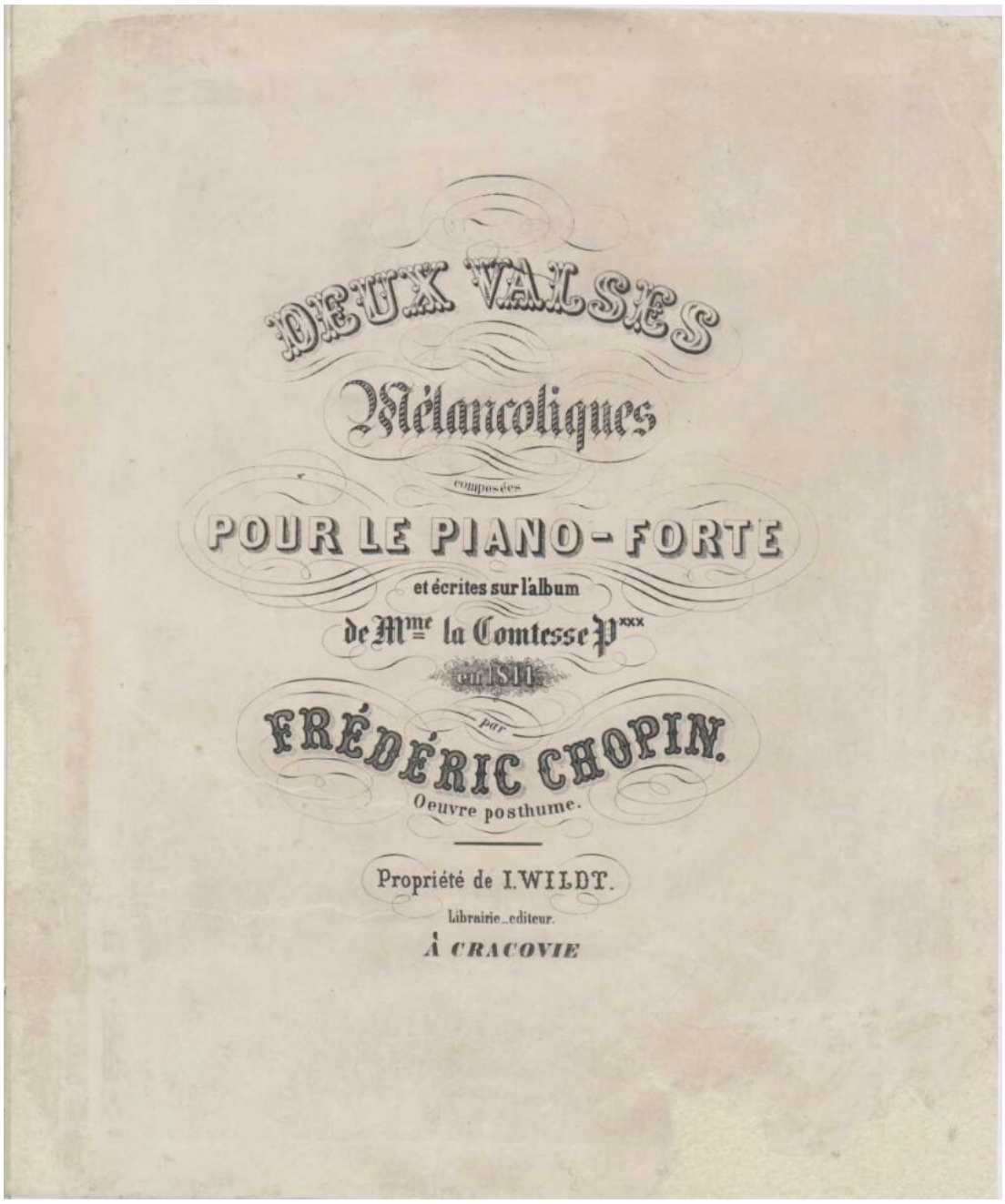
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

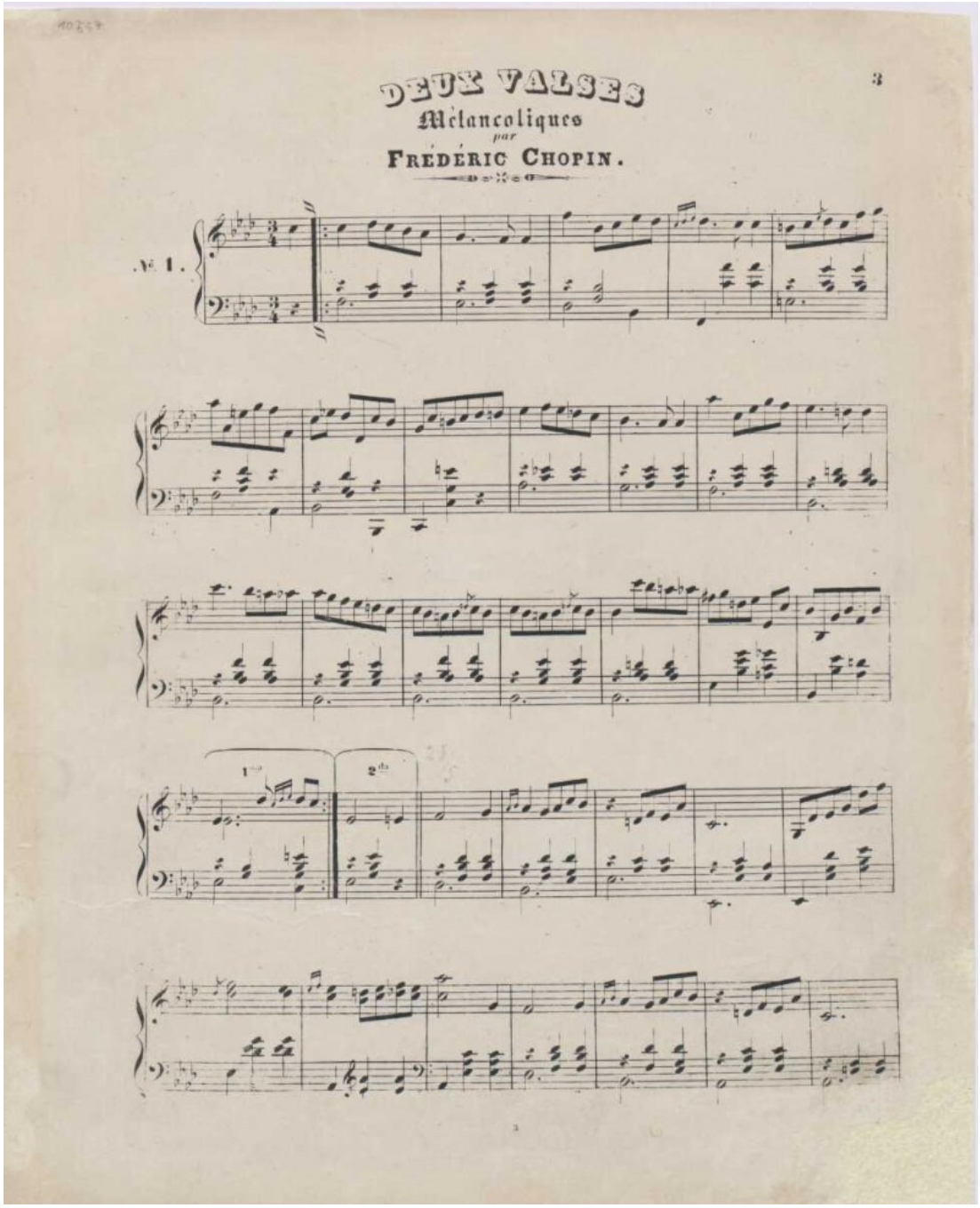
6. fakszimile – az 1852-ben a krakkói Wildt kiadónál megjelent kiadás címlapja[9]


