

## MATEUSZ MELSKI

orcid: 0000-0002-6997-3092

e-mail: m.melski@bn.org.pl

# O klasyfikacji rękopisów muzycznych w Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego\*

DOI: 10.36155/RBN.55.00003

## Wprowadzenie

Klasyfikowanie rękopisów muzycznych należy do podstawowych zadań bibliotekarza opracowującego spuścizny kompozytorskie. Może mieć ono wymiar ogólniejszy (jak wyodrębnienie autografów i kopii) lub bardziej szczegółowy, związany z rozpoznaniem mechanizmów rządzących procesem twórczym. Za każdym razem wymaga to indywidualnego spojrzenia na warsztat pracy kompozytora oraz próby odczytania intencji, które sprawiły, że powstał dany rękopis. Jeffrey Kallberg, w kontekście analizy manuskryptów dzieł Fryderyka Chopina, wskazuje na potrzebę „dokładnego poznania charakteru i funkcji owych rękopisów” oraz ustalenia takiej terminologii, która „w możliwie najdoskonalszy sposób odzwierciedli stosunek samego Chopina do własnych rękopisów”<sup>1</sup>. Nie zawsze jest to możliwe. Uniwersalne postrzeganie procesu kompozytorskiego bardzo często sprowadza się do konstatacji, że im staranniej sporządzony jest rękopis

\* Artykuł stanowi rozwinięcie i wyjaśnienie zasad klasyfikacyjnych, jakimi kierowałem się przy opracowaniu spuścizny kompozytorskiej Henryka Mikołaja Góreckiego, przechowywanej w Bibliotece Narodowej. Rezultatem tej pracy jest publikacja *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 27, *Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego. Sygnatury 14663–14847*, oprac. M. Melski, Warszawa 2021, 218, [2] s., faksymilia, fotografie.

1 J. Kallberg, *O klasyfikacji rękopisów Chopina*, „Rocznik Chopinowski” 1985, t. 17, s. 63.

muzyczny, tym większa szansa, że jest on czystopisem. Zasadniczo, inaczej będzie wyglądał pierwszy rękopis dzieła, niekompletny, zwykle pospieszny i opatrzone skrótami, a inaczej rękopis dzieła gotowego, być może przeznaczonego do druku, czy do wykonania – dokładny, może nawet kaligraficzny, precyzujący wszystkie elementy notacji (tekst nutowy i wskazówki wykonawcze). Wygląd zewnętrzny rękopisu może wskazywać na jego funkcję, ale również zaplanowana z góry przez kompozytora funkcja danego autografu może determinować określoną estetykę zapisu (np. autograf-podarunek prawdopodobnie zostanie wykonany z należytą starannością). Praca nad systematyzacją rękopisów wydaje się łatwiejsza, gdy dysponujemy dostatecznie dużą ilością materiału porównawczego w danej spuściźnie kompozytorskiej. Względnie trudno będzie porządzić sobie ze szczegółową klasyfikacją pojedynczego autografu utworu, który nigdy nie został wydany i nie są znane żadne inne źródła tego dzieła, a wygląd zewnętrzny nie pozwala na jednoznaczną ocenę jego funkcji. W takich przypadkach najczęściej pozostaje tylko stwierdzenie, że dany rękopis jest autografem.

Katalogi rękopisów czy katalogi twórczości kompozytorów polskich i zagranicznych najczęściej operują podobnym, tradycyjnym aparatem pojęciowym w zakresie klasyfikacji funkcjonalnej rękopisów muzycznych. Spotykamy zatem: szkice, autografy brudnopisy (albo autografy robocze), czystopisy (w tym czystopisy przeznaczone dla wydawców) oraz kopie. Przykładowo, w monumentalnym katalogu rękopisów utworów Fryderyka Chopina, Krystyna Kobyłańska wyróżnia szereg klas autografów „według nomenklatury stosowanej przez Katedrę Edytorstwa Muzycznego Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie”<sup>2</sup>, przede wszystkim: autografy szkicowe, autografy robocze, autografy czystopisy (w tym czystopisy edycyjne), autografy sztambuchowe. Z kolei we wstępie do katalogu rękopisów Karola Szymanowskiego Elżbieta Jasińska-Jędrasz zwraca uwagę na znaczne trudności w ich klasyfikacji i wskazuje na nieprzydatność podziału Kobyłańskiej dla tego zespołu manuskryptów, gdyż „brak w nim autografów edycyjnych [...], a podział na autografy robocze i szkicowe (względnie brudnopisy i szkice) jest niezmiernie trudny”<sup>3</sup>. Ostatecznie autorka wydzieliła w tej kolekcji czystopisy, brudnopisy i szkice. Co prawda nie dokonała bliższej ich charakterystyki, ale zamieściła uwagę, że określenie „szkic” (liczba pojedyncza) odnosi się do całości utworu lub większych fragmentów, natomiast „szkice”

2 K. Kobyłańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, Kraków 1977, s. 14.

3 E. Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy utworów muzycznych Karola Szymanowskiego. Katalog*, Warszawa 1983, s. 14.

(liczba mnoga) do drobnych zapisów, pomysłów czy pojedynczych taktów<sup>4</sup>. W innym opracowaniu katalogowym, odnoszącym się również do spuścizny Szymanowskiego, Kornel Michałowski wyróżnił autografy (bez wskazania dla nich funkcji), czystopisy oraz szkice, do tych ostatnich dodając czasami precyzyjne określenia, np. „szkic I redakcji”<sup>5</sup>. Dla porównania, Zofia Helman, badając spuściznę twórcy *Króla Rogera*, zdecydowała się na następujące kategorie autografów: szkice ołówkowe (obejmujące najpierw pierwsze pomysły, zarysy motywów, tematów, następnie stanowiące zapis większych fragmentów lub całości – bez wszystkich współczynników formy), rękopisy ołówkowe (brudnopisy) całości, rękopisy atramentowe (czystopisy) całości oraz kopie rękopiśmienne całości<sup>6</sup>. Warto w tym miejscu zestawić jeszcze jedną klasyfikację dzieł innego polskiego kompozytora, Mieczysława Karłowicza. W katalogu tematycznym jego utworów opracowujący wyodrębnili: autografy (w domyśle: autografy całości utworu), autografy fragmentów, autografy brulionów, autografy szkiców<sup>7</sup>. We wszystkich przytoczonych powyżej publikacjach katalogowych ich autorzy nie zdecydowali się na szczegółowe omówienie przyjętej nomenklatury.

