

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz dotyczy wyłącznie partii orkiestry (partia solowa jest omówiona w komentarzach do *Wariacji* w wersjach na jeden fortepian i z drugim fortepianem). Przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami, ponadto sygnalizuje najistotniejsze zmiany wprowadzane w drukowanych partyturach *Wariacji* (żadna z nich nie była opublikowana za życia Chopina). Dokładną charakterystykę wszystkich źródeł, ich filiację, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje ich charakterystycznych fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Skróty: t. – takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i oparte na nim”.

## Chopinowskie partytury

Redagowanie partytur Chopinowskich utworów z orkiestrą (a także *Tria* op. 8) napotyka na pewne szczególne problemy. Zgodnie z częstym w tej epoce zwyczajem publikowano jedynie partie poszczególnych instrumentów (tzw. głosy). Świadomy tej sytuacji, Chopin prawdopodobnie zadowolony był partyturami o częściowo roboczym charakterze, a ewentualne ostatnie retusze (w tym dokładniejsze oznaczenia wykonawcze) wpisywał jedynie do głosów. Jest przy tym niemal pewne, że zarówno sporządzenie głosów, jak i przynajmniej część rutynowych uzupełnień (np. oznaczeń wykonawczych) powierzał wprawionym w tej materii kolegom („Nidecki [...] przeglądał i poprawiał orkiestrowe głosy”) lub zawodowym kopistom. Sprzyjało to powstawaniu licznych niedokładności i niekonsekwencji, a także poważniejszych błędów, których identyfikacja nie zawsze jest łatwa.

## Wariacje B op. 2

### Źródła

**ApI** Autograf roboczy partytury (The Morgan Pierpont Library, Nowy Jork), podpisany „Variations sur le Theme de Mozart FFCh 1827”. Zapis utworu jest pospieszny, czasem skrótowy, z licznymi poprawkami nanoszonymi prawdopodobnie w różnym czasie (rękopis zawiera także adnotację „1829 do Wiednia poszły”). Zarówno partia fortepianu, jak i orkiestry nie mają ostatecznego kształtu i w późniejszych źródłach były w znacznym stopniu zmienione i uzupełnione. Określenia wykonawcze pojawiają się w **ApI** tylko sporadycznie. Szczególnie trudna jest interpretacja zapisanych na jednej pięciolinii partii Vc. i Cb., gdyż mimo iż Chopin na pewno chciał zróżnicować ich partie (np. poprzez użycie w pewnych miejscach tylko wiolonczel), oznaczył to w sposób niejednołity i nieprecyzyjny.

Trudno stwierdzić, czy istniał jakiś późniejszy rękopis partytury *Wariacji*. Nie jest to wykluczone, jednak zarówno wykonania utworu z Chopinem jako solistą, jak i przygotowanie materiału orkiestrowego do druku można sobie wyobrazić na podstawie głosów sporządzonych z **ApI**, a następnie poprawianych i przepisanych.

**[G]** Zaginione rękopiśmienne głosy, służące za podkład do pierwszego wydania niemieckiego, spisane według poprawionych i uzupełnionych głosów sporządzonych na podstawie **ApI** lub zaginionego, późniejszego rękopisu partytury. W stosunku do **ApI** wersja **[G]** wykazuje zarówno niewątpliwie Chopinowskie zmiany i uprecyzjowanie, np.:

— rezygnacja z trąbek;

— zróżnicowanie artykulacji Vc. i Cb. w t. 322 i następnych;  
— zmiany rytmów na 2. ósemce t. 96, 98 oraz 200, 202 i 206;  
jak i mniej lub bardziej prawdopodobne błędy i nieporozumienia, np.:

— prawdopodobnie pomyłkowe użycie Cb. w t. 6-8, 370-372;  
— nieoznaczenie pizz. Vc. w t. 331-334.

Z podobną sytuacją spotykamy się w *Krakowiaku* op. 14 (patrz komentarz do partytury).

**A** Autograf-czystopis wersji na 1 fortepian (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń), służący za podkład do pierwszego wydania niemieckiego. Zapis jest niezwykle staranny, z minimalną liczbą skreśleń i poprawek; imponuje bogactwem i precyzją oznaczeń interpretacyjnych. Mimo to zawiera kilka niewątpliwych błędów i bardzo liczne niedokładności w notacji znaków chromatycznych.

**Wn** Pierwsze wydanie niemieckie wersji na 1 fortepian, Tobie Haslinger (T.H.5489.), Wiedeń IV 1830. Sporządzono je na podstawie **A**, odtwarzając tekst na ogół bardzo starannie oraz dokonując nieodpowiedniej adiustacji znaków chromatycznych. Mimo to, w wielu miejscach luki, oznaczenia dynamiczne i znaki *staccato* są wskutek rutynowej interpretacji rękopisu umieszczone niedokładnie lub błędnie. Nie wydaje się, by Chopin korygował to wydanie, choć pojedyncze ingerencje nie są wykluczone.

