

FRYDERYK CHOPIN
SUPLEMENT

Komentarz wykonawczy
Komentarz źródłowy (skrócony)

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone jakimś określeniem, np. *Piano à 6 octaves*, zostały w ten sposób oznaczone w źródłach, ujęcie określenia w nawiasy kwadratowe oznacza, że wariant pojawia się w źródłach, lecz bez żadnych określeń. Pozostałe warianty wynikają z rozbieżności przekazów autentycznych 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 ujmowane są w nawiasy kwadratowe []. 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.

Zaznaczone linią przerywaną wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą rękę pochodzą od redakcji.

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


Skróty: pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka, t. – takt, takty.

Hexameron

Liczne w tym utworze zestawienia rytmów punktowanych i trioli należy wykonywać w sposób wynikający z podpisania nut w pionie. W zdecydowanej większości sytuacji (t. 67-85, 87-95, 99, 103, 107, 1. połowa 108, 111, 119, 139-145 – pr.r., 290-297, 302-306, 408-411) oznacza to, że szesnastka powinna być uderzona razem z ostatnią nutą trioli ósemkowej (w t. 223, 229-230 i 233 trzydziestodwójka razem z ostatnią nutą trioli lub sekstoli szesnastkowej). Jedynie ostatnia szesnastka pr.r. w t. 108 i szesnastki l.r. w t. 139-144 wymagają najprawdopodobniej uderzenia po 3. nucie trioli. Por. *Komentarz źródłowy*.

Oryginalne palcowanie Liszta 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.

s. 12 t. 45 i 47 l.r. Trudno rozstrzygnąć, czy motywy opatrzone nazwami instrumentów miały w intencji Liszta być wykonywane w wersji solowej. Zdaniem redakcji możliwe są oba rozwiązania. Uwzględnienie motywu Vc. i Cb. w t. 47 wymaga zrezygnowania z tremolanda występującego w tekście głównym.

s. 18 t. 139-145 Należy zwrócić uwagę na odmienną notację i wykonanie rytmów  w prawej i lewej ręce: szesnastki pr.r. powinny być uderzane równocześnie z 3. nutą trioli l.r., natomiast szesnastki l.r. – po.

s. 29 t. 282-288 Odmienna notacja arpeggiów w t. 282 i 286 nie oznacza różnicy wykonania. Zdaniem redakcji wszystkie arpeggia w t. 282-288 można wykonywać w sposób ciągły od nuty basowej w l.r. do nuty melodycznej, którą w zależności od kontekstu można grać pr.r. lub l.r.

s. 31 t. 313-314 pr.r. Nie jest jasne, jak należy rozumieć łuki łączące kolejno 4 ćwierćnuty e⁴ w t. 313 i górną nutę akordu na początku t. 314. Odczytane dosłownie, wydają się one mieć znaczenie przetrzymujące; byłby to jednakże zapis czysto teoretyczny i niepotrzebnie skomplikowany. Redakcja proponuje 3 rozwiązania:
— uderzanie każdej z 5 zapisanych nut e⁴;
— uderzanie 1. i 5. z nich, a więc tylko na początku taktów;
— uderzanie 1., 3. i 5. z nich.

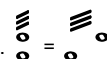
t. 314 Łatwiejsze palcowanie:



s. 32 t. 339 Liszt miał prawdopodobnie dwie nieco odmiennie koncepcje dynamiczne tej końcówki frazy:
— kulminację *cresc.* na początku t. 339;
— *cresc.* aż do ostatniej, zaakcentowanej ćwierćnuty as.

s. 34 t. 364-391 Zdaniem redakcji wykonanie fragmentu oznaczonego jako Tutti można potraktować fakultatywnie. Za jego uwzględnieniem przemawia efektowna faktura i oryginalny postęp harmoniczny, przeciwko – dość dokładne powtórzenie schematu konstrukcyjno-harmonicznego poprzedniego odcinka (t. 332-363).

„Boże, coś Polskę” Harmonizacja dawnej wersji pieśni

s. 49 t. 13 l.r. 

Wariacje na temat z „Kopciuszka” Rossiniego na flet i fortepian

Przy identyfikowaniu utworu, np. w programach koncertów, redakcja zaleca wymienianie obu prawdopodobnych autorów *Wariacji*: Fryderyka Chopina i Józefa Cichockiego (patrz *Komentarz źródłowy*). Podając bardziej szczegółowe informacje o utworze, można dodać, że Chopin skomponował najprawdopodobniej tylko 3. wariację.

W partii fletu występują dwa rodzaje znaków *staccato*: kliniki i kropki. W czasach młodości Chopina znaczenie tych znaków nie zawsze było różne: najczęściej stosowanym znakiem był klinik, kropkę używano zaś przede wszystkim w połączeniu z łukami. Wykonawca *Wariacji* powinien więc przy wyborze artykulacji kierować się nie dosłownym odczytaniem oznaczeń, a raczej wycuciem charakteru motywów i fraz.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego poszczególnych utworów i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami. 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 źródłowy*.

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

Zawartość tomu

W niniejszym *Suplemencie* znalazły się utwory powstałe z udziałem Chopina, które jednak nie wyszły w całości spod jego pióra. Materiał tomu można podzielić na trzy grupy:

1. Wariacje na temat Belliniego (*Hexameron*), dzieło 6 kompozytorów, w tym Chopina, który napisał jedną z wariacji; wariacja ta jest jedyną kompozycją w tym tomie, przygotowaną przez Chopina do druku.
2. Różne kompozycje, w których autorstwo Chopina można przekonywać wykazać tylko w odniesieniu do pewnych fragmentów (*Mazurki*) bądź elementów (harmonizacje polskich pieśni patriotycznych oraz polskich i francuskich melodii ludowych).
3. Wariacje na temat Rossiniego na flet z towarzyszeniem fortepianu, utwór napisany najprawdopodobniej wspólnie przez Chopina i flecistę Józefa Cichowskiego.

Wobec dużej niepewności datowania niektórych utworów, zasada chronologicznego ich uszeregowania, przyjęta w innych tomach WN, mogła w *Suplemencie* być zastosowana jedynie w ograniczonym zakresie.

Do *Suplementu* nie włączamy utworów w całości wątpliwego autorstwa Chopina (np. *Walca Es*) ani utworów autodydaktycznych (ćwiczeń kompozytorskich, kanonu, *Fugi a*). Nie podajemy też szkiców.

Powyższy wybór ma na celu ukazanie nawet drobnych okrucich inwencji Chopinowskiej, choćby marginesowych lub przypadkowych, które wykroczyły jednak poza fazę fragmentarycznych szkiców.

Hexameron

Powyższym tytułem opatrzone w drugim (wiedeńskim) i dalszych wydaniach wariacje na temat marsza z opery „Purytanie” Vincenzo Belliniego, napisane przez Franciszka Liszta i pięciu innych kompozytorów-wirtuozów: Sigismunda Thalberga, Johanna Petera Pixisa, Henri Herza, Carla Czernego i Chopina. Utwór powstał z inicjatywy księżnej Cristiny de Belgiojoso dla uświetnienia zorganizowanego przez nią 31 III 1837 koncertu dobroczynnego na rzecz ubogich Włochów. Kompozycji nie udało się jednak przygotować na czas (por. cytaty o *Hexameronie...* przed tekstem nutowym), została ukończona dopiero w grudniu 1837. W następnych latach dzieło opublikowało 4 wydawców w Mediolanie, Wiedniu, Londynie i Paryżu.

W niniejszym tomie podajemy podstawową wersję utworu, na fortepian solo. Już pierwsze wydania tej wersji dowodzą, że Liszt od początku przewidywał także aranżację na fortepian i orkiestrę (por. t. 45, 47 i 364-391 oraz komentarz do t. 408-416); ideę tę zrealizował jednak tylko częściowo, o czym przekonuje zachowany rękopis partytury, w którym *Hexameron* uległ znacznym skrótom. Również w opublikowanej w latach siedemdziesiątych XIX w. wersji na dwa fortepiany Liszt dokonał skrótów o podobnym zakresie. W obu tych opracowaniach usunięta została m.in. wariacja pióra Chopina; z tego względu nie włączamy ich do naszego wydania.

Sama wariacja Chopinowska jest w WN dołączona także do tomu *Dzieła różne* (A).

Źródła

[R] Nie zachował się żaden rękopis wersji solowej. Przez **[R]** oznaczamy rękopis służący za podkład do druku; czy były to zestawione autografy wariacji poszczególnych autorów, czy też rękopis (autograf/kopia) Liszta, który koordynował całość projektu – trudno stwierdzić.

R^{ork} Rękopis partytury opracowania na fortepian z orkiestrą (Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń), staranny czystopis z wpisanymi w partię poszczególnych instrumentów licznymi replikami. W opracowaniu tym *Hexameron* uległ znacznemu skróceniu poprzez połączenie 3. wariacji z finałem (według numeracji wersji solowej po t. 177 następuje t. 392); 4. wariację Liszt przesunął przed trzecią, a dwie następne pominął. **R^{ork}** sporządzony został najprawdopodobniej na podstawie roboczego, autorskiego zapisu partii orkiestry, który kopista miał przepisać, dołączając zacierpniętą z wydania Haslingera partię fortepianu. Ta ostatnia pozostała jednak niedokończona na skutek pomyłki przy wpisywaniu: przepisujący nie uwzględnił zmiany kolejności i wpisał 14 taktów (2 strony **R^{ork}**) wariacji Pixisa w akompaniament orkiestrowy do wariacji Herza. Po spostrzeżeniu pomyłki, w dalszym ciągu utworu pięciolinie przeznaczone na partię fortepianu pozostawiono puste. Dla ustalenia tekstu wersji solowej **R^{ork}** ma jedynie pomocnicze znaczenie.