Przechodząc do katalogów zagranicznych kompozytorów można zauważyć nieco większą staranność w klasyfikowaniu rękopisów muzycznych, czasami ich autorzy decydują się na indywidualne i oryginalne podejście do danej spuścizny. W katalogu utworów Charlesa Ivesa klasyfikacja rękopisów jest ściśle powiązana z rekonstrukcją metody pracy kompozytora. Wyróżnione zostały jednostki rękopiśmienne takie jak: *preliminary sketches* (wstępne szkice), *pencil sketches* (szkice, ołówkiem), *pencil score-sketches* (szkice partytury, ołówkiem), *pencil scores* (partytury, ołówkiem), *revised (or extra) score pages* (dodatkowe strony ze zrewidowanymi fragmentami partytury), *patches* (poprawki) oraz *copyist copies* (kopie sporządzane przez kopistów)<sup>8</sup>. Autor tego opracowania wskazuje ponadto na problemy z klasyfikowaniem tych rękopisów, związane z licznymi przeróbkami dzieł i tworzeniem przez Ivesa nowych wersji z wykorzystaniem wcześniejszych autografów<sup>9</sup>.

4 Ibidem.

5 K. Michałowski, *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, Kraków 1967.

6 Z. Helman, *Z zagadnień warsztatu twórczego Karola Szymanowskiego na materiale jego szkiców*, w: *Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 23–28 marca 1962, Warszawa 1964, s. 110.

7 B. Chmara-Żaczekiewicz, A. Spóz, K. Michałowski, *Mieczysław Karłowicz 1876–1909. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*, Kraków 1986.

8 J. B. Sinclair, *A descriptive catalogue of the music of Charles Ives*, New Haven, London 1999, s. XI, por.: Yale University Library. EliScholar – A Digital Platform for Scholarly Publishing at Yale – <https://elischolar.library.yale.edu/ivescatalogue/1/> [dostęp: 20.08.2024].

9 Ibidem, s. XII.

Zdecydowanie częściej autorzy katalogów sięgają po stereotypowe określenia klasyfikacyjne. Dla rękopisów Jeana Sibeliusa podano typy funkcjonalne autografów odpowiednio w języku angielskim i niemieckim: *sketch* – *Skizze* [szkice], *draft* – *Entwurf* [brudnopis], *fair copy* – *Reinschrift* [czystopis] oraz *Stichvorlage* – *engraver's copy* [rękopis edycyjny, dla sztycharza]<sup>10</sup>. Katalogi twórczości takich kompozytorów jak np. Berlioz<sup>11</sup>, Holst<sup>12</sup>, Saint-Saëns<sup>13</sup> i wielu innych zasadniczo opierają się na podobnym modelu klasyfikacyjnym. Należy jednak zauważyć, że systematyzacja rękopisów zależy od konkretnej sytuacji źródłowej w danej spuściznie. Subtelne różnice w terminologii wynikają zazwyczaj z preferencji katalogujących, których celem jest adekwatne oddanie funkcji poszczególnych rękopisów.

Niewiele jest prac poświęconych ogólnym rozważaniom na temat klasyfikacji muzycznych materiałów rękopiśmiennych. Maciej Gołąb w swojej publikacji dotyczącej granic poznania dzieła muzycznego<sup>14</sup>, uznaje powszechność trójczłonowego podziału zaproponowanego przez Kobylańską w jej katalogu rękopisów utworów Chopina (autografy szkicowe, robocze, czystopiśmienne) do opisywania różnych typów źródeł, a przede wszystkim podejmuje próbę precyzyjnego zdefiniowania klas autografów. Zwraca przy tym uwagę na „liczne błędy atrybucyjne w katalogach”, które „są wynikiem braku podstawy teoretycznej w decyzjach taksonomicznych”<sup>15</sup>.

## Klasyfikacja rękopisów Henryka Mikołaja Góreckiego

Spuścizna kompozytorska Henryka Mikołaja Góreckiego (1933–2010) została zakupiona przez Bibliotekę Narodową w 2017 roku. Zbiór ten jest niemalże kompletny, gdyż kompozytor za życia niechętnie rozstawał się ze swoimi rękopisami

10 F. Dahlström, *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden 2003, s. XXXIX.

11 D. K. Holoman, *Catalogue of the works of Hector Berlioz*, Kassel 1987.

12 I. Holst, *A thematic catalogue of Gustav Holst's music*, London 1984.

13 S. Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835–1921. A thematic catalogue of his complete works*, vol. 1, *The instrumental works*, New York, Oxford 2008.

14 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 67.

15 Przez „atrybucję” M. Gołąb rozumie np. określenie postaci zapisu muzycznego dla danego rękopisu. Jako przykład podaje autograf *Penthesilei* op. 18 Karola Szymanowskiego (PL-Wu, sygn. Mus CXX rps 2) który w katalogu E. Jasińskiej-Jędrasz (zob. przyp. 3) określany jest jako „wyciąg fortepianowy, autograf-czystopis”, tymczasem jest to autograf roboczy [zapisany w formie partytury skróconej]. M. Gołąb, *Spór o granice poznania...*, s. 70.

– chociażby w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku odmówił Bibliotece Narodowej przekazania kilku autografów. Jak pisał: „[...] nie chciałbym na razie się ich pozbywać. Jakoś mi głupio i smutno”<sup>16</sup>. W toku katalogowego opracowania Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego wyróżniłem 176 woluminów z rękopisami muzycznymi, obejmujących niemalże wszystkie dzieła Góreckiego (blisko 100 różnych utworów) – w kolekcji brak jedynie autografu *Quasi una fantasia* op. 78 (wersji orkiestrowej *II Kwartetu smyczkowego* op. 64) oraz zbioru drobnych utworów na 2 grupy skrzypiec *Po co żeś tu przyszła siwa mgła* op. 80, zapewne nieukończony<sup>17</sup>. W ramach poszczególnych tytułów rękopisy ułożyłem w kolejności od najwcześniejszego do najpóźniejszego, biorąc pod uwagę moment rozpoczęcia prac nad danym autografem – oznacza to, że rękopisy mający wyższy numer sygnatury nie zawsze przedstawia utwór w „wersji ostatniej ręki” (czyli w wersji najbardziej aktualnej, obejmującej chronologicznie najpóźniejsze poprawki kompozytorskie).

