

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty wynikają z rozbieżności tekstu w źródłach lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne umieszczono w nawiasach kwadratowych [].

Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju prostym, 1 2 3 4 5, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi, 1 2 3 4 5.

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

Skróty: t. – takt, takty; wok. – partia wokalna; fort. – fortepian; pr.r. – prawa ręka; l.r. – lewa ręka.

Objętość i układ tekstu

Przy wykonywaniu pieśni, które zarówno w warstwie poetyckiej, jak i muzycznej wykazują budowę zwrotkową (większość pieśni składających się na niniejszy tom), pojawia się kwestia liczby wykorzystanych zwrotek. Bez wątplenia rozwiązaniem najbardziej naturalnym jest wykonanie całości podanego tekstu, co na ogół jest równoznaczne z zaprezentowaniem całości wiersza. Biorąc jednak pod uwagę najróżniejsze czynniki mogące wpływać na pożądaną czas trwania poszczególnych pieśni (np. ich liczba i układ w ramach jednego występu), wykonawca może w pewnych sytuacjach rozważyć skrócenie niektórych utworów.

W przypadku kilku pieśni można także wziąć pod uwagę wykorzystanie innego zestawu zwrotek.

Propozycje redakcji w tym względzie omówione są niżej w komentarzach do poszczególnych pieśni.

Tempa metronomiczne

Tylko jedna pieśń Chopina ma autentyczne oznaczenia temp metronomicznych („Wojak” WN 34). Tradycje wykonawcze w tym zakresie ukształtowały się na podstawie temp podanych przez redaktora pośmiertnego wydania pieśni, przyjaciela Chopina, Juliana Fontanę. Niektóre z nich mogą odpowiadać zapamiętanym przez Fontanę tempom akceptowanym przez Chopina, toteż podajemy i omawiamy je poniżej w komentarzach do poszczególnych pieśni.

1. Życzenie, WN 21

s. 12 *Początek* Tempo podane przez Fontanę – $\text{♩} = 112$ – wydaje się wyraźnie za wolne. Proponujemy $\text{♩} = 50$, średnie tempo tanecznego mazura, użyte przez Chopina w *Mazurku B* op. 7 nr 1 (frazą w t. 24-32 tego *Mazurka* wykazuje pokrewieństwo rytmiczne ze wstępem „Życzenia”).

s. 13 t. 29 wok. Przednutkę należy najprawdopodobniej wykonać jako ósemkę, a więc tak, jak w t. 16.

2. Gdzie lubi, WN 22

s. 14 t. 1 W *Fantazji na tematy polskie* op. 13, Chopin w t. 56-127 opracował popularną pieśń „Już miesiąc zaszedł”, utrzymaną w klimacie bardzo zbliżonym do „Gdzie lubi”. Podane tam autentyczne tempo $\text{♩} = 69$ jest zdaniem redakcji odpowiednie także dla tej pieśni. Tempo Fontany: $\text{♩} = 72$.

t. 12 Notację rytmiczną tego taktu należy uważać za uproszczoną; wybrzmienie akordu fortepianu nie powinno nakładać się na wejście partii wokalne po fermacie. Dokładny zapis wykonania:

3. Poseł, WN 30

Pieśń można również wykonać w znanej z dotychczasowych wydań wersji trzyzwrotkowej (por. *Komentarz źródłowy*). Należy wówczas tekst podany w drugiej części trzeciej strofy (t. 17-28) zastąpić słowami początku czwartej:

s. 16 t. 1 Tempo podane przez Fontanę – $\text{♩} = 100$ – wydaje się zbyt wolne. W podobnej melodii w *Fantazji na tematy polskie* op. 13 (temat Kurpińskiego, t. 128-148) Chopin wpisał $\text{♩} = 84$, co można traktować jako górną granicę strefy tempa odpowiedniego dla tej pieśni.

t. 15 wok. Dla lepszej zgodności akcentów prozodycznych i muzycznych można, zdaniem redakcji, zmienić kolejność słów z „czy dobrze im” na „czy im dobrze”.

4. Czary, WN 31

Oprócz podanej w odsyłaczu możliwości opuszczenia ostatniej zwrotki, dopuszczalne wydają się także inne kombinacje zwrotek, umożliwiające skrócenie tej *Pieśni*. Przykładowe zestawy zwrotek:

- 1, 2, 3, 4, 6, 7;
- 1, 2, 3, 5, 6, 7;
- 1, 2, 3, 4, 5.

s. 18 t. 1 Dla zaproponowanego określenia **Allegro** (por. *Komentarz źródłowy*) odpowiednie wydaje się tempo podane przez Chopina w *Rondzie c-moll* op. 1: $\text{♩} = 108$. Zdaniem redakcji, dopuszczalne są jednak także bardziej umiarkowane tempa, $\text{♩} = \text{ca } 80$.

5. Hulanka, WN 32

- s. 20 t. 1 Właściwe tempo to, zdaniem redakcji, $\text{♩} = 56-63$. Fontana podał dla „Hulanki” wartość $\text{♩} = 63$, a dla *Mazurka C WN 24*, pokrewnego charakterem, rytmiką i tonacją – $\text{♩} = 56$.

6. Precz z moich oczu, WN 33

- s. 22 t. 1 Tempo, podane przez Fontanę na początku pieśni ($\text{♩} = 72$), wydaje się właściwe (por. $\text{♩} = 56$ i $\text{♩} = 80$ w *Larghettach* obu *Koncertów*).
- s. 23 t. 33 W drugiej części pieśni Fontana prawdopodobnie zrezygnował z oznaczenia metronomicznego (por. *Komentarz źródłowy*). Redakcja proponuje $\text{♩} = \text{ca } 60$.
- t. 34 wok. Jako dolną nutę obiegnika można wykonać zarówno e^{\flat} , jak i e^{\natural} . Zdaniem redakcji lepszym rozwiązaniem jest e^{\flat} .

7. Wojak, WN 34

Oprócz zwykłych, włoskich określeń wykonawczych, Chopin wpisał w autografie kilka uwag po polsku:

- w t. 15-16 „mniej prędko”, umieszczone na pięciolinii z pauzującą jeszcze partią wokalną i odnoszące się najprawdopodobniej do wejścia głosu w t. 17,
- w t. 44-47 „wciąż toż samo najmocniej jak można”,
- pod t. 58-59 „prędko, mocno”,
- pod t. 62-63 „patata patata patata” (popularna onomatopeja ilustrująca tętent konia),
- pod t. 64 „poleciał”.

Szczególnie interesujące są dwie ostatnie adnotacje, nakładające na muzykę jakże konkretny obraz galopującego jeźdźca. Słyszac uderzenia kopyt w każdej ósemce, pianista bez trudu odnajdzie właściwą, sprężystą artykulację i odpowiednie tempo.

- s. 25 t. 17-37, 2. strofa Zdaniem redakcji, dopuszczalne jest pominięcie 2. zwrotki, zgodnie z wersją znaną z dotychczasowych wydań.
- s. 28 t. 62-65 fort. Wskazówka *ma decrescendo* na początku tego czterotaktu stoi w sprzeczności z rozumianym dosłownie *sempre più ff* dwa takty wcześniej. Zdaniem redakcji możliwe są dwa rozwiązania, pozwalające na zgodną z Chopinowskimi wpisami interpretację sytuacyjną zakończenia:
- pominięcie *sempre più ff* w t. 60-61 – *decrescendo* ilustruje wówczas oddalanie się galopującego „wojaka”; ostatni akord uderzony jest *subito ffff*;
 - pominięcie *ma decrescendo* w t. 62-65 – wraz z *crescendo*, prowadzącym do *ffff*, słuchacz doświadcza tu rosnących emocji jeźdźca pędzącego na spotkanie ze swym losem.

8. Piosnka litewska, WN 38

- s. 29 t. 1 Tempa podane przez Fontanę na początku utworu ($\text{♩} = 88$) i przy wejściu głosu w t. 7 ($\text{♩} = 72$) wyznaczają, zdaniem redakcji, strefę tempa odpowiedniego dla skrajnych części *Piosnki*.

9. Smutna rzeka, WN 39

- s. 33 t. 1 Wskazana w wydaniu Fontany zmiana tempa przy wejściu głosu w t. 13 przypuszczalnie nie pochodzi od Chopina (por. *Komentarz źródłowy*), a odpowiadające jej tempa metronomiczne wydają się za szybkie ($\text{♩} = 96$ w t. 1) lub za wolne ($\text{♩} = 60$ w t. 13). Redakcja proponuje $\text{♩} = \text{ca } 80$.

10. Narzeczony, WN 40

Pełny tekst wiersza Stefana Witwickiego, do którego słów Chopin napisał tę pieśń, liczy 9 zwrotek. Ponieważ każda z nich śpiewana jest do tej samej muzyki, wykonanie całości byłoby z pewnością nużące. Z drugiej strony, zachowane źródła nie pozwalają na stwierdzenie, czy zawarty w nich i podany przez nas wybór zwrotek pochodzi od Chopina. Z tego względu przytaczamy poniżej tekst pominiętych zwrotek:

- (po 2. zwrotce)
- 2a. „Czyż to drużba mój weselny
Znak daje, przyspiesza?
Nie! to w progu dzied kościelny
Chorażew rozwiesza.
- 2b. Czyż to matka jeść gotuje
Na nasze wesele?
Nie! to dym kadzidła czuję,
Jakby przy kościele.”
- (po 3. zwrotce)
- 3a. „Odwiedzali krewni tłumnie,
Krewną opłakali;
W trumnie leży, a przy trumnie
Gromnica się pali.”
- (po 4. zwrotce)
- 4a. „Czy się chustką mą odziała,
Pierścień ma na ręku?
O! puszczajcie do jej ciała,
Niech upadnę w jęku!”

Zdaniem redakcji, następujące, przykładowe zestawy od czterech do sześciu zwrotek pozwalają zachować spójność logiczną tekstu, nie wywołując nadmiarem powtórzeń wrażenia monotonii:

- 1, 3, 4, 5;
1, 2b, 3, 5;
1, 2, 3, 4, 5 (wersja znana z dotychczasowych wydań);
1, 2b, 3, 4, 5;
1, 3, 4, 4a, 5;
1, 2, 3, 4, 4a, 5;
1, 2, 2b, 3, 4, 5.
- s. 36 t. 1 i 9 Fortepianowy wstęp-interludium o ilustracyjnym charakterze można wykonać nieco szybciej niż część śpiewaną, różnica nie powinna być jednak wyraźnie zaznaczona. Tempo podane przez Fontanę w t. 9 ($\text{♩}=108$) wyznacza, zdaniem redakcji, dolną granicę strefy dopuszczalnych temp.

11. Śpiew z mogiły, WN 49

- s. 38 t. 1, 11 i 37 Propozycje temp:
Moderato $\text{♩}=80$,
Allegretto $\text{♩}=88$,
Tempo di marcia $\text{♩}=96$.
- s. 40 t. 45-60 l.r. Charakter muzyki wymaga, by oktawową frazę basu wykonać *legatissimo*.

12. Pierścień, WN 50

- s. 44 t. 1 Biorąc pod uwagę kujawiakowy charakter pieśni, redakcja uważa za właściwe tempo podane przez Fontanę ($\text{♩} = 100$) lub nieco szybsze ($\text{♩} = 108$ wskazane przez Chopina w *Mazurku g op. 24 nr 1*).

13. Moja pieszcotka, WN 51

- s. 46 *t. 1* Właściwy tej pieśni, taneczny charakter umiarkowanego walca można, zdaniem redakcji, osiągnąć w tempie podanym przez Fontanę (♩ = 120) lub nieco szybszym.

14. Wiosna, WN 52

- s. 50 *t. 1* Tempo podane przez Fontanę (♩ = 69) wydaje się za szybkie. Utwór, grany przez Chopina na fortepianie, sprawił na słuchacza wrażenie kołysanki (patrz *Komentarz źródłowy*, przypis na s. 20), toteż redakcja proponuje ♩ = ca 56.

15. Śliczny chłopiec, WN 54

Zdaniem redakcji, pieśń można wykonać w znanej z dotychczasowych wydań krótszej wersji, pomijając drugą zwrotkę. Biorąc pod uwagę spójność logiczną tekstu, można zaproponować jeszcze inny układ, wymagający jednak przesunięcia tekstu względem melodii:

1. zwrotka bez zmian;

2. zwrotka:

Stuknie oto po sieni,
Wnet się raczek czerwieni,
Ślicznyż chłopiec...
W progu mrugnie oczyma,
Na wskroś całą mnie ima,
Ślicznyż chłopiec...

3. zwrotka:

Każde słówko co powie
Łgnie mi w sercu i w głowie,
Ślicznyż chłopiec...
Co to będzie – och! dalej?
Żebyśmy się – pobrali!
Ślicznyż chłopiec...

- s. 52 *Początek* Tempo podane przez Fontanę (♩ = 96) wydaje się za wolne. Redakcja proponuje tempo wskazane przez Chopina w *Mazurku As op. 24 nr 3*: ♩ = 126 (por. t. 9-16 *Pieśni* z t. 5-12 *Mazurka*).

t. 9 wok. Zdaniem redakcji, partykułę '-z' w rozpoczynającym refren słowie 'ślicznyż' można – dla uproszczenia przypadającej na krótką wartość rytmiczną zbitki spółgłosek – pominąć. (Nie pojawia się ona konsekwentnie we wszystkich źródłach.)

16. Nie ma czego trzeba, WN 57

Pełny tekst wiersza Zaleskiego liczy 8 zwrotek. Wpisując do albumu przyjaciela wcześniejszą wersję muzyki do tego wiersza (patrz „Dumka” na końcu niniejszego tomu), Chopin uwzględnił tylko 2 zwrotki, pierwszą i trzecią spośród tych, które podajemy przy tekście nutowym „Nie ma czego trzeba”. Wybór tej ostatniej zwrotki jako kończącej utwór był z pewnością dobrze przemyślany, toteż wydaje się uzasadnione pozostawienie jej jako ostatniej także przy wykonywaniu „Nie ma czego trzeba”. Zdaniem redakcji, możliwe są jeszcze inne układy zwrotek, pozwalające w dość szerokim zakresie kontrolować czas trwania tej *Pieśni*.

Teksty pominiętych zwrotek:

(po 1. zwrotce)

- 1a. Śpiewaj-no śpiewaj! Dumka cię wzmoże,
Rozjaśni czoło chmurką zasute,
Wysie żrenice: śpiewaj nieboże!
Hej – po swojemu – na starą nutę!

(po 2. zwrotce)

- 2a. Czym serce żyło – i pełne, brzmiące,
Niby za ptastwem Bożym ku wiosnie,
Ślicznych i świeżych dźwięków tysiące
Wiało ku mojej piersi roznośnie.

- 2b. Dźwięki och! moje? polne to kwiecie:
Kilka zaledwie w czymś warkoczu;
Więcej o!, lato po lecie,
Opada z dala od ludzkich oczu!

(po 3. zwrotce)

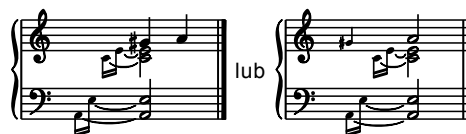
- 3a. Wszystko mi – wszędzie, jakoś pobrzydło,
Bądź zdrowy śnie mój wieszcy i złoty!...
Ptaszyna tulę głowę pod skrzydło,
I pod krzewiną wyglądam słyty.

Proponowane zestawy zwrotek, od najkrótszego do najdłuższego:

- 1., 3.;
1., 2., 3.;
1., 2., 3., 4. (wersja znana z dotychczasowych wydań);
1., 3., 3a., 4.

- s. 54 *t. 1* Za właściwe tempo tej pieśni uważamy podane przez Fontanę ♩ = 63 lub nieco wolniejsze.

- s. 55 *t. 37* fort. Rozwiązania arpeggia z przednutką:



17. Dwojaki koniec, WN 58

Chcąc skrócić pieśń, można opuścić drugą zwrotkę, zgodnie z wersją znaną z dotychczasowych wydań.

- s. 56 *t. 1* Tempo podane przez Fontanę (♩ = 100) wydaje się zdecydowanie za szybkie. Redakcja proponuje ♩ = ca 66.

18. Z gór, gdzie dźwigali, WN 61

- s. 57 *t. 1* Tempo podane przez Fontanę (♩ = 92) jest, zdaniem redakcji, odpowiednie. Tempo to mogło być wskazane Fontanie przez Delfinę Potocką, dla której Chopin najprawdopodobniej napisał tę pieśń (patrz *Komentarz źródłowy*).

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz w skróconej formie poddaje ocenie zakres autentyczności źródeł do poszczególnych utworów, przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia wszystkie miejsca, w których odczytanie lub wybór tekstu nastęca trudności. Wydania pośmiertne są uwzględniane i omawiane tylko wtedy, gdy mogły być oparte na niezachowanych autografach lub ich kopiach. Dokładną charakterystykę źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródełowy*.

Skróty: t. – takt, takty, wok. – partia wokalna, fort. – fortepian, pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i oparte na nim”.

Chopinowskie „Pieśni i piosnki”*

Utwory wokalne nie należą do głównego nurtu twórczości Chopina, przyłgnęta do nich nawet etykieta twórczości „marginalnej”. Ich trwała obecność na estradach świata prowadzi jednak do wniosku, że mimo skromnej objętości stanowią one znaczący składnik jego twórczej spuścizny. Znajduje to potwierdzenie także w rosnącej roli, jaką Chopinowskiemu utworom na głos z fortepianem przypisuje się w rozwoju polskiej pieśni romantycznej.

Chopin pisał swoje – jak je najczęściej nazywał – „piosnki”, „piosneczki” zarówno w okresie młodzieńczym, warszawskim, jak i później w czasach paryskich. Bodźcem do ich powstawania były wiersze poetów polskich, przeważnie zaprzyjaźnionych z kompozytorem. Jak ważna była dla niego taka inspiracja, świadczy troska o zapodziały tomik poezji Witwickiego, czy skierowana pod koniec życia do Zygmunta Krasińskiego prośba o wiersze, do których mógłby skomponować muzykę (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym). Z tonu rozsiąanych w korespondencji Chopina wzmianek o pieśniach przebija też rys czułości, były mu po prostu bliskie.

Trzeba wreszcie podkreślić polskość pieśni Chopina, który przyoblekając słowa w muzykę, nigdy nie sięgał po teksty obcojęzyczne. Właśnie w wyrażeniu polskim klimacie nawet najbliższej z „piosneczek” upatrywał źródeł ich popularności redaktor wydanego 10 lat po śmierci Chopina „Zbioru śpiewów Polskich [...] Fryderyka Chopin” Julian Fontana, pisząc w przedmowie** : „Oto jest druga [...] część pośmiertnych dzieł Chopina. W 16-tu Melodiach, które ją składają, tak się on zespolił z narodowym uczuciem polskim, że trzy czy cztery najdawniejsze, których w owych czasach udzielił kilku przyjaciółom, stały się natychmiast ludowymi [popularnymi]; – i choć nigdy po dziś dzień nie były drukiem ogłoszone, już od wielu lat ich dźwięki rozlegają się po pałacach i chatach ojczyzny Chopina”.