Ww Pierwsze wydanie włoskie, Jean Ricordi (N 10982 N, na ostatniej stronie C 10982 N, na 4 poprzednich – C 10982 C), Mediolan XII 1838, oparte zapewne na **[R]**. Zawiera bardzo dużo błędów i niedokładności.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie (austriackie), Tob. Haslinger (T. H. 7700), Wiedeń II 1839, oparte na **Ww**. Poprawiono w nim błędy wysokościowe, uzupełniono znaki chromatyczne (niekiedy nawet niekonieczne) i uporządkowano w pewnym stopniu oznaczenia wykonawcze, dokonano też pewnych, najprawdopodobniej dowolnych zmian, przede wszystkim w notacji rytmicznej i układzie graficznym.

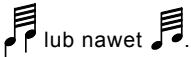

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Cramer & C^o. (N^o. 406), Londyn 1840, oparte na **Ww**, z uwzględnieniem części zmian wysokościowych wprowadzonych w **Wn**. Zawiera też kilka odmiennych wersji niewiadomego pochodzenia.

Wf Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas et C^{ie} (T. 1066), Paryż 1841, oparte na **Ww**, z uwzględnieniem korekt wysokościowych wprowadzonych w **Wn** oraz innymi, prawdopodobnie autentycznymi zmianami.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Ww**, jako oparte najprawdopodobniej na rękopisie, z uwzględnieniem korekt wprowadzonych do **Wn**, **Wa** i **Wf**. Mogące pochodzić od autorów zmiany, które nie są poprawkami błędów, w tym uzupełnienia oznaczeń wykonawczych, podajemy bez nawiasów, gdy występują zgodnie w tych trzech wydaniach, a w nawiasach, gdy tylko w niektórych (najczęściej **Wn**).

Notację rytmów punktowanych na tle triol odtwarzamy zgodnie z pierwszymi wydaniem; zarówno w wariacji Chopinowskiej, jak i w pozostałych (z nielicznymi wyjątkami – ostatnia szesnastka pr.r. w t. 108 i partia l.r. w t. 139-144) jest ona zgodna z notacją, której Chopin używał w całej swojej twórczości (patrz poświęcony temu rozdział w: Jan Ekier, *Wstęp do Wydania Narodowego. Zagadnienia edytorskie*; dostępne na www.pwm.com). W części późniejszych wydań zbiorowych szesnastki przesunięto dowolnie poza 3. nutę triol.


Uprecyzyniamy notację tremoland wypełniających wartości krótsze niż półnuta, zgodnie z powszechnie dziś stosowanym systemem. W źródłach są one zapisane  lub nawet .

Pozostawiamy zastosowany w pierwszych wydaniach sposób oznaczenia autorów poszczególnych fragmentów dzieła za pomocą inicjałów (na początku fragmentu) lub inicjału imienia i nazwiska (na końcu).

Introduction

- s. 10 *t. 2-3* l.r. Jako półnuty z kropką **Ww** ma błędnie *Des-F*.
- t. 10-11* W **Ww** nie ma żadnych określeń dynamicznych w t. 10 ani **mf** w t. 11 wersji alternatywnej.
- s. 11 *t. 19* W **Ww** (→**Wn,Wa,Wf**) pedalizacja jest niedokładnie wpisana: na początku taktu znajduje się znak \ast , a znak wzięcia pedalu – dopiero przed 1. szesnastką. Por. t. 16, 22 i 25.
- t. 25* l.r. Arpeggio znajduje się tylko w **Ww** (→**Wf**).
- t. 28* pr.r. Jako 4. ćwierćnutę taktu **Ww** (→**Wn,Wa**) ma oktawę c^1-c^2 , a **Wf** – akord $c^1-es^1-as^1-c^2$. Obie wersje są najprawdopodobniej autentyczne.
- t. 28-30* l.r. Oznaczenia wykonawcze (łuki, kliniki, \rightrightarrows) podajemy według **Wf**, w którym są najdokładniejsze.
- s. 12 *t. 45* l.r. Replikę motywu kottów podaje tylko **Ww** (→**Wf**).
- t. 46, 48 i analog.* pr.r. Tremolanda w 1. połowie taktu nie są w **Ww** zapisane w zwykły, skrótowy sposób, lecz wypisane nuta po nucie. Podano przy tym 12 nut zarówno na 1. ćwierćnutę taktu, jak i – błędnie – na drugiej, która jako część trioli ósemkowej niewątpliwie powinna obejmować tylko 8 nut tremolanda. Przyjmujemy poprawną wersję **Wn, Wa i Wf**. Akompaniująca figuracja na ostatniej ósemce 1. połowy taktu i w całej 2. połowie jest w źródłach zapisana trzydziestodwójkami. Pisownia ta, mimo że niezupełnie ścisła (3 nuty wypełniające ósemkę powinny tworzyć triolę szesnastkową), nie tylko nie prowadzi do nieporozumień, ale ponadto lepiej oddaje proporcję rytmiczną między tymi nutami a podstawową jednostką metryczną, czyli ćwierćnutą (9 nut w ćwierćnutę to przecież raczej trzydziestodwójki). Dlatego pozostawiamy bez zmian notację źródeł.
- s. 13 *t. 56* pr.r. W akordzie na 4. ósemce taktu **Ww** ma as^3 zamiast g^3 . W pozostałych wydaniach błąd poprawiono.

Tema

- s. 14 *t. 78 i 94* pr.r. Łuk znajduje się tylko w **Wf**.
- t. 81* W 2. połowie taktu **Wa** ma następującą wersję:
- 
- Podajemy tekst **Ww** (→**Wn,Wf**).
- t. 84 i 88* pr.r. Kropki przedłużające brzmienie wewnętrznych półnut w 1. akordzie znajdują się tylko w **Wn**.
- s. 15 *t. 90* l.r. W 1. akordzie zapisanym drobnymi nutami **Ww** (→**Wn, Wa,Wf**) ma błędnie g^1-b^1 zamiast b^1-des^2 .

1^{re}. Var.

- s. 16 *t. 99-122* W całej 1. wariacji znaki dynamiczne – *p, f, ff* – oraz niektóre inne określenia wpisane są na ogół nie na początku zakresu obowiązywania, lecz później, najczęściej o ćwierćnutę (np. *p leggero* w t. 102 i *p* w t. 103 umieszczone są na 2. ćwierćnutę taktu). Tę wychodzącą już wówczas z użycia konwencję spotykamy sporadycznie także w utworach młodego Chopina. Tam gdzie zamierzony zakres obowiązywania danego określenia nie budzi wątpliwości, umieszczamy je zgodnie z obecnie stosowaną zasadą.
- t. 101* l.r. W **Wn** 2., 4., 6. i 8. ósemka podpisane są dokładnie pod 3. ósemką kolejnych trioli pr.r. Wykonanie odpowiadające takiej pisowni nie jest niemożliwe (por. podobny rytm w analogicznej

frazie w t. 121), jednak szereg innych tego typu miejsc, w których w **Wn** zmieniono sposób wzajemnego podpisania różnych głosów, niekiedy niewątpliwie błędnie (por. komentarz do t. 140-146, 292, 296 i 297), każe wątpić w autentyczność tej zmiany.

t. 103 i 119 pr.r. Na 2. ćwierćnutę taktu szesnastkę f^2-b^2 przesunięto w **Wn** nad 6. szesnastkę l.r. Zachowujemy notację **Ww** (→**Wa,Wf**). Patrz komentarz do t. 101.

t. 104 i 120 Na 4. ćwierćnutę taktu tekst główny pochodzi z **Ww** (→**Wf**). Wersja podana w odsyłaczu znajduje się w **Wn**, jej autentyczność nie jest pewna. W **Wa** połączono elementy obu wersji, podając *d* na początku grupy l.r. i des^3 na końcu taktu w pr.r.

t. 106 i 122 pr.r. Pierwsze 4 nuty pasażu na 2. ćwierćnutę taktu zanotowane są w **Ww** (→**Wa,Wf**) jako szesnastki. Podajemy bardziej racjonalną pisownię **Wn**.

t. 106 l.r. Jako ostatnią nutę **Wa** ma samo *As*.

t. 107 i 108 pr.r. Kończące 1. połowy taktów szesnastki dolnego głosu notujemy zgodnie z pisownią **Ww** (→**Wa,Wf**). W **Wn** przesunięto je nieco w prawo (między 5. a 6. szesnastkę l.r.). Patrz komentarz do t. 101.

t. 108 pr.r. Na 2. ćwierćnutę taktu **Wn** ma w górnym głosie błędnie g^2-des^3 zamiast g^2-es^3 .

Pr.r. Szesnastka b^1 na końcu taktu zapisana jest we wszystkich źródłach nad ostatnią szesnastką l.r. Zdaniem redakcji może to odpowiadać pisowni rękopisu i oznaczać, że kompozytor przewidywał tu inne rozwiązanie rytmiczne niż w połowie tego i poprzedniego taktu.

t. 111 l.r. Nuta es^1 na początku taktu zapisana jest w **Ww** (→**Wn, Wf**) jako półnuta z dwiema laseczkami, co w tym kontekście bez wątpliwości oznacza półnutę w dolnym głosie i ćwierćnutę w górnym. Zmieniamy tę notację na przejrzystsza.

L.r. Szesnastka na 2. ćwierćnutę taktu podpisana jest w **Ww** pod 5. szesnastką sekstoli pr.r. (nawet nieco przed). W **Wn** przesunięto ją pod 6. szesnastkę (por. komentarz do t. 101). W **Wa** i **Wf** umieszczono ją zgodnie z nominalnym podziałem rytmicznym, pomiędzy 5. a 6. szesnastką.

s. 17 *t. 112* l.r. W 1. akordzie dolnego głosu w **Wn** przetrzymane łukiem jest tylko e^1 , a w **Wa** tylko des^1 .

s. 18 *t. 121* W **Wn** nie ma *f*.

