

Katedra Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego

MACIEJ GOŁĄB

*O fragmentach muzycznych Chopina
z ostatniej karty „Trio g-moll” op. 8**

On Musical Fragments Written by Chopin
on the Last Page of *Trio in G minor* Op. 8

Pod numerem 80. swego fundamentalnego katalogu rękopisów utworów Chopina, a odnoszącym się do *Trio g-moll* op. 8, Krystyna Kobylańska opisała „autograf szkicowy fragmentów partii fortepianowej” tego utworu, pomieszczony na ostatniej, 32. stronie „autografu roboczego *Trio* [...], na której znajdują się również 225. t. i fragment 226. t. I cz. *Koncertu f-moll* op. 21 [...]”¹. Fragmenty te są stosunkowo mało znane (nie były dotąd przedmiotem uwagi specjalistów) i należą do najwcześniejszych tego typu źródeł w chopinowskiej heurystyce. Uszły one ostatnio uwagi Jeffreya Kallberga, który fragmentom chopinowskim poświęcił specjalną pracę². Rzut oka na całość tego rękopiśmiennego zabytku

* Anglojęzyczna wersja tego artykułu – *On the Fragments of Music by Fryderyk Chopin from the Last Sheet of the Autograph of the ‘Trio in G-minor’ Op. 8* (przeł. J. Comber) – ukazała się [w:] *Chopin’s Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, red. A. Szklener, Warszawa 2002, s. 143-156.

¹ K. Kobylańska, *Rękopisy utworów Chopina. Katalog*, Kraków 1977, nr kat. 80.

² J. Kallberg, *Chopin and the Fragment*, [w:] *Chopin’s Work. His Inspirations and Creative Process...* Co do definicji pojęcia „fragment”, to na s. 127 czytamy: „Let me clarify how I use the term «fragment» as it applies to material found in Chopin’s sketches. In its most restrictive sense, I intend the expression to refer to sketches and drafts that contain music that cannot be reason-

– jednej z ostatnich prac studenckich Chopina pisanych pod okiem Józefa Elsnera w Szkole Głównej Muzyki na Wydziale Nauk i Sztuk Pięknych Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego³ – uświadamia, że rzeczone szkice na ostatniej nie mogły powstać w trakcie, lecz po napisaniu całości dzieła. Logika procesu twórczego podpowiada, że kompozytor nie mógł tak przewidzieć rozmieszczenia swego tekstu na składkach papieru nutowego, w bądź co bądź jednym z najobszerniejszych, bo czterostępowych swoich utworów, by wiedzieć, w którym miejscu wypadnie jego koniec, i by pozostałe wolne miejsce przeznaczyć na szkicowanie fragmentów formowanej właśnie partytury. Rzekome „fragmenty partii fortepianowej” *Tria* to w istocie zanotowane już po sporządzeniu jesienią 1829 roku autografu partytury krótkie myśli muzyczne Chopina, których treść nie odnosi się w ogóle do opusu 8. A zatem wyodrębniony przez Krystynę Kobylańską pod pozycją nr 80 autograf w rzeczywistości nie istnieje.

Teżą tego artykułu jest twierdzenie, które postaram się udowodnić w oparciu o atrybucję (tu: ustalenie genezy) analizowanych fragmentów, że Chopin szkicował je począwszy od schyłku 1829 roku, a więc od momentu definitywnego uformowania partytury *Tria g-moll* oraz na przestrzeni pierwszych trzech kwartałów roku 1830, a więc jeszcze w Warszawie. Jakkolwiek kompozytor musiał zabrać ze sobą za granicę ten rękopis, by na jego podstawie przygotować dla Jacques’a H. Aristide’a Farrenca autograf edycyjny⁴, to jednak źródło to, co się tyczy jego zawartości, w całości wiąże się z okresem warszawskim. Jest to cenne i jedyne – jak się wydaje – dostępne rękopiśmienne źródło, które pozwala nie tylko zyskać orientację, jakie projekty muzyczne zajmowały wyobraźnię Chopina bezpośrednio po ukończeniu przez niego uniwersyteckiej Szkoły Głównej Muzyki, ale także – co ważniejsze – wnieść kilka argumentów dotyczących datowania poszczególnych utworów. Autograf był w rękach wielu badaczy, jednak – poza jednym fragmentem – nie zidentyfikowano dotąd jego muzycznej zawartości. Przede wszystkim zatem wyżej zdefiniowany cel badań stawiamy w centrum naszej uwagi.