Kolejność pieśni

Zgodnie z naczelną zasadą Wydania Narodowego staramy się uszeregować *Pieśni* zgodnie z chronologią ich powstania. Dokładniejsze datowanie wielu z nich napotyka jednak na poważne trudności – przybliżone daty powstania udaje się przydzielić jedynie pewnym grupom pieśni. Wewnątrz takich grup kolejność ustalamy według kryteriów muzycznych (następstwo tonalne, kontrast wyrazowy), mając na względzie wykonywanie ich w mniejszych lub większych cyklach. Oto najprawdopodobniejsza – według aktualnego stanu badań – chronologia powstawania *Pieśni* i wynikająca z powyższych zasad ich kolejność w naszym wydaniu (w ostatniej kolumnie używana dotychczas numeracja Fontany):

* Tytuł przejmujemy z wydania PWM pod redakcją Mieczysława Tomaszewskiego (Kraków 1980). Podkreśla on zróżnicowany charakter utworów składających się na niniejszy zeszyt: od żartobliwych drobniaków ze zbioru „Piosnki sielskie” Stefana Witwickiego po tragiczny w wyrazie „Śpiew z mogiły” Wincentego Pola czy „Z gór, gdzie dźwigali” Zygmunta Krasińskiego. W komentarzach najczęściej używamy ogólnego terminu „pieśń”.

** Stosujemy pisownię współczesną.

1. „Życzenie”	WN 21	ok. 1829	op. 74 nr 1
2. „Gdzie lubi”	WN 22	ok. 1829	op. 74 nr 5
3. „Poseł”	WN 30	1830	op. 74 nr 7
4. „Czary”	WN 31	1830 (?)	
5. „Hulanka”	WN 32	VIII 1830	op. 74 nr 4
6. „Precz z moich oczu”	WN 33	1830	op. 74 nr 6
7. „Wojak”	WN 34	1830	op. 74 nr 10
8. „Piosnka litewska”	WN 38	1830 (1831?)	op. 74 nr 16
9. „Smutna rzeka”	WN 39	1831	op. 74 nr 3
10. „Naręczony”	WN 40	1831	op. 74 nr 15
11. „Śpiew z mogiły”	WN 49	1836 3 V	op. 74 nr 17
12. „Pierścień”	WN 50	1836 8 IX	op. 74 nr 14
13. „Moja pieszczotka”	WN 51	1837	op. 74 nr 12
14. „Wiosna”	WN 52	1838	op. 74 nr 2
15. „Śliczny chłopiec”	WN 54	1841	op. 74 nr 8
16. „Nie ma czego trzeba”	WN 57	1845	op. 74 nr 13
17. „Dwojaki koniec”	WN 58	1845	op. 74 nr 11
18. „Z gór, gdzie dźwigali”	WN 61	1847	op. 74 nr 9

(Za tytuł „Śpiewu z mogiły” przyjmowano dotychczas incipit tej pieśni, „Leci liście z drzewa”, zaś „Z gór, gdzie dźwigali” znane jest pod nieautentycznym tytułem „Melodia”).

Źródła do Pieśni

Rozmaity jest stopień wykończenia i zakres autentyczności źródeł do poszczególnych pieśni. Autografy szkicowe i wykończone, liczne kopie o niełatwym do ustalenia zakresie autentyczności, często nieznanymi kopistami, wreszcie rekonstrukcja Fontany „Śpiewu z mogiły”, czy „Nie ma czego trzeba” z akompaniamentem dorobionym w znacznej części przez Franchomme’a (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym).

Większość zachowanych źródeł zawiera grupy pieśni, liczące od 2 do 17 utworów, nie dotyczy to jednak żadnego z zachowanych autografów. Poniżej podajemy zbiorcze charakterystyki tych źródeł, zaczynając od najobszerniejszych zbiorów.

KF Kopia Fontany (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń) obejmująca 16 pieśni ponumerowanych i ostatnią, „Śpiew z mogiły”, dołączoną bez numeru i z adnotacją (po francusku): „NB. Pieśń tę należy wyszytychować oddzielnie, poza Zbiorem”. Sam Fontana napisał 7 pieśni („Życzenie”, „Wiosna”, „Smutna rzeka”, „Hulanka”, „Wojak”, „Nie ma czego trzeba”, „Piosnka litewska”) i słowa do dwóch dalszych („Gdzie lubi”, „Precz z moich oczu”), reszta zanotowana jest inną ręką, lecz niewątpliwie pod ścisłą kontrolą Fontany. W **KF** – z wyjątkiem „Śpiewu z mogiły” – widoczne są znaki sztycharskie: służyła ona za podkład do polskiej wersji wydania Fontany.

Ustalenie, jakimi źródłami dysponował Fontana opracowując **KF**, nie zawsze jest możliwe. W większości były to autografy lub jego własne kopie z autografów, co sam stwierdził wyraźnie w liście do Ludwika Jędrzejewiczowej (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym). Z pewnością dokonał on w *Pieśniach* – wzorem innych utworów Chopina, które przygotowywał do druku – szeregu zmian i uzupełnień, przede wszystkim w warstwie oznaczeń wykonawczych i układu formalnego (wypisywanie w całości kolejnych zwrotek). Zakres tych i innych zmian oceniamy na podstawie porównania redakcji Fontany z innymi zachowanymi źródłami, przede wszystkim autografami, tak w pieśniach, jak i w utworach fortepianowych***.

9 pieśni ma w **KF** wpisany kompletny tekst słowny. W pozostałych ośmiu pominięto jednak niektóre zwrotki, co w większości przypadków wydaje się być zabiegiem redakcyjnym Fontany, nie mającym pokrycia w źródłach autentycznych.

4 pieśni – „Smutna rzeka”, „Naręczony”, „Dwojaki koniec” i „Z gór, gdzie dźwigali” – znane są tylko z **KF** i opartych na niej wydań.

*** Por. J. Ekier *J. Fontana jako wydawca dzieł pośmiertnych Chopina*, Rocznik Chopinowski 23/24, Warszawa 1996-7.

- WpF1** Pierwsze wydanie Fontany polskie, Gustaw Gebethner i Spółka, Warszawa, A^d. M^t. Schlesinger, Berlin (S. 4638-4653, na okładce G. C. 84-99), 1859, zatytułowane *Zbiór śpiewów Polskich z towarzyszeniem fortepianu kompozycji Fryderyka Chopin*. **WpF1** oparte jest na **KF** i obejmuje 16 pieśni (bez „Śpiewu z mogiły”), poprzedzonych przedmową Fontany w języku polskim i francuskim. Wprowadzono w nim niewielkie uzupełnienia i zmiany.
- WnF1** Wydanie Fontany niemieckie, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (S. 4797-4812), Berlin 1859, oparte zapewne na **WpF1** lub jego odbitce korektorskiej. W **WnF1** tekst pieśni podano jedynie w języku niemieckim, w tłumaczeniu Ferdynanda Gumberta; również przedmowę podano w wersji niemieckiej.
- WF1** = **WpF1** i **WnF1**. Różnice pomiędzy obiema wersjami wydania Fontany wynikają przede wszystkim z różnic tekstów słownych i dotyczą głównie partii wokalne. Pozostałe można wytłumaczyć niedokładnością sztycharzy bądź korektorów, a w kilku wypadkach poprawkami dokonanymi w **WpF1** już po przygotowaniu **WnF1**. Poszczególne pieśni w każdym z wydań drukowano także pojedynczo. Istnieją ponadto egzemplarze różniące się szczegółami okłádki.
- WpF2** Drugie wydanie Fontany polskie, w którym jako 17. pieśń dodano „Śpiew z mogiły” w wersji nieznacznie różniącej się od **KF**, a pozostałe 16 powtórzono za **WpF1**. Egzemplarz, który redakcja WN miała do dyspozycji, pochodzi prawdopodobnie z późniejszego nakładu. Jako wydawcę podano na okładce firmę A^d. M^t. Schlesinger, Berlin, zarazem jednak powtórzono numery wydawnicze Gebethnera (G. C. 84-99). Na stronach nutowych (z wyjątkiem dodanej 17. pieśni) zachowano informacje o obu współwydawcach i numery wydawnicze Schlesingera (S. 4638-4654).
- WF** = **WF1** i **WpF2**. Istniał zapewne i niemiecki odpowiednik **WpF2**, będący powtórzeniem **WnF1** z dodatkiem 17. pieśni, redakcja WN natrafiła jednak tylko na okładkę tego wydania.
- Wnp3** Nowa wersja wydania Fontany, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (S. 6669 lub 6670), Berlin 1872, obejmująca 17 pieśni. Wydanie miało dwie wersje, na głos wysoki lub niski, co wiązało się z transpozycją pieśni w jednej lub drugiej wersji. Opracowano w ten sposób pieśni zarówno z polskim, jak i z niemieckim tekstem.
- Rz** Opracowanie **WF** dokonane z okazji jubileuszu stulecia urodzin Chopina przez Władysława Rzepko, Gebethner i Wolff (G84W-G99W, G4893W), Warszawa 22 II 1910, w którym wprowadzono liczne nieautentyczne zmiany i uzupełnienia. Nie ma ono wartości źródłowej, jednakże cytujemy je, gdyż dowolne zmiany tekstu słownego powtarzano następnie we wszystkich ważniejszych polskich wydaniach *Pieśni*.
- KJ** Kopia Ludwika Jędrzejewiczowej, obejmująca 8 pieśni („Życzenie”, „Poseł”, „Gdzie lubi”, „Hulanka”, „Piosnka litewska”, „Wojak”, „Precz z moich oczu”, „Czary”) składających się wraz z kopią *Lento con gran espressione* WN 37 na zaginiony obecnie album* przesłany Marii Wodzińskiej. We wszystkich przypadkach, w których zachowały się wykończone autografy pieśni z tego albumu – „Życzenie”, „Poseł”, „Wojak” – podstawę dla **KJ** stanowiły te właśnie autografy. Pozwala to przypuszczać, że także pozostałe pieśni zostały przepisane z autografów, obecnie zaginionych. Kopie – mimo dość licznych, przeważnie mechanicznych błędów – na ogół wiernie odtwarzają pisownię Chopina. W niektórych utworach widoczne są poprawki, które można przypisać Chopinowi. Połowa pieśni ma wpisany cały tekst słowny, jednak w czterech dalszych („Poseł”, „Hulanka”, „Wojak” i „Precz z moich oczu”) w powtarzających się odcinkach zanotowano jedynie 1. zwrotkę, pomijając słowa następnych, śpiewanych do tej samej muzyki.
- [**AE**] Zaginiony album Emilii Elsner z 1830 r., zawierający 7 pieśni: „Gdzie lubi”, „Precz z moich oczu”, „Hulanka”, „Czary”, „Poseł”, „Życzenie”, „Wojak”, opisany przez Ferdynanda Hoesicka (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym). Rękopisy pieśni w [**AE**] były najprawdopodobniej autografami.
- KV** Rękopis 7 pieśni zatytułowany *Lieder polonais Copie* (Bibliothèque Nationale, Paryż), pióra niezidentyfikowanej osoby, która przepisywała także inne utwory Chopina (np. *Walce h* WN 19 i *Ges* WN 42). Zawiera kopie 6 pieśni („Śliczny chłopiec”, „Poseł”, „Hulanka”, „Precz z moich oczu”, „Pierścień”, „Piosnka litewska”, powtórnie „Pierścień”) oraz opracowanie „Mojej pieszczotki” z nieautentycznym akompaniamentem. Podkładami dla **KV** były najprawdopodobniej kopie autografów, choć w przypadku „Ślicznego chłopca”, „Posła” i „Piosnki litewskiej” mogły to być same autografy. Partia wokalna zanotowana jest z jedną linijką tekstu słownego, ewentualne dalsze zwrotki nie zostały wpisane. Wyjątkiem jest „Hulanka”, zapisana w ogóle bez słów.
- [**KFa**] Zaginione kopie 6 pieśni, które Fontana przepisał z autografów przed wyjazdem z Polski, a więc najpóźniej pod koniec 1831 r. (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym).
- KX** Kopia nieznanego kopisty (Biblioteka Narodowa, Warszawa), zatytułowana *Śpiewy Polskie Chopina*. (Paryż. 1. stycz. 1843). Zawiera 6 pieśni („Gdzie lubi”, „Życzenie”, „Poseł”, „Precz z moich oczu”, „Hulanka”, „Wojak”). Na końcu umieszczona jest adnotacja „vu et corrigé par JF. Paris Mai 28, 1843 [przejrzane i poprawione przez Juliana Fontanę, Paryż, 28 V 1843]. Tekst **KX** jest zbliżony do wersji **KF**, jednak ze znacznie mniejszą liczbą oznaczeń wykonawczych. Ponieważ zawiera ona te same pieśni co [**KFa**], wydaje się prawdopodobne, że właśnie te kopie Fontany posłużyły za podstawę przy sporządzeniu **KX****.
- Wszystkie pieśni zanotowano z jedną tylko linijką tekstu słownego. „Precz z moich oczu” i „Wojak” zawierają jednak uwagi, że dalsze zwrotki należy śpiewać na wzór tej wpisanej.
- KY** Kopia nieznanego kopisty pieśni „Precz z moich oczu” i „Hulanka” (Bibliothèque Nationale, Paryż). Tekst **KY** wykazuje bardzo dużo zbieżności z wersją **KJ**, która jednak nie mogła być jego podkładem ze względu na pewne istotne różnice (przede wszystkim obecność niezapisanego w **KJ** zakończenia „Hulanki”). Możliwe więc, że obie kopie oparte są na tym samym źródle, którym były prawdopodobnie autografy. W **KY** widoczne są dwie nastawy poprawek (atramentem i ołówkiem) dokonanych prawdopodobnie inną ręką, niewiadomego pochodzenia. W „Precz z moich oczu” wpisano jedną linijkę tekstu słownego, „Hulanke” zanotowano bez słów.
- KZ** Kopia nieznanego kopisty pieśni „Wojak” i „Życzenie” (Biblioteka Narodowa, Warszawa), zatytułowana *Musique Polonoise. Musique de Chopin*. Tekst **KZ** jest bardzo zbliżony do wersji **KX**, trudno jednak stwierdzić, czy oparto ją na tym rękopisie (być może przed wprowadzeniem ostatnich poprawek), czy bezpośrednio na [**KFa**]. Oprócz jednej linijki polskiego tekstu, zanotowanego z błędami, **KZ** ma dopisane nieprzeznaczone do śpiewu tłumaczenie francuskie. Piszący był więc z pewnością cudzoziemcem.
- WK** Wydanie 2 pieśni, zatytułowane *Wojak. Życzenie. Dwa śpiewy*, Ant. Kocipiński (A.K. 43-44), Kijów I 1857, oparte na niezachowanych rękopisach. Wydanie podaje pełny tekst słowny obu pieśni.

Tekst słowny *Pieśni* opieramy przede wszystkim na tekście zapisanym wraz z nutami w źródłach podstawowych, porównanym z autoryzowanymi wydaniem odpowiednich wierszy lub ich współczesnymi naukowymi opracowaniami. Są to:

- SW1** *Piosnki sielskie przez Stefana Witwickiego*, Warszawa 1830 (pierwsze wydanie). Zachował się egzemplarz z dedykacją poety dla Chopina z datą 5 IX 1830 (Biblioteka Narodowa, Warszawa). W obszernej przedmowie Witwicki cytuje m.in. kilka ludowych pieśni litewskich w wierszowanym przekładzie Ludwika Osińskiego.
- SW2** Drugie wydanie *Piosnek w: Poezje biblijne, Piosnki sielskie i Wiersze różne Stefana Witwickiego*, Paryż 1836. Do tekstów niektórych *Piosnek* autor wprowadził zmiany, które uwzględniamy w naszym wydaniu (w zależności od sytuacji wprowadzamy je wprost do tekstu lub podajemy jako warianty).
- AMG** *Adam Mickiewicz, Dzieła Wszystkie* pod redakcją Konrada Górskiego, t. I/1-2, Wrocław 1971-1972. Zawiera informacje o wszystkich odmianach tekstu w wydaniach ukazujących się za życia poety, w szczególności tych, z których mógł korzystać Chopin.

* Cały album, zatytułowany „Maria”, został wydany w formie faksymile przez Kornelię Parnasową, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1910.

** Do tego samego wniosku doszła Krystyna Kobylańska: *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, Kraków 1977.

- WP** [Wincenty Pol], *Pieśni Janusza, t. 1, 1831-1833*, Lwów 1863 (druk bez nazwiska autora).
BZ *Pisma Bohdana Zaleskiego, Wydanie zbiorowe przejrane przez autora*, Lwów 1877.
ZKH *Zygmunt Krasiński, Dzieła literackie t. 1 i 3*, opracowane przez Pawła Herza, Warszawa 1973.

Nie zachowujemy przestarzałych wariantów fonetycznych i ortograficznych, podając odpowiednie słowa w brzmieniu i pisowni współczesnej, chyba że zmiany naruszałyby rytm lub rytm wiersza.

Oryginalną interpunkcję zachowujemy z następującymi zastrzeżeniami:

- w miejscach, w których można podejrzewać błędy lub niedokładności, dokonujemy odpowiednich retuszów;
- niewielkie zmiany wprowadzamy tam, gdzie pozostawienie XIX-wiecznej interpunkcji retoryczno-intonacyjnej mogłoby współczesnemu odbiorcy, przyzwyczajonemu do obowiązującej obecnie interpunkcji składniowo-logicznej, utrudnić zrozumienie tekstu;
- dokonujemy stosownych uzupełnień przy wynikających z konstrukcji muzycznej powtórzeniach słów lub zwrotek;
- ponieważ za pomocą znaków '·' i '—' oznaczony jest podział na sylaby, mało czytelne w tej sytuacji znaki '·' i '—' zastępujemy – w zależności od kontekstu – przecinkami, wielokropkami lub cudzysłowami.

W przypadku 11 pieśni o budowie zwrotkowej pojawia się problem liczby wykonywanych strof: czy intencją Chopina było śpiewanie całości wierszy, do których pisał muzykę? Źródła nie dają w tej kwestii jednoznacznej odpowiedzi:

- w dwóch pieśniach („Życzenie” – 2 zwrotki, „Czary” – 7 zwrotek) wiarygodne źródła mają wpisane wszystkie zwrotki; w dwóch innych („Wojak” – 4 zwrotki do tej samej muzyki, „Pierścień” – 3 pary zwrotek) użycie całego tekstu poetyckiego wynika logicznie z notacji;
- w dwóch pieśniach notacja autografów sugeruje, że w uzasadnionych przypadkach Chopin czuł się uprawniony do dokonywania skrótów: w autografie pierwotnej wersji „Precz z moich oczu” 3. zwrotka określona jest jako ostatnia (wiersz Mickiewicza liczy 10 zwrotek), autograf „Dumki” (wcześniejszej wersji „Nie ma czego trzeba”) podaje 2 zwrotki wobec ośmiu składających się na wiersz Zaleskiego. Gotowość „dorobienia” zwrotki na potrzeby muzyki, wyrażona w liście Witwickiego do Chopina (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym) zdaje się świadczyć z jednej strony o wykorzystywaniu przez kompozytora całości wierszy, z drugiej zaś o akceptowaniu przez poetę zmian narzuconych potrzebami muzycznymi.
- W tej sytuacji za tekst pieśni uznajemy całość tekstu poetyckiego, chyba że źródła muzyczne wskazują na znaczące prawdopodobieństwo dokonania wyboru zwrotek przez Chopina („Precz z moich oczu”, „Narzęczony”, „Nie ma czego trzeba”). Ponadto, w kilku wypadkach możliwość skrócenia lub innego układu tekstu sugerujemy w *Komentarzu wykonawczym*.