2^{me}. Var.

t. 128 l.r. Arpeggio znajduje się tylko w **Ww**.

t. 139-145 Odmienne notacja rytmów $\text{♪} \text{♪}$ w prawej i lewej ręce występuje we wszystkich źródłach.

t. 140-146 pr.r. W **Wn** oktawy uderzone pomiędzy ósemkami trioli l.r., np. ósemki w t. 140 i 144, 2. i 4. ósemka w 2. połowie t. 141 i 145-146, umieszczone są nad ostatnią nutą odpowiedniej trioli l.r. Ta mogąca sugerować błędne wykonanie maniera sztycharza jest sprzeczna z prawidłową notacją pozostałych wydań. Patrz komentarz do t. 292, 296 i 297.

s. 19 *t. 154* pr.r. Dolną nutą akordu jest w **Ww** najprawdopodobniej błędnie as^1 . L.r. Arpeggio i \rightrightarrows znajdują się tylko w **Ww**.

t. 157 Palcowanie zostało podane tylko w **Wn**.

t. 158 W **Ww** (→**Wa,Wf**) fermata dotyczy ostatniej szesnastki. Umieszczenie jej nad (pod) poprzedzającą pauzą, jak jest w **Wn**, wydaje się znacznie bardziej naturalne.

3^{me} Var.

s. 20 t. 159 i 185 Inicjały imion Johanna Petera Pixisa, autora 3. wariacji, podane są w **Ww** (→**Wn,Wf**) błędnie jako J.B.

t. 164 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Ww** (→**Wa,Wf**) ma najprawdopodobniej błędnie *b*¹ (por. t. 397, w którym wszystkie wydania mają *g*¹).

s. 21 t. 175 W **Ww** takt ten liczy tylko 7 ósemek (brak jednej pary szesnastek 2. połowy taktu). Podajemy wersję **Wn, Wa i Wf**.

t. 184 l.r. W **Ww** nie ma łuków przetrzymujących 1. akord. Podajemy wersję **Wn i Wf**. W **Wa** przetrzymane są tylko *es* i *es*¹.

t. 185 W źródłach zakończenie tej wariacji ma tylko jedną wersję: po 5. ósemce taktu wpisany jest znak repetycji, a po nim następuje Ritornello, rozpoczynające się pauzą szesnastkową na 6. ósemce. W ten sposób takt obejmujący powrót z t. 185 do t. 166 pozbawiony jest 6. ósemki, gdyż znak repetycji w t. 166 znajduje się dopiero przed 7. ósemką taktu. Uściślamy tę notację, mimo iż właściwe jej odczytanie nie budzi w praktyce wątpliwości.

s. 22 t. 193 W **Ww** klinikami opatrzone – prawdopodobnie pomyłkowo – także motyw *c-f-es-es* (w obu rękach).

t. 194 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **Ww** ma akord *as-c¹-f¹*. Błąd poprawiono we wszystkich pozostałych pierwszych wydaniach.

4^{me} Var.

s. 23 t. 206 l.r. Oznaczenia artykulacji pochodzą z **Wn, Wa i Wf**.

5^{me} Var.

s. 26 t. 238, 242, 246-247 i 249 Oznaczenia w nawiasach znajdują się tylko w **Wn**.

s. 27 t. 244-245 l.r. W **Ww** (→**Wa**) przenośnikiem oktawowym objęta jest tylko co druga ósemka, począwszy od czwartej w t. 244. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, skorygowana w **Wn i Wf**.

t. 251 l.r. Na początku taktu **Wn** ma *E*, a nie *D* jako najniższą nutę akordu. Jest to pomyłka lub rutynowa adiustacja, gdyż:
— *E* powoduje, że akord *Es-dur* z poprzedniego taktu zostaje mechanicznie przesunięty na *E-dur*;
— *D* nadaje logiczniejszy rytm postępowi harmonicznemu t. 251-256 – akordy zmieniają się najpierw co 2 takty (t. 251-252 i 253-254), a następnie co takt (t. 255 i 256).

t. 251, 253 i 255-256 Poszczególne źródła różnią się liczbą i umiejscowieniem znaków arpeggia. W stosunku do wersji przyjętej przez nas:

— w **Ww** brak jest arpeggiów pr.r. w t. 253 i drugiego w t. 256;
— w **Wn** brak jest arpeggiów pr.r. w t. 251, drugiego w t. 256 i arpeggiów l.r. w t. 253 i 256; jest dodatkowe arpeggio pr.r. na początku t. 253;
— w **Wa** brak jest arpeggiów pr.r. w t. 253 (patrz komentarz do tego taktu) i drugiego w t. 256 oraz wszystkich arpeggiów l.r.;
— w **Wf** brak jest drugiego arpeggia pr.r. w t. 256 i arpeggiów l.r. w t. 253 i 256.

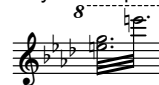
t. 252 l.r. Na początku taktu **Ww** ma tylko *D*, co najprawdopodobniej jest pomyłką.

s. 28 t. 253 pr.r. Na początku 2. i 3. ćwierćnuty taktu **Wa** ma tylko górne nuty akordów, *e*³ i *e*².

t. 262 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Ww** (→**Wf**) ma błędnie *g*.

t. 263 pr.r. Jako najwyższą nutę 6. akordu **Ww** ma błędnie *as*².

t. 267-269 pr.r. Tremolanda zapisane są w **Ww** (→**Wf**) jako półnuty z kropkami połączone wiązaniem trzydziestodwójkowym:



W **Wa** zmieniono wiązanie na szesnastkowe, co

w tym kontekście jest bardziej uzasadnione, pozostawiono jednak nie wypełniające całości taktu wartości rytmiczne. Notacja **Wn** –

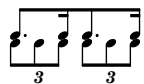


choć poprawna, wprowadza w tej jednorodnej figurze niepotrzebne, niewystępujące zapewne w [R] podziały.

6^{me} Var.

s. 30 t. 291 l.r. Jako 3. ósemkę **Ww** ma sekstę *e-cis*¹. Jest to najprawdopodobniej błąd, gdyż w akompaniamencie całej Chopinowskiej wariacji dominuje zasada powtarzania wspólnej nuty w kolejnych dwudźwiękach. Przyjmujemy *gis-cis*¹ występujące w **Wn, Wa i Wf**.

t. 292, 296, 297 i analog. pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu odtwarzamy notację **Ww** (→**Wa,Wf**). W **Wn** 2. ósemka jest zapisana nad 3. ósemką trioli l.r., co w drugiej połowie taktu implikuje rytm



identyczny z rytmem występującym w temacie

cyklu (i jego operowym pierwowzorze). Stosowanie dwóch rodzajów pisowni na oznaczenie tego samego rytmu nie ma w tym kontekście żadnego uzasadnienia i nie mogło odpowiadać intencji Chopina.

t. 292 pr.r. Tekst główny i wariant stanowią dwa sposoby odczytania niejasnego w **Ww** zapisu rytmicznego 4. ćwierćnuty taktu. Wypełniają ją dwie ósemki, lecz druga z nich, *fis*², zanotowana jest nad ostatnią ósemką l.r., jak szesnastka. Albo więc prawidłowe wartości rytmiczne zostały błędnie rozmieszczone, albo – co bardziej prawdopodobne z uwagi na rytm analogicznych t. 296-297 i 305-306 – prawidłowe jest podpisanie nut, a błędna (niekompletna) notacja rytmu. W pozostałych pierwszych wydaniach zachowano ósemkowe wartości, korygując sposób podpisania nut.

t. 293 pr.r. Przed ostatnią ćwierćnutą w źródłach przeoczono $\frac{1}{4}$.

t. 294-296 i 305-306 l.r. Uzupełniamy luki według analogicznych taktów.

t. 299-300 l.r. Na 4. ćwierćnucie **Ww** (→**Wa,Wf**) ma rytm $\frac{1}{4}$ w t. 299, a $\frac{1}{4}$ w t. 300. Brak uzasadnienia muzycznego dla takiej różnicy każe domyślać się błędu. Do tekstu głównego przyjmujemy wersję, w której w t. 299-301 rytm $\frac{1}{4}$ występuje konsekwentnie wraz z dynamiką *ff*. **Wn** ma w obu taktach $\frac{1}{4}$.

t. 302 pr.r. Łuk łączący przednutkę z *dis*¹ przedostatniego akordu został zapewne przeoczony. W zbliżonym kontekście w zakończeniu *Preludium As* op. 28 nr 17 (t. 89) Chopin uniknął niewygodnej pianistycznie repetycji, pomijając *es*¹ na przedostatniej ósemce.

t. 303 l.r. Jako 6. ósemkę **Ww** ma błędnie kwintę *e¹-h¹*.

t. 304 l.r. Na 8. ósemce w **Ww** brak *h*.

s. 31 t. 306 l.r. Jako 9. ósemkę **Ww** ma błędnie oktawę *cis¹-cis²*.

t. 307 pr.r. Na 7. ósemce taktu **Ww** ma najprawdopodobniej błędnie dodatkową nutę *e*¹.

t. 313 l.r. Palcowanie pochodzi z **Wf**.

t. 313-314 pr.r. Cztery połączone łukami ćwierćnuty *e⁴* występują zgodnie we wszystkich wydaniach. Możliwości interpretacji tej niejasnej pisowni – patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 314 Palcowanie Liszta podają **Ww**, **Wn** i **Wf**, każde wydanie ma jednak inny zestaw cyfr:

- **Ww** ma wszystkie cyfry I.r. i pierwsze cztery pr.r.;
- **Wn** ma tylko część palcowania pr.r. (od 3. do 7. cyfry);
- **Wf** ma wszystkie cyfry pr.r. i pierwsze cztery I.r.