Istnieje późniejszy nakład **Wn**, w którym wprowadzono szereg najprawdopodobniej dowolnych zmian (m.in. w kilku miejscach dodano palcowanie). Egzemplarze obu nakładów opatrywano różniącymi się w szczegółach okładkami.

W XII 1839 ta sama firma opublikowała drugie wydanie *Wariacji* (T.H.7714.), z dalszymi dowolnymi zmianami.

**GWn** Głosy orkiestrowe dołączane do **Wn** (ta sama firma i numer), oparte na **[G]**. Udział Chopina w ich powstaniu jest mało prawdopodobny.

**Wf** Pierwsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, M. Schlesinger (M.S.1312), Paryż, początek 1833, oparte na pierwszym nakładzie **Wn** i korygowane przez Chopina. Późniejsze (od 1845) nakłady – z zachowaniem oryginalnego numeru wydawniczego – firmował następca Schlesingera, G. Brandus.

**GWf** Głosy orkiestrowe dołączane do **Wf** (ta sama firma i numer), oparte na **GWn** i korygowane najprawdopodobniej z udziałem lub według sugestii Chopina (np. w t. 14, 227, 240-243). **GWf** zawierają szereg błędów i niedokładności.

**Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 820; na 2 stronach 821), Londyn, wiosna 1833. Przedstawia zadiustowany tekst **Wn**; Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

Redakcja **WN** nie odnalazła głosów orkiestrowych przygotowanych w wydawnictwie Wessel & C<sup>o</sup>, można więc przypuszczać, że materiał orkiestrowy – tak jak w innych utworach Chopina z orkiestrą – nie był przez wydawcę angielskiego drukowany.

**PBH** Pierwsze wydanie partytury w ramach wydania dzieł wszystkich Chopina (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 1), Lipsk 1880. Dokonano w nim licznych adiustacji porządkujących oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne, a także kilku innych, dowolnych zmian. W dalszej części komentarza odnotowujemy tylko najważniejsze z nich.

**PS** Wydanie partytury *Wariacji* pod redakcją K. Sikorskiego w ramach edycji dzieł wszystkich F. Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3732), Warszawa-Kraków 1961. Oparto je na **PBH**, wprowadzając szereg dowolnych zmian.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii orkiestry  
Za podstawę przyjmujemy **GWn**, porównane z **ApI** dla wyeliminowania prawdopodobnych błędów. Uwzględniamy mogące pochodzić od Chopina zmiany w **GWf**. Bierzemy również pod uwagę wersję na jeden fortepian, starannie dopracowaną przez Chopina, w tym zwłaszcza autorskie wyciągi partii orkiestry; wersję tę rozpatrujemy na podstawie **A** z późniejszymi Chopinowskimi zmianami w **Wf**.

<sup>1</sup> Z listu F. Chopina do rodziny, Wiedeń, 12 VIII 1829; chodziło o *Wariacje B* op. 2 i/lub *Krakowiaka* op. 14.

Porządkujemy bardzo liczne niekonsekwencje i niedokładności w notacji oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych, starając się, by za pomocą jak najmniejszej liczby ingerencji uzyskać zapis, który oddawałby sens muzyczny w możliwie czytelny sposób.













Występujące w oryginalnej partyturze partie rogów B basso transponujemy do najczęściej dziś stosowanego stroju F.

Partia fortepianu pochodzi z tomu 32 **B VII** (wersja z drugim fortepianem). Pominięto palcowanie i elementy notacji pochodzące od redakcji, a nie mające wpływu na relacje brzmieniowe partii solowej i orkiestry (nawiasy, drobniejsze warianty).





## Introduzione


- s. 11 t. 1 Vc. **GWf** podają tu **f**, co z pewnością jest pomyłką.
- t. 5-8 Vni, Vle. Podajemy oznaczenia dynamiczne **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**), skontrolowane i uzupełnione na podstawie **A**.
- t. 6-8 Cb. W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) kontrabasy dublują partię wiolonczel już od **A** w t. 6. Podajemy precyzyjnie pod tym względem zanotowaną wersję **ApI**, potwierdzoną poprawką wersji na 1 fortepian, którą Chopin wprowadził w **Wf** (zmiana 2., 3. i 4. ćwierćnuty t. 8 z **F** na **F<sub>1</sub>-F**).
- s. 12 t. 14 Vc., Cb. Jako ostatnią nutę **GWn** mają **G**. Błąd poprawiono w **GWf**.
- s. 13 t. 36 Fl I. Na 4. ćwierćnucie taktu podajemy zapisany w **ApI** rytm punktowany. **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają równe ósemki, najprawdopodobniej pomyłkowo (por. Pfte i Vni I).
- s. 14 t. 40 Vni I, Vc. i Cb. **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) podają tu **p**. Wirtuozowska akordowa faktura i dynamika **f** partii solowej nasuwają myśl o pomyłce, co potwierdza **f** znajdujące się w partiach Vni II i Vle.
- s. 17 t. 60 Fl. I. Przed **e<sup>2</sup>** na 4. ćwierćnucie taktu nie ma **ł** ani w **ApI** ani w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**).