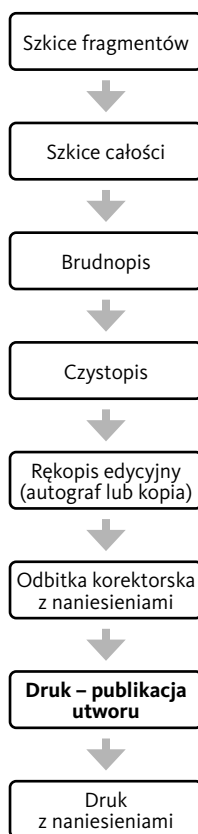
Zbiór został przez Góreckiego wstępnie uporządkowany i zapewne poddany swoistej autocenzurze – zachowało się stosunkowo niewiele z tak zwanych pierwszych zapisów (wczesnych szkiców), a przy dużej liczbie utworów jedynym autografem jest czystopis, jak chociażby dla *III Symfonii*, „*Symfonii Pieśni Żałosnych*” op. 36. Prawie wszystkie materiały, jeżeli nie były oprowiane, zostały umieszczone przez Góreckiego w osobnych, kartonowych obwolutach w zielonym kolorze i opisane przynajmniej numerem opusu (czasem na samoprzylepnej karteczce).

Klasyfikując rękopisy Henryka Mikołaja Góreckiego w pierwszej kolejności dokonałem identyfikacji dzieł muzycznych i ich realizacji, wydzielając im osobne jednostki rękopiśmienne. Następnie zdecydowałem się na typowy podział trychotomiczny – szkice, brudnopisy, czystopisy – biorąc pod uwagę funkcję, jaką poszczególne egzemplarze pełniły w procesie kompozytorskim. Zdecydowana większość utworów Góreckiego została opublikowana za jego życia, dlatego, dla potrzeb analizy tego procesu, przyjąłem wyjściowo hipotetyczny, uproszczony (o charakterze linearnym) model realizacji dzieła muzycznego, w którym centralne miejsce zajmuje drukowana publikacja (wykres 1). To centrum, dzieło wydane drukiem, stanowi punkt odniesienia dla oceny istoty wszystkich rękopisów. Aby lepiej wyjaśnić zjawiska zachodzące między fizycznymi materiałami

16 List Henryka Mikołaja Góreckiego do Wandy Bogdany-Popielowej, Katowice, 16.11.1982, PL-Wn, sygn. akc. 13913.

17 Pod sygn. 14833 III znajduje się odrzucony (przekreślony) szkic VI utworu.

a tworzonym dziełem, można posłużyć się modelem uniwersum bibliograficznego IFLA Library Reference Model<sup>18</sup>. W modelu tym dzieło (*work*) jest tworem abstrakcyjnym, reprezentowanym dopiero poprzez jego realizację (*expression*), realizacja jest urzeczywistniana przez materializację (*manifestation*), a egzemplifikowana przez egzemplarz (*item*). Przedstawione na wykresie 1. poszczególne jednostki, są zatem realizacjami dzieła w formie notacji muzycznej, a zmaterializowanymi poprzez zapis rękopiśmienny czy drukowany w konkretnym egzemplarzu.



**Wykres 1.** Uproszczony model relacji następstwa między materiałami w procesie powstawania dzieła muzycznego

18 P. Riva, P. Le Bœuf, M. Žumer, *IFLA Library Reference Model. A conceptual model for bibliographic information* – <https://repository.ifla.org/server/api/core/bitstreams/95db0627-0a52-466f-a7d0-6842b6012838/content> [19.08.2024].

Całościowy ogład na spuściznę Góreckiego prowadzi do wniosku, że wyglądem zewnętrzny manuskryptu na ogół świadczy o jego przeznaczeniu. Czystopisy zdecydowanie wyróżniają się na tle pozostałych – są sporządzone niezwykle starannie. Nie jest to jednak jedyny aspekt klasyfikacyjny. Kluczem jest także poznanie zwyczajów kompozytora i uzyskanie dodatkowej wiedzy ze źródeł innych niż rękopisy muzyczne, do których należą np. notatki i wypowiedzi samego twórcy czy świadectwa innych osób.

Kolejne zadanie klasyfikacyjne polegało na ustaleniu, czy dany rękopis został napisany ręką autora. W ten sposób powstały dwie zasadnicze grupy manuskryptów: autografy i odpisy<sup>19</sup>. Oprócz tego w spuściznie Góreckiego występują rozmaite kopie – rozumiane tu wyłącznie jako odbitki wykonywane przez urządzenia reprograficzne (przeciwstawiane rękopisom), zazwyczaj z naniesieniami kompozytora. W przypadku odpisów i kopii dookreślenia wymaga pochodzenie oryginału (jeżeli jest to możliwe). Zdecydowana większość rękopiśmiennych egzemplarzy utworów muzycznych w Archiwum Góreckiego to autografy. Prawie wszystkie zanotowane są na papierze nutowym, najczęściej ołówkiem (od lat osiemdziesiątych praktycznie tylko ołówkiem), nieco rzadziej atramentem. Jeden czystopis edycyjny, *Pieśni o radości i rytmie* op. 7 (sygn. 14674 IV), został utrwalony atramentem na kalce (był podstawą dla wydania faksymilowego). W kolekcji istnieje tylko jeden odpis, nieustaloną ręką – *Epitafium* op. 12 (sygn. 14681 IV)<sup>20</sup>. W przypadku *Trzech diagramów* op. 15 (sygn. 14686 IV i 14687 IV) i *Diagramu IV* (sygn. 14691 V i 14692 V) zapis nutowy jest światłokopią autografu<sup>21</sup>, natomiast komentarz wykonawczy – autografem. Oba te elementy są przyklejone do wykonanej własnoręcznie przez Góreckiego, tekturowej okładziny. Oprócz tego zachowało się kilkanaście autorskich kserokopii (większość z odręcznymi naniesieniami). Najczęściej kompozytor sporządzał taką kopię dla pierwszej wersji czystopisu. Następnie nanosił na niej poprawki, które później

19 Termin „odpis” przedkładam nad „kopia rękopiśmienna”. Dziś „kopia” niesie konotacje związane przede wszystkim z automatycznymi odbitkami wykonywanymi przez urządzenia reprograficzne. „Odpis”, przez swój źródłosłów, w mojej ocenie znacznie lepiej i dość jednoznacznie oddaje istotę kopii rękopiśmiennych. Należy też zauważyć, że odpisy obarczone są ryzykiem błędów, niewłaściwych odczytań kopisty i jego własnych interpretacji. Kopie reprograficzne co do zasady tworzą obraz treściowo zgodny z oryginałem.