Finale


s. 32 t. 317 Określenie *p* znajduje się tylko w **Wf**.

t. 317-331 Brak rękopisu nie pozwala stwierdzić, czy użycie dwu rodzajów znaków *staccato* było tu zamierzone przez Liszta, a jeśli tak, to czy zróżnicowanie to zostało precyzyjnie oddane w pierwszych wydaniach. Zachowujemy notację źródeł, pozostawiając jej interpretację tym wykonawcom, którzy uznają zauważone różnice za istotne.

t. 324 pr.r. Nuta f^3 w akordzie na 4. ósemce znajduje się tylko w **Wf**.

t. 339 Podane w nawiasach kreseczki przedłużające zakres *cresc.* oraz akcent na *as* znajdują się w **Ww** (→**Wf**). W **Wa** nie ma w ogóle *cresc.* w t. 338-339, co zapewne jest przeoczeniem. **Wn** ma *cresc.* tylko w t. 338 i nie ma akcentu, co może być celową zmianą (por. *Komentarz wykonawczy*).

s. 33 t. 354 pr.r. Wersja główna i podana w odsyłaczu zapisane są

w wydaniach na jednej pięciolinii:  Tę uproszczoną i mylącą pisownię zastosowano z pewnością ze względu

na brak miejsca na gęsto zadrukowanej stronie. Tak jak w pozostałych tego typu sytuacjach, jako główną podajemy wersję wykorzystującą szerszą skalę fortepianu.

t. 355-357 pr.r. W **Ww** przeoczono przenośnik oktaowy. Podajemy niewątpliwie poprawną wersję pozostałych wydań.

s. 34 t. 364-391 Określenie tego fragmentu jako Tutti pojawia się we wszystkich pierwszych wydaniach, zaś uwaga nakazująca jego pominięcie w wersji solowej – w **Ww** (→**Wn,Wf**). Pomimo tej uwagi Liszt prawdopodobnie uważał wykonanie wersji fortepianowej tego odcinka za dopuszczalne, gdyż w t. 374-375 i 378-379 wpiął palcowanie. Ponieważ wersja orkiestrowa całości *Hexameronu* nie została ostatecznie opracowana przez Liszta, uwzględnienie tej uwagi można tym bardziej potraktować fakultatywnie.

t. 370 pr.r. Jako 4. ósemkę **Ww** (→**Wn**) ma e^2-e^3 , co najprawdopodobniej jest pomyłką.

t. 373 pr.r. Wewnętrzna nutą akordów w 1. połowie taktu jest w **Ww** błędnie g^2 , co poprawiono w pozostałych wydaniach.

t. 374 I.r. Jako 5. ósemkę taktu **Wf** ma błędnie *g*.

t. 374-375 i 378-379 W 2. połowie każdego z tych taktów **Wa** ma tylko akord (o wartości ćwierćnuty), bez dalszych ósemek. Może to być pierwotna wersja. Palcowanie pr.r. w t. 378-379 pochodzi z **Ww** (→**Wn,Wf**), pozostałe cyfry znajdują się tylko w **Wn** i **Wf**.

t. 388 pr.r. W źródłach nie ma \flat podwyższającego as^2 na a^2 w 2. akordzie. Jest to najprawdopodobniej przeoczenie (por. t. 390), gdyż postęp akordów w t. 388-389 rozwija schemat użyty czterokrotnie w t. 380-387, w którym trzy górne nuty w 1. i 2. akordzie tworzą trójdźwięki durowe w odległości półtonu.

t. 390 pr.r. W źródłach nie ma \flat podwyższającego ces^3 na c^3 w 2. akordzie. Jest to zapewne przeoczenie (por. t. 388), gdyż cały

pochód akordów w t. 380-391 oparty jest na postępie sekst (małych lub wielkich); seksta zwiększona ces^3-a^3 bez naturalnego rozwiązania na oktawę b^2-b^3 brzmi w tym kontekście niezręcznie.

t. 391 pr.r. W **Wn** i **Wf** ostatni akord jest także poprzedzony znakiem arpeggia, co wydaje się pomyłką.

s. 35 t. 392 pr.r. Oznaczenia artykulacji podajemy zgodnie z **Wf** i **Wa**. W **Wn** 2. i 3. luk obejmuje jedynie 3 szesnastki, a w **Ww** nie ma kropek *staccato*.

t. 395 pr.r. Oznaczenia artykulacji podajemy na podstawie **Wf** (pomijamy pomyłkowy klinik nad oktawą b^2-b^3). W **Wn** i **Wf** ostatni akord jest także poprzedzony znakiem arpeggia, co wydaje się pomyłką.

t. 402 pr.r. Każda z nut 1. akordu na 2. ćwierćnucie taktu jest w **Ww** (→**Wa,Wf**) opatrzona bemolem ($des^1-ges^1-b^1$), co w tym kontekście jest zupełnie nieuzasadnione. Podajemy niewątpliwie poprawną wersję **Wn** – por. t. 403, a także 400-401 i 299-300.

s. 36 t. 408-410 I.r. Akcenty na początku t. 408-409 znajdują się tylko w **Wf**, a akcenty w t. 410 – w **Wn**, **Wa** i **Wf**.

t. 408-416 Pierwsze wydania podają tu wersję przeznaczoną do wykonania z akompaniamentem orkiestry: począwszy od 2. ósemki t. 408 pr.r. gra równoległe z I.r. (2 oktawy wyżej). W t. 408-411 partia I.r. jest przy tym identyczna z podaną w tekście głównym, a w t. 412-416 następująca:



t. 414-416 I.r. Wariant *ossia* ma w **Ww** (→**Wn,Wa,Wf**) postać akordów zapisanych drobnym drukiem obok oktaw głównego tekstu. Podajemy notację przyjętą generalnie w Wydaniu Narodowym.

t. 415-416 pr.r. Pisownia ostatniej oktawy jest w **Ww** (→**Wn,Wa,Wf**) niejasna: brak przed nią znaków chromatycznych, tak iż nie wiadomo, czy należy uwzględnić \flat sprzed a^2 na 6. ósemce taktu, czy \flat sprzed as^3 w połowie taktu. Zdaniem redakcji, jest znacznie bardziej prawdopodobne, że Liszt traktował linię melodyczną niezależnie od podkładu harmonicznego i nie zauważył niejasności wywołanej \flat przywracającym as^3 w akordzie na 3. ćwierćnucie taktu. Taką interpretację potwierdza **R^{ork}**, w którym Fl., Ob., Cl. i Vni, dublujące motywy pr.r. fortepianu, mają tu zawsze a^2 .

s. 37 t. 417-418 i 420-421 I.r. Akcenty znajdują się tylko w **Wf**.

Mazur D-dur. Dwie wersje

Według świadectwa Oskara Kolberga *Mazur* ten został przez Chopina zaimprovizowany do tańca pod koniec 1826 r*. Spośród wielu, które „sypały się wówczas spod jego ręki, jak z rogu obfitości, [...] trzy nazi jutrz spisany być mogły [D-dur, B-dur i G-dur]”; dwa ostatnie zostały następnie litografowane w niewielkich nakładach, a ich autentyczność potwierdzają także kopie Ludwika Jędrzejewiczowej i Józefa Sikorskiego (por. komentarz do *Mazurków B* WN 7 i *G* WN 8). W przypadku omawianego *Mazura* tego rodzaju dowodów jednak nie ma, gdyż nie zachował się ani żaden rękopis, ani inne, niezależne świadectwo pozwalające na weryfikację okoliczności jego powstania. Co więcej, pisząc kilka

* W liście do Marcellego Antoniego Szulca (Kraków, 15 XII 1874) Kolberg podaje „w r. 1826 czy 7”. Dokładniejsze sprecyzowanie daty umożliwił list samego Chopina, w którym 8 I 1827 posyła Janowi Białoblockiemu jeden z już wydrukowanych mazurków.

lat później (3 XII 1878) do firmy Breitkopf & Härtel, sam Kolberg datuje go na rok 1828 lub 1829*. W liście tym znajdujemy również informacje na temat drugiej wersji *Mazura*: Chopin miał ją przysłać swojej siostrze Ludwice z Paryża w 1832 r., a Kolberg skopiował ją z tego autografu „parę lat później”.

Nie podważając – mimo rozbieżności dat – najistotniejszych punktów relacji wybitnego etnografa, redakcja WN zdecydowała się umieścić *Mazura D* nie w tomie *Mazurków*, lecz w niniejszym *Suplemencie* ze względu na dowolne zmiany, jakie Kolberg wprowadzał w tych utworach Chopina, które wydano pośmiertnie na podstawie tekstów przez niego dostarczonych. Tego rodzaju daleko idące ingerencje można – dzięki zachowanym rękopisom – odnaleźć np. w *Polonezie b* WN 10 czy *Lento con gran espressione* WN 37 (patrz odpowiednie komentarze źródłowe). Teksty obu wersji *Mazura*, jako znane jedynie z przekazów Kolberga, nie mogą być w tej sytuacji uważane za w pełni wiarygodne.

Źródła

Nie zachował się żaden autograf *Mazura*.

[KK1] i [KK2] – zaginione kopie dwóch wersji utworu, sporządzone przez Oskara Kolberga jako podkłady dla wymienionych niżej pierwszych wydań. Podstawą [KK1] mógł być roboczy zapis dokonany następnego dnia po powstaniu *Mazura*, podstawą [KK2] – kopia Kolberga autografu przysłanego przez Chopina z Paryża.

WL Pierwsze wydanie wcześniejszej wersji *Mazura*, M. Leitgeber i spółka (M. L. 18), Poznań 1875, zatytułowane *Trzy Mazury i Adagio*; omawiany mazur jest pierwszym utworem w tym zbiorze. Podstawą WL była [KK1].

WB Pierwsze wydanie późniejszej wersji *Mazurka*, Breitkopf & Härtel (C. XIII. 7.), Lipsk I 1880, oparte na [KK2]. Wersję tę włączono do XIII tomu (Utwory pośmiertne) wydania zbiorowego pod redakcją Bargiela, Brahmsa, Francomme'a, Liszta, Reineckiego i Rudorffa („Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe”) obok przedrukowanej z WL wcześniejszej wersji.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy obie wersje: wcześniejszą według WL, późniejszą – WB.

Mazurek C-dur

Pośród utworów Chopina opublikowanych przez warszawską oficynę Josepha Kaufmanna (*Polonezy gis* WN 4 i *Ges* WN 35, *Walc e* WN 29), *Mazurek* ten budzi największe wątpliwości, jeśli chodzi o jego autentyczność. Wydawca nie podał żadnych informacji, które umożliwiłyby powiązanie go z jakimś znanym epizodem z życia Chopina, próżno by szukać wzmianek na jego temat w korespondencji kompozytora lub zachowanych relacjach o jego życiu. Incipit utworu nie figuruje też w sporządzonym po śmierci Chopina przez jego siostrę, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie „Kompozycje niewydane”.