## Thema

- s. 19 t. 96-97 Vni, Vle. Oznaczenia dynamiczne występujące w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) są z pewnością niedokładne lub błędne (zakresy i kierunki widełek oraz **ff** w Vni, Vc. i Cb.). Pozostawiamy jedynie te, które nie są sprzeczne z oznaczeniami zapisanymi przez Chopina w autografie wersji na 1 fortepian (**A**).
- t. 96, 98 i analog. Fl., Ob., Cl., Fg., Vni, Vle, Vc. i Cb. Na podstawie **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) trudno ustalić, jakie rytmy –  czy  – miały w intencji Chopina wystąpić na 2. ósemce w 1. i 3. taktach *Tutti*, kończącego temat i pierwsze 4 wariacje (w temacie i IV wariacji także w 5. taktach). Jedynie w II i IV wariacji wszystkie partie mają zgodnie rytm . W pozostałych pojawiają się oba rytmy: Temat –  w Vni I, Vle, Vc., Cb. w obu taktach oraz w Vni II i Fl. w 1. taktach (t. 96);  w pozostałych partiach; War. I –  w Vc., Cb. (w obu taktach);  w pozostałych partiach; War. III –  w Vni, Vle (w obu taktach);  w pozostałych partiach. Odwołanie się do autografów także nie pozwala na wyciągnięcie prostych wniosków: — w **ApI** partie orkiestrowe mają wyłącznie rytm , jednak w partii fortepianu (obejmującej także Chopinowskie wyciągi fragmentów *Tutti*) rytm  pojawia się w 1. taktach tematu i IV wariacji; — w **A** wyciągi fragmentów *Tutti* mają rytm  w 1. taktach tematu oraz wszystkich omawianych taktach III i IV wariacji.

Równoczesne występowanie różnych rytmów w partiach różnych instrumentów jest w tych miejscach muzycznie nieuzasadnione i pojawiło się prawdopodobnie w następstwie zmian wprowadzanych przez Chopina oraz niedokładności i błędów przy pisaniu i poprawianiu głosów. Proponowana poniżej ich rekonstrukcja zadowalająco, zdaniem redakcji, tłumaczy istniejący stan źródeł:

- pierwotnie (**ApI**) wszystkie miejsca miały jednolity rytm ;
- w *Tutti*, kończących temat i wariacje wykonywane w spokojniejszym tempie (III i pierwotna IV), Chopin postanowił wprowadzić rytm ; etap ten zachował się w notacji **A**;
- uwzględniając szybkie tempo ostatecznej wersji IV wariacji, Chopin w **[G]** wprowadził rytm  tylko w temacie i III wariacji; z pewnych względów (pośpiech Chopina?, nieuwaga kopisty?) zmiany nie objęły wszystkich partii i miejsc (wydaje się jednak istotne, że wprowadzono je bezbłędnie w podstawowym głosie melodycznym, czyli Vni I);
- rytm  w Vc. i Cb. w I wariacji jest wynikiem pomyłki przy przepisywaniu (wpisano identyczny – oprócz rytmu – fragment tematu; hipoteza wzmocniona omyłkowym oznaczeniem dynamicznym, patrz komentarze do t. 96-97 i 128) lub nieporozumienia przy realizacji poprawek opisanych powyżej (zmianę rytmu wprowadzono w tej partii w I wariacji zamiast w III).

t. 96, 102, 107, 175 i analog. Timp. Tremolo trzydziestodwójkowe wypełniające ósemkę notowaną bez wiązania Chopin zapisywał w **ApI** błędnie jako . W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) dodano brakującą chorągiewkę, pozostawiając jednak w znaku tremola 3 beleczki, przez co – z pewnością wbrew intencji Chopina – podwoiła się zanotowana szybkość tremola.

t. 99, 171 i 203 Fl. II, Vni II. W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) w t. 99 Fl. II dubluje partię Fl. I, a w t. 171 i 203 w partii Vni II brak **c<sup>2</sup>** na 1. ósemce. Analiza **ApI** wykazuje, że Chopin nie przewidywał różnic wysokościowych w 1. czterotaktach tych *Tutti*.

t. 102 Cb. Jako 4. ósemkę **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają **F**. Jest to zapewne błąd, będący echem dwuznacznej notacji **ApI** (wejście Cb. w tym takcie zostało zapisane w faktycznej wysokości brzmienia, bez uwzględnienia oktawowej transpozycji). Podobnie – jako **F** – zapisał Chopin w **ApI** wejście Cb. w t. 134, gdzie jednak **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają prawidłowo **f**.