20 W Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie przechowywany jest pisany tą samą ręką rękopis edycyjny *Sonaty* na dwoje skrzypiec op. 10, z naniesieniami Góreckiego, błędnie sklasyfikowany jako autograf (PL-Wu, sygn. Mus. XXXI rps 4). Zob. E. Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy muzyczne w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Katalog*, t. 1, A–Ł, współpraca M. Borowiec, Warszawa 2014, s. 207, poz. 715.

21 Oryginalny zapis niewątpliwie powstał na kalce (lub kilku kalkach), następnie został złożony w całość i skopiowany na jedną dużą kartę.

uzupełniał także w czystopisie (oryginale). Ten sposób pracy widoczny jest np. przy *Pieśni pochwalnej (Lobgesang)* op. 76 czy *Arii (scenie operowej)* op. 59. Innym przykładem mogą być niewydane za życia twórcy *Śpiewy do słów Juliusza Słowackiego* op. 48. Górecki sporządził czystopis (sygn. 14739 IV), który można uznać za nieukończony, a niewątpliwie – po wprowadzeniu niezbędnych zmian, które widnieją zarówno w brudnopisie (sygn. 14738 IV) jak i kserokopii (sygn. 14740 IV) – docelowo miał stać się autografem edycyjnym. Warto też wspomnieć o ciekawym w formie egzemplarzu głosów *Muzyczki IV* op. 28 (sygn. 14705 III), który powstał dzięki technice kserograficznej. Miniaturowe kopie głosów tego utworu kompozytor wkleił na jedną, dużą kartę (47 × 92 cm) w formie „quasi-partytury” (odpowiednie strony głosów znajdują się w jednym pionie).

Zanim przejdziemy do głównego, funkcjonalnego podziału autografów należy jeszcze omówić kryterium postaci zapisu muzycznego, odnoszące się do sposobu rozmieszczenia tekstu nutowego. Jest ono ściśle związane z ostateczną oceną funkcji autografu. W Archiwum Góreckiego spotkać można następujące postacie: partytura, partytura skupiona, partytura skrócona, partytura wokalna, głosy, fortepian<sup>22</sup>. Ponadto dla utworów solowych postać zapisu muzycznego została określona nazwą instrumentu (np. *Diagram IV* na flet solo op. 18 – postać zapisu muzycznego: „flet”; *Kantata* na organy op. 26 – postać zapisu muzycznego: „organy”).

Bliższego objaśnienia wymaga pojęcie partytury skróconej, które stosuje wyłącznie dla autografów szkicowych i brudnopisów utworów muzycznych, przeznaczonych dla co najmniej dwóch wykonawców. W partyturze skróconej tekst nutowy jest zapisany na zredukowanej liczbie pięciolinii oraz obecne są wskazówki instrumentacyjne. Dodatkowo, aby zaznaczyć osobistą, a zarazem swobodną naturę pisowni autografu szkicowego, przy nazwie postaci zapisu muzycznego dla tego typu źródeł dodałem w nawiasie okrągłym określenie „szkice”. Sam kompozytor dla takich rękopisów (określonych przeze mnie jako szkic lub brudnopis w formie skróconej partytury) stosuje czasami konwencjonalne określenie „wyciąg”, które może być mylące w odniesieniu do autografów poprzedzających sporządzenie pełnej partytury dzieła<sup>23</sup>. Przykładem mogą tu

22 Definicje wszystkich postaci zamieszczone są we wprowadzeniu: M. Melski, *Katalog...*, s. 19.

23 Wyciąg to określenie wskazujące na redukcję (uproszczone opracowanie) już istniejącego, gotowego dzieła muzycznego np. w celach dydaktycznych. Najczęściej dotyczy utworów orkiestrowych lub wokально-orkiestrowych i przyjmuje formę fortepianową. W toku procesu twórczego, kompozytorzy, zanim sporządzą ostateczną partyturę dzieła, często tworzą najpierw jego uproszczoną realizację w zredukowanej fakturze, zwykle fortepianowej – stąd takie autografy bywają „mechanicznie” nazywane wyciągami. Uwagę na to zwraca także Maciej Gołąb (zob. uwagę w przyp. 16).



być dwa autografy oratorium *Sanctus Adalbertus*, opisane przez kompozytora jako „wyciąg I” (sygn. 14800 III) i „wyciąg II” (sygn. 14801 III). Pierwszy z nich został sklasyfikowany jako autograf szkicowy, z postacią zapisu muzycznego określoną jako partytura skrócona (szkice), drugi zaś jako autograf brudnopis, partytura skrócona. W notatce dotyczącej pracy nad *III Kwartetem smyczkowym* kompozytor nazywa też „wyciągami” autograf szkicowy oraz brudnopis w formie partytury skróconej (sygn. 14789 IV)<sup>24</sup>.

Il. 1. Henryk Mikołaj Górecki, *Sanctus Adalbertus* op. 71, sygn. 14800 III, fragment k. 4r, partytura skrócona (szkice), autograf szkicowy, 1997. Źródło: Polona.pl

Dwojako potraktowałem określenie „fortepian” – jest to zapis utworu na fortepian lub zapis utworu dla dwóch lub więcej wykonawców (nie dotyczy utworów chóralnych)<sup>25</sup> w układzie na fortepian, bez wskazówek instrumentacyjnych.

<sup>24</sup> „[...] przepisałem na czysto cały wyciąg tej części”. Zob. sygn. 14789 IV, k. 38r.

<sup>25</sup> Dla utworów chóralnych zapisanych na dwóch pięcioliniach stosuję określenie „partytura skupiona”.

czwartek, 8. X. 04. 54

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of five systems of staves. The notation is dense and expressive, with many slurs and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The second system includes the marking "allarg." and features a fermata over a chord. The third system has a "p" marking. The fourth system is marked "ritard.: allarg." and shows a gradual deceleration. The fifth system continues the complex texture with various articulations.