Fragmenty pomieszczone na 32 stronie autografu *Tria* powstawały w różnym czasie i nie tylko, jak wspomniałem, nie odnoszą się do opusu 8 Chopina, ale nadto wykazują mniej lub bardziej hipotetyczne związki z różnymi projektami muzycznymi kompozytora. Jakkolwiek więc wszystkie powstały jeszcze przed wyjazdem Chopina do Paryża, to jednak nie w tym samym czasie, tj. nie w trak-

ably identified with any piece that Chopin even provisionally finished”. Przyjmujemy tę definicję w niniejszej pracy.

³ Szerzej zajmowałem się studiami Chopina u Elsnera w pracy: M. Gołąb, *Studia Fryderyka Chopina w Szkole Głównej Muzyki Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego (1826-1829)*, [w:] *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003.

⁴ Kobylańska, *op. cit.*, nr kat. 82.

cie pracy nad określonym, jednym dziełem. Chopin wykorzystał więc, w owym czasie dla niego cenną, pustą stronę autografu *Tria*, by doraźnie rozwiązywać swe „ułotne” problemy kompozytorskie. Kierując się zwykłą pragmatyką zakomponowywania pustej, służącej do szkicowania strony, a także czysto zewnętrznym, na razie roboczym kryterium tonacyjnym, podzielimy zawartość 32 strony autografu na cztery obszary, odpowiadające wysoce prawdopodobnej kolejności ich powstawania.

Przykład 1. Chronologia powstawania poszczególnych obszarów z fragmentami.

The image shows a page of musical manuscript with four distinct areas circled in black, representing the chronological order of their composition. Each area is labeled with a number and a letter:

- 1.** A large oval at the top containing two staves of music, with sub-labels 'a)' and 'b)'.
- 2.** An oval on the left side containing two staves of music, with sub-labels 'a)' and 'b)'.
- 3.** An oval at the bottom left containing two staves of music, with a sub-label 'a)'.
- 4.** A large oval on the right side containing two staves of music, with sub-labels 'b)' and 'c)'.

Można ze względów oczywistych przyjąć, że najpierw powstał obszar pierwszy, przynoszący materiał muzyczny w jednoimiennych tonacjach f-moll i As-dur (ta druga tonacja sygnowana jest przez Chopina słownie). Następnie usiłował on formować jakiś materiał muzyczny w także opisowo przez siebie oznaczonej tona-

cji E-dur (obszar drugi). W lewej dolnej stronie u jej dołu znajduje się obszar trzeci z krótkimi figuracjami, również utrzymany w słownie oznaczonej przez kompozytora tonacji C-dur. Wreszcie ostatni, czwarty obszar, przynoszący materiał muzyczny w jakiejś tonacji bemolowej, powstał przez wykorzystanie pozostałego wolnego miejsca, a więc w dolnej prawej części strony. Integralność poszczególnych obszarów z fragmentami muzycznymi potwierdza także analiza duktu pisma.

Pierwszy etap formowania fragmentów: I część *Koncertu fortepianowego f-moll op. 21*

Pierwszy obszar fragmentów zawiera dwie różne myśli muzyczne odnoszące się do przetworzenia I części *Koncertu f-moll op. 21*. Przedmiotem uwagi dotychczasowych badaczy był, jak się rzekło, jedynie fragment lewy.

Przykład 2. Rekonstrukcja fragmentu 1a.

Opisując ten najpierw naszkicowany przez Chopina fragment koncertu, Krystyna Kobyłańska uznaje go za „autograf szkicowy taktu 225. oraz fragmentu 226. taktu I części partii fortepianowej”⁵. W rzeczywistości ten fragment autografu nie odnosi się tylko i wyłącznie do partii fortepianowej, ale także – jak słusznie zauważyli Józef M. Chomiński i Teresa D. Turło – do zredukowanej, synchronicznie usytuowanej poniżej partii akompaniamentu, zawierającej charakterystyczne dla harmoniki introdukcji tego koncertu interpolacje podwójnie prowadzących czterodźwięków toniki⁶. Jest to więc krótki fragment partii solowej wraz ze zredukowaną partią orkiestrową (albo głosami kwartetu lub kwintetu

⁵ *Ibid.*, nr kat. 255.