t. 103 Vle. Jako 3. ósemkę **GWf** mają błędnie **d<sup>1</sup>**.

t. 103, 135, 175 i 207 Vni I. Nuty **d<sup>2</sup>** na 2. ósemce (w t. 175 i 207 także na 3.) dodane zostały w korekcie **GWf**. Czterokrotne powtórzenie tej zmiany w podobnych, lecz nie identycznych miejscach wyklucza możliwość pomyłki; trudno też wyobrazić sobie, by tego rodzaju uzupełnień dokonano bez wiedzy Chopina.



## Var. I

- s. 20 t. 108 i 124 Vle. Podajemy wersję **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**), choć różnica między tymi taktami może być przypadkowa (**ApI** ma w obu taktach **d<sup>1</sup>**).
- t. 110 Vle. Źródła podają tu **f**, jednak w analogicznym t. 126 mają **a**. Zdaniem redakcji, wersja t. 110 to prawdopodobnie pomyłka, popełniona przy robieniu poprawek w **ApI**: górne głosy akompaniamentu w t. 109-110, półnuty **g-c<sup>1</sup>** i **a-c<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>**, powierzone były początkowo tylko skrzypcom; Chopin rozdzielił je następnie na trzy partie (tak jak to zostało wpisane bez poprawek w t. 126), jednak przenosząc w t. 110 **a** z Vni II do Vle, przepisał **f**.
- s. 22 t. 128 Vc., Cb. **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają tu, zapewne omyłkowo, **ff**.

## Var. II

- s. 24 t. 150 Vle. Jako 3. ósemkę **GWf** mają błędnie **a**.

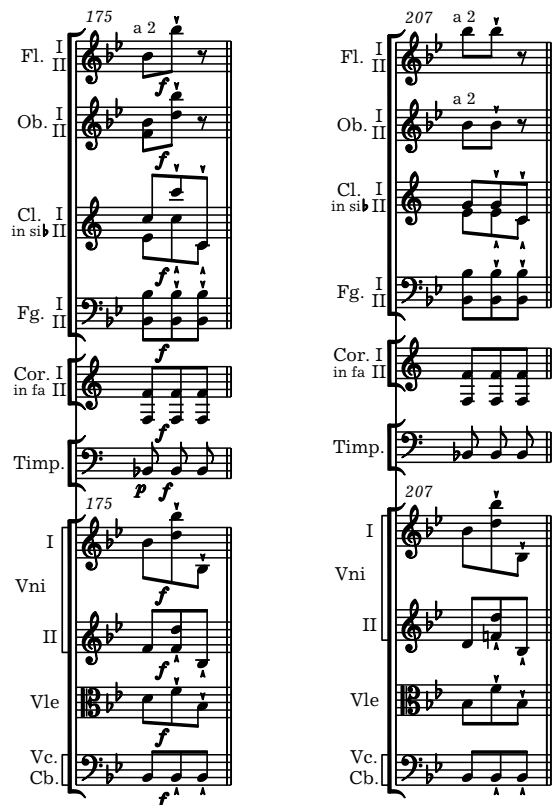
s. 26 t. 171-172 Cl I. W PBH pominięto łuk przetrzymujący  $g^2$ .

t. 172 Vni, Vle. Podajemy rytm **ApI** (zapisany tam jako , zgodny z rytmem występującym zarówno w Vc. i Cb., jak i w Chopinowskim wyciągu tego fragmentu w **A**. W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) widnieje tu  (bez łuków przetrzymujących).

t. 173 Fl I. Mordent dodany został przez Chopina w wersji na 1 fortepian w korekcie **Wf**. Znajduje się także w partii Fl. **ApI**, nie ma go natomiast ani w **A**, ani w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**). Chopin albo przeczył znak w pewnej grupie źródeł, albo powrócił do pierwotnego pomysłu po okresie wahania.



t. 174 Vle. Podajemy  $\rightrightarrows$  wprowadzone w korekcie **GWf** zamiast występującego w **GWn**  $\leftarrow$ . Cl. I, Fg. II. Wejście na 4. ósemce opatrzone jest w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) znakiem **f**. Jest to z pewnością niedokładny zapis, toteż podajemy oznaczenia zgodne z pozostałymi głosami i Chopinowskim wyciągiem tego fragmentu w **A**.