Tempa *Pieśni*

Tylko kilka pieśni ma niekwestionowanej autentyczności określenia tempa („Poseł”, druga część „Precz z moich oczu”, „Wiosna” i „Wiosna”). Wydaje się jednak, że brak określeń w pozostałych można złożyć na karb mniej lub bardziej robocznego charakteru ich autorskiego zapisu. Dlatego podajemy tempa we wszystkich pieśniach, w każdym przypadku biorąc pod uwagę zarówno określenia występujące w źródłach, jak i – przede wszystkim – autentyczne określenia zaczerpnięte z innych utworów Chopina o zbliżonym do danej pieśni charakterze.

1. Życzenie, WN 21

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**, **WF**, **KJ**, **[AE]**, **[KFa]**, **KX**, **KZ** i **WK**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*. Źródła do „Życzenia” dzielą się na dwie grupy, odpowiadające dwóm Chopinowskim redakcjom pieśni, powstałym niewątpliwie w różnym czasie. Biorąc pod uwagę, że autograf jednej z wersji – oznaczony niżej jako **[AF]** – powstał najprawdopodobniej przed 1831 r., a autograf drugiej

(**A**) być może kilka lat później, a także cechy stylistyczne obu redakcji, za najbardziej prawdopodobny uważamy układ chronologiczny obu grup podany poniżej (por. też komentarz do wersji w *Dodatku*).

1) grupa źródeł wersji wcześniejszej, obejmująca:

[AF] Zaginiony autograf, który Chopin pożyczył Fontanie do skopowania jeszcze w Warszawie, a więc najprawdopodobniej przed końcem 1830 r. Rekonstrukcja **[AF]** jest do pewnego stopnia możliwa na podstawie jednej z zachowanych kopii (**KX**).

KF, **WF**, **[KFa]**, **KX**, **KZ** opisane wcześniej (*Źródła do Pieśni*).

Wersję tych źródeł charakteryzują:

- wstęp (t. 1-3 i 5-7) oparty na rytmie | ♩ ♪ ♪ |,
- prostsza rytmika partii wokalne,
- podstawy basowe notowane jako punktowane półnuty, w większości zdwojone w oktawach.

2) grupa źródeł wersji późniejszej, obejmująca:

[AK] Zaginiony autograf stanowiący prawdopodobnie podstawę dla tekstu **WK** (patrz niżej). Wydaje się, że przedstawiał on nieco wcześniejszą redakcję pieśni niż opisany poniżej autograf znany z reprodukcji.

A Autograf (zaginiony, znany z reprodukcji w: L. Binental, *Chopin, Dokumenty i pamiętki*, Warszawa 1930). Obejmuje wstęp fortepianu i jedną zwrotkę zapisaną w uproszczony sposób: głos ze słowami na górnej pięciolinii, fortepian na dolnej. Tekst słowny drugiej zwrotki dopisany jest u dołu strony ręką Ludwika Jędrzejewiczowej. Fakt, że przepisując „Życzenie” do albumu „Maria” (patrz charakterystyki **KJ**), Ludwika korzystała właśnie z **A**, może wskazywać nawet na rok 1835 lub 1836 jako czas jego powstania.

KJ Kopia Ludwika Jędrzejewiczowej z albumu „Maria”, sporządzona najprawdopodobniej na podstawie **A**. Partia fortepianu zapisana jest w zwykły sposób, na dwóch pięcioliniiach, poza tym – nie licząc kilku łatwych do wychwycenia błędów i niedokładności – teksty obu źródeł są całkowicie zgodne.

WK Wydanie Kocipińskiego, oparte – być może za pośrednictwem kopii – na **[AK]**. Partia głosu jest niemal identyczna jak w **A**, w partii fortepianu zwracają uwagę 2 początkowe takty, nie występujące w innych źródłach, i odmienny układ akompaniujących akordów pr.r. w t. 11-12 i analog.

Cechy charakterystyczne tej wersji to:

- wstęp (t. 1-3 i 5-7) oparty na rytmie | ♩ ♪ ♪ |,
- bardziej zróżnicowana rytmika partii wokalne,
- podstawy basowe notowane jako ćwierćnuty (oprócz t. 21) i bez zdwojeń oktaowych (z wyjątkiem t. 24).

Różnice pomiędzy obu wersjami, szczególnie rytm fortepianowego *ritornello* i partii wokalne w t. 16 i 19-20, nadają im odmienny charakter: we wcześniejszej wersji zbliżony do walca, w późniejszej – do mazurka.

Źródło, którego przynależności do jednej z grup nie można określić:

[AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner, być może tożsamy z jednym z zaginionych autografów wymienionych powyżej (**[AF]** lub **[AK]**).

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **A**. Wersję **[AF]**, zrekonstruowaną na podstawie **KX**, podajemy w *Dodatku*, s. 63-64.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy dwóch łuków motywicznych, sprzecznych z zasadami notacji wokalne, a napisanych zapewne odruchowo przez kompozytora-pianistę.

W poniższej części komentarza oprócz omówienia problemów redakcyjnych związanych ze źródłami późniejszej wersji (**A**, **KJ**, **WK**) zasygnalizowane są wszystkie ważniejsze odmiany tekstu w innych źródłach.

- s. 12 *Początek* Występujące w **KF** (→**WF**) określenie **Allegro ma non troppo** wydaje się trafnie określać tempo *Pieśni*. Podajemy je w formie, w której używał go Chopin, np. w *Mazurku Des* op. 30 nr 3. **WK** ma zamiast przedtaktu następujące dwa takty:



Autentyczność tej przygrywki

budzi wątpliwości:

- nie występuje ona w żadnym innym źródle „Życzenia”;

— dodatkowe dwa takty naruszają regularność budowy cztero-taktowej, co na początku utworów o podobnym tanecznym charakterze (walca lub mazurka) nigdy się u Chopina nie zdarza.

Inne argumenty zdają się jednak przemawiać za możliwą autentycznością powyższego wstępu:

— ogólna wiarygodność tekstu „Życzenia” w **WK**, nie wykazującego oznak dokonywania w nim adiustacji mogących wypaczyć intencje Chopina;

— obecność właśnie w tym fragmencie akcentu długiego, znaku charakterystycznego dla pisowni Chopina.

Powyższy wstęp – o ile w ogóle jest autentyczny – mógł zostać zaimprovizowany przy konkretnym wykonaniu pieśni i zapisany następnie dla upamiętnienia towarzyszących mu jakichś być może szczególnych okoliczności.

Biorąc pod uwagę powyższe, nie proponujemy tej wersji jako wariantowej. Problem wątpliwej autentyczności wstępu pojawia się również w *Wariantach* WN 16.

t. 1-3 i 5-7 pr.r. **A** (→**KJ**) i **WK** mają rytm | ♪♪ ♪ ♪♪ |, pozostałe źródła – | ♪ ♪♪ ♪♪ |.

t. 9-10, 22-23, 26-27 wok. Podajemy rytm źródła podstawowego, **A** (→**KJ**). W **WK** rytm jest na ogół zgodny z **A**, z wyjątkiem t. 22, który w tym wydaniu nie różni się od analogicznych t. 9 i 26. **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) mają we wszystkich trzech miejscach jednakowy rytm | ♪♪♪ | ♪ | ♪ |.

t. 9-29 l.r. W **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) większość podstaw basowych jest notowana w oktawach (patrz komentarz do wcześniejszej wersji w *Dodatku*).

t. 10-11, 14-15, 23-24 i 27-28 l.r. **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) mają w każdej z tych par taktów identyczne nuty basowe (*d* lub *D-d*).

t. 11-12, 15-16 i 28-29 pr.r. **WK** ma tu następujące akordy:



t. 11-16 wok. Tekst 2. strofy podajemy według **A** (→**KJ**), zawierających wersję **SW1**. Pozostałe źródła podają tekst zmieniony przez Witwickiego w **SW2**: „ptaszkiem z tego gaju, nigdzie bym w żadnym nie śpiewała kraju”, co można traktować jako wariant. W **Rz** drugą część tej ostatniej wersji zmieniono dowolnie na „nie śpiewałabym w żadnym obcym kraju”.

t. 12 i 25 wok. W **KX** i **KZ** 2. nuta ma wartość półnuty. **KF** ma rytm | ♪ | ♪ |; rytm ten występował także w **WF**, w którym jednak w t. 12 zmieniono go na | ♪ ♪ ♪ |. Podajemy zgodny rytm **A** (→**KJ**) i **WK**.

s. 13 t. 16 i 29 wok. Podajemy zgodną wersję **A** (→**KJ**) i **WK** (źródła różnią się jedynie notacją appoggiatury w t. 29: w **KJ** ma ona postać drobnej ósemki, w **WK** – przekreślonej drobnej ósemki). **KX**, **KZ** i **KF** mają nuty a^1-g^1 w rytmie | ♪ ♪ | w t. 16, a | ♪ ♪ ♪ | w t. 29. W korekcie **WF** notację t. 16 zmieniono na wzór t. 29.

t. 19-20 wok. **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) mają tu taką samą melodię jak w t. 17-18.

t. 20 pr.r. Pauza na 3. ćwierćnucie taktu występuje tylko w **A** (→**KJ**).

l.r. Podajemy wersję **A** (→**KJ**) i **WK**. W pozostałych źródłach występuje tylko jedno uderzenie basu – oktawa *E-e* o wartości punktowanej półnuty.

t. 21 wok. Właściwe odczytanie zapisu rytmicznego tego taktu nastęrcza trudności. Podajemy wartości zanotowane w **A** (→**KJ**) i **WK**. Suma ich, znacznie przekraczająca miarę taktu, oraz określenie *senza tempo* sugerują użycie drobnych nut, z notacji **A** nie można jednak wywnioskować, które z nut należałoby tak zapisać. **KJ** ma wszystkie nuty normalnej wielkości, w **WK** zaś jako

drobne są zapisane trzy środkowe ćwierćnuty $g^1-fis^1-g^1$. We wszystkich pozostałych źródłach, odzwierciedlających prawdopodobnie pisownię **[AF]**, drobnymi nutami zanotowano 4 lub 6 nut, począwszy od drugiego g^1 (por. *Dodatek*). Przyjmujemy wersję **WK**, mogącą odpowiadać Chopinowskiej notacji **[AK]**, a niesprzeczną z pisownią **A**.

Wok. W **Rz** „przez wszystkie czasy” zmieniono dowolnie na „po wszystkie czasy”.

t. 22-23 pr.r. **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) nie mają *a* w akordach.

t. 23 pr.r. **WK** ma tu 2 jednakowe akordy, z najwyższą nutą d^1 . Może to być oboczna wersja lub pomyłka.

2. Gdzie lubi, WN 22

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**, **WF**, **KJ**, **[AE]**, **[KFa]** i **KX**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner; czy zachowane rękopisy są oparte na **[AE]**, czy – co bardziej prawdopodobne – istniały jeszcze inne autografy tej pieśni, nie sposób dziś stwierdzić.

KJ Kopia Ludwika Jędrzejewiczowej, oparta zapewne na autografie. Ślady widoczne w t. 7 i 16 mogą być poprawkami Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **KJ** jako źródło najbliższe **[A]**, porównane z **KX**.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy łuków motywiczych, sprzecznych z zasadami notacji wokalne, a pisanych zapewne odruchowo przez kompozytora-pianistę.

s. 14 t. 1 Określenie **Andantino** dodajemy na wzór zbliżonej w charakterze, popularnej melodii „Już miesiąc zaszedł” użytej przez Chopina w *Fantazji na tematy polskie* op. 13, t. 56-127.

t. 1-3 pr.r. Łuk i akcenty (w tym jeden odwrócony) pochodzą z **KX**. Akcenty podajemy w nawiasie, gdyż nie można wykluczyć dopisania ich przez Fontanę w **KX** lub jeszcze w **[KFa]**.

t. 5-10 i 17-23 l.r. W całej pieśni (z wyjątkiem t. 12) oktawy l.r. nie są w **KJ** i **KX** wypisane nutami, lecz ich użycie zostało oznaczone skrótowo za pomocą określenia *con 8* - - - w t. 5 w **KJ** i cyfr 8 pod sześcioma pierwszymi nutami basowymi (t. 5-7) w **KX**. Notacja ta nie precyzuje jednak, w którym momencie należy zaprzestać dodawania oktaw; największe wątpliwości budzą tu t. 11, 23 i 24 (1. nuta). Podajemy rozwiązanie brzmieniowo jednorodne, konsekwentne i gładkie, jako naszym zdaniem najbardziej prawdopodobne. W **KF** (→**WF**) brak oktaw w t. 20-23.

t. 7 i 19 pr.r. Jako 3. i 6. ósemkę wszystkie źródła mają gis^1 . Widoczny w **KJ** znak przy 3. ósemce t. 9 jest jednak prawdopodobnie Chopinowską poprawką tej nuty na h^1 . Wersję tę, pozwalającą uniknąć przedwczesnego zdeteminowania harmonii w partii fortepianu (gis^1 na 3. ósemce wobec a^1 w partii wokalne), przyjmujemy w obu analogicznych taktach.

t. 9 wok. Jako 2. ósemkę **KX** i **KF** (→**WF**) mają błędnie *cis*² (por. analogiczne t. 17 i 21).

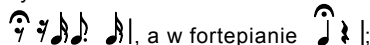

t. 9-10 wok. Wszystkie źródła nutowe podają następujący tekst słowny: „Ptaszek lubi pod strzechą, lecz dziewczyna z uciechą”. Jest to wersja pierwotna, zawarta w **SW1**. Przyjmujemy zmienioną przez Witwickiego wersję **SW2**, która również dobrze łączy się z muzyką, a stanowi wyraźne ulepszenie stylistyczne.

t. 10 wok. Jako dwie ostatnie ósemki podajemy zapisane we wszystkich rękopisach a^1-h^1 . **WF** ma tu gis^1-a^1 ; tę dowolną wersję wprowadzono w korekcie **WpF1**.

t. 11 pr.r. Jako ostatnią ósemkę **KF** (\rightarrow **WF**) ma a^1 . Może to być błąd lub dowolna zmiana dokonana przez Fontanę. Podajemy fis^1 występujące w **KJ** i **KX**.

t. 12 wok. Pierwsze dwie nuty są w **KJ** i **KX** ósemkami. W **KF** (\rightarrow **WF**) początkowe eis^1 jest ćwierćnutą. Jest to zapewne dowolna zmiana Fontany.

We wszystkich źródłach oprócz **KX**, w 2. połowie taktu występuje nadmiar wartości rytmicznych:

KJ ma w partii wokalne ; **KF** (\rightarrow **WF**) ma w partii wokalne .

t. 13 wok. Jako 3. nutę taktu **KJ** ma błędnie d^1 .

s. 15 t. 14 i 16 wok. Podajemy tekst słowny według zgodnej wersji wszystkich źródeł nutowych. W **SW1** i **SW2** szyk wyrazów jest nieco inny: w t. 14 „lubi i gdzie czarne oko”, w t. 16 „lubi i gdzie smutne pieśni”. Zamiana wyrazów pochodzi z pewnością z autografu i trudno przypuścić, by była przypadkowa, gdyż pozwala uniknąć niezręcznej do śpiewania zbitki dwóch ‘i’ („lubi i”). Nie wykluczone, że Chopin konsultował zmianę z Witwickim, który w ciągu kilku lat od ukazania się **SW1** sam zmienił wiele szczegółów w swoich „piosnkach”, a w liście do Chopina wyrażał gotowość dostosowania układu tekstu do potrzeb muzyki (patrz cytaty o *Pieśniach i piosnkach...* przed tekstem nutowym).

t. 16 pr.r. W **KJ** powtórzono tu błędnie akord z poprzedniego taktu.

Wok. Na 3. ósemce **KJ** ma d^1 . Wersji tej nie uwzględniamy ze względu na dużą liczbę błędów wysokościowych popełnianych przez kopistkę w przepisanych utworach Chopina (por. np. komentarz do t. 13). Niezbyt czytelny znak obok tej nuty może być zresztą śladem poprawki na e^1 ; dostępne redakcji WN faksymile rękopisu nie pozwala na weryfikację tego przypuszczenia.

t. 22 wok. W **KX** i **KF** (\rightarrow **WF**) słowo „lubi” wypełnia pomyłkowo cały takt.

t. 25 pr.r. W **KJ** znak tr wpisany jest także – zapewne pomyłkowo – nad h^2 .

3. Poseł, WN 30

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**, **WF**, **KJ**, **[AE]**, **KV**, **[KFa]** i **KX**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

A Autograf-czystopis, opatrzony m.in. kilkoma dokładnymi wskazówkami wykonawczymi po polsku (zbiory prywatne, fotokopia w katalogu aukcyjnym Stargardta 1956). Kwestia ewentualnej tożsamości **A** i **[AE]** pozostaje otwarta ze względu na małą liczbę różnic pomiędzy wszystkimi rękopisami – możliwe, że istniał tylko jeden autograf, istnienia innych nie można jednak wykluczyć.