⁶ J. M. Chomiński, T. D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Kraków 1990, s. 106.

smyczkowego). Prawdopodobnie to brak wspólnej kreski taktowej zaważył tu na przeoczeniu przez Kobyłańską oczywistej synchronizacji usytuowanego poniżej fragmentu partii towarzyszącej soliście. Dla naszych rozważań istotny jest fakt, że jest to jedyny szkic w analizowanym źródle, którego atrybucja nie pozostawia żadnych wątpliwości, bowiem jego muzyczna zawartość odpowiada ostatecznej redakcji tego fragmentu w oficjalnej wersji utworu.

W bardziej skomplikowanej „sytuacji źródłowej” stawia badacza szkiców tej strefy źródła fragment prawy, powstały – jak się okazuje – bezpośrednio po sporządzeniu fragmentu lewego.

Przykład 3. Rekonstrukcja fragmentu 1b.

To, że należy on do tego samego utworu, nie pozostawia najmniejszych wątpliwości. Przypuszczenie takie potwierdza nie tylko bliskość usytuowania wobec poprzednio analizowanego fragmentu I części *Koncertu f-moll* i identyczność duktu pisma muzycznego, ale także jednoimienność tonacji (f-moll – As-dur) oraz znaczne zewnętrzne podobieństwo fakturalne obu fragmentów, a zwłaszcza zredukowanych partii akompaniamentu. Analiza zawartości tego fragmentu jednoznacznie sugeruje, że mamy tu do czynienia z mniej niż w poprzednim przypadku integralnie ujętym, ale także z fragmentem pochodzącym z przetworzenia I części koncertu (takty nr 234, 235 i początek 236). W porównaniu z poprzednio analizowanym fragmentem, ten ujęty został bardziej szkicowo, bowiem solowa partia lewej ręki zyskała inną w porównaniu z wersją oryginalną postać, a partia akompaniamentu przybrała bardziej masywny i gęsty fakturalnie kształt. Mamy tu więc do czynienia z niższym stopniem heurezy, tj. stopnia wierności muzycznej substancji fragmentu w stosunku do wersji oficjalnej.

Wobec braku kompletnego autografu partytury orkiestrowej z analizowanych fragmentów nie tylko wnioskujemy, że Chopin sam napisał partię solową wraz

z towarzyszącą jej podstawową substancją muzyczną akompaniamentu (potwierdza to przede wszystkim półautograf edycyjny partytury dla Schlesingera⁷, w którym zredukowana partia akompaniamentu napisana została ręką samego Chopina), lecz – na co wskazują analizowane fragmenty, a zwłaszcza pierwszy z nich – że w trakcie procesu twórczego kompozytor równolegle myślał całością brzmienia „materii pierwszej” utworu. Innymi słowy mówiąc, kompozytor nie napisał najpierw partii fortepianowej, by po jej uformowaniu „wypełnić luki” przeznaczone dla akompaniamentu, lecz integralnie kreował formę utworu, „słyszając” ją w swej brzmieniowej totalności⁸.

Tezę tę potwierdzić mogłaby jedynie analiza innych szkiców warszawskich kompozycji Chopina na fortepian z orkiestrą, przede wszystkim niedostępny autograf partytury roboczy partytury *Wariacji B-dur na temat „La ci darem la mano”* op. 2, w którym pomieszczone są także szkice *Krakowiaka F-dur* op. 14⁹. Innymi źródłami bowiem, które umożliwiłyby weryfikację tej tezy, jak się wydaje, nie dysponujemy. Pewne datowanie *Koncertu f-moll* na przełom 1829/30 roku pośrednio potwierdza naszą tezę o rozpoczęciu formowania zapisków Chopina na ostatniej stronie *Tria* u schyłku 1829 roku.

Drugi etap formowania fragmentów: Koncert fortepianowy e-moll op. 11? Walc E-dur WN 18?

Dwa fragmenty wyznaczające obszar 2. napisane zostały (i tak oznaczone przez Chopina) w tonacji E-dur. Zarówno kryterium tonacyjne, jak i podobieństwo duktu pisma pozwalają na traktowanie ich jako kontekstu źródłowego jednego i tego samego utworu. Fragmenty te różni jednak metrum (górny – C, dolny – 3/4), co każe rozważyć także możliwość ich genetycznego związku z dwoma różnymi projektami muzycznymi. Skoncentrujmy obecnie uwagę nad fragmentem górnym, który przedstawia krótką figurę akompaniamentu w kluczu basowym.

⁷ Kobyłańska, *op. cit.*, nr kat. 258.