t. 175 i 207 Fl., Ob., Cl., Vni, Vle. Zarówno w **ApI**, jak i **GWn** i **GWf** (nasz tekst) 3. ósemka taktu jest powtórzeniem drugiej. Tak też brzmi pierwotna wersja Chopinowskiego wyciągu fortepianowego tych taktów, zapisana w **ApI** i – z niewielkimi zmianami – w **A**. Jednak w korekcie **Wf** Chopin zmienił brzmienie tej ósemki, zastępując akord B-dur pojedynczą nutą *b*. Byłoby rzeczą naturalną uznać tę zmianę za obowiązującą także w wersji orkiestrowej (por. komentarze do t. 173 i 260, a także do *Koncertu f* op. 21, cz. III, t. 19 i 343). W tym przypadku mamy jednak do czynienia z – najprawdopodobniej Chopinowską – korektą **GWf** w partii Vni I (patrz komentarz do t. 103, 135, 175 i 207), co trzeba uznać za przejaw akceptacji kompozytora dla akordowej wersji tej ósemki. Trudno w tej sytuacji rozstrzygnąć, czy w omawianej grupie instrumentów Chopin chciał na ostatniej ósemce II i III wariacji pozostawić pełny akord B-dur, czy – zgodnie ze sposobem, w jaki skorygował **Wf** – jedynie *b*. Pierwszą możliwość podajemy w tekście głównym, propozycję realizacji drugiej – poniżej (w materiałach orkiestrowych wersja ta podana jest jako wariantowa):



### Var. III

s. 28 t. 199 i 239 Vni I. Zakończenie trylu rozpoczynającego *Tutti* wypisujemy na wzór t. 95, 127 i 167.

t. 206 Tutti. Rytm  na 2. ósemce taktu występuje w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) tylko w partii Vni I, pozostałe głosy mają . Równe szesnastki występują w tym miejscu także w **ApI**, zarówno w partiach orkiestrowych, jak i w fortepianie. Oznacza to, że rytm punktowany wprowadzony został przez Chopina później i najprawdopodobniej w jego intencji dotyczył wszystkich partii (patrz komentarz do t. 96, 98 i analog.). Znajduje to potwierdzenie w wersji **A**, w którym Chopinowski wyciąg fortepianowy tego fragmentu

ma następującą postać: 

### Var. IV

W **ApI** wariacja ta zapisana jest we wcześniejszej wersji, w partii solowej opartej na innym pomysłach fakturalnym:

Con bravura  $\text{♩} = 60$  

Chopin wprowadził zmianę zapewne tuż przed przekazaniem utworu wydawcy, gdyż jeszcze służący za podkład do druku **A** zawiera wariację w dwóch wersjach: skreślonej pierwotnej i dopisanej na końcu rękopisu ostatecznej. Struktura harmoniczna pierwotnej wersji jest jednak niemal identyczna ze strukturą wersji ostatecznej, toteż akompaniament orkiestrowy pozostał praktycznie bez zmian (a raczej – ściśle rzecz biorąc – niewielkie zmiany, które w tej wariacji występują między **ApI** a **GWn**, najprawdopodobniej wprowadzone zostały przez Chopina, jeszcze zanim zmienił fakturę partii solowej). Można mieć wątpliwości, czy w tej sytuacji kompozytor dokładnie sprawdził zgodność nowej partii solowej ze starym akompaniamentem. Zdaniem redakcji rozważenia wymagają następujące elementy partii orkiestry:

- głos basowy, który nuta w nutę odpowiada pierwotnej partii solowej, a wykazuje rozbieżności (w t. 210 i analog., 223 i 226) w stosunku do jej ostatecznej wersji;
- pominięcie w wersji drukowanej wejścia Fg. i Cl. w t. 215-216;
- jednolity przebieg dynamiczny, nie uwzględniający wyraźnych kontrastów w t. 216, 224, 228, 232 i 236 partii solowej;
- akord na ostatniej ósemce t. 227.

Przyjęte rozwiązania omawiamy niżej, w komentarzach do poszczególnych taktów.

s. 28 t. 209 i 217 Vni II. Na początku taktu **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają błędnie  $c^1$  (błąd wypisany jest tylko raz, gdyż t. 216-222 oznaczone są jako powtórka t. 208-214). **ApI** ma prawidłowy tekst.

t. 210 i analog., 223 i 226 Vc., Cb. Zgodnie z tym, co napisano na początku komentarza do tej wariacji, linia dolnych nut l.r. fortepianu solowego nie pokrywa się w tych taktach z linią basu realizowaną przez Vc. i Cb. Nie wywołuje to jednak niezgodności harmonicznego, a w t. 210 i analog. oraz 226 nawet korzystnie wzbogaca relację partii solowej z akompaniamentem. Dlatego pozostawiamy wersję **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) bez żadnych zmian.

s. 29 t. 215-216 Cl., Fg. **ApI** ma tu następujący motyw, będący powtórzeniem odpowiedniego fragmentu tematu:



Wejście to zostało następnie pominięte, gdyż na etapie pisania **A** Chopin zrezygnował z powtarzania 1. ośmiotaktu pierwotnej wersji IV wariacji (patrz uwagi na początku komentarza do tej wariacji). Po zmianie faktury partii solowej, Chopin przywrócił powtórkę początkowego ośmiotaktu, jednak opisany motyw w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) się nie znalazł. Czy była to świadoma decyzja kompozytora, czy przeoczenie, trudno stwierdzić z całą pewnością. Ponieważ jednak przywracając powtórkę, Chopin musiał w partii orkiestry dokonać zmian i to właśnie w tych taktach (w wersji bez powtórki nie było zapisu t. 215), za bardziej prawdopodobną uważamy celową rezygnację i pozostawiamy wersję drukowaną bez uzupełnień.

t. 216, 228, 232 i 236 Vni, Vle, Vc. i Cb. Zmieniamy lub uzupełniamy znaki dynamiczne, dopasowując przebieg dynamiczny akompaniamentu orkiestrowego do skontrastowanej pod tym względem ostatecznej wersji partii solowej (patrz uwaga na początku tej wariacji). **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) w t. 216 i 232 mają *p*, a w t. 228 i 236 nie mają oznaczeń.

s. 30 t. 227 Vni II, Vle. Na 2. ćwierćnucie taktu **ApI** ma w obu partiach 2 ósemki: *c<sup>1</sup>-h* w Vni II, *a-gis* w Vle. Zmiana akordu na ostatniej ósemce odpowiada tam harmonii partii solowej (wariacja IV zapisana jest w **ApI** w pierwotnej wersji, całkowicie potem zmienionej przez Chopina – patrz wyżej). W **GWn** partia orkiestry pozostała niezmienną, przez co jednak 4. ósemka taktu nie zgadza się harmonicznym z ostateczną wersją partii fortepianu, w której cała 2. połowa taktu oparta jest na akordzie F-dur. O tym, że nie był to efekt zamierzony przez Chopina, świadczą:

— ściśle akompaniujący charakter partii orkiestry, która towarzysząc soliście wykonuje wyłącznie dźwięki akordowe podkładu harmonicznego (nie licząc kilku solówek w *Introdukcji* i końcowym odcinku finałowego *Alla Polacca*);


— częściowe usunięcie tej niezgodności w korekcie **GWf** (ósemki *a-gis* altówek zastąpiono ćwierćnutą *a*).

W tekście głównym dopełniamy tę – naszym zdaniem – fragmentaryczną korektę, usuwając w analogiczny sposób *h* na 4. ósemce w Vni II. Jako wariant podajemy natomiast wersję **GWf**, będącą najpóźniejszą wersją źródłową.

t. 235 Fl. I. W **GWf** wydrukowano tu błędnie partię Fl. II.


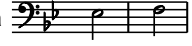
s. 31 t. 240-245 Podajemy *cresc.*, którym w korekcie **GWf** zastąpiono występujące w **GWn** *rinforz.* (oba określenia występują w poszczególnych partiach w różnych taktach, od 240 do 244). Zmiana mogła być zainspirowana przez Chopina.

t. 246-247 Fg. W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) partie obu fagotów są zamienione, co zapewne jest pomyłką. **ApI** ma tu wprawdzie nieco inną wersję, ale różnica, jak się wydaje, dotyczy wyłącznie rytmu; jeśli chodzi o relację obu instrumentów, to żaden szczegół notacji nie wskazuje na to, by niższą partię miał grać Fg. I.

t. 247, 249 i 251 Vc., Cb. Rytm  pojawiające się w tych taktach w Chopinowskim wyciągu fortepianowym w **A** każą zastanowić się nad rytmem orkiestrowych partii basowych. Poprawki widoczne w **ApI** dowodzą jednak, że Chopin wyszedł od równych szesnastek i do nich ostatecznie powrócił, jedynie przejściowo rozważając wprowadzenie rytmów punktowanych. Por. komentarz do t. 96, 98 i analog.

t. 253-254 Vle. **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają tu półnutę *ges* i *f*, jak Fg. I. Zdaniem redakcji jest to prawdopodobnie pozostałość pierwotnej wersji, w której partie Fg. I i Vle (w brzmieniu podanym przez nas) były zamienione. Wersja ta – z przetrzymaną półnutą *es* w partii Fg. I, a motywem *ges-f* w partii Vle – zanotowana była pierwotnie w **ApI**. Chopin zmienił następnie partię Fg. I, usuwając *es* i wpisując *ges-f*, w związku z czym w t. 254 pojawił się czysty akord F-dur, bez septymy *es*. Oba napisane ręką Chopina wyciągi fortepianowe tych taktów (w **ApI** i **A**) zawierają jednak nutę *es* także w t. 254, trudno więc przypuszczać, by Chopin rzeczywiście chciał

ją usunąć w partii orkiestry. Dlatego uważamy za bardziej prawdopodobne, że widoczne w **ApI** poprawki stanowią jedynie połowę zamierzonych zmian, a ich dopełnieniem miało być wpisanie przetrzymanego *es* w partii Vle.