DEUX VALSES
Mélancoliques
composées
POUR LE PIANO-FORTE
et écrites sur l'album
de Mme la Comtesse P***
en 1840
par
FRÉDÉRIC CHOPIN.
Oeuvre posthume.
Propriété de I. WILDT.
Librairie-editeur.
À CRACOVIE

[9] A krakkói Jagelló Egyetem Könyvtárából. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

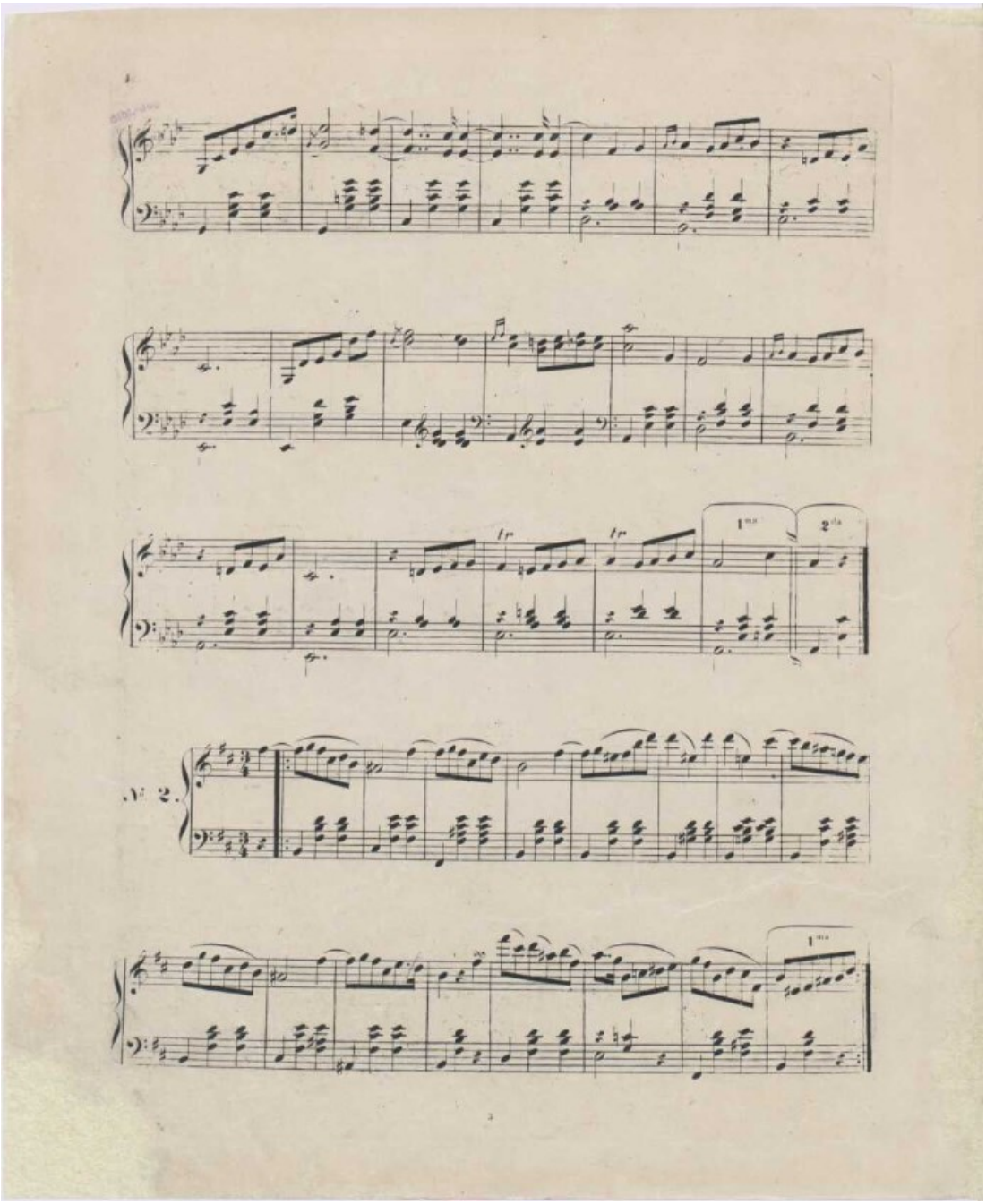
7. fakszimile – az f-moll keringő [op. 70 no. 2] a krakkói Wildt kiadásában[10] (folytatás a következő oldalakon)



[10] A krakkói Jagelló Egyetem Könyvtárából. <www.chopinonline.ac.uk/cfeo> (2017. május 18.).

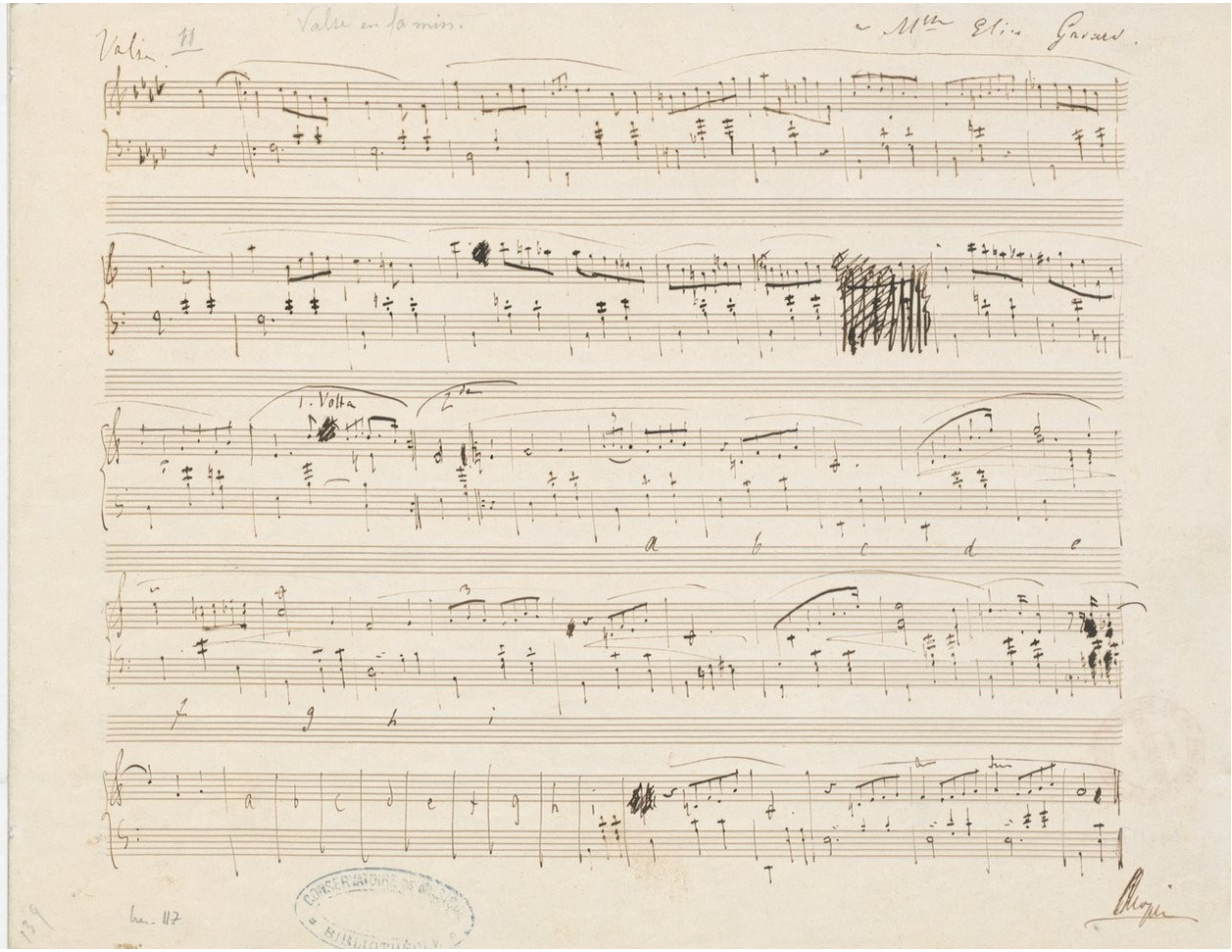
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