Jako datę powstania *Mazurka* najczęściej wymienia się podany przez Oskara Kolberga rok 1833, rzadziej 1825. Redakcji WN nie udało się jednak dotrzeć do jakichkolwiek informacji potwierdzających te daty.

Mazurek jest utworem niejednorodnym, w którym elementy bliskie stylowi mazurków Chopina przeplatają się z mniej zręcznymi zwrotami lub chwytami pianistycznymi. Najwięcej zastrzeżeń w tym względzie budzi dość ciężki akompaniament pierwszego ośmiotaktu (zwłaszcza nieoczekiwana zmiana rozpiętości w t. 6) oraz miejscami niewygodne, równoległe przesuwane akordy pr.r. w t. 18-24.

Z drugiej strony, odnajdujemy w nim zręcznie użyte chwyt formalne, melodyczno-rytmiczne lub fakturalne spotykane w innych mazurkach Chopina:

— t. 41-56 – por. *Fantazja* op. 13, t. 246-269 (powtórzenie frazy okta-

wę wyżej) i t. 307-309 (rysunek l.r.),

— t. 49-56 – por. *Mazurek cis* op. 41 nr 4, t. 97-100 (układ pr.r.),

— t. 32 – por. *Mazurek fis* op. 6 nr 1, t. 24.

Autorstwo Chopina tych fragmentów można więc uznać za pewne.

* Rok 1828 występuje w treści listu, 1829 – w dołączonym do niego spisie nieopusowanych utworów Chopina. Zdaniem redakcji, kryteria stylistyczne przemawiają za wcześniejszą datą wynikającą z pierwszego z omawianych listów Kolberga (1826).

** W spisie nieopusowanych utworów Chopina dołączonym do listu do firmy Breitkopf & Härtel z 3 XII 1878 r.

Zwraca ponadto uwagę dysproporcja między znacznymi rozmiarami utworu i dopracowaniem pewnych szczegółów (np. warianty melodyczne i harmoniczne pojawiające się przy powtórzeniu głównej części *Mazurka*, t. 78, 86, 89-90 i 95-96), a wymienionymi powyżej niezręcznościami i błażością niektórych myśli muzycznych, usprawiedliwioną u Chopina co najwyżej w utworze krótkim, zaimprovizowanym do tańca.

Nasuwa się przypuszczenie, że mamy do czynienia z uzupełnionym i poprawionym przez Chopina mazurem napisanym przez kogoś z jego otoczenia*. Szczegółowe rozróżnienie wszystkich elementów Chopinowskich i obcych wymagałoby obszerniejszego studium, można jednak zaproponować następujący hipotetyczny scenariusz, tłumaczący opisane wyżej osobliwości stylistyczne *Mazurka*:

— osoba bliska Chopinowi komponuje mazurka obejmującego t. 1-40; znana nam postać tego odcinka prawdopodobnie już uwzględniła jakieś poprawki Chopina;

— Chopin dopisuje t. 41-56 o charakterze tria;

— Chopin wprowadza kilka urozmaiceń części głównej przy jej powtórzeniu od t. 57.

Źródła

Nie zachował się żaden rękopis *Mazurka*.

Wp Pierwsze wydanie polskie, Josef Kaufmann (J 171 K), Warszawa 1869, oparte na nieznanym rękopisie. Istnieją egzemplarze o różnych okładkach.

Kn Kopia sporządzona przez nieznanego kopistę jako podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Archiwum wydawnictwa Schott, Moguncja). Rękopis obejmuje 2 utwory, *Polonez Ges* WN 35 i omawiany *Mazurek*. Tekst Kn oparto najprawdopodobniej na podkładzie dla Wp, wykazuje on w stosunku do tego wydania niewielkie różnice, przede wszystkim w oznaczeniach wykonawczych. Widoczne są liczne adnotacje sztycharskie.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Les Fils de B. Schott (20030.), Moguncja 1870. Wn przekazuje zadiustowany tekst Kn.

Zasady redagowania tekstu nutowego


Podajemy tekst Wp porównanego z Kn, poprawiając drobne, oczywiste błędy i usterki, zwłaszcza w notacji znaków artykulacyjnych – łuków i kropek.

s. 45 t. 25 l.r. Na początku taktu Kn (→Wn) ma błędnie c-a.

t. 34 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu Kn (→Wn) ma w dolnym głosie samo *f*¹. Podajemy *d*¹-*f*¹ występujące w Wp (por. analogiczne t. 10, 66 i 90).

t. 41-42 Łuk pr.r. i określenie *gato* znajdują się tylko w Kn (→Wn).

s. 46 t. 49 pr.r. W Kn (→Wn) przenośnik oktaowy rozpoczyna się od początku taktu. Podajemy niewątpliwie prawidłową wersję Wp.

t. 54 i 59 pr.r. Na początku taktu Wp ma w górnym głosie błędny –  – rytm. Podajemy poprawny tekst Kn (→Wn).

t. 55-56 pr.r. W Kn (→Wn) nie ma łuku przetrzymującego c³.

t. 70 pr.r. Przed ostatnią ósemką brak w źródłach ł przywracającego c².

s. 47 t. 75 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu Wp ma tylko oktawę *fis*¹-*fis*², bez nuty *a*¹.

t. 77 pr.r. Jako szesnastkę Wp ma sekundę c²-d². Jest to zapewne przeoczenie – por. analogiczny t. 21.

t. 92 pr.r. W Wp brak 2. i 3. ćwierćnuty dolnego głosu.

t. 96 pr.r. W ostatnim akordzie w Kn (→Wn) przeoczono nutę c².

* Por. cytāt o *poprawianiu przez Chopina cudzych kompozycji...* przed tekstem nutowym oraz fragment listu Chopina do Jana Białobłockiego (XI 1825): „Ludwika zrobiła Mazura doskonałego, jakiego Warszawa dawno nie tańczyła. Jest to jej non plus ultra [...]. – Skoczny, ładny, słowem do tańca [...]”.

„Mazurek Dąbrowskiego” Harmonizacja refrenu

Źródła

A Autograf sztambuchowy z podpisem Chopina i datą „Carlsbad 2 Sept [IX] 1835” (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa), obejmujący 8 taktów (1 linijka tekstu) bez słów, w układzie na fortepian. Zapis – przypuszczalnie w następstwie pośpiechu – nie jest zbyt staranny: w t. 1 i 5 widać poprawki (skreślenia) partii l.r., w t. 2-3 powtarzające się dwudźwięki lub akordy są oznaczane skrótowo za pomocą samych laseczek. Melodia hymnu w wielu szczegółach odbiega od przyjętej obecnie wersji oficjalnej. Autograf opatrzony jest dedykacją tyleż żartobliwą, co zagadkową: „nieukowi nieuk”; jej adresatem mógł być Konstanty Młokosiewicz*, brat Anny, której Chopin dedykował *Mazurek G WN 26*.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**.

Kończąca **A** tercja *gis¹-h¹* świadczy o niewątpliwie urywkowym charakterze zapisu; jest rzeczą oczywistą, że prowadzi ona do przewidzianego przez Chopina powtórzenia całości refrenu. Dlatego dodajemy odpowiednie znaki repetycji i propozycję drugiej wersji t. 8, dającą naturalne zakończenie po zrealizowaniu powtórki.

„Boże, coś Polskę”

Harmonizacja dawnej wersji pieśni

Utwór opublikował w roku 1938 Ludwik Bronarski (łącznie z *Nokturnem c-moll WN 62*), określając go jako „krótki, ale pełen wyrazu i siły utwór o charakterze śpiewu patriotycznego” i opatrując tytułem *Largo*. W 1983 wykazano, że kompozycja ta nie jest oryginalnym dziełem Chopina, a harmonizacją dawnej wersji hymnu „Boże coś Polskę”.** Data wpisana w autografie nie pozwala określić momentu jego sporządzenia, gdyż można wskazać kilka lat z przedziału 1832-1849, w których 6 lipca Chopin przebywał w Paryżu. Sama harmonizacja mogła być z resztą opracowana wcześniej – wiadomo, że w czasach, gdy Chopin jako uczeń liceum akompaniował na organach do mszy, pieśń tę wykonywano na zakończenie nabożeństwa.

Źródła

A Autograf-czystopis z parafką Chopina i datą „Paris le 6 Juillet” (Bibliothèque Nationale, Paryż). Na **A** oparte są wszystkie dotychczasowe wydania, z których najwcześniejsze ukazało się nakładem Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (TWMP 83), Warszawa 1938.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**.

Allegretto i Mazur

Harmonizacje polskich melodii ludowych

Nie są znane żadne okoliczności powstania tych zapisów. Rodzaj użytego papieru oraz pewne charakterystyczne cechy notacji Chopinowskiej (np. użycie określenia *rubato* i błędnej ortografii *rittenuto*) wskazują na lata 1832-1833 jako najprawdopodobniejszą datę sporządzenia autografu. Jean-Jacques Eigeldinger, który jako pierwszy zwrócił uwagę na te dwie kompozycje, po stwierdzeniu, że „objętość obu drobnych utworów, a szczególnie ich charakter, nie skłaniają do uzna-

* Przepuszczenie to wysuwają Zofia Helman, Zbigniew Skowron i Hanna Wróblewska-Strauss, autorzy opracowania *Korespondencji Fryderyka Chopina*, t. I, Warszawa 2009.

** A. Nowak-Romanowicz, *Przyczynek do dziejów pieśni „Boże coś Polskę”*; „Ruch Muzyczny” 1983 nr.7. Patrz też T.A. Zieliński *Chopinowska Modlitwa Polaków*, „Ruch Muzyczny” 1992 nr.4. Obydwa artykuły podają tekst nutowy i słowny wcześniejszych wersji hymnu.

nia ich za kompozycje oryginalne”, określa je jako Chopinowskie harmonizacje polskich melodii ludowych.