II. 2. Henryk Mikołaj Górecki, *Dwa postludia Tristanowskie i chorał* op. 82, sygn. 14818 IV, k. 3v, fortepian (szkice), autograf szkicowy (edycyjny), 2004. Źródło: Polona.pl

W tym drugim znaczeniu w spuściźnie Góreckiego jest tylko jeden przypadek takiego autografu – chodzi o *Dwa postludia Tristanowskie i chorał* op. 82, pozostawione przez kompozytora w wersji fortepianowej, a domyślnie przeznaczone na wielką orkiestrę. Jak pisał: „na razie mam tylko w wersji na fortepian, ale zrobię to kiedyś na wielką orkiestrę – bo to tak pierwotnie pisałem–słyszałem. Jednak najpierw chciałbym to gdzieś wykonać w wersji fortepianowej – czy to coś warte”<sup>26</sup>.

Dochodząc do sedna klasyfikacji, pierwszą kategorię, autografy szkicowe, zdefiniowałem jako rękopisy o charakterze prywatnym zawierające fragmenty lub całości utworu i ukazujące proces powstawania dzieła muzycznego, często pisane pośpiesznie i mało starannie, zawierające osobiste uwagi, poprawki, skróty i inne niekonwencjonalne sposoby notacji<sup>27</sup>. Takimi autografami jest blisko 40 egzemplarzy. W wypadku dwóch utworów zostały one dodatkowo określone jako „edycyjne” (w okrągłym nawiasie), gdyż pozostawiony przez kompozytora materiał posłużył jego synowi, Mikołajowi Góreckiemu, do przygotowania publikacji tych dzieł. Pierwszym są omawiane nieco wcześniej *Dwa postludia Tristanowskie i chorał* op. 82, drugim jest *Kyrie* op. 83 (sygn. 14819 IV), zanotowane w formie partytury skróconej, ale wykazujące pośpiech w notowaniu i niedookreśloność formy całości.

**Tabela 1.** Zestawienie funkcji autografów H.M. Góreckiego w powiązaniu z ich postaciami zapisu muzycznego

Kryterium funkcjonalne	Kryterium postaci zapisu muzycznego
Czystopis edycyjny	Partytura
	Partytura skupiona
	Fortepian
Czystopis (edycyjny)	Partytura
	Partytura skupiona
	Flet
	Fortepian
	Organy

26 Notatka kompozytora dotycząca genezy utworu, sygn. 14818 IV, k. 18r.

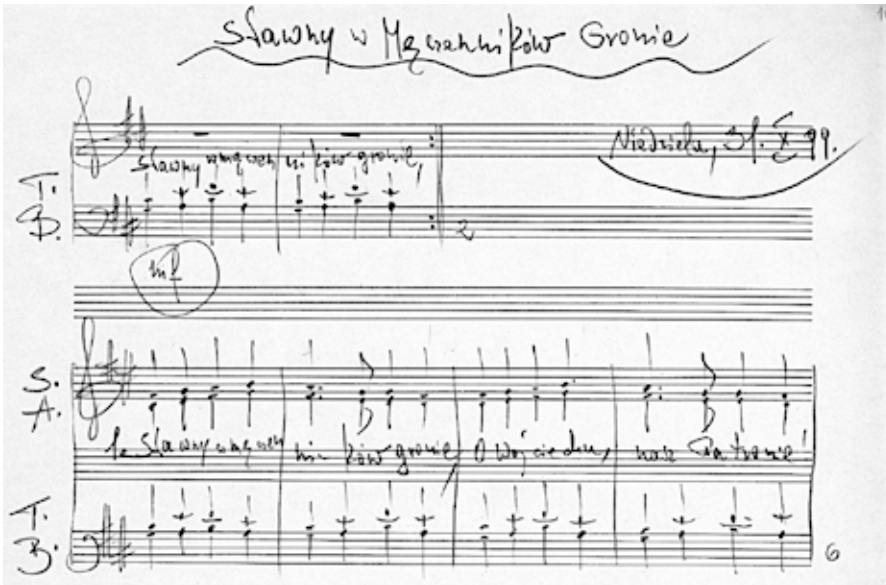
27 M. Melski, *Katalog...*, s. 21.

**Tabela 1.** Zestawienie funkcji autografów H.M. Góreckiego w powiązaniu z ich postaciami zapisu muzycznego (cd.)

Czystopis	Partytura
	Fortepian
Brudnopis (edycyjny)	Partytura
	Partytura skrócona
Brudnopis	Partytura
	Partytura skrócona
	Partytura skupiona
	Fortepian
Szkice	Partytura (szkice)
	Partytura skupiona (szkice)
	Partytura skrócona (szkice)
	Flet (szkice)
	Fortepian (szkice)
Szkice (edycyjne)	Partytura skrócona (szkice)
	Fortepian (szkice)

Kolejna kategoria, brudnopisy, to ogniwa pośrednie między bardzo osobistymi w charakterze szkicami a wykończonymi czystopisami. Wraz z autografami szkicowymi stanowiły materiały wyłącznie do użytku kompozytora i z różnych powodów nie można ich uznać za oficjalne autografy. Są kategorią najszerszą – wyróżniłem aż trzy grupy takich autografów – ale nie najliczniejszą. Do pierwszej zaliczyłem rękopisy całości utworu, notowane względnie starannie, ale nie kaligraficznie, charakteryzujące się kompletnością materiału muzycznego, ale nieukończone pod względem warstwy wykonawczej (bez wskazówek interpretacyjnych lub z niewielką ich liczbą)<sup>28</sup>. Przykładem takiego brudnopisu jest autograf *Mazurka* do planowanego cyklu mazurków op. 41 (sygn. 14727 IV), zapisany w zeszycie nutowym i zawierający ledwie kilka wskazówek wykonawczych, czy autograf niewydanej dotychczas pieśni ku czci św. Wojciecha *Sławny w męczenników gronie* op. 74 (sygn. 14807 IV). Drugą grupę brudnopisów reprezentują autografy, w których Górecki zanotował całość utworu, jednakże, w bezpośrednim