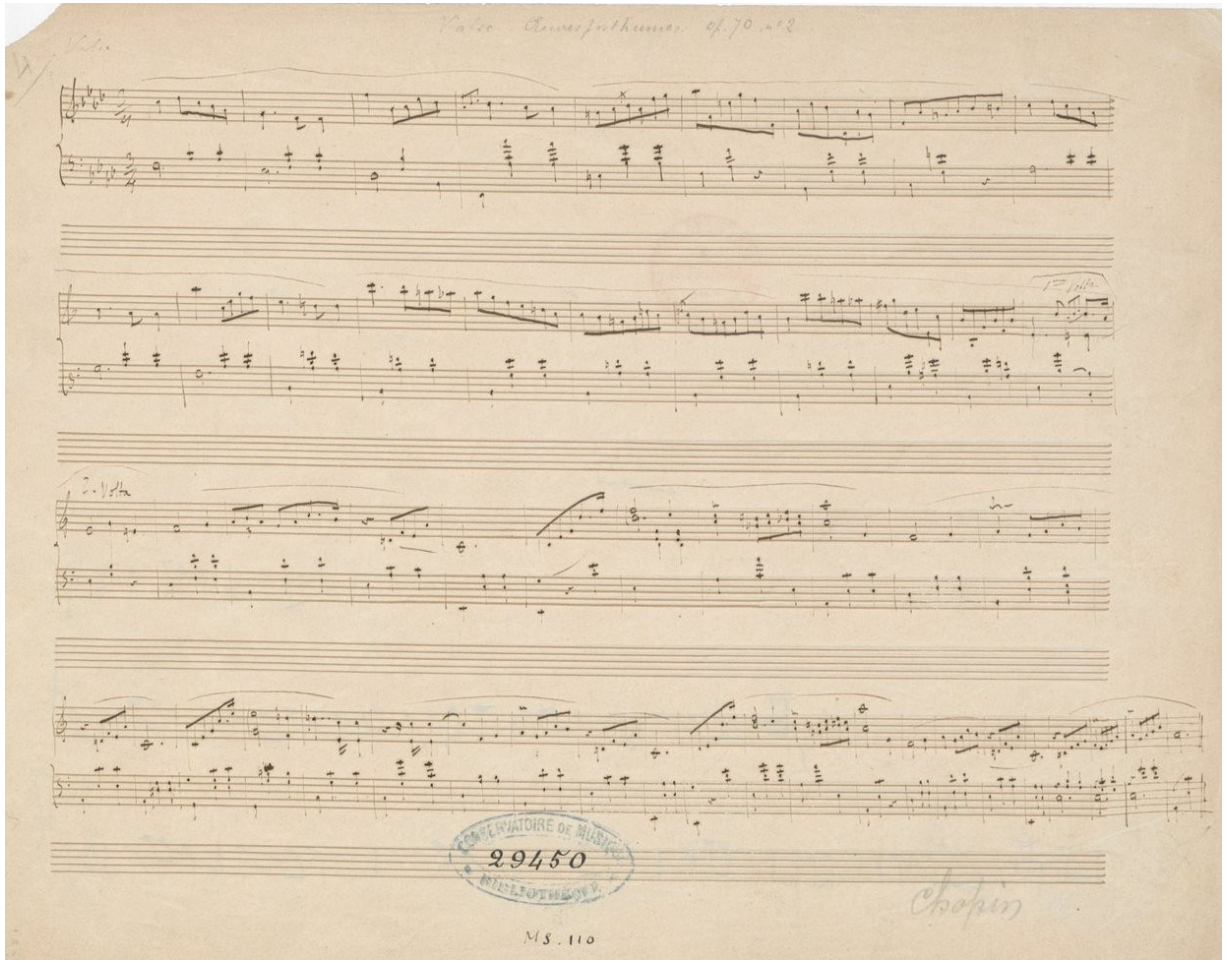
8. fakszimile – az f-moll keringő Elise Gavard számára dedikált prezentációs kézirata (AG)[11]



[11] BnF: Ms. 117, NIFC: F. 1460. < www.gallica.bnf.fr > (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