Źródła

A Autograf-czystopis z parafkami Chopina, niedatowany, 1 strona (zbiory prywatne, fotokopia i transkrypcja w obu artykułach wymienionych w przypisie). Zapis jest bardzo staranny, bez skreśleń, z licznymi oznaczeniami wykonawczymi; widoczne są ślady drobnych poprawek (uzupełnienia nut w t. 5, 9 i 17).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A**.

s. 50 t. 13 pr.r. Propozycja dodania *e¹* w 2. akordzie t. 13 jest uzasadniona tym, że w 3 analogicznych taktach (t. 5, 9 i 17) odpowiednia nuta została najprawdopodobniej dopisana przez Chopina.

Bourrée G-dur i Bourrée A-dur

Harmonizacje francuskich melodii ludowych

Są to zapisane przez Chopina – zapewne na prośbę George Sand – dwie melodie tańców popularnych wówczas w regionie Berry. Opatrzony odpowiadającym ich charakterowi, najprostszym akompaniamentem, były najprawdopodobniej wykorzystane następnie jako ilustracja dla jednej z organizowanych przez pisarkę inscenizacji jej powieści („François le Champi”).

Źródła

R Rękopis (jedna strona) wklejony do albumu muzycznego George Sand (zbiory prywatne, fotokopia w Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa), zawierającego m.in. pisane ręką właścicielki kopie kilku utworów Chopina (6 *Preludiów*, *Walca a op. 34 nr 2*, *Mazurka C op. 56 nr 2*). U góry strony widnieje uwaga „bourrée notée par Chopin” [bourrée zanotowane przez Chopina], co nie oznacza jednak, że mamy do czynienia z autografem kompozytora, gdyż oba 16-taktowe tańce nie są pisane ani ręką Chopina, ani G. Sand. Piszący z pewnością nie był wykształconym muzykiem, gdyż popełnił kilka rażących błędów (np. w t. 1-2, 4-6 i 8 *Bourrée A*); pomyłek nie można całkiem wykluczyć także w kilku miejscach melodii. W obu utworach widoczne są ołówkowe poprawki akordów akompaniamentu naniesione być może przez Chopina (t. 16 *Bourrée G* i t. 11 *Bourrée A*).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **R**, poprawiając oczywiste błędy i niedokładności.

Bourrée A-dur

s. 52 t. 1-2, 4-6 i 8 l.r. Jako najniższą nutę wszystkich akordów A-dur **R** ma błędnie *Gis*.

t. 8 Takt ten zapisany jest w **R** tylko w jednej wersji, ze znakiem repetycji przed ostatnią ósemką *cis²*. Notacja ta, choć zupełnie zrozumiała z praktycznego punktu widzenia, jest jednak rytmicznie nieścisła, co poprawiamy wprowadzając zapis z użyciem *volt*. Pr.r. Można podejrzewać pomyłkę w zapisie ćwierćnoty kończącej 1. ósmiotakt: melodia wszystkich pozostałych okresów (w obu tańcach) kończy się prymą toniki; pryma pojawia się również w ostatnim takcie każdego czterotaktu. Niewykluczone więc, że w omawianym miejscu powinno być *a¹*.

t. 11 i 15 pr.r. Tekst główny pochodzi z **R**. W wersji tej połączenie melodyczne t. 15-16 może być uznane za niezręczne. Zakładając możliwość pomyłki piszącego (zapisanie nuty o sekundę za nisko, jak w t. 1-2, 4-6 i 8), redakcja proponuje wariant z *e²*.

* J.-J. Eigeldinger, *Un autographe musicale inédit de Chopin*, „Revue Musicale Suisse” I-II 1975. Szersze omówienie (m.in. argumenty pozwalające na datowanie) autor podał w artykule *Deux timbres populaires polonais harmonisés par Chopin. Répercussions chez Liszt et au-delà*, w „Chopin’s Work. His Inspirations and Creative Process in the light of the Sources”, Warszawa 2002.

Mazurek Fis-dur

Kompozycja ta stanowi swoiste *curiosum* muzyczno-edytorskie XIX w. W ciągu około 30 lat wydano ją co najmniej pięciokrotnie w 3 różnych tonacjach (Fis, F i G-dur), początkowo jako op. 112 Charles'a Mayera, a następnie jako dzieło pośmiertne Chopina. W 1877 r. Ernst Pauer odkrył identyczność utworu Mayera z rzekomym mazurkiem Chopina*, ale jeszcze w 1949 r. włączono go – jako utwór Chopina – do programu koncertów uświetniających w Polsce obchody setnej rocznicy jego śmierci. Skłoniło to Janusza Mikettę do poświęcenia *Mazurkowi Fis* pracy**, w której po wskazaniu szeregu niezgodności ze stylem autentycznych mazurków Chopinowskich uznał napisanie go przez Chopina za niemożliwe.

Zdaniem redaktora naczelnego WN, sprawa nie jest jednak tak oczywista, gdyż utwór jest stylistycznie niespójny: obok fragmentów, których niezręczność muzyczna praktycznie wyklucza autorstwo Chopina, są w nim także inne, wykazujące tyle zbieżności z jego autentycznym stylem, że trudno sobie wyobrazić, by mogły wyjść spod pióra kogoś innego (przede wszystkim t. 182-196, a ponadto 1-8 i 32-39). O autentyczności *Mazurka Fis* przekonany był Oskar Kolberg: „są tam modulacje i kombinacje harmonijne, które jedynie Fryderyk mógł napisać [...] Z kompozycją tą poznałem się w Wiedniu [...] w r. 1857; mówiono tam powszechnie (co i sam nakładca twierdził), że pochodziła ona z albumu niegdys pianistki Leopoldyny Blahetki i nikomu nie przyszło na myśl uważać ją za jakiś falsyfikat”***. Ofiarowanie przez Chopina „kartki z albumu” pannie Blahetka jest całkiem prawdopodobne****, wpis taki nie mógł mieć jednak rozmiarów *Mazurka Fis*. Biorąc pod uwagę powyższe obserwacje, redaktor naczelny WN zrekonstruował ów wpis; otrzymany utwór – [*Allegretto*] – znajduje się w tomie *Różne utwory******.

Przy obecnym stanie wiedzy nie sposób wyjaśnić, w jaki sposób okrucy muzyki Chopina znalazły się w kompozycji Mayera, ani innych szczegółów opisanego wyżej chaosu edytorskiego. Zdaniem redakcji najważniejsze etapy tej historii mogły przedstawiać się następująco:

— ok. 1830 r. Chopin wpisuje niewielką „kartkę z albumu” do sztambucha Leopoldyny Blahetki;

— w niewyjaśnionych okolicznościach Charles Mayer wykorzystuje (z niewielkimi tylko zmianami) poszczególne fragmenty tego utworu w obszernej przeróbce, którą publikuje w latach czterdziestych XIX w. jako swojego autorstwa mazurek *Souvenir de la Pologne*;

— w latach pięćdziesiątych ktoś, być może wiedząc o częściowym autorstwie Chopina, oferuje wiedeńskiemu wydawnictwu (najprawdopodobniej J. P. Gottharda) rękopis sporządzony na podstawie przeróbki Mayera, określając go jako autograf Chopina. Z dokonaniem na tej podstawie wydaniem mógł w 1857 r. zetknąć się Kolberg; wydania tego nie udało się odnaleźć, lecz istniejące wydanie Gottharda jest być może jego późniejszym nakładem.

Źródła

[A] Zaginiony autograf wpisany do albumu L. Blahetki.

[WM] Niedostępne dziś wydanie mazurka Charles'a Mayera, zatytułowane *Souvenirs de la Pologne*, Pietro Mechetti, Wiedeń 1840-1845 (informacja na podstawie biografii Chopina pióra F. Niecksa *Chopin as a Man and Musician*).

WR Wydanie zatytułowane *Charles Mayer, Souvenir de Pologne, Mazurka*, S. Richault, Paryż 1849. Jest to przypuszczalnie przedruk [WM].

* Informację tę, za *Monthly Musical Record* (VII 1882), podaje F. Niecks: *F. Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1902.

** *O nieautentyczności Mazurka Fis-dur uchodzącego za utwór Fryderyka Chopina*, „Kwartalnik muzyczny” nr 28, Warszawa-Kraków 1949.

*** List do Maurycego Karasowskiego z 12 IV 1885 r.; jako tonację utworu podano F-dur.

**** W liście do Tytusa Woyciechowskiego (Warszawa 12 IX 1829) Chopin pisał: „mój sposób grania, który się znów damom bardzo podobał, a szczególnie Pannie Blahetka, I-szej fortepianistce wiedeńskiej, która musiała być ze mną dobrze [...] kiedy mi swoją kompozycją na odjeździe z własnoręcznym podpisem na pamiętkę dała.”

***** Nieco więcej na temat przesłanek i metody tej rekonstrukcji podano w komentarzu do tego tomu. Patrz również: Jan Ekier, *The Reconstruction of the Works of Chopin* w „Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources”, Warszawa 2002.

WE Wydanie zatytułowane *Charles Mayer, Souvenir de Pologne, Mazurka*, Ewer & C^o, Londyn, przed 1854, niemal identyczne z WR.

WG Wydanie zatytułowane *Mazurka pour Piano par F. Chopin, Oeuvre Posthume*, J. P. Gotthard, Wiedeń 1873. Jest to prawdopodobnie późniejszy nakład lub przedruk wydania dokonanego przez tę samą firmę w latach 50-tych. Pojawiające się tylko w WG odmienne wersje kilku miejsc mogą być błędami druku. *Mazurek* wydano w dwóch wersjach, Fis-dur i F-dur.

WB Wydanie zatytułowane *Chopin's Posthumous Mazurka Transcribed for the Piano-Forte by Sir Julius Benedict*, Duncan Davison & C^o, Londyn 1876 (równolegle wydano także opracowanie na 4 ręce). „Transkrypcja” utworu polegała właściwie tylko na transpozycji do G-dur; poza tym tekst nie odbiega od pozostałych wydań.