KJ, **KV** – oba rękopisy są najprawdopodobniej kopiami **A**.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Podajemy tekst **A**. Niewpisane w **A** dalsze zwrotki tekstu słownego podajemy za **SW1** i **SW2**.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy łuku motywicznego, sprzecznego z zasadami notacji wokalne, a postawionego zapewne odruchowo przez kompozytora-pianistę. Określenia agogiczne wpisane tylko w partii fortepianu podajemy również w partii wokalne.

s. 16 t. 1, 2, 5 i 6 l.r. Jako dolną nutę **KJ** ma błędnie cis .

t. 3-4 pr.r. W **KJ** przeoczono $\#$ podwyższający e^1 na eis^1 .


t. 7 l.r. Jako dolną nutę **KJ** ma błędnie G.

t. 9 wok. W **Rz** zmieniono dowolnie „Błysło ranne ziółko” na „Rośnie trawka, ziółko”.

t. 16 l.r. Jako górną nutę **KJ** ma błędnie a.

s. 17

t. 17 wok. Nad 1. i 3. ósemką **KJ** ma akcenty. Jest to prawdopodobnie pomyłka (por. t. 19), gdyż ani w **A**, ani w pozostałych źródłach akcentów w tym takcie nie ma.

t. 18 wok. Zapis tego taktu jest w **A** niejasny:  (odczytanie jest dodatkowo utrudnione przez niedostępność oryginału; niewykluczone, że przy początkowym d^2 jest kropka przedłużająca). Przednutka w tym miejscu nie ma sensu, dlatego znacznie prawdopodobniejsze wydaje się rozwiązanie podane przez nas. Różnica rytmu między zwrotkami jest uzasadniona analogią rytmiczną z t. 22:

— w 1. zwrotce akcentowana sylaba w t. 22 (‘dró’) trwa ćwierćnutę, gdyż na 4. ósemce musi się zmieścić nieakcentowana 1. sylaba następnego słowa (‘śpie’); podobna sytuacja występuje także w 4. strofie;

— w 2. i 3. zwrotce akcentowana sylaba w t. 22 (‘so’ lub ‘drze’) trwa 3 ósemki, czemu odpowiada punktowana ćwierćnuta w t. 18. Wszystkie pozostałe źródła podają tu przednutkę w formie drobnej ósemki, przekreślonej lub nie, w **KX** połączonej z h^1 w następnym takcie.

t. 19 pr.r. Jako dolne nuty akordów **KJ** ma błędnie fis^1 .

t. 26-27 pr.r. Z powodu braku miejsca na ostatnim systemie w **A** partia fortepianu w t. 25-28 notowana jest na jednej pięciolinii w kluczu basowym. Powoduje to trudność w odczytaniu dwudziętków i akordów pr.r. zapisanych na liniach dodanych. W tekście głównym podajemy najprostszą wersję, zgodną z **KX** i **KF** (\rightarrow **WF**), w wariacie – inne odczytanie, potwierdzone przez **KJ**. **KV** ma w t. 26 nasz tekst główny, zaś w t. 27 jest wyraźnie błędna. W wersji podanej u dołu strony zastanawia brak \flat obniżającego cis^1 na c^1 w t. 26; tego rodzaju opuszczenia znaku wprowadzającego nutę nie należącą do aktualnej tonacji są u Chopina dość rzadkie. Przeoczenie staje się jednak bardziej prawdopodobne, gdy wziąć pod uwagę zbędne krzyżyki wpisane przez Chopina przed fis^1 na 2. ćwierćnucie tego taktu zarówno w partii wokalne, jak i w fortepianie; mogą one znaczyć, że przejściowo pojawiającą się tonację d-moll Chopin wyobraził sobie już od tego miejsca.

Ostatnia strofa Podajemy pełny tekst pieśni, złożony z ośmiu zwrotek połączonych w pary. W **KF** (\rightarrow **WF**) uwzględniono jedynie sześć z nich, co można traktować jako wariant (patrz *Komentarz wykonawczy*).

t. 29 Dodajemy określenie Coda, gdyż t. 29-32 zostały oznaczone w **A** jako „koniec” i poprzedzone uwagą *Da Capo od rittor[nella] a po ostatniej strofie koniec następny/następujący*.

4. Czary, WN 31

Pieśni tej Julian Fontana nie włączył do swojego wydania, uważając że nie jest godna imienia Chopina*. Sam Chopin (najprawdopodobniej) wpisał ją jednak do albumu Emilii Elsner, znalazła się też w sporządzonym przez jego siostrę, na pewno za jego aprobatą, albumie dla Marii Wodzińskiej. „Czary” opublikowano dopiero w 1910 r., kiedy to ukazało się faksymilowane wydanie drugiego z tych albumów, przygotowane przez Kornelię Parnasową w firmie Breitkopf & Härtel (cały album uważano wówczas mylnie za napisany przez Chopina). Pierwsze wydanie miało miejsce w tomie *Pieśni „Dzieł wszystkich”* pod redakcją Ignacego Jana Paderewskiego, Ludwika Bronarskiego i Józefa Turczyńskiego (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków).

* Opinia wyrażona w liście Fontany do Ludwika Jędrzejewiczowej z dn. 16 I 1853 r., streszczonym w: Mieczysław Kartowicz *Niewydane dotychczas Pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł, [AE] i KJ, oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (SW1 i SW2) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*. KJ, jedynie dostępne – dzięki faksymile – źródło, zawiera szereg wyraźnych błędów wysokościowych i rytmicznych. Niewykluczone w związku z tym, iż przepisano je z autografu o częściowo roboczym charakterze.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Podajemy tekst KJ, poprawiając niewątpliwe i prawdopodobne błędy. W partii śpiewanej nie uwzględniamy łuku motywicznego, sprzecznego z zasadami notacji wokalne, a postawionego zapewne odruchowo przez kompozytora-pianistę. Jako określenie tempa proponujemy **Allegro** na wzór użytego przez Chopina w *Rondzie c* op. 1.

s. 18 t. 3-4 pr.r. W KJ jedynym znakiem chromatycznym w tych taktach jest # podwyższający c^1 na cis^1 na początku t. 3. Użycie cis^1 także w t. 4 nie ulega w tym kontekście wątpliwości, nie jest jednak całkiem pewne, czy Chopin miał na myśli h czy b . Za h przemawia większa naturalność melodyczna postępu nie zawierającego sekundy zwiększonej oraz b wpisany przed b na 2. ósemce l.r. w t. 5.

t. 5 wok. Ostatnia nuta ma w KJ wartość szesnastki (po trzech ósemkach). Poprawiamy ten błąd zgodnie z równoległe biegnącym akompaniamentem i analogiczną frazą w t. 9.

t. 6 l.r. Jako 1. ósemkę KJ ma błędnie B-e.

t. 7 l.r. Oktawa na początku taktu ma w KJ błędnie wartość półnuty.

t. 13-14 fort. Zapis rytmu w KJ jest tu niewątpliwie błędny, jednak usytuowanie nut względem siebie pozwala łatwo zrekonstruować prawidłowe wartości.

s. 19 t. 16 pr.r. W pierwszym wydaniu nadano pierwszej połowie taktu taką postać, jaką ma ona w analogicznym t. 2. Odtwarzamy dokładnie notację KJ, w której odmienny układ graficzny tych taktów (dwugłosowa pisownia t. 16 wobec jednogłosowej w t. 2) przemawia za ich celowym zróżnicowaniem przez Chopina.

t. 17 fort. Takt ten ma w KJ następującą postać:



Poprawiamy rytm na wzór t. 3, występującego w analogicznym miejscu czterotaktu rozpoczynającego utwór. Uzupełniamy # podwyższający c^1 na cis^1 , w tym kontekście oczywisty.

Ostatnia strofa Jako główny podajemy siedmizwrotkowy tekst pieśni zgodnie z KJ i SW1. W SW2 brak ostatniej, zawierającej pointę, zwrotki, co wskazywałoby na możliwość pomyłkowego jej opuszczenia. Z drugiej strony nie można też wykluczyć usunięcia tej strofy przez Witwickiego, np. ze względów obyczajowych („zdradą splanę zdradę”).

5. Hulanka, WN 32

Jak zanotował w swoim pamiętniku szkolny kolega Chopina, Józef Reinschmidt, pieśń powstała w sierpniu 1830 r., podczas jednego z obiadów pożegnalnych wydanych na cześć Chopina przed jego planowanym wyjazdem za granicę*.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (KF, WF, KJ, [AE], KV, [KFa], KX i KY) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (SW1 i SW2) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[AF] Zaginiony autograf będący podstawą [KFa] (→KX, KF).

[AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner, być może tożsamy z [AF].

[A] Zaginiony autograf będący podstawą KJ i prawdopodobnie KY (→KV). Porównanie obu opartych na nim kopii prowadzi do wniosku, że miał on roboczy charakter, a rozszyfrowanie pewnych skrótów sprawiło kłopot kopistom.

KJ Kopia Ludwika Jędrzejewiczowej z albumu „Maria”, sporządzona na podstawie [A]. Zawiera kilka niewątpliwych błędów, z których najważniejszym jest brak zakończenia pieśni (t. 21(5^v)-24).

KY Kopia nieznanego kopisty, oparta prawdopodobnie na [A]. Zawiera kompletne zakończenie utworu, brak w niej natomiast oznaczenia sposobu przechodzenia do kolejnych zwrotek. Partia wokalna zanotowana jest bez słów. Zwraca też uwagę niemal całkowity brak oznaczeń wykonawczych (są jedynie łuki w t. 2-4).

KV Kopia nieznanego kopisty, oparta na KY w jej pierwotnej postaci, przed poprawkami.

KF Kopia Fontany służąca jako podkład do WF. Zawiera wersję [KFa] (→KX) rozbudowaną i uzupełnioną przez Fontanę:

— wypisano dwie zwrotki; w drugiej dodano wariant akordu w t. 8;

— dodano znaczną liczbę oznaczeń wykonawczych, głównie dynamicznych;

— rozszerzono fortepianowe *ritornello* pomiędzy kolejnymi zwrotkami.

Wszystkie powyższe zmiany są najprawdopodobniej dowolne.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Zachowane źródła wskazują na istnienie przynajmniej dwóch autografów, [AF] i [A], prezentujących dwie nieco odmienne wersje pieśni. Najważniejsze różnice między nimi to:

— inaczej – mimo ogólnego podobieństwa – ukształtowany wstęp (prześnięcie rytmiczne motywów i inne różnice);

— warianty melodii w t. 11 i 15;

— zupełnie różne zakończenia, w [AF] nawiązujące do wstępu, w [A] rozwijające frazę t. 17-20.

Podajemy tekst [A] (→KY), uzupełniony i poprawiony na podstawie KJ. Uwzględniamy pochodzące z KX i KF (→WF) warianty melodii w t. 11 i 15. Wersję [AF], odtworzoną na podstawie KX podajemy w *Dodatku* na s. 65.

W poniższej części komentarza, oprócz omówienia problemów redakcyjnych związanych z [A] i jego kopiami (KJ, KY), zasygnalizowane są wszystkie ważniejsze odmiany tekstu w innych źródłach.

s. 20 t. 1 **Vivace** pochodzi z KF (→WF). Określenia tego Chopin użył wielokrotnie w mazurkach o zbliżonym charakterze.

t. 1-4 fort. Odmienne wersja – patrz *Dodatek*, s. 65.

Określenia wykonawcze pochodzą z KJ. Podajemy też f występujące w KX i KF (→WF), a pochodzące zapewne z [AF]. Oznaczenie to, z pewnością niesprzeczne z określeniami KJ, nie mogło być w [A] celowo pominięte przez Chopina.

t. 5-7 fort. W KY (→KV) takty te są zapisane w szkicowej formie, m.in. w t. 6-7 nie wpisano w ogóle nuty basowej c .

t. 5-8 l.r. W KX i KF (→WF) bas jest zdwojony w dolnej oktawie.

t. 7 wok. Na 2. ćwierćnucie taktu KV ma błędnie f^1 .

Wok. Rz podaje zmieniony dowolnie tekst słowny: „Co ty robisz”.

t. 8 fort. W KJ akord brzmi $G-f-h-d^1-g^1$, w KY (→KV) – $g-h-d^1-g^1$. Zarówno nuta f w KJ, jak i brak G w KY (→KV; por. komentarz do t. 5-7) to najprawdopodobniej błędy kopistów.

Alternatywna wersja akordu, podana w KF (→WF) przy powtórzeniach tego taktu – patrz przykład w komentarzu do wersji podanej w *Dodatku*.

t. 9-10 i 13-14 wok. Jako główny podajemy tekst słowny podany w SW1. Podana w odsyłaczu wersja SW2, wyraźnie słabsza stylistycznie, jest prawdopodobnie konsekwencją cenzury obyczajowej, być może narzuconej poecie przez wydawcę paryskiej edycji *Piosnek sielskich*. KF ma wersję SW1, choć z zamienionymi wersami („Ząbki małe, piersi białe”), jednak już w WpF1 wprowadzono dowolną zmianę, zapewne z podobnych pobudek jak w SW2: „Nóżki małe, ząbki białe”.

* Anna Wóycicka *Wieczerek pożegnalny Fryderyka Chopina*, „Pion” nr 24 z 16 VI 1934.

t. 9-11 l.r. W źródłach pochodzących od [AF] – KX i KF (→WF) – linia basu prowadzona jest punktowanymi półnutami.

t. 10 wok. KJ i KV mają jako 1. ósemkę błędnie f^1 (por. t. 14). Błąd znajdował się również w KY, gdzie został jednak następnie poprawiony.

t. 10-11 wok. Podajemy ulepszony stylistycznie tekst SW2. Wszystkie pozostałe źródła mają pierwotną wersję słów, zaczerpniętą z SW1: a tu lejesz miód na kaftan mój.

t. 11 i 15 wok. Tekst główny pochodzi z KJ i KY (→KV), warianty – z KX i KF (→WF). Obie wersje melodii wydają się muzycznie równie przekonujące.

t. 13 pr.r. Podajemy oszczędniejszą dźwiękowo wersję KJ i KY (→KV). W pozostałych źródłach nuta d^1 występuje we wszystkich trzech akordach tego taktu.

s. 21 t. 16-21 pr.r. Rytm tej frazy podajemy według KJ. Niemal identyczny rytm ma także KY (→KV): jedyna różnica występuje w 2. części t. 17, w której kopie te mają dwie równe ćwierćnuty. KX i KF (→WF) mają prostszą i bardziej schematyczną rytmikę (patrz *Dodatek*).

t. 17 i 19 l.r. Podajemy tekst KX i KF (→WF). Notacja KJ i KY (→KV) zawiera błędy, zapewne wskutek trudności w odczytaniu częściowo szkicowego zapisu [A]:

— ostatni akord t. 17 jest w KY nie do odczytania: widoczne są zarówno nuty akordu C-dur, c-e-g-c¹, jak i – nieco obok – d-f-h; KV i KJ mają poprawny tekst;

— w t. 19 w KY (→KV) wpisany jest tylko jeden akord, d-f-g-h, co miało z pewnością oznaczać powtórzenie go także na 2. i 3. ćwierćnucie; w KY dopisano następnie c do tego akordu i dwa dalsze akordy, umieszczając jednak na 3. ćwierćnucie akord c-e-g-c¹;

— w t. 19 KJ ma trzy razy błędny akord c-f-c¹.

t. 20 pr.r. Na początku taktu KY (→KV) mają błędnie e^2 .

t. 21 (5^a volta)-24 fort. Podajemy uzupełnioną i poprawioną wersję KY. Pierwotnie zawierała ona – i to z kilkoma błędami – tylko partię pr.r. i w tej formie stanowiła podstawę dla KV. Mimo iż nie wiadomo, skąd pochodzą jej późniejsze uzupełnienia i korekty, ich poprawność w tych taktach nie ulega wątpliwości (identyczny akompaniament ma KF). W KJ fragment ten nie został w ogóle przepisany, przypuszczalnie w wyniku niezrozumienia skrótowej notacji [A]. W KX zakończenie ma zupełnie odmienną postać – patrz *Dodatek*. Wersję KF (→WF) ze względu na jej bliskie pokrewieństwo z KX podajemy i omawiamy w komentarzu do *Dodatku*.

Trzecia strofa Podajemy wprowadzoną w SW2, niewątpliwie ulepszoną wersję tej zwrotki. W SW1 brzmi ona następująco:

Cóż tam bracie
Tak dumacie?
Pij no kumie, pij!
Hola, hola,
Jeśli wola,
Lej nam, jeszcze lej!

6. Precz z moich oczu, WN 33

Na zachowanym autografie pierwotnej wersji pieśni widnieje wpisana ręką siostry Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowej, data 1827. Jeśli jest ona ścisła (wpis dokonany został zapewne po śmierci kompozytora), autograf ten byłby pierwszym śladem zainteresowania Chopina twórczością wokalną.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (KF, WF, KJ, [AE], KV, [KFa], KX i KY) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (AMG) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

AI Autograf pierwotnej wersji pieśni, w tonacji a-moll (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Obejmuje wstęp (t. 1-4) i t. 5-31 z oznaczeniem ich powtórzenia; pod t. 24-31 wypisane są dwa inne warianty zakończenia oznaczone „Drugi raz” i „Trzeci raz ostatni”. Tekst słowny (pierwszej zwrotki) jest wpisany jedynie w kilku miejscach. Mimo roboczego charakteru AI zawiera sporo oznaczeń wykonawczych. Oznaczenie 3. wersji zakończenia jako ostatniej dowodzi, że Chopin od początku przewidywał wykorzystanie jedynie trzech pierwszych strof wiersza Mickiewicza; wybór jak najbardziej uzasadniony, jeśli wziąć pod uwagę, że ostatnia, dziesięć strofa jest niemal dosłownym powtórzeniem trzeciej. Dla ustalenia tekstu wersji ostatecznej AI ma jedynie pomocnicze znaczenie.

[A] Zaginiony autograf będący podstawą KJ i prawdopodobnie KY (→KV). Niewykluczone również, że – przed dokonaniem w nim ostatnich retuszów – posłużył on Fontanie do sporządzenia [KFa].

[AE] Zaginiony autograf z albumu Emilii Elsner, być może tożsamy z [A].

KJ Kopia Ludwika Jędrzejewiczowej z albumu „Maria”, sporządzona na podstawie [A]. Spośród wszystkich źródeł opatrzona jest największą liczbą niekwestionowanej autentyczności oznaczeń wykonawczych. Zawiera kilka niewątpliwych błędów.

KY Kopia nieznanego kopisty, oparta prawdopodobnie na [A].

KV Kopia nieznanego kopisty, oparta na KY w jej pierwotnej postaci, przed poprawkami.

[KFa] Zaginiona kopia autografu, sporządzona przez Fontanę. Podstawą dla [KFa] był najprawdopodobniej [A] przed wprowadzeniem ostatnich retuszów, choć jest także możliwe, że Fontana przepisał pieśń z innego zaginionego autografu, np. [AE].

KF Kopia Fontany służąca jako podkład do WF. Zawiera z niewielkimi zmianami wersję KX.


Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego Podajemy tekst KJ, uzupełniony i poprawiony na podstawie KY i KX. Zachowujemy zapisaną w AI trzywrotkową objętość pieśni, gdyż żadne ze źródeł nie sugeruje, by Chopin zmienił potem koncepcję w tej materii. W partii śpiewanej nie uwzględniamy łuków motywicznych, sprzecznych z zasadami notacji wokalnej, a pisanych zapewne odruchowo przez kompozytora-pianistę.

s. 22 t. 1 *Larghetto* pochodzi z KF (→WF).

t. 8 l.r. Rytm – półnuta i pauza – podajemy według KJ i KF (→WF). W KX oktawa na początku taktu ma wartość półnuty z kropką. W KY (→KV) partii l.r. w tym takcie nie wpisano; błąd w KY poprawiono następnie, dopisując punktowaną półnutę.

t. 10 pr.r. Pierwszy akord podajemy w brzmieniu zanotowanym w KJ. Pozostałe źródła mają w nim jeszcze nutę f . l.r. Pod As w KX znajduje się cyfra 8; oktavę ma także KF (→WF). Podajemy zgodną wersję KJ i KY (→KV). Pr.r. Przed kończącą takt kreską taktową KF ma przednutkę f . Autentyczność tej wersji jest wątpliwa, gdyż przednutki nie ma w żadnym z pozostałych rękopisów. WF podaje przednutkę, jednak w WnF1 umieszczono ją na początku t. 11.


t. 10-11 l.r. KY (→KV) nie ma łuku przetrzymującego As.



t. 11 wok. Na 3. ćwierćnucie taktu KX ma rytm , najprawdopodobniej pomyłkowo.

t. 14 l.r. KJ, KY (→KV) mają na początku taktu tylko G, bez dolnej oktawy. Jest to przypuszczalnie wynik jakiejś niejasności w pisowni [A].