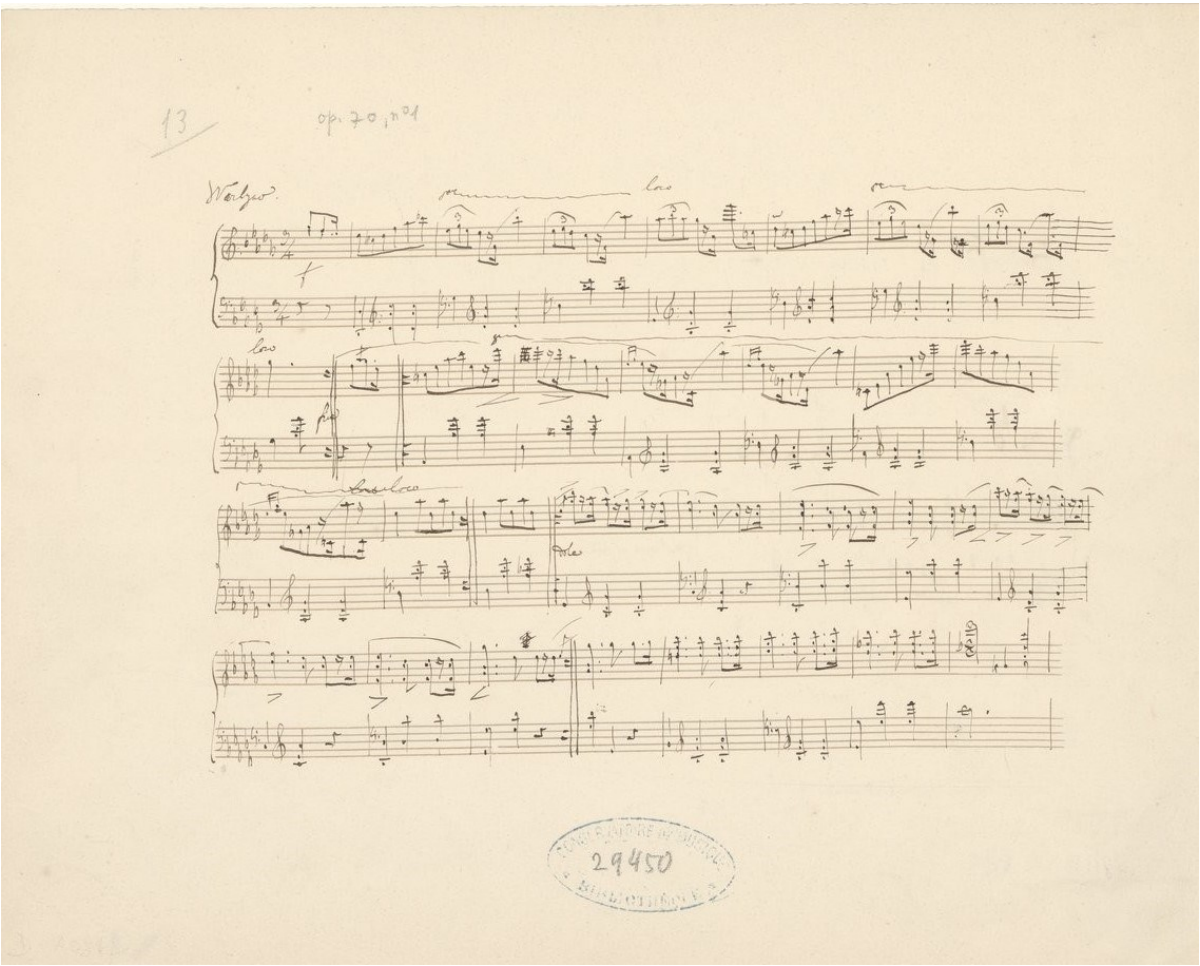
9. fakszimile – az f-moll keringőnek a Rothschild család tulajdonában lévő prezentációs kézirata (AR)[12]



[12] BnF: Ms. 110, NIFC: F. 1329. < www.gallica.bnf.fr> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

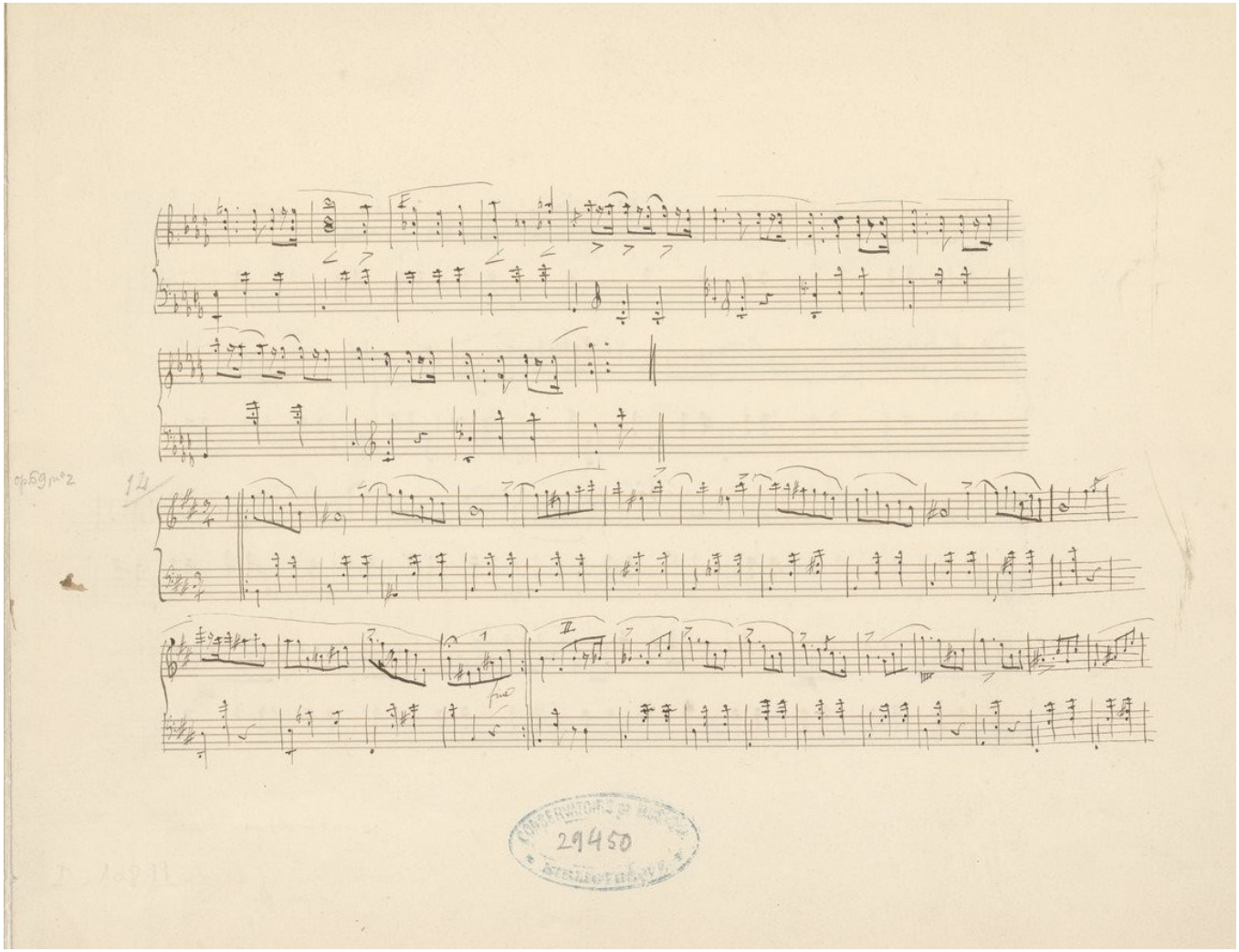
10. fakszimile – a Gesz-dúr keringőnek a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzött másolata[13] (folytatás a következő oldalon)



[13] BnF: D. 10812, NIFC: F. 6429. < www.gallica.bnf.fr> (2017. május 18.).