Vc., Cb. **ApI** ma tu , w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) uproszczone – być może pomyłkowo – na  (w obu partiach). W Chopinowskim wyciągu fortepianowym w **ApI** nutą basową w t. 254 jest *F*, zmienione następnie w **A** na oktawę *F-F<sub>1</sub>*. Podajemy wersję wzorowaną na **ApI** i uwzględniającą także obniżenie basu wprowadzone przez Chopina w **A**.

## Var. V

s. 32 t. 255 Timp. Dwie wersje początku *Adagia* podajemy według **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**), w których powtórzenie t. 255-262 jest w partii Timp. w całości wypisane nutami. W **PBH** nie uwzględniono tego zróżnicowania.

t. 260 Vc., Cb. Ćwierćnuty *des-c* podajemy na podstawie korekty **Wf**, w którym dodano oktawy *Des-des* i *C-c* zapisane drobniejszym krojem, używanym w wersji na jeden fortepian do notowania wyciągu partii orkiestry. Uzupełnienie pochodzi z pewnością od Chopina i w jego intencji niewątpliwie dotyczy także pełnej, orkiestrowej wersji utworu. Mimo iż Chopin nie zaznaczył, jakie instrumenty miał na myśli, w tym kontekście mogły to być tylko Vc. i Cb.

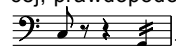
s. 33 t. 263 Vni I, Vc., Cb. **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) mają tu *p*. Ze względu na *ppp* fortepianu podajemy we wszystkich partiach smyczków *pp* występujące w Vle.

t. 268-270 Oznaczenia dynamiczne **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) wydają się tu niedokładne i niekompletne: *pp* w partii Vle pojawia się już w t. 268, a w głosie basowym nie ma go wcale. Modyfikujemy i uzupełniamy znaki, biorąc pod uwagę niewątpliwie bardziej precyzyjne oznaczenia fortepianu solowego.

## Alla polacca



s. 34 t. 273-282 Vc., Cb. W **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) kontrabasy dublują tu partię Vc. Od t. 275, w którym wchodzi fortepian, jest to sprzeczne z wyraźnie w **ApI** oznaczonym *cello*. Wydaje się jednak, że i poprzedzająca, dwutaktowa fraza, w t. 273 wykraczająca poza zwykłą skalę kontrabasów, miała w intencji Chopina być grana tylko przez wiolonczele (i fagoty).

t. 274 Timp. Podajemy wersję **ApI**. Zapis tego taktu, po dokładniejszym sprawdzeniu jednoznaczny, mógł jednak zostać źle odczytany przez kopistę, gdyż Chopin po zanotowaniu t. 271-274 w faktycznym brzmieniu, *H(B)-F*, chciał zmienić notację na konwencjonalne *c-G*. Wskrobał więc stare główki nutowe, ale nowe wpisał tylko w t. 271-272. W przypadku półnuty w t. 274 utrudniło to odczytanie rytmu i mogło być przyczyną powstania następującej, prawdopodobnie błędnej wersji **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**):



s. 35 t. 284 Ob. I. Przednutkę na początku taktu podajemy według **ApI**. Jej brak w **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**) jest prawdopodobnie wynikiem nieuwagi przy przepisywaniu.

s. 36 t. 287-288 Vc., Cb. Podajemy wersję **GWn** ( $\rightarrow$ **GWf**). „Rozdwojenie” linii basu na ostatniej ósemce t. 287 i 2. ósemce t. 288 od początku leżało w intencji Chopina, o czym świadczy notacja **ApI**:

Vc.   
Cb.  W **PBH** obie partie ujednolicono według partii Vc.