Pr.r. Na 5. ósemce KY ma błędnie $b-des^1-f^1$, a KV – $b-es^1-f^1$.


t. 15 pr.r. Jako 1. ósemkę KJ ma błędnie $c^1-f^1-as^1$, a KY (→KV) – $c^1-es^1-c^2$. (Pary ósemek na 2. i 3. ćwierćnucie taktu są w tych kopiach oznaczone jako powtórzenie pierwszej, przez co opisane błędy występują także na 3. i 5. ósemce.) Podajemy poprawną wersję KX i KF (→WF).

s. 23 t. 17 wok. Dwie ostatnie nuty są w KY (→KV) ósemkami. Podajemy rytm  według zgodnej wersji KJ, KX i KF (→WF).

t. 19 wok. KJ i KY mają w tym takcie błędny rytm . W KV zapisano 2 ostatnie nuty jako ćwierćnuty, co eliminuje niezgodność rytmiczną, ale prawdopodobnie nie odpowiada intencji Chopina. Ślady tego błędu widoczne są również w KX, w której poprawiono rytm na . Wersję tę, przyjętą przez nas, ma też KF (→WF).

t. 22 pr.r. Jako 1. i 3. ósemkę KF (→WF) ma tylko tercję *h-d*¹. Podajemy zgodną wersję pozostałych źródeł.


Pr.r. Akord na 5. ósemce podajemy według KJ i KY (→KV). Zarówno KX, jak i KF (→WF) mają tu tercję *b-des*¹, co prawdopodobnie jest wcześniejszą wersją, gdyż wykazuje podobieństwo

do wersji As (oryginał w a-moll): 

t. 23 wok. Obiegnik znajduje się tylko w KJ i KF (→WF).

t. 24 pr.r. Na początku taktu w KJ brakuje nuty *f*, a w KY (→KV) – *c*. Podajemy wersję KX i KF (→WF).

t. 31 l.r. KY (→KV) ma tu błędnie *G₁-F*.

t. 33 KF podaje tu tempo metronomiczne, =104. Trudno stwierdzić, czy brak tego oznaczenia w WF oznacza, że Fontana wycofał się z tej wskazówki, czy też jest to zwykłe przeoczenie.

t. 37 pr.r. Jako 3. ósemkę KJ i KY (→KV) mają *b-des*¹. Przeoczenie *h* podwyższającego *des*¹ na *d*¹ wydaje się jednak w tym kontekście prawdopodobne (również na początku t. 38 wymienione kopie nie mają kasowników podwyższających *des*¹ na *d*¹ także w t. 38 i 39). Z tego względu podajemy wersję KX i KF (→WF).

t. 37-50 Oznaczenia dynamiczne w całym tym fragmencie oraz łuki pr.r. w t. 45-49 pochodzą z najdokładniej pod tym względem zanotowanej KJ. Inne oznaczenia pojawiające się w KF (→WF) są niemal na pewno dodatkiem Fontany, gdyż w KX nie ma żadnego z nich.

s. 24 t. 39 l.r. W KY (→KV) nie ma przednutki *B₁*.

t. 40 l.r. W KJ pominięto wypełniającą ten takt oktavę *Es-es*.

t. 48 fort. W KX i KF (→WF) takt ten jest identyczny z poprzednim. Jest to prawdopodobnie wcześniejsza wersja, choć nie można też wykluczyć pomyłki.

t. 51 l.r. Nuta *c*¹ w akordzie na początku taktu znajduje się tylko w KJ i KX.

t. 51 i 56 l.r. W KV brak oktawy *Es-es* na 2. ćwierćnucie t. 51 i oktawy *As₁-As* na początku t. 56.

t. 54 pr.r. Na 3. ósemce KJ ma błędnie *es¹-as¹*, a KY (→KV) – *es¹-b¹*. Na 4. ósemce we wszystkich trzech kopiach brak *h* podwyższającego *des*¹ na *d*¹. Podajemy poprawny tekst KX i KF (→WF).

t. 55 l.r. W rękopisach brak *b* przywracającego *es* na 4. ósemce.

7. Wojak, WN 34


Mnogość odpisów tej pieśni świadczy o tym, że „Wojak” od razu zyskał uznanie i popularność w otoczeniu Chopina. W początkowym okresie pieśń określano również mianem „Konik” (patrz niżej charakterystyka KNII i cytaty o *Pieśniach*... przed tekstem nutowym). Porównanie źródeł prowadzi do wniosku, że przed powstaniem jedyne zachowanego

autografu z 1831 r. Chopin wielokrotnie zapisywał „Wojaka”, zmieniając za każdym razem różne elementy dzieła – melodię, rytm, harmonię, fakturę, a nawet formę, a poszczególne autografy były następnie kopiowane. W tej sytuacji, aby nie mnożyć opisów nie zachowanych źródeł, nie wprowadzamy osobnych symboli dla tych zaginionych autografów.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (KF, WF, KJ, [AE], [KFa], KX, KZ i WK) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (SW1 i SW2) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

CLI, KLIII – rękopis z albumu ks. Kazimierza Lubomirskiego (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne), zawierający dwie wersje pieśni zanotowane jedna po drugiej ręką właściciela albumu lub innej, nieznanego osoby:

CLI – zapis w metrum 2/4 (z triolami ósemkowymi i rytmami ) przedstawiający przypuszczalnie najwcześniejszą fazę komponowania pieśni. Liczne różnice w stosunku do wersji ostatecznej obejmują: brak pierwszych ośmiu i ostatnich 16 taktów, mniej dopracowaną linię melodyczną partii wokalne (w t. 23, 27, 29, 42 i 49) oraz bardzo dużą liczbę odmiennych szczegółów melodycznych, fakturalnych, rytmicznych i harmonicznym w partii fortepianu. Partia wokalna zapisana jest z tekstem pierwszej i ostatniej zwrotki; poniżej słów pierwszej zwrotki dopisano drugą, a pod ostatnią – czwartą. Brak oznaczeń repetycji utrudnia stwierdzenie, czy ten układ tekstu był zamierzony przez Chopina (patrz niżej charakterystyka KNII), czy jest wynikiem nieporozumienia.

KLIII – kopia wersji zbliżonej do ostatecznej, lecz z pierwotną wersją melodii (jak wyżej) i odmiennym układem harmonicznym i fakturalnym t. 42-49. Słowa pieśni nie zostały wpisane.

KNII Kopia nieznanego kopisty zatytułowana *Konik przez Chopina śpiew z towarzyszeniem fortepianu* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Zawiera wersję pośrednią pomiędzy CLI a KLIII. Zwraca uwagę odmienny niż w wersji ostatecznej układ pieśni, w którym powtarzane są nie t. 17-37, lecz 17-57, a poszczególne zwrotki tekstu poetyckiego pojawiają się w następującej kolejności: 1., 5., 2., 4.

[AE] Autograf z zaginionego albumu Emilii Elsner, zawierający prawdopodobnie wcześniejszą redakcję pieśni (odpowiadającą np. wersji KNII, KLIII lub WK).

A Autograf datowany: Wiedeń 21 czerwca 1831 (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Zawiera niewątpliwie najpóźniejszą i najstarszą dopracowaną wersję pieśni, z licznymi oznaczeniami wykonawczymi – konwencjonalnymi (włoskimi) i polskimi (por. *Komentarz wykonawczy*), a nawet tempami metronomicznymi (jedyne taki wypadek wśród utworów nie przeznaczonych do druku). Wpisany tekst słowny obejmuje 1. i 5. zwrotkę; oznaczona repetycja t. 17-37 i określenie „ostatnia strofa” na początku t. 38 zdają się nakazywać wykonanie w ramach tej repetycji wszystkich trzech środkowych zwrotek. A był zapewne kilkakrotnie kopiowany.

KN Kopia A ze zbioru rękopisów Oskara Kolberga, jednak nie pisana jego ręką (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa). Kopia jest na ogół dokładna i pozwala na odtworzenie taktu, którego zapis w A uległ zniszczeniu. W t. 10 i 42 widoczne są niewiadome pochodzenia dowolne poprawki.

[KFa] Zaginiona kopia Fontany – sądząc z opartej na niej KX – była niemal jednobrzmiąca z A, jednak szereg wyraźnych różnic w zakresie oznaczeń wykonawczych rodzi pewne wątpliwości co do jej pochodzenia od tego właśnie autografu.

KJ Kopia wpisana przez Ludwikę Jędrzejewiczową do albumu „Maria”, oparta z pewnością na A.

WK Wydanie Kocipińskiego przedstawiające wersję pieśni bardzo zbliżoną do A. Widoczne różnice można by wprawdzie wytłumaczyć błędami kopisty i adiustacjami wydawcy, jednak równie prawdopodobne wydaje się istnienie odrębnego autografu, będącego podstawą (bezpośrednio lub pośrednio) tej wersji.

KF Kopia, będąca podkładem do wydania Fontany, została oparta na [KFa] porównanej prawdopodobnie z inną, zaginioną kopią A. Najważniejsze różnice dotyczą oznaczeń dynamicznych na początku pieśni i w jej zakończeniu. Wpisany tekst słowny obejmuje 4 zwrotki (bez drugiej).

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Podajemy tekst **A**. Pełny tekst słowny zaczerpnięty został z **SW1** i **SW2**.
W partii śpiewanej nie uwzględniamy luków motywicznych, sprzecznych
z zasadami notacji wokalne, a pisanych zapewne odruchowo przez kom-
pozytora-pianistę.

s. 25 t. 1 **A** (→**KJ**) ma jako oznaczenie metrum błędnie 3/6 (przepisane,
a następnie poprawione także w **KN**). Pomyłka może być echem
pierwotnego zapisu pieśni na 2/4 (por. **KLI**): przechodząc w myśli
z metrum parzystego (2) o 4 ósemkach w takcie na metrum trój-
dzielne (3) o 6 ósemkach, Chopin zmienił 2/4 na 3/6.
Fort. Podajemy *pp* występujące w **A** (→**KJ,KN**) i **WK**. W **KX** i we
wcześniejszych kopiach nie ma żadnego oznaczenia, a **KF** (→**WF**)
ma *f*, będące prawdopodobnie dowolnym dodatkiem Fontany.

t. 1, 9, 17 i analog. We wcześniejszych kopiach oraz **KX**, **KZ** i **WK**
nie ma oznaczeń metronomicznych.

t. 2 i 4 pr.r. Jako przednutkę **KZ** ma tylko *es*¹, a **WK** – tylko *b*¹. Są
to z pewnością błędy wynikłe ze złego odczytania podkładów.

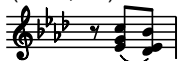
t. 10 pr.r. Na ostatniej ósemce w **KN** zmieniono zgodną z pozos-
tałymi źródłami nutę *es*¹ na *c*¹.

t. 20 i 41 l.r. W **WK** dolna nuta akordu brzmi *des*. Może to być
pomyłka lub adiustacja wydawcy, gdyż już w **KLIII** akord ten ma
w zasadzie ostateczną postać (w jeszcze wcześniejszych wers-
jach wewnątrz akordu zamiast *as* występowało *g*).

s. 26 t. 21-22 wok. W **Rz** słowa zmieniono dowolnie na „Koniu, sam do
tej zagrody”.

t. 22 l.r. Druga nuta napisana jest w **A** nieprecyzyjnie, tak iż
zarówno w **KJ**, jak i w **KN** odczytano ją początkowo jako *es*,
poprawione następnie na *des*. Pozostałe źródła mają *des*.

t. 26 l.r. Podajemy punktowane ćwierćnuty według **A** (→**KJ,KN**),
WK i **KF** (→**WF**). W **KX** i **KZ** zapisano tu – przypuszczalnie
pomyłkowo – rytm taki, jak w poprzednim takcie, ćwierćnuty
z pauzami.

t. 27 pr.r. W 2. połowie taktu podajemy wersję **A** (→**KJ,KN**). Wer-
sja ta występuje w **KLIII**, a w zbliżonej postaci:  także w **WK**. Źródła oparte na [**KFa**] – **KX**, **KZ**, **KF** (→**WnF1**) –
mają na 6. ósemce taktu jedynie *des*¹. W **WpF1** (→**WpF2**) zmie-
niono dowolnie górną nutę 5. ósemki z *c*² na *b*¹.

t. 28 pr.r. W akordach 2. połowy taktu w **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) nie
ma *es*¹.

s. 27 t. 38 l.r. Jako 5. ósemkę **KX**, **KZ** i **KF** mają *b*. W **WF** błąd ten
poprawiono.

t. 42 l.r. W 1. akordzie w **KN** skreślono najwyższą nutę, *des*². **WK**
ma na początku taktu akord *es*¹-*g*¹-*b*¹.
Pr.r. Środkowa nuta w akordzie w 2. połowie taktu jest w **A** zapi-
sana nieco za nisko, tak iż zarówno w **KJ**, jak i w **KN** odczytano
ją początkowo jako *f*¹, które następnie poprawiono na *g*¹. W **WK**
akord ten brzmi *c*¹-*e*¹-*g*¹-*c*².
Fort. W 2. połowie taktu **A** ma w l.r. ćwierćnutę z kropką, a w pr.r.
tylko ćwierćnutę (bez wypełnienia 6. ósemki). Dodajemy kropki
według prawidłowo zapisanej l.r. (to samo zrobiono w **KN**). W **KJ**
błąd pr.r. powtórzono w l.r., a **WK**, **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) mają
ćwierćnutę i pauzę w partiach obu rąk.

t. 47 fort. Takt ten, znajdujący się w **A** na zniszczonym obecnie
fragmencie karty, odtwarzamy na podstawie zgodnej wersji **WK**,
KX, **KZ**, **KJ**, **KN** i **KF** (→**WF**). Ostatnie słowo polskojęzycznej
adnotacji w t. 44-47, „można” (por. *Komentarz wykonawczy*), prze-
kazane zostało przez **KN**, jedynej spośród kopii, w której całą tę
uwagę przepisano.

t. 48-49 fort. **WK** ma tu następującą wersję:



Jest to prawdopodobnie pierwsza redakcja tych taktów w ramach
nowej koncepcji harmoniczej i fakturalnej t. 42-49 – we wcze-
śniejszych wersjach pieśni (**KLI**, **KNII** i **KLIII**) cały ten odcinek
wypełniony jest zmieniającymi się akordami w rytmie | ♩ ♩ ♩ |.

t. 56-58 l.r. W **KJ** takty te pozostały niewypełnione.

t. 57 fort. Takt ten znajdował się w **A** na zniszczonym obecnie
fragmencie karty. Tekst wysokościowo-rytmiczny podajemy we-
dług zgodnej wersji **KX**, **KZ**, **KN** i **KF** (→**WF**); w partii pr.r. także
KJ ma identyczną wersję (patrz poprzednia uwaga). Oznaczenia
wykonawcze pochodzą z **KJ** i **KN** (*fz* – znajduje się tylko w **KJ**).

t. 58-65 fort. W **KX** i **KZ** wypisane są jedynie t. 58 i 62. W **KX**
błąd następnie poprawiono, dopisując nad każdym z nich wska-
zówkę „4 razy”. Zarówno w obu tych kopiach, jak i w **KF** (→**WF**)
brak akcentów i *ffz*.

t. 65 fort. W **WK** nie ma tego taktu, co zapewne jest pomyłką.

t. 66 fort. Oznaczenie dynamiczne *ffff*, użyte tu przez Chopina
jedyny raz w całej twórczości, pochodzi z **A** (→**KJ,KN**). W **WK**
pieśń kończy się *ff*. Natomiast **KX**, **KZ** i **KF** (→**WF**) mają tu *p*.
Nie uwzględniamy tej wersji, gdyż jej autentyczność nie jest pew-
na: Fontana mógł uzupełnić oznaczenie, kierując się wskazówką
decrescendo w t. 62.

8. Piosenka litewska, WN 38

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**,
WF, **KJ** i **KV**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1**) –
patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

As Autograf szkicowy całości (Muzeum Mickiewicza, Paryż), miejsca-
mi trudny do odczytania z powodu dużej liczby skreśleń i po-
prawek. W szczegółach różny od późniejszych kopii zaginionego
czystopisu. Dla ustalenia tekstu wersji ostatecznej ma jedynie po-
mocnicze znaczenie.

[A] Zaginiony autograf wersji ostatecznej. Sądząc z kilku jego zacho-
wanych kopii, zawierał jednak – przypuszczalnie wskutek popra-
wek – miejsca niejasne.

KK Kopia Oskara Kolberga (The Memorial Library of Music, Stanford
University), oparta na **[A]**.

KJ, **KV** – oba rękopisy są najprawdopodobniej kopiami **[A]**.

KF Kopia, na której oparto wydanie Fontany, zawiera wersję bardzo
zbliżoną do **[A]**. Jednak w kilku miejscach **KF** różni się od zgo-
dnej wersji wszystkich opartych na **[A]** kopii, wykazując zarazem
zbieżność z **As**. Oznacza to, że Fontana dysponował prawdopo-
dobnie nie oryginałem **[A]**, lecz jego kopią, którą porównywał z **As**.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **KK**, porównaną z **KJ** i **KV**.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy luków motywicznych, sprzecznych
z zasadami notacji wokalne, a pisanych zapewne odruchowo przez kom-
pozytora-pianistę.

s. 29 t. 1 **Andantino** zanotowane jest tylko w **KK**.

t. 1 i 32 Jako oznaczenie metrum podajemy ♩ występujące zgo-
dnie w **As**, **KK**, **KJ** i **KV**. Podane w **KF** (→**WF**) ♩ jest z pewnością
nieautentyczne.

t. 4 pr.r. Jako najniższą nutę drugiego akordu **KF** (→**WF**) ma *h*. Kasownik dodany przed tą nutą, nie występujący w żadnym z pozostałych źródeł, jest zapewne dowolnym dodatkiem Fontany.

t. 9 pr.r. W tekście głównym podajemy zgodną wersję wszystkich źródeł. Jako wariant przytaczamy rozwiązanie występujące w analogicznym t. 13, gdyż wydaje się prawdopodobne, że tę nieco zróżnicowaną pod względem prowadzenia głosów wersję Chopin zapisał za drugim razem z intencją użycia jej w obu tych analogicznych taktach.

t. 9 i 13 l.r. Wartość całej nuty dla początkowego *c* podajemy za źródłem podstawowym, **KK**.

t. 10 pr.r. W dwóch ostatnich ósemkach **KF** (→**WF**) ma tylko dolne nuty *a* i *c*¹. Podajemy zgodną wersję **KK**, **KJ** i **KV**.

t. 10, 14 i 36 pr.r. Akord na początku podajemy w brzmieniu zapisanym w źródle podstawowym, **KK**. Wersja ta występuje także w **KJ** i **KV**, jednak w tych dwóch kopiach *b* w t. 10 wpisany jest nieprecyzyjnie, tak iż można odnieść wrażenie, że dotyczy środkowej nuty akordu, *d*¹. Pisownia analogicznych t. 14 i 36 nie pozostawia wątpliwości, iż *b* odnosi się do dolnej nuty (*b*); jest to szczególnie wyraźne w t. 36, w którym dolna nuta wraz z bemołem zapisana jest na dolnej pięciolinii, a środkowa – na górnej. W tej sytuacji występujące w **KF** (→**WF**) we wszystkich trzech taktach *des*¹ zamiast *d*¹ musi być uznane za wynik błędnej interpretacji dostępnych Fontanie rękopisów.