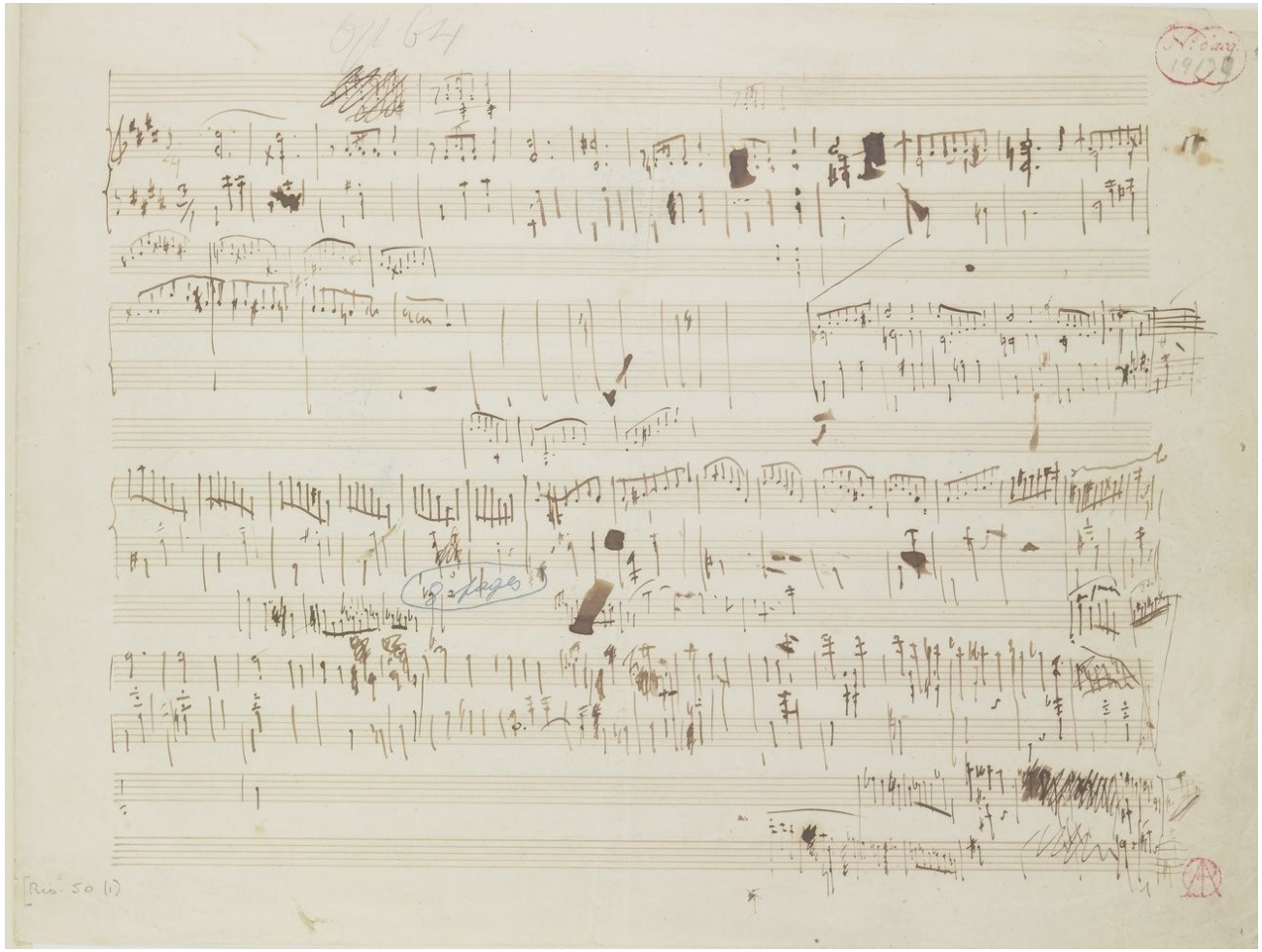
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

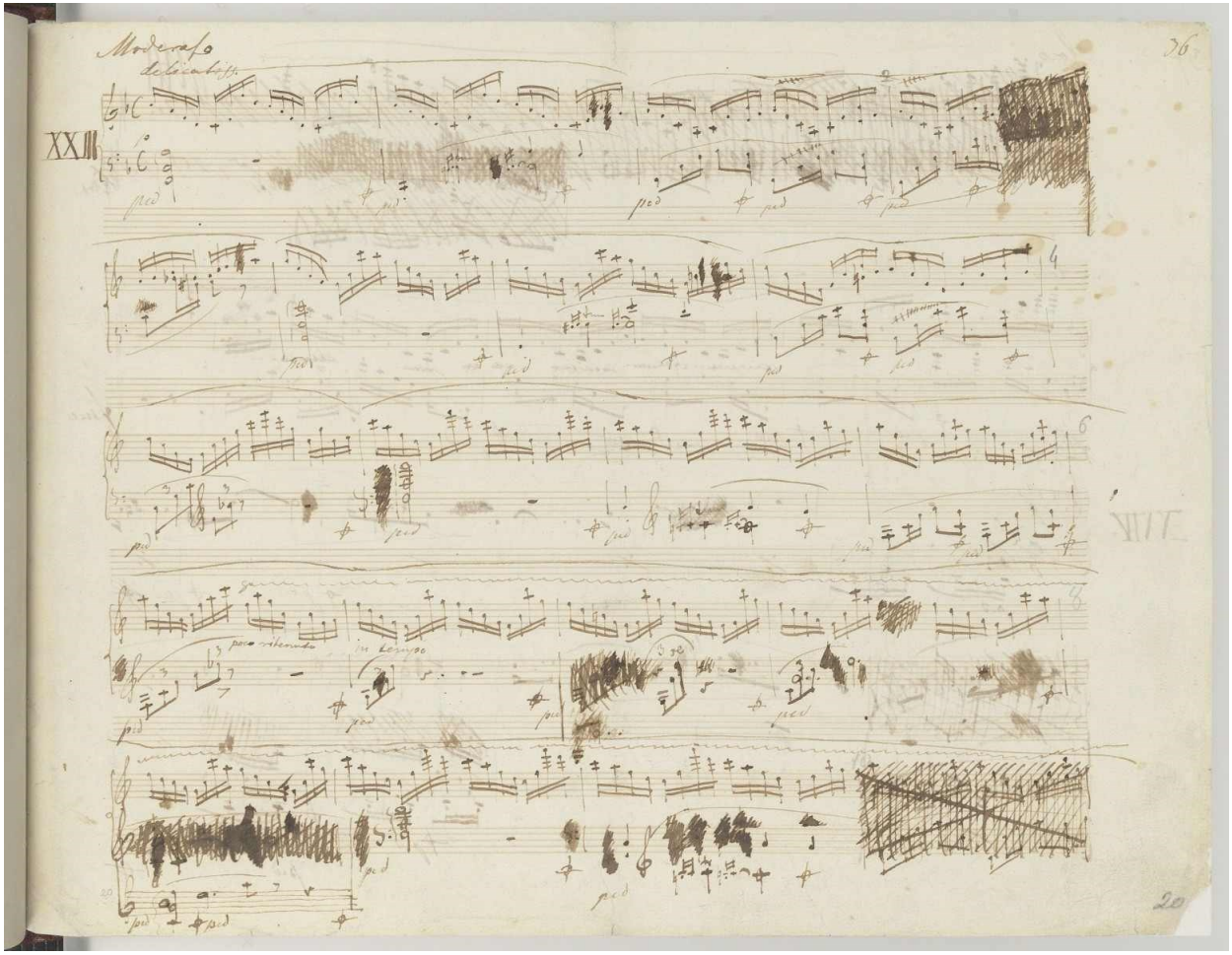
11. fakszimile – a cisz-moll (op. 64 no. 2) keringő vázlata[14]



[14] BnF: Rés. 50 (1), NIFC: F. 1526. < www.gallica.bnf.fr> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