⁸ Szerzej rozważam metodologiczne kwestie heurystyczne dotyczące materiałów rękopiśmiennych w mojej książce: Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 62-68. Por. także jej wersję anglojęzyczną: M. Gołąb, *Musical Work Analysis. An Epistemological Debate*, przeł. W. Bońkowski, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruksela, New York, Oxford, Wien 2008, s. 47-52.

⁹ Kobyłańska, *op. cit.*, nr kat. 6 i 188.

Przykład 4. Rekonstrukcja fragmentu 2a.



Nie tylko treść melodyczno-harmoniczną, ale także kombinacja tej krótkiej figury z leżącą u podstawy półnutą, może nasuwać odległe skojarzenia z początkową figurą partii lewej ręki *Larghetto* z *Koncertu e-moll* (t. 13 i analogiczne). Jeśli w istocie można dyskutować taką a nie inną genezę tego fragmentu, byłaby to owa znana figura *in statu nascendi*, ponieważ ostatecznie Chopin zmienił jej fakturalną postać (nawiasem mówiąc, figura ta jest fakturalnie spokrewniona z początkiem akompaniamentu II tematu I części tego utworu, więc i on potencjalnie wchodzi w rachubę). Ostatecznie jednak brak mi jakiegokolwiek argumentu heurystycznego, który udowodniłby genetyczne pokrewieństwo tej figury z *Koncertem e-moll*. Przede wszystkim dlatego, że jest ona w swej treści zbyt lapidarna.

Problem pozostałby na zawsze otwarty, gdyby nie kontekst heurystyczny stworzony przez drugi, w tej samej tonacji utrzymany fragment, który rzuca więcej światła na genezę analizowanych fragmentów.

Przykład 5. Rekonstrukcja fragmentu 2b.



Jest to z syntaktycznego punktu widzenia poprzednik łatwiejszego do atrybucji okresu. Nie nasuwa on żadnych oczywistych skojarzeń z I częścią *Koncertu e-moll*, toteż sformułowana wyżej hipoteza genetyczna ostatecznie upada. Przypomina on bowiem przez swój rozkołysany charakter jakiś porzucony projekt walca. Czy jednak istotnie porzucony? Wiedza pozaźródłowa i analiza porównawcza pozwoliły z dużą dozą prawdopodobieństwa twierdzić, że oba szkice w tonacji E-dur, a zwłaszcza drugi z nich, są pozostawionymi przez Chopina śladami formowania *Walca E-dur* WN 18 (por. takty 57-58 i analogicznie: 65-66). Podobnie jak w przypadku drugiego analizowanego fragmentu *Koncertu f-moll* mamy tu do czynienia z odległym, jednak bezspornym wariantem określonego miejsca w utworze. W tym fragmencie, co bardzo interesujące, kompozytor podstawę harmoniczną zaznaczył skrótowo, nie nadając jej ostatecznego fakturalnie kształtu, i – pomijając fakt, że w ostatecznej redakcji to harmoniczne podłoże

ulega zmianie – charakterystyczne zwroty melodyczne nie pozostawiają wątpliwości co do genezy tego fragmentu.

Zgodne w literaturze przedmiotu datowanie tego utworu potwierdzałyby nasz ostateczny wniosek atrybucyjny. Uważa się bowiem powszechnie, że *Walc E-dur* WN 18 powstał w roku 1829 lub 1830. Można uznać, że utwór ten istotnie powstał na przełomie tych lat, nie wcześniej jednak niż w końcu 1829 roku.

Trzeci etap formowania fragmentów: *Polonez C-dur op. 3? Zarzucony projekt Etiudy C-dur?*

Trzecią obszar fragmentów tworzą cztery luźne, niepowiązane ze sobą ani sukcesywnie, ani symultatywnie figury szesnastkowe w tonacji C-dur.

Przykład 6. Rekonstrukcja fragmentu 3.