28 Ibidem.



**Ilustracja 3.** Henryk Mikołaj Górecki, *Sławy w męczenników gronie. Pieśń o św. Wojciechu* op. 74, fragment k. 1v, partytura skupiona, autograf brudnopis, 1999. Źródło: Polona.pl

porównaniu z czystopisem, mniej starannie oraz zawierające względnie niewielką liczbę poprawek – dotyczących najczęściej wskazówek wykonawczych<sup>29</sup>. Zaliczyłem do nich np. autograf *Małej fantazji* op. 73 (sygn. 14805 III) czy *Dwóch pieśni sakralnych* op. 30 (sygn. 14708 IV) a także autograf zawierający tylko niektóre pieśni z cyklu *Szeroka woda* op. 39 (sygn. 14724 IV). Ostatnią grupę brudnopisów tworzą „staranne, niekiedy kaligraficzne zapisy utworu w formie partytury skróconej (ze wskazówkami instrumentacyjnymi), poprzedzające sporządzenie pełnej partytury”<sup>30</sup>. Przykładem takiego autografu jest zanotowana z wysoką estetyką partytura skrócona *Ad Matrem* op. 29 (sygn. 14706 III), ale także rękopis *IV Symfonii „Tansman Epizody”* (sygn. 14822 IV), ze wskazówkami instrumentacyjnymi.

Brudnopisami określiłem również rękopisy cykliów pieśni, których Górecki nie wydał za życia. Mowa tu o następujących tytułach: *Dwie pieśni do słów Federica Garcíi Lorki* op. 42 (sygn. 14730 IV), *Błogosławione pieśni malinowe* op. 43 (sygn. 14731 IV),

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

*Wieczór ciemny się uniża* op. 45 (sygn. 14733 IV), *Śpiewy do słów Juliusza Słowackiego* op. 48 (sygn. 14738 IV), *Ach, mój wianku lewandowy* op. 50 (sygn. 14744 IV), *Idzie chmura, pada deszcz* op. 51 (sygn. 14745 IV), *Trzy pieśni do słów Marii Konopnickiej* op. 68 (tylko w odniesieniu do trzeciej pieśni; sygn. 14791 IV), *Trzy fragmenty do słów Stanisława Wyspiańskiego* op. 69 (sygn. 14792 IV). Wedle wypowiedzi Janis Susskind, dyrektorki generalnej wydawnictwa Boosey & Hawkes, próbne wydruki pieśni (nie wiadomo, czy dotyczy to wszystkich wyżej wymienionych) zostały dostarczone kompozytorowi, jednakże ten nie zwrócił ich zaakceptowanych<sup>31</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe słowa oraz roboczy sposób notacji tych autografów, nie można uznać ich za wersje ostateczne (nawet jeżeli rękopis hipotetycznie przedstawia wersję kompletną, to Górecki niemalże na pewno przygotowałby zanotowany odpowiednio starannie czystopis). Ponieważ utwory te zostały zaakceptowane do wydania przez dzieci kompozytora, Annę i Mikołaja Góreckich, powyższe rękopisy finalnie oznaczyłem jako „brudnopisy (edycyjne)”.

Identyfikacja czystopisów Góreckiego jest stosunkowo prosta. Przede wszystkim notowane są bardzo starannie: pismo jest przejrzyste i czytelne, a rozmieszczenie tekstu nutowego precyzyjnie zaplanowane<sup>32</sup>. Proste kreski, takie jak laseczki nut, widełki dynamiczne czy kreski taktowe z reguły stawiane są przy użyciu linijki. Czystopisy prezentują najwyższy stopień konkretyzacji wszystkich elementów dzieła muzycznego.

Czystopisy, które Górecki przekazywał wydawcom (tzw. podkłady dla wydań), określane są mianem „edycyjnych” lub „(edycyjnych)” – formę bez nawiasu zarezerwowałem tylko dla rękopisów zawierających adiustacje pochodzące od wydawcy (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) lub będących podstawą wydań faksymilowych (to 15 egzemplarzy). Autografy tego typu mogą w drobnych szczegółach różnić się od wydań. Wynika to z faktu, że kompozytor przeprowadzał korektę na kopiach rękopisów albo na próbnym wydrukach i czasem nie wprowadzał odpowiednich poprawek w swoich rękopisach – dotyczy to np. autografu *Małego requiem dla pewnej Polki* (sygn. 14788 IV), do którego dołączył karteczkę z uwagą „rękopis niepoprawiony”.

Odnotować należy, że dwa rękopisy-czystopisy zostały opisane godłami, stąd pewność, że to właśnie te egzemplarze były przesłane przez Góreckiego na konkursy kompozytorskie. Rękopis utworu *Monologhi* op. 16 (opatrzone

31 B. Bolesławska-Lewandowska, *Górecki. Portret w pamięci*, Kraków 2013, s. 309 (rozmowa z Janis Susskind).

32 Zachowało się kilka kart z roboczymi zapiskami, dotyczącymi wymiarów taktów i ich rozmieszczenia, np. sygn. 14736 IV k. 5v; 14748 IV k. 84v, 85v, 86r; 14789 IV k. 55; 14792 IV k. 20r; 14821 IV k. 2v.

godłem „RO-73”; sygn. 14688 IV) został dostarczony na Konkurs Młodych Związku Kompozytorów Polskich w 1960 roku, a egzemplarz rękopiśmienny *Kantaty* na organy op. 26 (z godłem „Kamień”; sygn. 14702 III) na konkurs Szczecińskiego Towarzystwa Muzycznego i Związku Kompozytorów Polskich w 1968 roku. Obie kompozycje zdobyły pierwsze nagrody. Rękopis *Kantaty* to ponadto jedyny zachowany autograf tego utworu, edycyjny. Dzięki temu, że kompozytor do zapisu użył różnych narzędzi pisarskich, łatwiej można rozpoznać trzy etapy wykańczania tego dzieła: najwcześniejszy jest zapis ołówkowy (jest to wersja konkursowa utworu z 1968 roku); niebieskim długopisem zostały naniesione poprawki przed pierwszym wydaniem (1975 rok); ostateczne zmiany, wprowadzone do drugiego wydania (1998 rok), twórca zanotował czerwonym atramentem, m.in. dopisał proponowane głosy organowe.