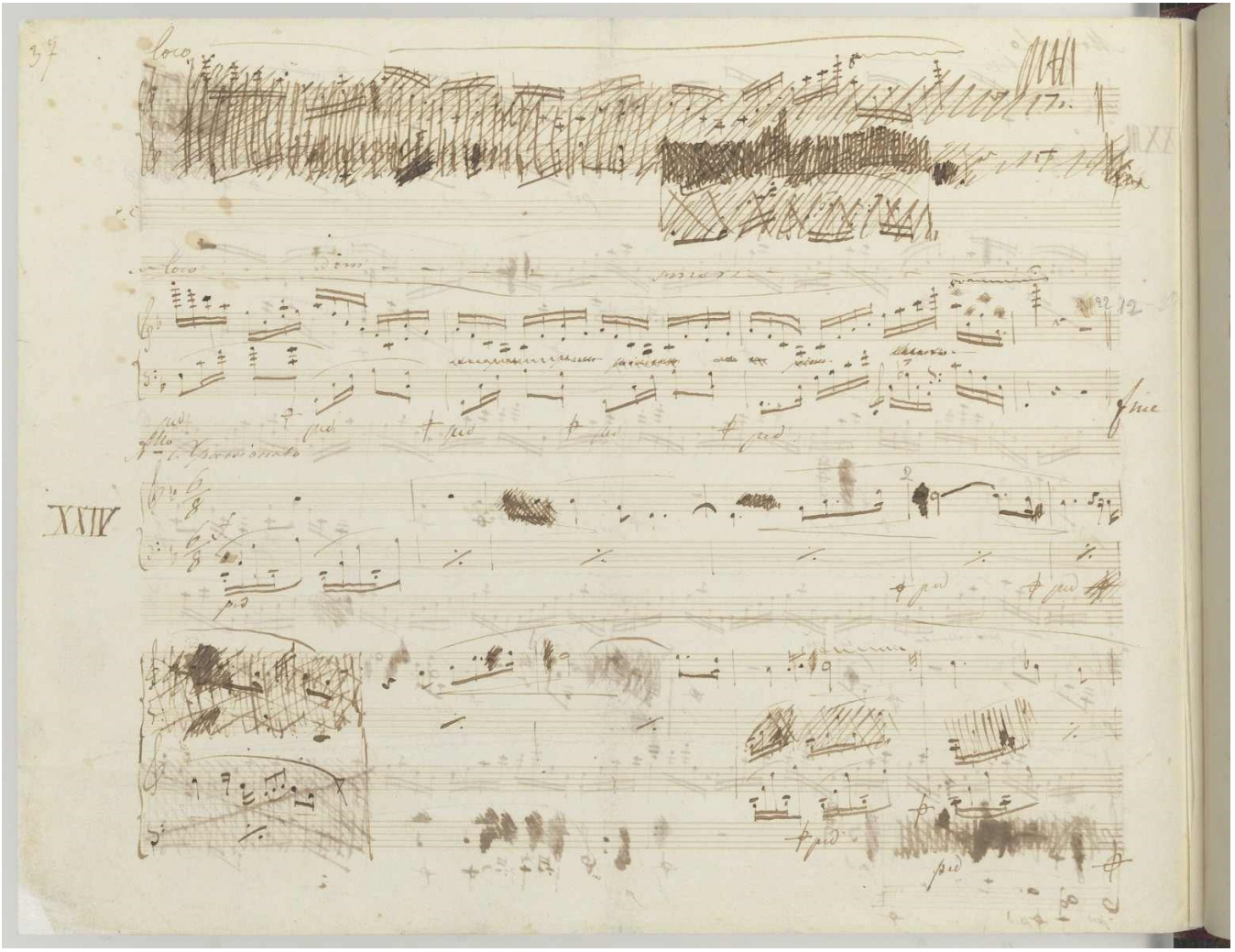
12. fakszimile – az F-dúr prelűd (op. 28 no. 23) szerzői metszőpéldánya a francia első kiadáshoz[15] (folytatás a következő oldalon)



[15] Varsó, Biblioteka Narodowa: Mus. 93. NIFC: F. 502. <www.polona.pl> (2017. május 18.).

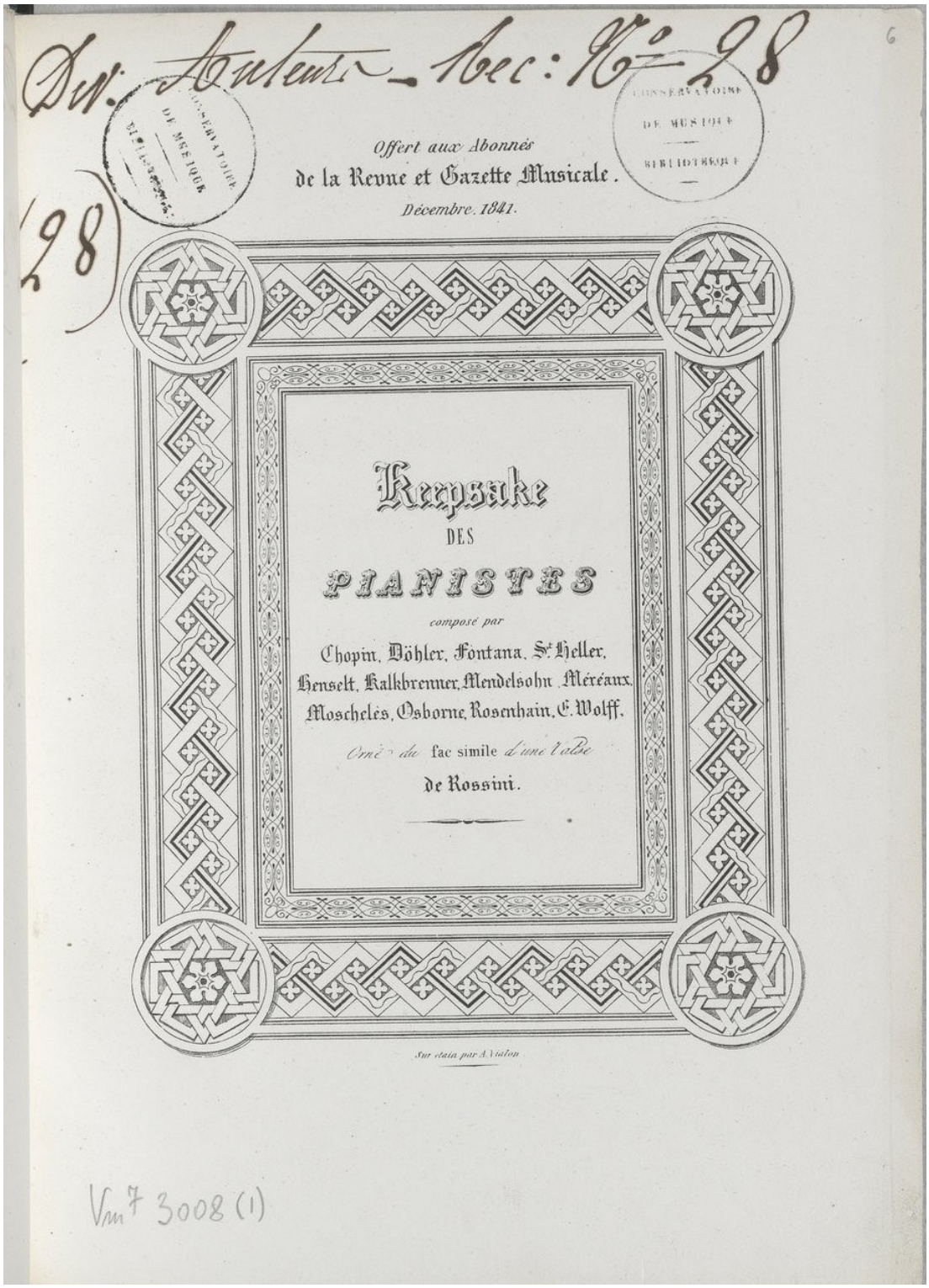
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

13. fakszimile – Fontana Caprice című művét tartalmazó album címlapja[16]


Offert aux Abonnés
de la Revue et Gazette Musicale.
Décembre. 1841.