Wszystkie powyższe wydania przedstawiają ten sam utwór o 218 wykonanych taktach. Różnice obejmują:

— tonację – w WR, WE i WG utwór zapisany jest w Fis-dur, druga wersja WG podaje najprawdopodobniej F-dur, WB – G-dur;

— oznaczenia wykonawcze – WR i WE mają dużo więcej znaków artykulacyjnych (kropek, łuków);

— szczegóły faktury, melodii, harmonii i rytmu – WR i WE mają na ogół pełniejsze akordy niż WG; w WB znajdujemy wersje zgodne albo z WR i WE, albo z WG, a kilkakrotnie jeszcze inne;

— notację powtórek – w WR i WE wypisane są wszystkie takty, w WG i WB zastosowano konwencjonalne znaki repetycji.

Zasady redagowania tekstu nutowego



Za podstawę przyjmujemy WR jako najwcześniejsze z dostępnych źródeł. Wszystkie ważniejsze odmiany tekstu pojawiające się w pozostałych wydaniach uwzględniamy w formie wariantów.

W dalszej części komentarza, aby uniknąć niepotrzebnej komplikacji, opisujemy wszystkie źródła tak, jakby były zanotowane w Fis-dur.

s. 53 t. 1, 5, 143 i 147 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu WR i WE nie mają łą obniżającego *eis*¹ na e¹.

t. 3, 7, 34, 38 i analog. l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu tercję ma WG, a akord – WR, WE i WB.

t. 4 i analog. pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu kwintę mają WG i WB, a akord – WR i WE.

t. 9-11 i analog. Na początku t. 9 w l.r. i t. 10 w pr.r. WG ma rytm , zaś na 3. ćwierćnucie t. 11 – . Podajemy zgodną wersję pozostałych źródeł.

t. 13 i analog. pr.r. Akord na początku taktu występuje w WR i WE, samo *ais*¹ – w WG i WB.

t. 19, 23 i analog. pr.r. Tekst główny pochodzi z WR i WE, wariant – z WB. Jeszcze inną wersję melodii podaje WG: jako szesnastkę na 2. ćwierćnucie taktu ma *ais*² w t. 19 i *ais*³ w t. 23. l.r. Na końcu taktu tercję ma WG, a akord – WR, WE i WB.

s. 54 t. 24-26 i analog. l.r. Tekst główny pochodzi z WR i WE, wariant – z WG i WB.

t. 28 i analog. WG nie ma w tym takcie ani jednej pauzy.




t. 30 i analog. pr.r. Jako ostatnią szesnastkę WG ma *fis-dis*¹.

t. 31 i analog. pr.r. Tekst główny pochodzi z WR i WE, wariant – z WG i WB.

t. 32 i analog. l.r. Dolne *Fis*, występuje w WR, WE i WB.

t. 39 i analog. l.r. W 2. ćwierćnucie w WB brak *cis*¹ w akordzie.

s. 55 t. 70 pr.r. Nuta *ais*² w akordzie na 2. ćwierćnucie występuje tylko w WR i WE.

- s. 56 *t. 76 i analog.* I.r. Na początku taktu samo *Gis* mają **WR** i **WE**, zaś oktawę *Gis-gis* – **WG** i **WB**.
- t. 76-77 i analog.* pr.r. W *t. 77* oraz 105-106 i analog. **WG** ma rytmy  i krótkie łuki, obejmujące dwunutowe motywy pomiędzy pauzami.
- t. 83 i analog.* pr.r. Jako 2. przednutkę **WG** ma *a*¹, a nie *his*¹ występujące w **WR**, **WE** i **WB**.
- t. 84* pr.r. Jako szesnastkę (2. uderzenie) **WB** ma akord *e*¹-*gis*¹-*e*².
- t. 85-86* pr.r. Dolny głos – sekunda *e*¹-*fis*¹ na końcu *t. 85* i *dis*¹ na początku *t. 86* – pochodzi z **WR** i **WE**. Nuta *dis*¹ w *t. 86* znajduje się też w **WB**.
- t. 92 i analog.* I.r. Na początku taktu **WG** ma najprawdopodobniej błędnie *B*.
- t. 94 i analog.* pr.r. Tekst główny pochodzi z **WR** i **WE**, wariant – z **WG**. W **WB** obie wersje połączono, podając *f-a-c*¹-*es*¹-*f*¹.
- s. 57 *t. 97 i analog.* I.r. Jako 2. ćwierćnutę **WG** ma błędnie *c*¹-*es*¹.
- t. 98 i analog.* pr.r. Jako 2. dwudźwięk **WB** ma najprawdopodobniej błędnie *a*¹-*g*².
- t. 103 i analog.* I.r. Na początku taktu samo *Dis* mają **WR** i **WE**, zaś oktawę *Dis-dis* – **WG** i **WB**.
- t. 107 i analog.* pr.r. Nuta *fis*¹ na 3. ćwierćnutcie taktu znajduje się tylko w **WB**.
- t. 108-109 i analog.* pr.r. Oznaczenie grup szesnastek liczbą 12 występuje tylko w **WR** (w *t. 109* błędnie 11) i **WB**.
- t. 111 i analog.* pr.r. Tekst główny pochodzi z **WR**, **WE** i **WB**, wariant – z **WG**.
- t. 113 i analog.* pr.r. Tekst główny pochodzi z **WR** i **WE**, wariant – z **WG**. Jeszcze inną wersję ma **WB**: 
- t. 114 i analog.* pr.r. Na początku taktu **WG** ma najprawdopodobniej omyłkowo akord *dis*¹-*fis*¹-*h*¹.
- s. 59 *t. 147* pr.r. Jako wewnętrzną nutę ostatniego akordu **WR** i **WE** mają najprawdopodobniej błędnie *gis*¹.
- s. 60 *t. 183* I.r. Czterodźwięki występują w **WR** i **WE**, trójdźwięki – w **WG** i **WB**.
- s. 61 *t. 192* pr.r. Jako 4. nutę **WR** i **WE** mają błędnie *ais*².
- t. 194* pr.r. Tekst główny (11 nut) pochodzi z **WR** i **WE**, wariant (12) – z **WG** i **WB**.
- t. 198-199, 204-206 i 210* pr.r. Na początku tych taktów **WG** ma rytmy .
- t. 200, 204, 206 i 208* pr.r. Na początku taktu **WB** ma *dis*¹ jako dolną nutę. Podajemy *d*¹ występujące w **WR**, **WE** i **WG**.
- t. 209* pr.r. Na początku taktu **WR** i **WE** mają w górnym głosie półnutę *gis*¹.
- t. 213* I.r. Nuta *Fis* na 2. ćwierćnutcie taktu występuje w **WG** i **WB**.
- t. 215* I.r. Nuty *cis*¹ na 1. ćwierćnutcie taktu występują w **WG** i **WB**.

Wariacje na temat z „Kopciuszka” Rossiniego na flet i fortepian

Utwór znany jest z jedyne go rękopisu, sporządzonego przez nieznaną osobę (patrz niżej charakterystyka **R**). Jego niepodważalna proveniencja – Józef Nowakowski, zaprzyjaźniony kolega z lat szkolnych Chopina, przekazał go Adamowi Münchheimerowi, jednemu z członków-założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego – oraz wzmianki Ferdynanda Hoesicka, który łączył powstanie *Wariacji* z osobami Chopina i biegłego flecisty-amatora, Józefa Cichockiego (patrz cytaty o *Wariacjach fletowych...* przed tekstem nutowym) zdecydowały o uznaniu ich za utwór Chopina. Z drugiej strony, poważne błędy harmoniczne akompaniamentu fortepianowego budziły wątpliwości muzykologów: Jan Prosnak poświęcił *Wariacjom* oddzielną pracę*, w której za niewątpliwie Chopinowską uznał tylko partię fletu.

Zdaniem redakcji **WN**, jest rzeczą nieprawdopodobną, by Chopin skomponował całość *Wariacji*, gdyż należałoby wówczas przyjąć, że napisał kompozycję dobrze na flet (cieszy się ona wśród flecistów opinią zręcznej i efektywnej), a słabo na fortepian. Dokładniejsze zbadanie zarówno rękopisu, jak i znanych okoliczności powstania utworu (niestety nielicznych i niedostatecznie udokumentowanych) pozwoliło redaktorowi naczelnemu na sformułowanie hipotezy częściowego autorstwa Chopina, której najważniejsze elementy przedstawiamy poniżej**.

Argumenty przeciwko pełnemu autorstwu Chopina – brak zróżnicowania akompaniamentu wariacji durowych, mimo niezgodności harmonicznych z partią fletu,
– brak introdukcji i finału, występujących w innych cyklach wariacyjnych Chopina,
– przedwczesne wystąpienie wariacji minorowej, sprzeczne z logiką rozwoju formy i nigdy nie pojawiające się w wariacjach niewątpliwie Chopinowskich.

Argumenty za udziałem Chopina w powstaniu utworu – proveniencja rękopisu i wzmianki Hoesicka,
– cechy stylistyczne wariacji mollowej, wykazującej wiele rysów Chopinowskich,
– ołówkowe korekty błędów rękopisu, zgodne ze sposobem, w jaki Chopin nanosił poprawki w kopiach lub egzemplarzach lekcyjnych swych utworów; w rękopisie *Wariacji* są one obecne tylko w partii fortepianu mollowej wariacji.

Z powyższego zestawienia wynika, że Chopin jest najprawdopodobniej autorem wariacji *minore*, natomiast w skomponowaniu pozostałych fragmentów mógł co najwyżej wziąć udział w ograniczonym zakresie.