- t. 289 Fg. II. Pierwsze 2 ósemki zapisane są w **GWn** (→**GWf**) oktawę wyżej (unisono z Fg. I), co jest prawdopodobnie pomyłką. Podajemy tekst **ApI**.  
Vni II, Vle. Na 2. ćwierćnucie taktu w **PBH** dolne nuty partii Vni II przeniesiono dowolnie do partii Vle.
- t. 290 Fl., Vle. Widelki  $\text{—}$  i akcenty zostały dodane – prawdopodobnie przez Chopina – w korekcie **GWf**.
- t. 291-305 Vc., Cb. W **GWn** (→**GWf**) kontrabasy dublują partię Vc. od t. 293 do początku t. 304. Zdaniem redakcji jest to jedno z kilku nieporozumień w tym zakresie. Wprawdzie w tym odcinku nie zostało to w **ApI** oznaczone, ale wskazówki co do użycia samych wiolonczel znajdujemy w innych fragmentach o podobnej fakturze i charakterze (t. 275-282 i 309-311). Obciążenie akompaniamentu utrudniłoby tylko soliście zaprezentowanie wszystkich niuansów eleganckiej, brzmieniowo samowystarczальной partii solowej.
- s. 38 t. 309-311 Vc., Cb. W **GWn** (→**GWf**) nie oznaczono tu użycia samych wiolonczel, wbrew wyraźnemu wskazaniu Chopina w **ApI**.
- s. 41 t. 331-334 Vc. W **GWn** (→**GWf**) pominięto występującą w **ApI** wskazówkę pizz.
- s. 42 t. 337 Fg. II. Jako 2. nutę **GWn** (→**GWf**) ma z pewnością błędnie *f*, omyłkowy jest także najprawdopodobniej rytm 1. ćwierćnuty taktu (równe ósemki). Podajemy nie budzącą wątpliwości wersję **ApI**.
- t. 340 Vni, Vle. W **GWn** (→**GWf**) powtórzono tu *f*, Podajemy widelki  $\text{—}$  wpisane w **ApI**.
- s. 45 t. 359 Vni. Podajemy tekst **ApI**. W **GWn** (→**GWf**) pominięto – zapewne pomyłkowo – ósemkę *b* w partii Vni II. W **PBH** usunięto ponadto ósemkę *d*<sup>7</sup> w partii Vni I.  
Vc., Cb. W **ApI** Chopin wyraźnie zaznaczył, że od 2. ósemki grają tylko wiolonczele. W **GWn** (→**GWf**) nie uwzględniono tego zróżnicowania obu partii.
- s. 47 t. 370-372 Cb. W **GWn** (→**GWf**) kontrabasy dublują tu partię Vc., wbrew wyraźnemu oznaczeniu **ApI**.
- s. 48 t. 375-376 Vc. *Es-F* na 2. i 3. ćwierćnucie podajemy według **ApI**. **GWn** (→**GWf**) mają tu – zapewne pomyłkowo – *es-f*.
- t. 379 Ob. I, Cl. II. W **GWn** (→**GWf**) instrumenty te dublują – zapewne pomyłkowo – półnutę Cl. I. Podajemy wersję **ApI**.
- t. 380 Timp. **GWn** (→**GWf**) mają tylko 2 beleczyki w znaku tremola, prawdopodobnie błędnie. Podajemy naturalniejsze w tym kontekście trzydziestodwójki zanotowane w **ApI**.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

Głosy orkiestrowe dostępne do wypożyczenia w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM, ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa, tel. 022-635-3550, fax 022-826-9780, www.pwm.com.pl, e-mail: bmo@pwm.com.pl

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Dodatki redakcyjne ujmowane są w nawiasy kwadratowe [ ].

Akcenty długie oznaczają akcent o charakterze przede wszystkim wyrazowym, w którym część akcentowana trwa na ogół nieco dłużej niż w zwykłym akcencie (przy krótszych wartościach rytmicznych obejmuje czasem dwie lub trzy nuty), a spadek natężenia dźwięku jest łagodniejszy.

Generalne problemy interpretacji dzieł Chopina zostaną omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

## Wariacje B op. 2

Tempa *Tutti* po temacie i pierwszych wariacjach mogą budzić wątpliwości. Brak nowych określeń tempa sugeruje zachowanie za każdym razem tempa zgodnego z autentycznym oznaczeniem metronomicznym, podanym na początku tematu lub danej wariacji. W ten sposób jednak odcinki te – mimo niemal identycznej faktury – byłyby wykonywane w trzech wyraźnie odmiennych tempach (♩=58-63 po temacie i 3. wariacji, ♩=76 po 1. wariacji, ♩=92 po 2. i 4. wariacji). Zdaniem redakcji jest możliwe, że oznaczenia temp metronomicznych odnosiły się w zamyśle Chopina tylko do zróżnicowanych fakturalnie fragmentów z udziałem fortepianu solowego, a orkiestrowe przerywniki zachowują jednolite tempo, podkreślające ich ritornelowy charakter. Biorąc to pod uwagę, można zaproponować trzy grupy rozwiązań:

— wykonanie każdego *Tutti* w tempie poprzedzającego je tematu lub wariacji, ze zróżnicowaniem charakteru poszczególnych wejść;

— wykonanie wszystkich *Tutti* w jednym tempie, z zachowaniem możliwie jednolitego charakteru; mogłoby to być tempo z zakresu ♩=58-76 (między tempem tematu a tempem 1. wariacji), np. ♩=66-69;

— wykonania „mieszane”, np. *Tutti* po temacie bez zmiany tempa (♩=58), a pozostałe w tempie 1. wariacji (♩=76), lub *Tutti* po temacie i 3. wariacji bez zmiany tempa (♩=58/63), a pozostałe w tempie 1. wariacji (♩=76).

Jan Ekier, Paweł Kamiński