Keepsake
DES
PIANISTES
composé par
Chopin, Döhler, Fontana, Sr Heller,
Henselt, Kalkbrenner, Mendelsohn, Méréaux,
Moscheles, Osborne, Rosenhain, E. Wolff.
Orné du fac simile d'une Valse
de Rossini.

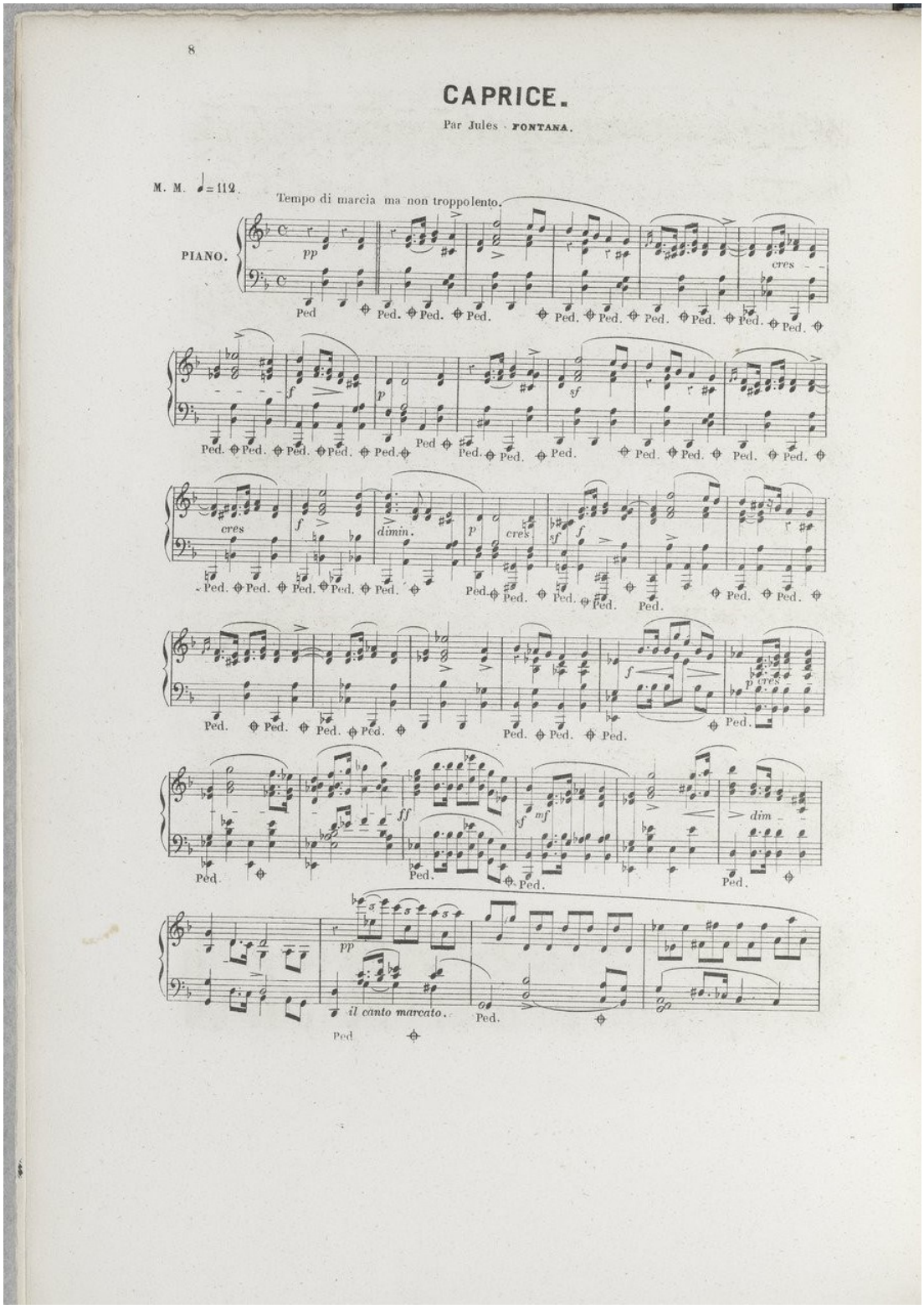
Sur étain par A. Vialon

Vm7 3008 (1)

[16] BnF: VM7-3008 (1) < www.gallica.bnf.fr> (2017. május 18.).

10.18132/LFZE.2018.6

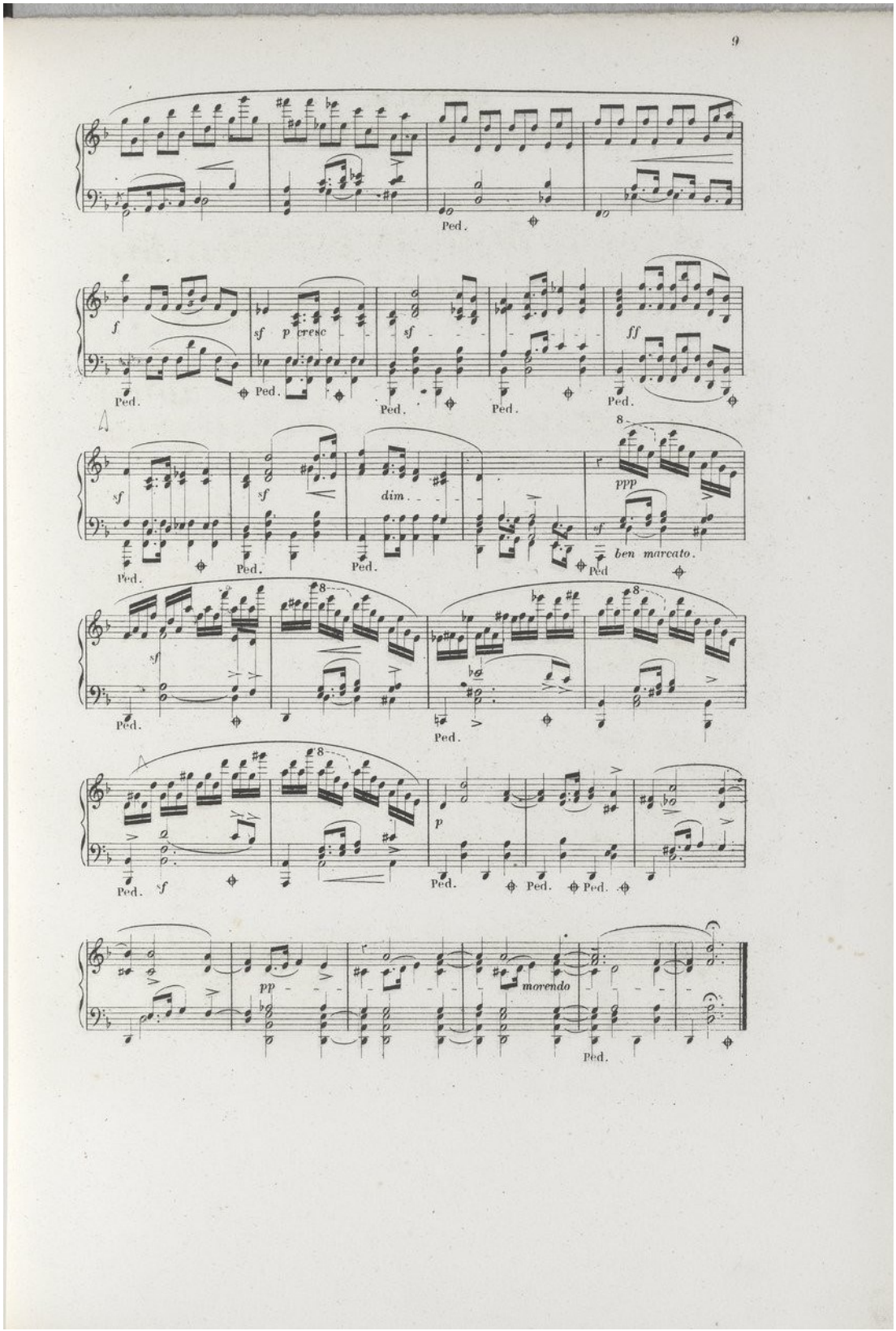
14. fakszimile – Fontana Caprice című zongoradarabja[17] (folytatás a következő oldalon)