Na 1. ósemce t. 36 **KF** (→**WF**) nie ma nuty *b*. Nuty tej nie wpisano także w **KJ**; *b* postawiony przed pustym miejscem, w którym miała znajdować się ta nuta dowodzi roztargnienia kopistki.

s. 30 t. 17 pr.r. W akordach 2. połowy taktu **KF** (→**WF**) ma błędnie *g*¹ zamiast *a*¹.

t. 21-22 pr.r. W akordach 2. połowy taktu w **KF** (→**WF**) nie ma nut *e*¹. Jest to przypuszczalnie wcześniejsza wersja, gdyż nut tych nie ma także w **As**. Podajemy zgodną wersję **KK**, **KJ** i **KV**.

s. 31 t. 25-27 wok. W **Rz** „z twoim chłopakiem w zaloty” zmieniło dowolnie na „z twoim młodzianem gawędzić”.

t. 26-28 **As**, **KJ** i **KV** nie mają ani jednego *b* podwyższającego *b* na *h* lub *b*¹ na *h*¹. W **KK** odpowiednie kasowniki znajdują się tylko w partii fortepianu. **KF** (→**WF**) ma pod tym względem poprawną pisownię.

t. 27 wok. Jako ostatnią nutę **KF** (→**WF**) ma *c*² zamiast występującego we wszystkich pozostałych źródłach *h*¹. Wersja ta powstała, być może, w wyniku złego odczytania **As**, w którym nutę tę, napisaną nieprecyzyjnie, można zinterpretować także jako *c*², zwłaszcza że nie ma przy niej kasownika (por. poprzednią uwagę). Zgodna wersja pozostałych trzech kopii dowodzi jednak, że w **[A]** było tu wyraźnie *h*¹, i tę wersję podajemy jako jedyną.

t. 29 i 31 pr.r. Jako ostatni akord **KF** (→**WF**) ma – wbrew wszystkim pozostałym źródłom – *A-e-c*¹. Zmiana górnej nuty z autentycznego *h* na *c*¹, zniekształcająca sens harmoniczny, została dokonana przez Fontanę zapewne dla uniknięcia dysonującej zbitki z *c*² w pr.r.

t. 32 wok. Podajemy rytm zapisany w **KV**. W pozostałych źródłach zapis rytmiczny jest zapewne błędny:

KK, KJ 

KF (→WF) 


Należy podkreślić, że zarówno w **As**, jak i trzech kopiach opartych na **[A]**, głos wchodzi równocześnie z akordem dominantowym prowadzącym do tonacji głównej F-dur. Wersja Fontany, w której wejście partii wokalne wypada wcześniej, wraz z akordem kończącym

fortepianowe interludium w a-moll, z pewnością jest więc nie-trafną próbą rozszyfrowania budzącego wątpliwości zapisu rytmicznego dostępnych mu źródeł.

s. 32 t. 36 pr.r. Na 7. ósemce pojedyncza nuta *a* występuje w **KK** i **KF** (→**WF**), zaś seksta *a-f*¹ – w **KJ** i **KV**.

t. 41 l.r. Cyfra 8, oznaczająca wzmocnienie basu dolnym *G*₁ znajduje się w **KJ** i – być może skreślona (?) – w **KK**, natomiast **KV** i **KF** (→**WF**) nie podają jej.

t. 43 pr.r. Najniższą nutą akordu na 4. ósemce taktu jest w **KV** błędnie *e*.

Wok. Dwie ostatnie nuty mają wartość ósemek w **KK**, **KV** i **KJ**. W **KF** (→**WF**) jako  wypełniają one całą 2. połowę taktu.

t. 46 l.r. Oktawa *G-g* na początku taktu występuje w **KK** i **KF** (→**WF**), a także w **As**, w którym główna część zakończenia (oprócz 2 ostatnich akordów) zaznaczona jest jako powtórzenie odpowiedniego fragmentu wstępu (*come sopra*). **KJ** i **KV** mają tu najprawdopodobniej błędnie *G-f* (**KJ**) lub *F-f* (**KV**).

9. Smutna rzeka, WN 39

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[A] Zaginiony autograf, którym dysponował Julian Fontana przygotowując wydanie pośmiertne *Pieśni*, określony przez niego jako „dosyć kompletny, choć z poprawkami i wariantami” (patrz cytaty o *Pieśniach...* przed tekstem nutowym).

KF Przygotowując podkład do **WF**, Fontana miał do dyspozycji **[A]**, o roboczym lub nawet szkicowym charakterze.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Za podstawę przyjmujemy **KF**. Zgodnie ze zwyczajem Chopina powtarzające się fragmenty notujemy za pomocą znaków repetycji.


W partii śpiewanej nie uwzględniamy sprzecznych z zasadami notacji wokalne luków, którymi Chopin często wyodrębniał grupy nut przypadające na poszczególne słowa.

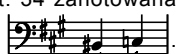
s. 33 t. 1 i 13 **Allegretto**, podane w **KF** (→**WF**) na początku utworu, jest zdaniem redakcji określeniem trafnym. Natomiast *Più lento*, przepisane w tych źródłach w t. 13, wydaje się nieautentyczne, jeśli wziąć pod uwagę wyraźny paralelizm rytmiczny t. 1-6 i 13-18.

t. 7 i 53 l.r. Użycie w wersji **KF** (→**WF**, nasz wariant) dość gęsto brzmiących czterodźwiękowych akordów może budzić wątpliwości, gdyż i przedtem (t. 5-6), i potem (t. 8-9) akompaniament prowadzony jest trzygłosowo. Biorąc pod uwagę, że Fontana mógł być zmuszony do uzupełnienia niekompletnego lub niejasnego zapisu Chopina w **[A]**, jako główną podajemy równorzędną harmonicznie trójdzwiękową wersję tych akordów.

s. 34 t. 19 pr.r. W **KF** (→**WF**) akord notowany jest jako ósemka z następującą pauzą ósemkową. Upraszczamy tę niepotrzebną, jak się wydaje, komplikację pisowni. Por. analogiczny t. 22.

t. 27-28 pr.r. Przetrzymanie nuty jest w tym kontekście bardziej naturalne, por. np. *Walc a op. 34 nr 2*, t. 37-38 i analog.

t. 28 wok. Słowo „Leżą” odpowiada w **KF** rytm | |. Jest to zapewne pomyłka, gdyż zarówno w **WF** w tym miejscu, jak i we wszystkich źródłach przy powtórzeniu tego taktu – w **KF** (→**WF**) pieśń zanotowana jest bez użycia znaków repetycji – występują równe ćwiercnoty.

t. 34 i 39-40 l.r. W **KF** (→**WF**) nuta basowa w t. 34 zanotowana jest z zaznaczeniem zmiany enharmonicznej: 

Podobnie, w t. 40 **KF** (→**WF**) ma C-c. Nie uwzględniamy tej pisowni, gdyż stanowi ona niepotrzebną komplikację, a nie ma pewności, czy jest autentyczna.

10. Narzeczony, WN 40

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[A] Zaginiony autograf, którym dysponował Julian Fontana przygotowując wydanie pośmiertne *Pieśni*, określony przez niego jako „dosyć kompletny, choć z poprawkami i wariantami” (patrz cytaty o *Pieśniach...* przed tekstem nutowym).

KF Przygotowując podkład do **WF**, Fontana miał do dyspozycji **[A]**, o roboczym lub nawet szkieletowym charakterze.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **KF**. Usuwamy wątpliwej autentyczności oznaczenia interpretacyjne, wprowadzające przesadne kontrasty dynamiczne i agogiczne. Zachowujemy przyjęty w **KF** skrót tekstu poetyckiego (wybrano 5 z 9 zwrotek wiersza Witwickiego).

s. 36 t. 1 **Presto** podajemy, wzorując się na *Preludium b* op. 28 nr 16, wykazującym szereg analogii z „Narzęconym” (por. figuracje t. 32-33 *Preludium* z t. 5-8 *Pieśni* i rytm l.r. *Preludium* z t. 9-12 *Pieśni*).

t. 10 l.r. Na ostatniej ósemce podajemy c, które występuje w tym miejscu w **KF** (→**WF**) w pierwszej zwrotce (i jej 3 powtórzeniach). W odpowiednim miejscu ostatniej, wypisanej osobno, zwrotki **KF** (→**WF**) ma C.

t. 12-13 l.r. **KF** (→**WF**) ma tu następującą wersję:



Wprowadzona przez nas zmiana ma na celu wygładzenie linii basu: dla t. 13 przyjmujemy wersję analogicznego t. 17 i odpowiednio modyfikujemy końcówkę t. 12.

s. 37 t. 20 (1^a-4^a volta) l.r. Oktawa G₁-G na początku taktu ma w **KF** (→**WF**) wartość półnuty, a ćwierćnuta d notowana jest po pauzie jako drugi głos. Ta komplikacja notacji wydaje się być wynikiem niezrozumienia **[A]**.

4. strofa wok. Jako ostatnie słowo w drugim wierszu **KF** (→**WF**) ma 'zone'. Jest to przypuszczalnie pomyłka zecera, korektora lub samego poety (lapsus calami?), gdyż pozostała część pieśni, łącznie z tytułem, mówi o narzęconym, a nie o mężu. Podajemy 'onę'; identyczną zmianę wprowadzono już w **Rz**.

5. strofa Kończąca pieśń strofa, różniąca się od pozostałych tylko ostatnim czterotaktem, w **KF** jest wraz z poprzedzającym wstępem fortepianowym wypisana w całości.

t. 20 (5^a volta) pr.r. Tekst główny i wariant to dwa możliwe sposoby poprawienia występującej w **KF** (→**WF**) niewątpliwie błędnej nuty f¹.

11. Śpiew z mogiły, WN 49. Rekonstrukcja JE.

Pieśń tę ocalił od zapomnienia Julian Fontana, któremu „udało się ją dokładnie w całość ułożyć” z luźnych szkiców Chopinowskich (patrz cytaty o *Pieśniach...* przed tekstem nutowym). Przekazująca zapewne całość materiału kompozycji rekonstrukcja Fontany, efekt cennej i niewątpliwie żmudnej pracy, wykazuje jednak niekiedy cechy stylistyczne obce innym pieśniom Chopina, a także pewne dysproporcje natury formalnej. Powyższa obserwacja skłoniła redaktora WN do podjęcia próby dokonania wtórnej rekonstrukcji na podstawie przekazu Fontany.

Jest rzeczą oczywistą, że naczelną zasadą nowej rekonstrukcji było wprowadzanie do wersji pierwotnej jak najmniejszej liczby niezbędnych – zdaniem redaktora – zmian.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**WP**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[As] Zaginione szkice, na których podstawie Julian Fontana dokonał rekonstrukcji *Pieśni* (patrz cytaty o *Pieśniach...* przed tekstem nutowym).

RF Roboczy zapis rekonstrukcji pieśni autorstwa Juliana Fontany. Pozwala ustalić pewne cechy **[As]**, zatarte w **KF**, np. brak fortepianowego zakończenia *Pieśni*.

Przesłanki sporządzenia rekonstrukcji

- W żadnej z pozostałych pieśni Chopina nie występuje wstęp fortepianowy oparty na motywach tematycznych pieśni. Dlatego melodię otwierającą pieśń pozostawiono wyłącznie w partii wokalne. Jako przygotowanie klimatu dźwiękowego początku wprowadzono – w analogii do wstępu części środkowej – akordy tonacji zasadniczej.

- W **[As]** (→**RF**) nie było wyodrębnionego zakończenia, pieśń kończyła się wraz z ostatnim taktem partii wokalne. Wersję tę podano jako główną (rolę podsumowującego zakończenia spełniają wówczas t. 95-102, zawierające powtórzenie ostatniej strofy wiersza). Z drugiej strony, zdecydowana większość pieśni Chopina ma fortepianowe końcówki, nie można więc wykluczyć, że Chopin przewidywał jakieś tego rodzaju zakończenie, którego w **[As]** albo wcale nie zapisał, albo zamarkował w sposób zbyt enigmatyczny. Biorąc to pod uwagę, autor rekonstrukcji zaproponował Codę *ad libitum* (durowe zakończenie utworu o mollowej tonacji głównej występuje wielokrotnie w muzyce Chopina, także w pieśniach („Narzęcony”).

Fakt, że Fontana dodał zakończenie pieśni powtarzające frazę wstępu, czyni bardziej prawdopodobnym uprzednie dokonanie przez niego w tymże wstępie jakichś uzupełnień i przekształceń.

- Marszowy fragment w tonacji Es-dur (t. 35-44) nie jest w wersji Fontany powtórzony, przez co jego kontrastujące działanie jest zbyt słabe. Wrażenie pewnego niedosytu potęguje jeszcze dwutaktowa przygrywka tej części, po której można się spodziewać dłuższego odcinka w nowej tonacji. Proponowana repetycja t. 37-44 pozwala zarazem uzyskać lepszą zgodność nastroju muzyki ze słowami, gdyż 6. strofa wiersza, rozpoczynająca się od słów „Bili zimę całą”, kontynuuje „bitewny” nastrój 5. strofy („Kiedy pod Warszawą”). Przy czytaniu wiersza Wincentego Pola owa jedność treści narzuca się zupełnie wyraźnie, jako że kolejne pary zwrotek są w nim wyodrębnione graficznie:

Kiedy pod Warszawą
Dziatwa się zbierała,
Zdało się, że z sławą
Wyjdzie Polska cała.
Bili zimę całą,
Bili się przez lato;
Lecz w jesieni za to
I dziatwy nie stało.

Skończyły się boje, ...

W proponowanej wersji zmiana nastroju poezji, rozpoczynająca się wraz z 7. strofą („Skończyły się boje”), koresponduje ze zmianą charakteru muzyki (od t. 45).

Poprawiono pewne szczegóły faktury akompaniamentu i wprowadzono niewielkie zmiany harmonii dla lepszej zgodności z linią melodyczną. Tam gdzie autentyczność i adekwatność oznaczeń wykonawczych budziła wątpliwość, zmieniono je lub usunięto.

Najważniejsze zmiany omówiono w dalszej części komentarza. Wersję Fontany podajemy w *Dodatku* (s. 66-71), tak iż obie rekonstrukcje można szczegółowo porównać.

s. 38 t. 1-10 Zamiast 16 taktów wypełnionych czterokrotnym powtórzeniem tej samej w zasadzie melodii, wprowadzono dwutaktowy atematyczny wstęp i 2 czterotakty melodyczne, zróżnicowane przez dodanie za drugim razem akompaniamentu (por. zbliżony chwyt użyty przez Chopina na początku *Mazurka cis* op. 41 nr 4).

t. 10 wok. W obu rękopisach, RF i KF, widoczna jest niezgodność rytmu i odstępów między nutami: | ♩. ♩ |. Ponieważ rytm wynikający z rozplanowania nut w takcie – | ♩. ♩ | – znacznie lepiej odpowiada naturalnemu podziałowi na frazy, można przypuszczać, że intencją Chopina oddaje właśnie sposób rozmieszczenia nut, a nie ich wartości rytmiczne.

t. 15 i 75-78 fort. Wyglądono rysunek figuracji akompaniamentu.

s. 39 t. 32 i 100 fort. W wersji Fontany takty te oparte są na akordzie es-moll. Zmieniono harmonię, aby uniknąć niezgodności z ces² w partii wokalne.

s. 40 t. 37-44 Wprowadzono repetycję tego fragmentu (patrz wyżej *Przesłanki sporządzenia rekonstrukcji*).

t. 37-44 (2^a volta) i 61-68 wok. Zaproponowano odmienny przydział tekstu poetyckiego do muzyki. Oprócz opisanej wyżej (patrz *Przesłanki sporządzenia rekonstrukcji*) kwestii zgodności treści tekstu z klimatem muzyki, pozwala to na uniknięcie raptownego zagęszczenia słów w t. 61-68.

t. 42-44 fort. Zredukowano liczbę nut (z zachowaniem struktury harmonickej), aby wygładzić niektóre przejścia między akordami, a w t. 44 nie obciążać zanadto końca frazy.

s. 41 t. 61-64 wok. Ze względu na zmiany w przydziale słów do muzyki (wynikające z powtórzenia t. 37-44), uproszczono nieco linię melodyczną przy zachowaniu jej podstawowej struktury.

s. 43 *Zakończenie* Usunięto dodane przez Fontanę, nieautentyczne zakończenie pieśni (patrz wyżej *Przesłanki sporządzenia rekonstrukcji*).

12. Pierścień, WN 50

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (KF, WF i KV) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (SW1 i SW2) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

As Autograf szkicowy całości, z partią wokalną kompletną, choć miejscami wskutek poprawek niejasną, i szkicem linii basowej (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Cała partia wokalna oparta jest tekstem słownym (dwie pierwsze zwrotki wiersza). **As** był w posiadaniu Juliana Fontany, który ofiarowując go w 1864 r. p. Bixio, określił ten szkic jako pierwszy zapis pieśni, pochodzący z roku 1841 (informacja błędna, patrz niżej).

A Autograf ofiarowany Marii Wodzińskiej (zaginiony, znany z reprodukcji w: L. Binental, *Chopin, Dokumenty i pamiątki*, Warszawa 1930). **A** jest datowany przez Chopina: Drezno, 7 września 1836. W partii wokalne wpisane są kompletne słowa dwóch pierwszych zwrotek, a także pojedyncze wyrazy z trzeciej (t. 3-5 i 7-8) i piątej zwrotki (t. 7).

[**KJ**] Zaginiona kopia **A**, na której podstawie sporządzono **KV** i dzięki temu możliwa do zrekonstruowania. Porównanie tekstów zachowanych rękopisów prowadzi do wniosku, że ta właśnie kopia była prawdopodobnie drugim – oprócz **As** – źródłem, którym dysponował Fontana, przygotowując **KF** (→**WF**). Ponieważ z korespondencji Jane Stirling i Juliana Fontany z Ludwiką Jędrzejewiczową wynika, że Fontana miał do wglądu kopię sporządzoną przez Ludwikę*, można przyjąć za pewnik, że chodzi o jedną i tę samą kopię. W czterotaktowym kończącym [**KJ**] Chopin dokonał przypuszczalnie poprawki urozmaicającej harmonię.