Z uwagi na wysoką estetykę notowania czystopisów możemy domniemywać, że część rękopisów Góreckiego była w zamierzeniach czystopisami, ale z powodu znaczącej liczby poprawek, zmian formalnych itp. zaczęły w pewnym momencie pełnić funkcję autografów szkicowych dla danego utworu. Niewątpliwie było tak z *Nokturnem* (z cyklu *Dwóch pieśni do słów Federica Garcíi Lorki* op. 42). Czystopis powstał w 1956 roku (sygn. 14729 IV). Po ponad dwóch dekadach Górecki naniósł do niego szereg zmian i komentarzy – *de facto* stał się więc autografem szkicowym. Następnie sporządził brudnopis dla obu pieśni, uwzględniający wszystkie zmiany (sygn. 14730 IV). Nad utworami Górecki pracował co najmniej do 2001 roku i nigdy nie sporządził „ostatecznego” autografu edycyjnego (o czym wspomniano wcześniej, omawiając te pieśni pod kategorią brudnopisów).

Ciekawa historia wiąże się z utworem *Choros* op. 20, który Górecki prze-komponowywał na bieżąco podczas prób z Filharmonią Śląską przed planowanym prawykonaniem na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w 1964 roku. Autograf przechowywany w osobistym archiwum kompozytora (sygn. 14696 V) był czystopisem oryginalnej pierwszej wersji, który z powodu rzeczonych poprawek zmienił się w autograf szkicowy. Kompozytor zapisał później w jednym z notatników swoje uwagi na ten temat: „Nie robić nigdy na gorąco poprawek, szczególnie pod wpływem chwilowej – lub stałej jak w tym wypadku – nieudolności zespołu i dyrygenta. Zmienić orkiestrę, ale nie utwór”<sup>33</sup>. Po prawykonaniu Górecki raz jeszcze przekomponował dzieło, wracając do pierwotnych idei<sup>34</sup>.

33 Sygn. 14831 IV, k. 94r–95v.

34 Autograf edycyjny pod sygn. Mus CCX rps 2 przechowuje Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie (PL-Wu).

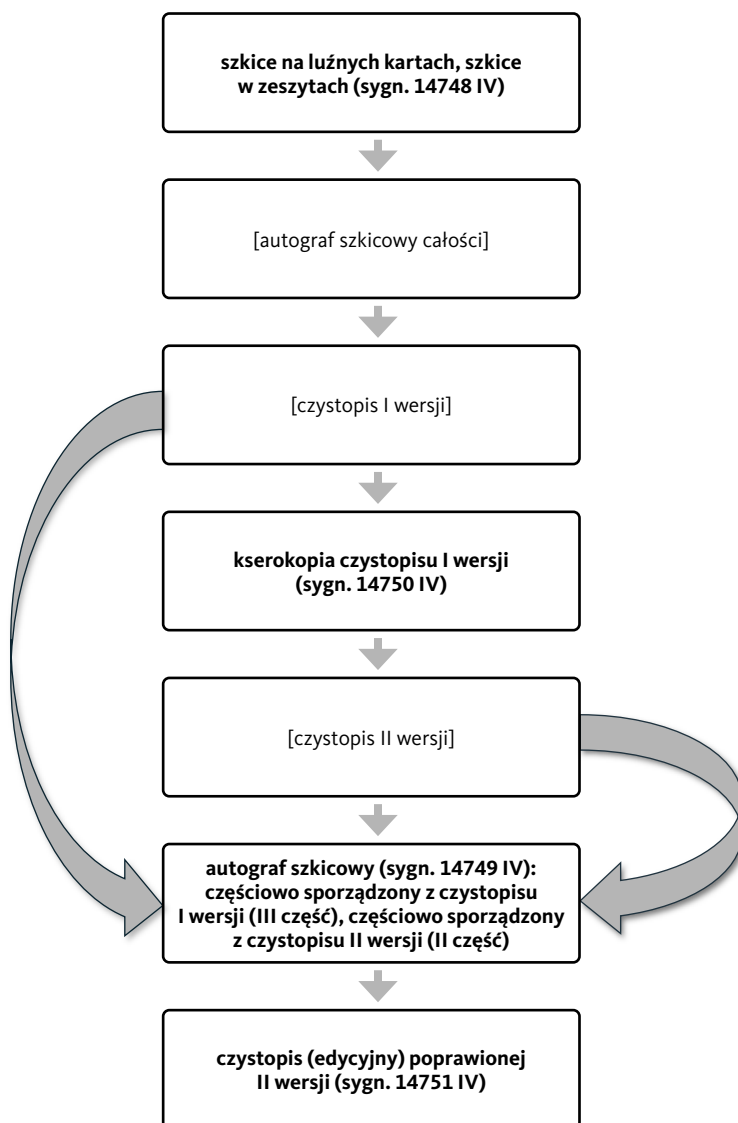
Inny rękopis, autograf szkicowy *I Kwartetu smyczkowego „Już się zmierzcha”* (sygn. 14773 IV), Górecki sporządził wykorzystując autograf wcześniejszego utworu, *Chorału w formie kanonu*. Analiza samej notacji *Chorału* sugeruje, że był to zapis czystopiśmienny, który został później potraktowany jako materiał wyjściowy, roboczy i to na jego podstawie kompozytor dokonał przekomponowania – tworząc pierwszy zapis tego kwartetu.

Chociaż czystopisy generalnie przekazują ostateczne wersje dzieł, wersje, które Górecki przekazywał wydawcom, to zdecydowałem się zaznaczyć istnienie „odrzuconych” czystopisów poprzednich wersji utworów lub oznaczyć status niektórych czystopisów jako „nieukończonych”.

W Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego reprezentacje materiałów rękopiśmiennych dla wszystkich etapów tworzenia danego dzieła muzycznego występują sporadycznie. Na tym tyle wyróżniają się *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 54, gdzie kompozytor zachował nie tylko czystopis edycyjny, ale także szkice i inne ogniwa pośrednie. Jest to również bardzo ciekawy przykład relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi rękopisami w pracy kompozytora nad jednym utworem (zob. wykres 2). Dzieło powstawało na zamówienie hrabiny Louise Lerche-Lerchenborg i miało być wykonane na festiwalu muzyki współczesnej w Lerchenborg w Danii w 1984 roku. Kompozytor nie ukończył go na czas i wykonany został tylko fragment części II i część III. Góreckiemu kolejne dwa lata zajęło dopracowanie utworu do wersji, którą uznał za właściwą do opublikowania drukiem. W swoim osobistym archiwum kompozytor zachował szkice na luźnych kartach i szkice w zeszytach (sygn. 14748 IV) – są to zarówno szkice prekompozycyjne, jak też doraźne zapisy związane z późniejszymi poprawkami. Po tej wstępnej pracy nad koncepcją i kluczowymi fragmentami utworu musiał powstać autograf szkicowy (względnie brudnopis) całości, który się jednak nie zachował. Kolejnym etapem było sporządzenie pierwszego czystopisu (z którego w formie rękopiśmiennej zachowała się jedynie część III – sygn. 14749 IV). Górecki następnie wykonał kserokopię tego autografu (sygn. 14750 IV), by – zgodnie ze swoim zwyczajem – w tym skopiowanym egzemplarzu nanieść poprawki i wykończyć dzieło, a później wprowadzić wszystkie zmiany do oryginalnego czystopisu. Na tym zapewne zakończyłaby się praca kompozytorska, gdyby nie fakt, że wykończone zdawałoby się dzieło, nie spełniało jego oczekiwań. Powstał zatem kolejny autograf o charakterze szkicowym (sygn. 14749 IV), który zawiera w sobie wspomniany wcześniej czystopis pierwszej wersji części III – ale z szeregiem korekt i uwag. Również autograf części II, ze względu na wysoce precyzyjny i estetyczny sposób notowania, musiał być pierwotnie czystopisem.



Prawdopodobnie istniał zatem jeszcze jeden czystopis całości utworu, w jego II wersji, z którego zachowała się właśnie tylko ta jedna część. Ostatnim etapem było sporządzenie czystopisu poprawionej II wersji, który trafił do wydawnictwa (sygn. 14751 IV).



**Wykres 2.** Relacje między materiałami rękopiśmiennymi *Lerchenmusik* op. 54

23. ~~XXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXX~~ II

~~XXXXXXXXXX~~ *cantabile-Dolce*  
*tranquillo*

*Molto lent. (♩ = 66)*

*p*

*pf*

*3*

*6*

*10*

*itot jst gfo*

II. 4. Henryk Mikołaj Górecki, *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 74, sygn. 14749 IV, k. 15v, partytura (szkice), autograf szkicowy, częściowo sporządzony z czystopisu I wersji (cz. III), 1984–1986. Źródło: Polona.pl

lento sostenuto II 14.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is labeled 'lento sostenuto II' and '14.'. It features three staves: Clarinet (Cl) in G major, Violoncello (Vc) in C major, and Piano/Forte (Pf) in G major. The music is in 3/4 time. The first system contains four measures. The second system is identical to the first. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'pp'.

II. 5. Henryk Mikołaj Górecki, *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 74, sygn. 14750 IV, k. 16 r, partytura, kserokopia czystopisu I wersji, 1984. Źródło: Polona.pl

23. II  
*Molto lento - Tranquillo* ( $\text{♩} = 66$ ) *cantabile - Dolce*

The image shows three systems of handwritten musical notation. Each system consists of a flute part (cl) and a piano part (pf). The piano part is primarily chordal, with some melodic lines in the left hand. The flute part has a melodic line with some grace notes and slurs. The measures are numbered 3, 7, and 11. The tempo and mood markings are 'Molto lento - Tranquillo' and 'cantabile - Dolce'. A dynamic marking 'p' is present in the first system. The time signature is 3/4, indicated by the tempo marking.

II. 6. Henryk Mikołaj Górecki, *Recitativa i ariosa „Lerchenmusik”* op. 74, sygn. 14751 IV, k. 15v, partytura, autograf czystopis (edycyjny) poprawionej II wersji, 1985–1986. Źródło: Polona.pl

Na zakończenie trzeba wspomnieć o autografach okolicznościowych – podatkach, które stanowią margines twórczości Góreckiego. Wiadomo, że istniało co najmniej kilka takich rękopisów<sup>35</sup>. W materiałach przekazanych do Biblioteki Narodowej znalazły się autografy utworów *Susan* op. 84 (szkice, sygn. 14820 I; brudnopis, sygn. 14821 IV), *Wiwat weselny* (pierwszy czystopis, sygn. 14835 III), *Dla Anny* (pierwszy czystopis, sygn. 14836 III, ale też kserokopia ostatecznego czystopisu, sygn. 14837 III), *List* (szkice, sygn. 14832 III).

Nie ulega wątpliwości, że klasyfikowanie rękopisów muzycznych jest zadaniem wymagającym szerokiego spojrzenia na całokształt procesu twórczego, który nie zawsze podąża prostymi schematami. Specyficzny, indywidualny warsztat pracy Henryka Mikołaja Góreckiego, którego materialnymi przejawami są różnego rodzaju autografy, znajduje jednak swoje odzwierciedlenie w zamkniętych ramach taksonomicznych. Istotą właściwej systematyzacji rękopisów muzycznych wydaje się przede wszystkim rygorystyczne zdefiniowanie reguł kategoryzacji materiału, które powinno poprzedzać odpowiednie, dogłębne poznanie warsztatu kompozytora oraz przegląd możliwie wszystkich zachowanych źródeł, muzycznych i pozamuzycznych. Analiza i rekonstrukcja procesu kompozytorskiego każdego utworu jest niezbędna, aby rzetelnie ocenić, jaką funkcję pełniły zachowane rękopiśmienne egzemplarze. Finalnie właściwa klasyfikacja powinna wskazywać na wspólne właściwości unikalnych egzemplarzy, a wszystko po to, by lepiej zrozumieć dzieło i jego twórcę.

35 Wymienione są we wprowadzeniu: M. Melski, *Katalog...*, s. 25, przyp. 13.

---

**MATEUSZ MELSKI**

## Classification of music manuscripts in Henryk Mikołaj Górecki Archive

The article is an extension clarifying the rules of classification of music manuscripts of Henryk Mikołaj Górecki, published in *Katalog rękopisów Biblioteki Narodowej*, t. 27, *Archiwum Henryka Mikołaja Góreckiego. Sygnatury 14663–14847*, Warszawa 2021.

The entry analyses taxonomical solutions in selected catalogues of Polish composers, including Chopin and Szymanowski, as well as foreign ones. Further on, there's an analysis of the problem of individual classification of Górecki manuscripts. The article presents the criteria of categorisation of entries and a fundamental, functional differentiation of autographs into drafts, rough graphs and clean drafts, explaining them group by group using selected examples.