[17] Julian Fontana, „Caprice”, in: *Keepsake des Pianistes (*Párizs: [n.n], 1841). BnF: VM7-3008 (1) < www.gallica.bnf.fr> (2017. május 18.).

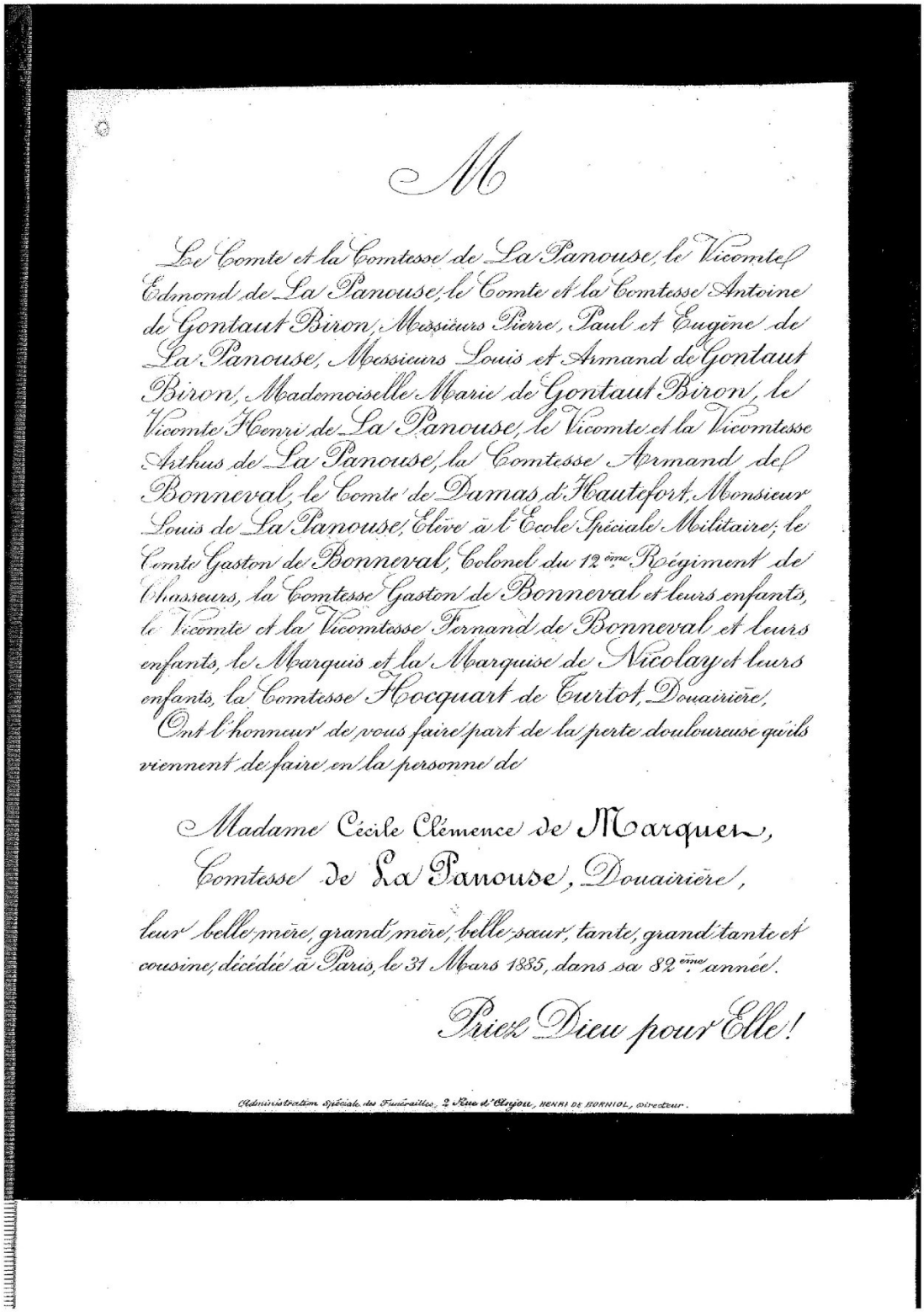
10.18132/LFZE.2018.6

(folytatás)



10.18132/LFZE.2018.6

15. fakszimile – Clémence de Marquet de La Panouse gyászjelentése[18]



M

Le Comte et la Comtesse de La Panouse, le Vicomte Edmond de La Panouse, le Comte et la Comtesse Antoine de Gontaut Biron, Messieurs Pierre, Paul et Eugène de La Panouse, Messieurs Louis et Armand de Gontaut Biron, Mademoiselle Marie de Gontaut Biron, le Vicomte Henri de La Panouse, le Vicomte et la Vicomtesse Arthus de La Panouse, la Comtesse Armand de Bonneval, le Comte de Damas d'Hautefort, Monsieur Louis de La Panouse, Élève à l'Ecole Spéciale Militaire, le Comte Gaston de Bonneval, Colonel du 12ème Régiment de Chasseurs, la Comtesse Gaston de Bonneval et leurs enfants, le Vicomte et la Vicomtesse Fernand de Bonneval et leurs enfants, le Marquis et la Marquise de Nicolay et leurs enfants, la Comtesse Hocquart de Turtot, Douairière,

Ont l'honneur de vous faire part de la perte douloureuse qu'ils viennent de faire en la personne de

Madame Cécile Clémence de Marquet,
Comtesse de La Panouse, Douairière,

leur belle mère, grand mère, belle sœur, tante, grand tante et cousine, décédée à Paris, le 31 Mars 1885, dans sa 82ème année.

Priez Dieu pour Elle!

Administration Spéciale des Funérailles, 2 Rue d'Anjou, HENRI DE BORNIOL, Directeur.

[18] Eredeti példányról készült másolat.