KV1, **KV2** – dwie kopie nieznanego kopisty, oparte najprawdopodobniej na [**KJ**]. Obie zawierają sporo błędów, zarówno własnych, jak i przejętych z podkładu. Pozostaje zagadką, jaki był powód dwukrotnego przepisania pieśni z tego samego źródła.

KV = **KV1** i **KV2**.

KF Przygotowując podkład do **WF**, Fontana miał do dyspozycji **As** i najprawdopodobniej [**KJ**], natomiast z całą pewnością nie miał wglądu w **A**. Tekst **KF** wydaje się być kompilacją obu rękopisów.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Za podstawę przyjmujemy **A** porównany z **As**. Uwzględniamy najprawdopodobniej Chopinowski wariant harmoniczny zakończenia *Pieśni* pojawiający się w **KV**.

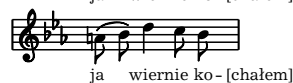
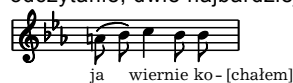
s. 44 *Początek* fort. W **KF** (→**WF**) pieśń rozpoczyna się t. 21-24 umieszczonymi jako wstęp. W żadnym z autografów nic nie wskazuje na to, by Chopin miał na myśli takie rozwiązanie, z całą pewnością jest to więc dowolność Fontany.

Ani w **As**, ani w **A** (→**KV**) nie ma oznaczenia tempa. Podajemy **Allegro non tanto** na wzór *Mazurka c* op. 30 nr 1, pokrewnego tonalnie, rytmicznie i melodycznie (por. np. t. 1-2 „Pierścienia” z t. 3-4 *Mazurka*). **KF** (→**WF**) ma z pewnością nieautentyczne **Moderato**.

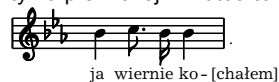
t. 1-2 fort. Podajemy wersję **A** (→**KV1**; w **KV2** partia l.r. zawiera wyraźne błędy). W **KF** (→**WF**) akordy pr.r. zanotowane są w niższej pozycji, a nuty basowe w t. 1 brzmiały *F*. **As** ma tu jedynie zamarkowane nuty basowe *F* i *c*.

t. 6 i 8 pr.r. Akordy na 3. ćwierćnucie podajemy według **A** (→**KV**). W **KF** (→**WF**) nie ma w nich górnego *g*¹.

t. 11 wok. Odtworzenie tego taktu stanowi trudny problem: — w **As** Chopin dokonywał tu wielokrotnych poprawek, zapisując kolejne wersje jedną na drugiej, tak iż nie wydaje się możliwe ani dokładne odtworzenie ich kolejności, ani nawet jednoznaczne ich odczytanie; dwie najbardziej prawdopodobne wersje to:



— wersja zapisana w **A** (→**KV**) odpowiada rytmem i akcentacją tylko pierwszej zwrotce tekstu poetyckiego:



Podajemy znajdujące się w **KF** (→**WF**) rozwiązanie zaproponowane przez Fontanę, będące zarazem jedną z wersji możliwych do odczytania w **As**.

s. 45 t. 13 pr.r. Akord na 3. ćwierćnucie podajemy według **A**. W **KF** (→**WF**) oraz w **KV** brak w nim górnej nuty, *c*².

t. 14-19 l.r. Oktawy w basie podajemy według **A** (→**KV**). W **KF** (→**WF**) oktawy występują tylko w t. 14 i 19, w pozostałych bas zanotowany jest pojedynczymi nutami.

t. 20 fort. Akordy na 1. i 2. ćwierćnucie podajemy w wersji zapisanej w **A**. Obie kopie **KV** mają tu wyraźne błędy, z pewnością występujące już w [**KJ**], a w **As** partia fortepianu nie jest w ogóle wpisana w tym takcie. **KF** (→**WF**) podaje wersję zawierającą najpewniejsze elementy błędnej notacji [**KJ**]: pótnutę *Es-B* na początku taktu w l.r. i sekstę *g-es*¹ na 2. ćwierćnucie taktu w pr.r.

t. 21 fort. Określenie **Poco più mosso** podajemy ze względu na pokrewieństwo „Pierścienia” do kujawiaka, dla którego charakterystyczne jest tego typu zróżnicowanie agogiczne**.

t. 21-22 l.r. Tekst główny pochodzi z **A** i **As**, wariant jest wersją **KV**. W **KF** (→**WF**) obie wersje zostały skompilowane w ten sposób, że w t. 21 występuje tekst autografów, a w t. 22 – kopii.

* Patrz artykuł Wojciecha Nowika *Pierścień. Zafalszowany klejnot Chopinowskiej liryki*, Rocznik Chopinowski 16, Warszawa 1984.

** Zwrócił na to uwagę Wojciech Nowik, op. cit.

13. Moja pieszczotka, WN 51

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**, **WF** i **KV**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**AMG**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

As Autograf szkicowy całej pieśni w tonacji As-dur, lecz z adnotacją nad 1. pięciolinia „w ges trzeba śpiewać” (zaginiony, znany z re-produkcji w: L. Binenta, *Chopin, Dokumenty i pamiątki*, Warszawa 1930). **As** jest miejscami bardzo trudny do odczytania, zwłaszcza niezwykle zagęszczony zapis t. 21-36. Zawiera sporą liczbę oznaczeń wykonawczych*.

A^{wok} Autograf sztambuchowy – również w As-dur – partii wokalne (Muzeum Narodowe, Kraków).

[A] Zaginiony autograf prawdopodobnie najpóźniejszej wersji, zapewne już w Ges-dur. Na **[A]**, być może za pośrednictwem jeszcze jakiejś zaginionej kopii, oparta jest **KF**.

KF Kopia Fontany przedstawia pieśń w postaci wykończonych, a przy tym różnej od wersji wszystkich innych zachowanych rękopisów. Dowodzi to istnienia **[A]**, nieznanego nam, zaginionego autografu, zawierającego autorski zapis tej wersji.

KV Zamykający **KV** rękopis „Mojej pieszczotki” to prawdopodobnie zapis harmonizacji (autorstwa piszącego lub skopiowanej) Chopinowskiej partii wokalne. Dodany akompaniament, złożony z całotaktowych (na ogół) nut basowych w l.r. i ósemkowej figuracji rozłożonych akordów w pr.r., przez swą jednostajność nie współgrający z treścią pieśni, jest z pewnością nieautentyczny. Partia wokalna przepisana została z błędem (brak t. 17-20).

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Wszystkie trzy autografy, mimo różnic w kompletności i czytelności zapisu, przedstawiają *Pieśń* w bardzo zbliżonej postaci. Odmienne rozwiązania pewnych szczegółów można więc traktować jako zasadniczo równoważne.

Za podstawę przyjmujemy **KF**, porównaną z **As** i **A^{wok}**. Oznaczenia wykonawcze pochodzą przede wszystkim z **As**, gdyż wiarygodność wersji Fontany nie jest w tym zakresie wysoka.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy sprzecznych z zasadami notacji wokalne luków, którymi Chopin często wyodrębniał krótkie motywy lub grupy nut przypadające na poszczególne słowa.

W poniższej części komentarza, oba autografy zanotowane w As-dur (**As** i **A^{wok}**) opisujemy z uwzględnieniem transpozycji do tonacji ostatecznej, a więc tak, jakby były zapisane w Ges-dur.

s. 46 t. 1 pr.r. Określenie **Allegretto** pochodzi z **KF** (→**WF**) i nawet jeśli nie było go w **[A]**, wydaje się odpowiednie dla tej pieśni, mającej charakter umiarkowanie szybkiego walca (tak właśnie określił Chopin *Walce f* WN 55 i a WN 63). Dodane przez nas *con anima* ma za wzór Chopinowskie określenie na początku *Walca As* WN 47.

t. 17 wok. Przednutka pochodzi z **KF** (→**WF**). Nie ma jej w **A^{wok}**, zaś w **As** takt ten nie jest wypisany (patrz następna uwaga).

t. 18-19 wok. **KF** (→**WF**) ma następującą wersję:



Przyjmujemy wersję **A^{wok}**, lepiej odpowiadającą układowi akcentów tekstu poetyckiego. W **As** początek pieśni (t. 9-20) nie jest w zasadzie wypisany: są tylko zanotowane analogiczne t. 37-48 (ze słowami), nad którymi Chopin umieścił uwagę „początek pierwszej i drugiej strofy”. Por. komentarz do t. 47.

s. 47 t. 28 wok. Podajemy rytm źródła podstawowego, **KF** (→**WF**). **A^{wok}** ma | ♩ ♪ ♪ |, zaś **As** – | ♩ ♩ |.

t. 33-36 wok. **A^{wok}** ma następującą wersję, muzycznie różniącą się tylko w t. 35:



Podajemy zgodną wersję **As** i **KF** (→**WF**), charakteryzującą się naturalniejszym układem tekstu słownego.

s. 48 t. 47 wok. **KF** (→**WF**) ma następującą wersję:



Podajemy zgodną wersję **As** i **A^{wok}**.

Zarówno w **[A]** (→**KF**→**WF**), jak i w **A^{wok}** Chopin zróżnicował rytmicznie t. 19 i 47, jednak kombinacja rytmów zanotowana w **A^{wok}** góruje nad wersją **[A]** dzięki lepszej zgodności z tekstem poetyckim (por. komentarz do t. 18-19).

s. 49 t. 61-62 Tekst główny pochodzi z **KF** (→**WF**), wariant z **As** i **A^{wok}**. Por. następną komentarz.

t. 62-64 W **As** linia basu jest prowadzona oktawami, jest przy tym widoczne, że dolne nuty oktaw zostały dopisane później. Ponieważ w późniejszej wersji **[A]** (→**KF**→**WF**) Chopin zrezygnował z tych oktaw, nie uwzględniamy ich.

t. 67 i 69 fort. **KF** (→**WF**) nie ma ces⁷ w akordzie w t. 67, a w t. 69

ma następującą wersję: Oczywista niezręczność harmoniczna tej wersji każe domyślać się jakiegoś nieporozumienia w odczytaniu **[A]** przez Fontanę. Prawidłową, zamierzoną przez Chopina wersję, można zdaniem redakcji ustalić na podstawie **As**:

— w t. 67 akord septymowy as-ces¹-des¹-f¹;

— w t. 69 druga z trzech możliwych do odczytania wersji:



Wersję 1, pierwotną, Chopin zastąpił wersją 2; następnie zmienił koncepcję zakończenia (t. 69-77), skreślił całą linijkę i napisał ją ponownie pod poprzednią redakcją. T. 69 zapisany został wówczas w wersji 3 (ostatnia seksta tylko jako pionowa kreska markująca powtórkę poprzedniego uderzenia). Uważamy jednak za bardziej prawdopodobne, że ten ostatni zapis jest pomyłkowy, gdyż wyraźne zmiany Chopin wprowadzał dopiero od t. 71 (w melodii od t. 73) i mógł nieuważnie przepisać początek.

t. 76 wok. Tekst główny pochodzi z **As** i **KF** (→**WF**), wariant podany w odsyłaczu – z **A^{wok}**.

14. Wiosna, WN 52

Charakter źródeł do tej pieśni wyróżnia ją spośród pozostałych utworów niniejszego tomu:

— „Wiosna” należała do utworów, których pamiątkowe autografy Chopin ofiarowywał najczęściej; zachowało się pięć takich autografów i jedna kopia z podpisem kompozytora; we wszystkich utworów liczy 24 takty;

— w zachowanych źródłach nie ma ani jednego, w którym utwór byłby jednoznacznie zanotowany jako pieśń, z wyraźnym podziałem na opatrzoną słowami partię wokalną i akompaniament fortepianu (nie bierzemy tu pod uwagę kopii i wydania Fontany, gdyż mógł on w znacznym stopniu zmienić układ graficznej notacji).

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**SW1** i **SW2**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

* Analizę szkicu przeprowadził Wojciech Nowik w poświęconym „Mojej pieszczotce” referacie na konferencji *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, Warszawa 2002. Z odczytaniem niektórych fragmentów rękopisu można jednak polemizować.

- A1** Autograf zatytułowany „Wiosna z pieśni sielskich”, opatrzony podpisem i datą „Paryż, 3 Wrz. 1844”, bez słów (Ossolineum, Wrocław). Głos środkowy (ósemki) notowany jest wraz z basem na dolnej pięciolinii w kluczu wiolinowym.
- A2** Autograf zatytułowany „Wiosna paroles de Witwicki”, opatrzony podpisem i datowany 5 lutego 1846 w Paryżu, bez słów (Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń).
- A3** Autograf dedykowany „Kochanemu Teofilowi Kwiatkowskiemu”, podpisany i datowany 4 września 1847 w Paryżu, bez słów (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa).
- A4** Autograf ofiarowany Fanny Erskine jako pamiątka z Crumpsal House, podpisany i datowany 1 września 1848 (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Melodia i akompaniament są zanotowane na jednej pięciolinii w kluczu wiolinowym, bez żadnych oznaczeń wykonawczych. Nad melodią wpisana jest jedna linijka tekstu, jednak w t. 16-17 rytm linii melodycznej nie odpowiada wymogom prozodii wiersza, a jest zgodny z rytmem kilku innych rękopisów wersji fortepianowej.
- A5** Autograf ofiarowany pani Kiéré jako wyraz uszanowania, podpisany, bez daty i bez słów (zbiory prywatne, fotokopia 2. strony w Towarzystwie im. Fryderyka Chopina, Warszawa). Redakcja WN miała dostęp jedynie do fotokopii 4 ostatnich taktów. Z informacji podanych w katalogach antykwaryusza wynika ponadto, że **A5** ma **Allegretto** jako określenie tempa.
- KFr** Kopia sporządzona przez Augusta Franchomme’a (Bibliothèque Nationale, Paryż). Tekst **KFr** jest na ogół zgodny z **A3**.
- KN** Kopia nieznanego kopisty, z podpisem i adnotacją Chopina „Warriston Crescent, 1848” (Zamek w Kórniku). Zapisana podobnie jak **A4** na jednej pięciolinii, jednak bez słów. Oprócz **All^{to}** na początku i fermaty na końcu nie ma żadnych oznaczeń wykonawczych.

Istnieje (istniało?) prawdopodobnie jeszcze kilka rękopisów, obecnie zaginionych lub niedostępnych*.

KF Nie sposób stwierdzić, jakimi źródłami dysponował Fontana, redagując **KF**. Najprawdopodobniej był to jeden lub więcej spośród rękopisów wymienionych wyżej. W każdym razie jest bardzo prawdopodobne, że zapis pieśni z pełnym tekstem poetyckim, a przede wszystkim zdwojenie melodii pieśni przez fortepian jest dziełem Fontany. Jego dodatkiem są zapewne również oznaczenia dynamiczne i artykulacyjne oraz pauzy pojawiające się w kilkudziesięciu miejscach partii wokalne.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy w zasadzie **A4** jako jedyny autograf z wpisanymi słowami (trzy zwrotki). Uwzględniamy pełny tekst wiersza Witwickiego**, opierając się na **KF** i **SW2**.

W **KF** (→**WF**) pr.r. fortepianu jest prowadzona unisono z partią śpiewaną; faktura taka nie występuje w żadnej innej pieśni Chopina. Proponujemy naturalny podział na śpiewaną melodię i prosty, lecz kompletny akompaniament fortepianu (por. analogiczną fakturę w „Gdzie lubi” WN 22).

s. 50 t. 1 **Lento** występuje w **A1** i **A3**, **Andantino** w **A2**, a **Allegretto** w **A5** i **KX**. W **A4** i **KFr** nie ma określenia tempa.

t. 4 i analog. wok. Na końcu większości czterotaktów **KF** (→**WF**) ma pauzę ósemkową, skracającą 2. nutę do wartości ćwierćnoty. Dotyczy to t. 4, 8, 12, 16, 32, 36, 40, 44, 48, 56 i dodatkowo t. 46, wypadającego wewnątrz czterotaktu. Jest mało prawdopodobne, by pauzy te, podkreślające stereotypowe frazowanie, a zarazem rozmieszczone niekonsekwentnie, pochodziły od Chopina.

* Informacje w: Maurice J. E. Brown *Chopin. An Index of his Works in Chronological Order*, Londyn 1972 i Krystyna Kobylańska *Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977.

** Za wykonaniem pieśni z pełnym tekstem poetyckim przemawia pośrednio następująca relacja Teofila Kwiatkowskiego, opisująca okoliczności powstania **A3**: „Chopin [...] zagrał pięć czy sześć razy z rzędu małą, kilkutaktową kołysankę [...]. Kilka dni później dał mi ją własnoręcznie napisaną.” Skoro Chopin grał „Wiosnę” w wersji fortepianowej z większą niż zapisana liczbą powtórzeń, to tym bardziej jest to uzasadnione w pieśni, gdy powtarzającej się muzyce towarzyszą za każdym razem inne słowa.

t. 8 i analog. fort. Na 4. ósemce taktu **KF** (→**WF**) nie ma **c¹**. Podajemy zgodny tekst wszystkich pozostałych rękopisów.

t. 16-17 i analog. wok. Wersję melodii zgodną z rytmem i akcentacją tekstu poetyckiego zawiera tylko **KF** (→**WF**). Podajemy ją, nie uwzględniając najprawdopodobniej nieautentycznych pauz. W pozostałych rękopisach znajdujemy kilka wersji z typowo pianistycznymi synkopami:

A1 

A2 

A3, A4, KFr i KX 

t. 17 i analog. wok. W t. 17, 21, 25, 29, 45, 49 i 53 **KF** (→**WF**) ma następujące wartości rytmiczne: | ♩ 7 ♩ ♩ 7 ♩ | (pauza ósemkowa pojawia się także na 5. ósemce t. 55). Wydaje się bardzo mało prawdopodobne, by przypadające przeważnie wewnątrz słów pauzy mogły odpowiadać intencji Chopina.

s. 51 t. 41-55 wok. W **Rz** wprowadzono szereg dowolnych zmian tekstu poetyckiego: autentyczny tekst zastąpiono w t. 41 przez „Lot rozwija”, a w t. 49-51 przez „Ponad pola, niwy, tam swą piosnkę”, w t. 55 zamiast „do niebios” podano „w niebo aż”; ponadto zmieniono kolejność słów w t. 47 i 53.

t. 55 wok. Tekst główny pochodzi z **A4** i **KF** (→**WF**). Wariant jest wersją pozostałych rękopisów.

15. Śliczny chłopiec, WN 54

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF**, **WF** i **KV**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**BZ**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[A] Zaginiony autograf, będący w posiadaniu Jane W. Stirling i najprawdopodobniej przekazany do dyspozycji Julianowi Fontanie***.

KF Kopia Fontany oparta na [A]. Tekst słowny obejmuje 6 z 9 zwrotek wiersza.

KV Kopia nieznanego kopisty oparta najprawdopodobniej na [A]. Partia wokalna zanotowana jest z jedną linijką tekstu słownego (2 zwrotki wiersza).