Próba rekonstrukcji okoliczności powstania utworu Pomysł napisania *Wariacji* narodził się prawdopodobnie spontanicznie po jednym z przedstawień *Kopciuszka* w warszawskim Teatrze Narodowym (premiera miała miejsce 29 VIII 1829). Kończąca operę, brawurowa aria *Non più mesta* rozpoczyna się frazą fletu, a następnie w partii wokalne obficie wykorzystuje figuracyjną technikę wariacyjną. Zapalonemu fleciście, jakim był Józef Cichocki, mogło to w naturalny sposób nasunąć myśl o rozwinięciu wpadającego w ucho tematu w cykl kilku wariacji z fletem w roli głównej. Swoją myśl przedstawił – może nawet tego samego wieczoru – Chopinowi, który naszkicował z pamięci temat wraz z akompaniamentem (wykazuje on w porównaniu z oryginałem Rossiniego kilka drobnych różnic; najwyraźniejszą z nich jest wersja *t. 7-8*). Wariacje o charakterze wirtuozowskim miał napisać Cichocki, wykorzystując swoją znajomość możliwości fletu i korzystając być może z zaimprovizowanych pomysłów melodycznych i ogólnych wskazówek Chopina. Sam Chopin natomiast ułożył i zanotował śpiewną, liryczną wariację mollową***. Partia fortepianu wariacji figuracyjnych miała być zapewne

* J. Prosnak, *Wariacje fletowe Chopina*, „Studia muzykologiczne” I, Kraków 1953.

** Autor tej hipotezy, J. Ekier, omówił ją dokładnie w: *The Problem of the Authorship of the Flute Variations Ascribed to Chopin*, „The Sources of Chopin's Creative Style: Inspirations and Contexts”, Warszawa 2005.

*** Wspólne komponowanie cykli wariacji nie było wówczas niczym niezwykłym, o czym świadczy na przykład otwierający niniejszy tom *Hexameron*. W liście do Jana Matuszyńskiego (Wiedeń, 26-29 XII 1830) Chopin pisze: „Właśnie wracałem od Sławika (sławnego skrzypka, z którym się zaprzyjaźniłem [...]), u niego powziąłem myśl, wrócić do domu, tęsknić sobie po fortepianie i wyplakać adagio do *Wariacji* na temat Beethovena, które z nim razem piszemy [...]”. Znamienne, że w obu wypadkach Chopin napisał lub zabierał się do pisania „adagia”, a więc wolnej, kontrastującej wariacji (wariacje na temat Beethovena, o ile w ogóle zostały ukończone, nie zachowały się).

wzorowana na akompaniamencie tematu, co jednak zostało przez Cichockiego błędnie zrealizowane jako dosłowne powtórzenie. Gdy po dokończeniu *Wariacji* Cichocki pokazał rękopis Chopinowi, ten przyjrzał się uważniej tylko „swojej” wariacji, w której znalazł i poprawił szereg błędów; pozostałych nie sprawdził, nie poczuwając się do ich autorstwa, nie zwrócił też uwagi na prawdopodobny błąd w kolejności wariacji.

Źródła

R Rękopis zatytułowany [błędna pisownia oryginalna] *Variationi sopra il Thema della Opera Cenerentola per Flauto con accompagnamento del Piano par Fr. Chopin* [*Wariacje na temat z opery „Kopciuszek” na flet z towarzyszeniem fortepianu przez Fr. Chopina*] (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne). Nie jest pewne, kto sporządził **R**: przeciwko naturalnej hipotezie, że był to Józef Cichocki, przemawia kilka wyraźnych błędów wysokościowych w partii fletu, najprawdopodobniej więc piszący był tylko kopistą. Partie fletu (2 strony) i fortepianu (1 strona) są zapisane osobno, co utrudniło skontrolowanie ich zgodności, powodując powstanie szeregu błędów. W partii fortepianu wypisano jedynie temat i wariację mollową (oznaczoną jako druga); nagłówek nad akompaniamentem tematu – *Thema, Var. 1, 3 & 4* – oznacza, że piszący przewidywał użycie tego tekstu zarówno w temacie, jak i we wszystkich wariacjach durowych.

R jest jedynym źródłem dla *Wariacji*; najwcześniejsze z opartych na nim wydań ukazało się w 1959 r. (*Dzieła Wszystkie*, t. XVI, PWM Kraków) pod redakcją Ludwika Bronarskiego.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **R**, zmieniając te elementy, które w świetle argumentów przytoczonych powyżej są przypuszczalnie wynikiem niezrozumienia Chopinowskich wskazówek:

- zamieniamy wariacje II i III, wzorując się na układzie zastosowanym we wszystkich niewątpliwie Chopinowskich cyklach wariacji;
- w akompaniamentie tematu i wariacji durowych poprawiamy niewątpliwe błędy, powodujące niezręczności w układzie akordów i prowadzeniu głosów;
- zachowując strukturę rytmiczną i maksymalną prostotę, zmieniamy te fragmenty akompaniamentu wariacji durowych (w **R** mechanicznie powtórnego według tematu), w których występują niezgodności harmoniczne z partią fletu (t. 19, 23-24, 31-32, 34-36, 39-40, 46-48, 67, 71-72, 79-80); zbliżonych, a niekiedy identycznych poprawek dokonano w większości sytuacji już w wydaniu *Dzieł Wszystkich* (patrz wyżej charakterystyka **R**).

Uwzględniamy najprawdopodobniej Chopinowskie poprawki ołówkowe w wariacji mollowej, a także dopisane również ołówkiem, choć nie przez Chopina, wskazówki dotyczące tempa tej wariacji oraz powtórzenia 2. części tematu.

Oznaczenia artykulacyjne partii fletu, dość liczne, lecz nie zawsze precyzyjne, poddajemy niewielkim retuszom na podstawie porównania analogicznych fragmentów.

Jako metrum przyjmujemy dla wszystkich wariacji \mathbb{C} , zapisane w **R** w partii fletu (w partii fortepianu jest \mathbb{C}).

Thema

s. 62 t. 2, 6 i analog. pr.r. **R** ma tu dwukrotnie $h\text{-}dis^1\text{-}a^1$ w t. 2 i analog. oraz $h\text{-}dis^1\text{-}fis^1$ w t. 6 i analog. Obie te niezręczne brzmieniowo wersje są przypuszczalnie wynikiem pomyłek w odczytaniu Chopinowskiego szkicu.

t. 3-4 i 7-8 fl. W oryginale operowym melodia ma następującą postać (podajemy w oktawie odpowiadającej tematowi *Wariacji*):



t. 7 i analog. l.r. Na początku taktu **R** ma samo e. Jest to zapewne przeoczenie, toteż podajemy oktawę E-e, występującą w analogicznym t. 15.

t. 8-9 fl. **R** ma krótki znak \llcorner na końcu t. 8 i **p** na początku t. 9. Zdaniem redakcji albo znak w t. 8 jest odwróconym akcentem (por. komentarz do t. 17-19), albo **p** wpisano zgodnie ze stosowaną wówczas niekiedy konwencją (także przez młodego Chopina) umieszczania znaków dynamicznych na początku taktu.

t. 8-16 Znaki powtórzenia tego odcinka wpisane są w **R** ołówkiem w partii fletu. W partii fortepianu powtórzenie oznaczono za pomocą dopisanej uwagi słownej (ołówkiem, po polsku). Por. *Komentarz wykonawczy*.

Var. 1

s. 63 t. 17-19 fl. **R** ma następującą notację:



Interpretacja znaków dynamicznych nastręcza tu pewne trudności. Zapisane pod pięciolinią znaki \llcorner można by interpretować jako krótkie *crescenda*; jest to jednak zdaniem redakcji muzycznie nieprzekonujące. Rozwiązanie podane w tekście nutowym wydaje się pod tym względem bardziej naturalne; jest ono też prawdopodobne od strony źródłowej, gdyż tego typu zmiany kierunku znaków zdarzały się zarówno kopistom, jak i sztycharzom utworów Chopina.

t. 18, 22 i 30 fl. Pierwszą nutę 2. połowy taktu podajemy zgodnie z **R**: a^2 w t. 18 i h^2 w t. 22 i 30. Wprawdzie nie można wykluczyć pomyłki piszącego w jednym z tych dwóch miejsc (t. 30 nie jest wypisany), trudno jednak stwierdzić, która z wersji miałaby być tą właściwą. Za zróżnicowaniem wersji może natomiast przemawiać różnica w oznaczeniach wykonawczych.

t. 20, 23-24 i analog. fl. Zachowujemy widoczne w **R** różnice w oznaczeniach *staccato*. W tej wariacji mogą one jednak być przypadkowe (por. konsekwentne oznaczenia w temacie).

Var. 3

s. 65 t. 48 Określenie **Più lento** jest w **R** dopisane tylko w partii fortepianu (ołówkiem, ale nie ręką Chopina).

t. 50 pr.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie Chopin zmienił w **R** wewnętrzną nutę z dis^1 na h .

t. 55 fl. Podwójna przednutka przed półnutą fis^2 jest melodycznie uzasadniona tylko jako początek trylu. Dlatego dodajemy najprawdopodobniej przeoczony znak tr oraz dopisujemy naturalne w tym kontekście zakończenie trylu.

t. 59 l.r. Ostatnią oktawę w **R** Chopin skorygował z *Dis-dis* na $H_1\text{-}H$.

t. 60 pr.r. Półnutową tercję $d^1\text{-}fis^1$ w akordzie na początku taktu Chopin skorygował w **R** na tercję $e^1\text{-}g^1$. Fl. Na 4. ósemce taktu **R** ma najprawdopodobniej błędnie e^2 , tworzące zwrot melodyczny niezbyt naturalny w tym kontekście, a ponadto kwinty równoległe z linią basu. Zmieniamy je na g^2 ; podobną zmianę wprowadzono także w wydaniu *Dzieł Wszystkich* (patrz wyżej charakterystyka **R**).

t. 63 pr.r. Nuta dis^1 w ostatnim akordzie została w **R** dopisana ołówkiem (przez Chopina).

Var. 4

s. 66 t. 70 fl. Na początku taktu **R** ma błędnie h^2 zamiast tematycznego cis^3 (por. analogiczny t. 66).

t. 74 fl. Na początku 2. połowy taktu **R** ma błędnie dis^3 zamiast tematycznego h^2 (por. analogiczny t. 76).