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **KV**, porównaną z **KF**. Ponieważ muzyka wymaga parzystej liczby zwrotek tekstu, uwzględniamy 8 z 9 zwrotek, pomijając tę, w której użyto słów nieznanymi współczesnej polszczyźnie.

s. 52 *Początek* Podajemy określenie tempa wpisane w **KV**, naszym źródle podstawowym. **KF** (→**WF**) ma **Allegro moderato**.

t. 1 pr.r. Charakterystyczne dla Chopina, a więc być może autentyczne, palcowanie pochodzi z **KF** (→**WF**).

t. 1 i 5 fort. W **KV** nie ma żadnych znaków dynamicznych. **KF** (→**WF**) ma **f** w t. 1 i **mf** w t. 5. To ostatnie, na ogół niestosowane przez Chopina, zmieniamy na **p**.

t. 7 pr.r. Na początku taktu **WnF1** (→**Wnp3**) nie ma tercji **e¹-g¹**. Błąd ten w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych dowolnie zadiustowano dodając sekundę **e¹-fis¹**.

s. 53 t. 20 pr.r. **KF** (→**WF**) ma w akordzie jeszcze nutę **e¹**. Podajemy wersję **KV**.

*** Hanna Wróblewska-Straus, *Listy J. W. Stirling do Ludwika Jędrzejewiczowej*, Rocznik Chopinowski 12, Warszawa 1980; list z 2-3 VII 1852.

t. 27-28 l.r. Głos basowy prowadzony jest oktawami w **KV**, a pojedynczymi nutami w **KF** (\rightarrow **WF**).

3. zwrotka wok. W **Rz** zmieniono dowolnie „W progę” na „Ledwie” i „Na wskroś” na „Radość”.

4. zwrotka wok. W **Rz** tekst od słów „Gdy płąsamy...” zmieniono dowolnie na „Gdy płąsamy we dwoje, patrzą na nas ocz roje”, i dalej „Co to będzie...” na „On powiedział mi przecie, że mu wszystkim na świecie”.

16. Nie ma czego trzeba, WN 57

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**BZ**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

Jak wynika z listów Jane Wilhelminy Stirling do siostry Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowej, znany z **KF** (\rightarrow **WF**) akompaniament tej pieśni jest harmonizacją Chopinowskiej melodii dokonaną przez Augusta Franchomme'a, który miał zresztą poważne wątpliwości, czy udało mu się odgadnąć zamiar Chopina w tej materii (patrz cytaty o *Pieśniach...* przed tekstem nutowym).

[As] Zaginiony autograf, zapewne szkicowy, w którym w sposób nie budzący większych wątpliwości zapisana była jedynie partia wokalna. Na podstawie zachowanych szkiców innych kompozycji Chopina (np. pieśni „Pierścień”) można przypuszczać, że [As] zawierał naszkicowany wstęp i zakończenie oraz zamarkowaną, być może tylko we fragmentach, linię basu.

RFr Rękopis Augusta Franchomme'a zawierający przepisana z autografu autentyczną partię wokalną i ułożony przez niego akompaniament. Wstęp i zakończenie są prawdopodobnie uzupełnioną przez Franchomme'a kopią szkicowego zapisu Chopinowskiego. **RFr** nie ma słów.


KF Podstawą **KF** był zapewne Chopinowski autograf partii wokalnej i **RFr**.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **RFr**. Partię wokalną pozostawiamy bez zmian, zaś w partii fortepianu usuwamy z akordów zbyt ciężko brzmiące zdwojenia oraz retuszujemy miejsca, w których można podejrzewać nietrafną harmonizację Franchomme'a. Zmian polegających jedynie na dodaniu, usunięciu lub przeniesieniu o oktawę któregoś ze składników akordu, bez zmiany jego treści harmoniczej, w dalszej części komentarza nie omawiamy.

Tekst słowny podajemy zgodnie z wyborem dokonany w **KF** (4 z 8 zwrotek). Patrz *Komentarz wykonawczy*.


s. 54 t. 7 fort. **RFr** (\rightarrow **KF** \rightarrow **WF**) ma następującą wersję:



t. 8 wok. **KF** (\rightarrow **WF**) ma następujący rytm: | ♩. ♩. |. Podajemy wersję źródła podstawowego, **RFr**.

t. 11 wok. **KF** (\rightarrow **WF**) ma następujący rytm: | ♩. ♩. |. Podajemy wersję **RFr**.

t. 12 fort. **RFr** (\rightarrow **KF** \rightarrow **WF**) ma tu dwa akordy:




Powtórzenie akordu a-moll na 2. ćwierćnucie wydaje się niepotrzebnie obciążać łączącą dwie frazy nutę melodyczną c².

t. 13-14 i 21-22 fort. Akord C-dur jest w tych taktach przetrzymywany łukami: w **RFr** w t. 21-22, w **KF** (\rightarrow **WF**) w obu miejscach.

s. 55 t. 20 fort. Na 2. ćwierćnucie **RFr** (\rightarrow **KF** \rightarrow **WF**) ma akord C-dur. Powrót do tonacji C-dur poprzez akord dominantowy wydaje się w tym kontekście znacznie naturalniejszy.

t. 27-30 fort. **RFr** (\rightarrow **KF** \rightarrow **WF**) ma następującą wersję:




(łuki przetrzymujące oktawę l.r.

w t. 29-30 znajdują się tylko w **KF** (\rightarrow **WF**).

t. 36 pr.r. **RFr** i **KF** (\rightarrow **WF**) mają tu trójdźwięki:

RFr 

KF (\rightarrow **WF**) 

Wersja Franchomme'a, wyraźnie niezręczna ze względu na osłabienie dominantowej funkcji akordu przez nutę a¹ na 1. ćwierćnucie, została zapewne poprawiona przez Fontanę. Rozwiązanie proponowane przez redaktora WN pozwala uniknąć zarówno niezręczności wersji **RFr**, jak i niepotrzebnych powtórzeń wewnętrznych składników akordu w **KF**.

t. 37 fort. Dodajemy arpeggio ze względu na podobieństwo końcówki tej pieśni z kadencją zamykającą *Preludium fis* op. 28 nr 8.

17. Dwojaki koniec, WN 58

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**BZ**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[A] Jak w „Ślicznym chłopcu” WN 54.

KF Kopia Fontany oparta na [A]. Tekst słowny obejmuje 3 z czterech zwrotek wiersza.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Za podstawę przyjmujemy **KF**. Nie uwzględniamy oznaczenia tempa ani stereotypowych widełek dynamicznych, dodanych zapewne przez Fontanę. Tekst słowny podajemy według **BZ**.

s. 56 t. 1 Jako określenie tempa **KF** (\rightarrow **WF**) ma **Allegretto**. Ponieważ jego autentyczność jest niepewna, proponujemy **Andante**, odpowiedniejsze ze względu na relacje z określeniami innych pieśni niniejszego tomu.

t. 11 wok. W **BZ** odpowiadające 1. połowie taktu słowa 2. zwrotki są w tym kontekście niezrozumiałe: „na leki”. Ten prawdopodobny błąd odczytania rękopisu Zaleskiego poprawiamy na „nalewki”. W **KF** (\rightarrow **WF**) cała 2. strofa została pominięta.

t. 16 wok. W **KF** (\rightarrow **WF**) obie nuty są połączone łukiem. Fort. Notacja **KF** (\rightarrow **WF**) w zestawieniu z partią wokalną budzi wątpliwości:



Mało prawdopodobne wydają się oktawy równoległe w skrajnych głosach (utworzone przez bas i partię wokalną) oraz wartości rytmiczne, wbrew partii wokalnej wypełniające cały takt. Dokonujemy retuszów pozwalających uniknąć powyższych niezręczności.

18. Z gór, gdzie dźwigali, WN 61

W liście do Ludwika Jędrzejewiczowej (Paryż, 6 I 1853) Julian Fontana pisze: „Pani Potocka wyjaśniła wszystko, co dotyczy pieśni do słów Anonyma (Zygmunta Krasińskiego) «Z gór, gdzie dźwigali...» i ofiarowała się sprowadzić z Nicei album, w którym pieśń ta jest ręką Chopina wpisaną”.^{1*} Wydaje się, że Chopin nie tylko napisał pieśń do albumu hrabiny Potockiej, ale dla niej ją skomponował:

— Delfina Potocka była utalentowaną śpiewaczką, a jej kunszt mógł zaainspirować Chopina do stworzenia dzieła głęboko przejmującego i oryginalnego; znamienne jest użycie w partii wokalne (t. 8) trylu, wymagającego zaawansowanych umiejętności technicznych;

— o tym, że jednym z impulsów do napisania pieśni była osoba hr. Potockiej, może również świadczyć wybór tekstu autorstwa Krasińskiego, z którym wiązała ją głębokie, długotrwałe uczucie.

Źródła

Ogólne charakterystyki źródeł obejmujących więcej niż jedną pieśń (**KF** i **WF**) oraz opis dodatkowych źródeł tekstu słownego (**ZKH**) – patrz wyżej *Źródła do Pieśni*.

[A] Zaginiony autograf wpisany do albumu Delfiny Potockiej.

KF Kopia Fontany oparta najprawdopodobniej bezpośrednio na **[A]**. Jeśli wziąć pod uwagę, że będąca znakomitym muzykiem właścicielka autografu osobiście zaangażowała się w dostarczenie **[A]** Fontanie, można przypuszczać, że nie odważyłby się on wprowadzać do tekstu pieśni żadnych dowolnych zmian. Tekst **KF** jest więc zapewne wiernym odbiciem oryginału, uzupełnionym co najwyżej pochodzącymi od Chopina wskazówkami wykonawczymi przekazanymi osobiście przez panią Potocką.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego

Podajemy tekst **KF**. W partii śpiewanej nie uwzględniamy sprzecznych z zasadami notacji wokalne łuków, którymi Chopin często wyodrębniał krótkie motywy lub grupy nut przypadające na poszczególne słowa.

Rezygnujemy z nadanego przypuszczalnie przez Fontanę, niewątpliwie nieautentycznego tytułu „Melodia” na rzecz incipitu słów pieśni, użytego zresztą do jej określenia w cytowanym wyżej liście Fontany.

s. 59 t. 40 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych do półnut *Des-C* dodano dowolnie oktawowo zdwojenie, *des-c*.

DODATEK

Mazur, WN 17a

Okoliczności powstania „Mazura” opisał Chopin w liście do rodziny (Drezno, 26 VIII 1829): „Musieliśmy się w jego [Hanki] książkę, poświęconą odwiedzającym Muzeum Praskie, a szczególnie jego względy mającym, wpisać. [...] Każdy więc z nas ruszył konceptem; [...] Maciejowskiemu przyszła myśl zrobienia czterech strof mazurka; dorobiłem muzykę i wpisałem się wraz z moim poetą, jak tylko można najoryginalniej. Hanka się ucieszyła, był to bowiem *Mazur* do niego, do jego zasług na polu Słowiańszczyzny wystosowany”.

Źródła

A Autograf wpisany do albumu Václava Hanki w Pradze 23 VIII 1829 r., zachowany tylko we fragmencie, jednak znany w całości z fotokopii (Muzeum Narodowe, Praga).

„Mazur” opublikowany został po raz pierwszy przez Otakara Hostinského w czasopiśmie „Dalibor” (Praga 1879, nr 6), na podstawie **A**. Wcześniej Kazimierz Władysław Wójcicki przedrukował w swojej pracy *Cmentarz Powązkowski pod Warszawą* (Warszawa 1856) niedokładną rekonstrukcję „Mazura” spisana z pamięci 6 IV tego roku przez Franciszka Maciejowskiego, brata autora słów, Ignacego.

* Cytat według streszczenia listu w: Mieczysław Karłowicz *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Podajemy tekst **A**, zachowując oryginalne wiązania drobnych wartości rytmicznych, niezgodne z konwencją notacji wokalne.

s. 62 t. 5 W niektórych publikacjach przed 2. nutą znajduje się błędny \sharp podwyższający c^2 na cis^2 .

(1). Życzenie, WN 21. Wcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej na s. 9.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Na podstawie **KX**, porównanej z **KZ** i **KF**, odtwarzamy zaginiony **[AF]**. Zachowujemy oryginalne wiązania drobnych wartości rytmicznych, niezgodne z konwencją notacji wokalne.

s. 63 t. 9-29 l.r. W **KX** nuty basowe w t. 9-21 są opatrzone cyframi 8 oznaczającymi ich zdwojenie w dolnej oktawie (z wyjątkiem nut *A-H* na przejściu t. 16-17 i wypisanych nutami oktaf *G-g* w t. 12 i 16). W **KF** (\rightarrow **WF**) wypisano nutami wszystkie oktawy oznaczone w **KX** i dodano oktawy w t. 22-23. W **KZ** zdwojenia oktafowe są wypisane w całej partii akompaniującej oprócz dwóch nut na przejściu t. 16-17. Biorąc pod uwagę, że w **[AK]** i **A** linia basu prowadzona jest na ogół pojedynczymi nutami, można mieć wątpliwości, czy zdwojenia te odpowiadają intencji Chopina i rzeczywiście zostały przez niego zapisane w **[AF]**. Problem postawił już Mieczysław Karłowicz, publikując po raz pierwszy faksymile **A**: „zwraca uwagę brak [w **A**] ciężkich oktaf w lewej ręce akompaniamentu, które znajdujemy w wydaniu Fontany, a które, moim zdaniem, nie mogły powstać pod piórem Chopina”^{**}. Podzielając ten pogląd, uznaliśmy za bardziej prawdopodobne, że w **[AF]** nie było tych zdwojeń.

t. 12 i 25 wok. Podajemy rytm **KX** i **KZ**. W **KF** wartości rytmiczne są zamienione: $\downarrow \downarrow \downarrow$; rytm ten w obu taktach występował także w **WF**, w którym jednak w t. 12 zmieniono go na $\downarrow \downarrow \downarrow$ (zgodnie z późniejszą wersją **A**).

s. 64 t. 16 wok. Podajemy rytm **KX**, **KZ** i **KF**. W korekcie **WF** zmieniono go na $\downarrow \downarrow \downarrow$ (na wzór t. 29).

t. 21 wok. Podajemy notację **KX** i **KZ**. W **KF** (\rightarrow **WF**) 1. nuta ma wartość ćwierćnoty, cztery następne zapisane są jako przekreślone przednutki ósemkowe, a dwie ostatnie krojem normalnej wielkości.

(5). Hulanka, WN 32. Wcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej na s. 12.

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Podajemy tekst **KX**, zachowując oryginalne wiązania drobnych wartości rytmicznych, niezgodne z konwencją notacji wokalne.

s. 65 t. 8-9 fort. W **KF** (\rightarrow **WF**) w wypisanej nutami 2. zwrotce (i dalszych, oznaczonych jako jej powtórzenia) takty te są podane w dwóch wersjach:

** *Niewydane dotychczas pamiątki po Chopinie*, Warszawa 1904.

Łuku przetrzymującego *G* w wersji głównej nie ma w **KF**, zaś łuku przetrzymującego *d*¹ w wersji *ossia* – w **WnF1**.

Autentyczność alternatywnej harmonii podanej w wersji *ossia* jest wątpliwa, gdyż nie występuje ona w żadnym z 4 pozostałych zachowanych rękopisów.

t. 21 i następne fort. Podajemy notację **KX**. W **KF** (→**WF**) fortepianowe inter- i postludium jest o 4 takty dłuższe:



Po *t. 24* następuje powrót do *t. 1*, a po ostatniej zwrotce – koniec utworu.

W wersji tej najbardziej wątpliwe jest wykonywanie całej tej końcówki przed powrotem wstępu (*t. 1-4*). Powoduje to, iż część śpiewana jest tej samej długości (12 taktów), co fortepianowe interludium, proporcja nie spotykana w innych *Pieśniach* Chopina.


(11). Śpiew z mogiły – Leci liście z drzewa, WN 49 Rekonstrukcja Juliana Fontany


Źródła – patrz komentarz do wersji głównej na s. 17.
(W **Rz Pieśń** ukazała się – najprawdopodobniej ze względu na cenzurę – pod tytułem „Sierota”, z całkowicie zmienionym tekstem słownym.)

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Podajemy tekst **WF**, porównany z **KF**.

W partii śpiewanej nie uwzględniamy łuków motywicznych, sprzecznych z zasadami notacji wokalne; jest ich dużo w obu rękopisach, w wydaniu jednak większość z nich pominięto.

s. 67 *t. 36 i 104* l.r. Pojedyncze nuty *es* i *ces* występują w **RF** (→**KF**), oktawy – w **WF**.

s. 68 *t. 51-65* l.r. W obu rękopisach każdy z motywów  objęty jest łukiem. Fakt, że w **WF** nie ma tych łuków, pozwala przypuszczać, że Fontana uznał za wystarczające określenie *legatissimo il basso*.

s. 71 *t. 98 i 106* wok. Znaki  znajdują się tylko w **KF** (w **WF** nie ma tu żadnych oznaczeń). **RF** ma akcenty na synkopach.

t. 108 pr.r. Podajemy wersję **KF**, zgodną z **RF**. W 2. połowie taktu **WF** ma dwie ósemki, *ges-es*¹ i *b*. Wersja ta, gorzej łącząca się z zakończeniem, może być pomyłkowa.

t. 110-112 fort. Zamiast występujących w **WF** *dim. e rit.*, **KF** ma *riten.* w *t. 111* i *ppp* w *t. 112*.

(16). Dumka (WN 57)

Jest to zapewne pierwsza Chopinowska próba podłożenia muzyki do tego tekstu Bohdana Zaleskiego. Album należący niegdyś do Stefana Witwickiego odnalazł Stanisław Lam w papierach siostrzenicy poety, Marii Ołędzkiej. Prawdopodobną datę wpisu można określić na podstawie listu Witwickiego do Chopina z 25 III 1840, w którym poeta, nie przebiegając w słowach, wypomina Chopinowi ociąganie się z dokonaniem wpisu*.

Źródła

[A] Zaginiony autograf wpisany do albumu Stefana Witwickiego prawdopodobnie w 1840 r.

Lam Pierwsza publikacja w artykule Stanisława Lama *Nieznana dumka Fr. Szopena* („Słowo Polskie”, Lwów 22 X 1910).

Zasady redagowania tekstu nutowego i słownego
Podajemy tekst **Lam**.

s. 72 *t. 4* pr.r. Brak w **Lam** nuty *a*¹ na 3. ósemce taktu jest prawdopodobnie przeoczeniem, gdyż pozostawia nierozwiązane *gis*¹ z 2. ósemki (por. *t. 3*).

Jan Ekier
Paweł Kamiński

* „Powiedz mi, mój kochany gagatku, co Ty sobie najlepszego ze mną myślisz? Ja myślałem, że tak Ci łatwo będzie napisać kilka słów, albo kilka nut [...]; kiedy nie chcesz, jechał Cię sęk, to się obejdziesz; czemuż przynajmniej nie oddasz sztambucha [...].” (list cytowany w **Lam**).