Tonację tę określił słownie sam kompozytor, co także i później – jak wiadomo – często był czynił. Atrybucja genetyczna tych figur jest niezmiernie trudna z tego powodu, że są zbyt krótkie na stworzenie charakterystycznych fragmentów myśli muzycznej, i nadto stanowią bardzo typowe figury w muzyce instrumentalnej doby nowożytnej. Ponieważ nie stanowią zwartej całości (4 osobne grupy), muzyczna *Gestalt* tych figur w ogóle daje nikłe podstawy co do pewności rozważań na temat ich genezy. Może mamy tu do czynienia z rozpisanem aplikatury w wybranych figurach jakiejś etiudy Cramera czy Czernego? Tę hipotezę odrzucamy, aplikaturę bowiem można było rozpisać na egzemplarzu używanych nut. Dwie ewentualności jednak można wziąć pod uwagę. Mogła to być mianowicie próba rozpisania jednej z figur akompaniamentu komponowanego w tym czasie (tj. w 1829 roku) *Poloneza C-dur* na wiolonczelę i fortepian op. 3. Takie i tym podobne figury znajdujemy w taktach 66-69 oraz 105-108 tego utworu. Aliści w grę wchodzi jeszcze jedna, bardzo atrakcyjna hipoteza: że są to mianowicie ślady zarzuconego projektu jakiejś etiudy w tonacji C-dur. Bo przecież wiadomo, że kompozytor w tym właśnie czasie nad etudami z opusu 10 pracował. Wszak informację o niezidentyfikowanych etudach przynosi koresponden-

cja z końca 1829 roku: „Zrobiłem *Exercice* duży *en forme* [...]” (20 października 1829 roku)¹⁰, „Napisałem parę *exercissów* [...]”¹¹.

Jest dość prawdopodobne, że to właśnie w związku z projektami „*exercissów*” powstały te figuracyjne fragmenty, i że Chopin nie tylko „zrobił” czy „napisał”, ale także „robił”, „pisał” i nie dokończył innej etiudy w tonacji C-dur.

Czwarty etap formowania fragmentów:

Nokturn b-moll op. 9 nr 1? Zarzucony projekt *Nokturnu Ges-dur*?

Fragmenty 4a, 4b i 4c odnoszą się bez wątplenia do prób Chopina nad jednym i tym samym utworem. Dwa spośród nich (4a i 4b) są utrzymane w wynikającej z akcydentalnych znaków chromatycznych tonacji Ges-dur. Tonację tę kompozytor użył w tym czasie w *Polonezie Ges-dur*, który jednak wyłączamy z pola naszych rozważań z uwagi zarówno na metrum nieparzyste, jak i charakterystyczne rytmiczne współczynniki faktury muzycznej. Już zatem pierwszy rzut oka na całość tych fragmentów umożliwi orientację, że szkicowany projekt polonezem być nie mógł. Tropem naszych rozważań będą zatem nie tonacyjne, lecz fakuralne przesłanki. Otóż wiele wskazuje na to, że fragmenty te stanowią „próbki” pozostawione w trakcie kompozytorskiej pracy nad jakimś nokturnem.

Zacznijmy od fragmentu dolnego.

Przykład 7. Rekonstrukcja fragmentu 4a.



Jego muzyczna treść zawiera figurę akompaniamentu w prawdopodobnym, bowiem niesygnowanym tu przez kompozytora metrum na 6/4, a więc tym samym, które przyjął Chopin ostatecznie dla wersji drukowanej utworu. W dwóch taktach mieszczą się cztery sekstole (pierwsza jest powtórzona, na co wskazuje inskrypcja „bis”), które przybrały tu nieco odmienną fakuralnie postać, niż tę znaną z ostatecznej wersji akompaniamentu, a które zawierają upostaciowania harmoniczo-fakuralne z bardzo charakterystycznymi dla harmoniki Chopina w tym czasie zmniejszonymi akordami septymowymi. Tych konkretnie upostaciowań nie

¹⁰ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 111.

¹¹ *Ibid.*, s. 113.

odnajdziemy jednak w wersji oryginalnej. Moim zdaniem można w tym wypadku ostrożnie domniemywać, że młody Chopin eksperymentował nad jakąś harmoniczną wersją podstawowej figury akompaniamentu, ale ostatecznie zmodyfikował jej kształt. Przypuszczenie to opieram na fakcie, że fragmenty w tonacji Ges-dur są w tym nokturnie obecne w związku z obecnością paralelnej tonacji Des-dur, dla której stanowią sferę subdominantową. Jeśli jednak nie można tu mieć całkowitej pewności w związku z proveniencją tego fragmentu, to warto przy tej okazji wzmocnić naszą argumentację przypomnieniem, że w okresie warszawskim żaden z utworów Chopina nie opierał się na takiej właśnie figurze akompaniamentu.

Fragment lewy przynosi dwa niekompletne, „otwarte” takty, których treść harmoniczna zawiera znowu zmniejszony akord septymowy rozwiązany trójdźwiękiem Ges-dur.

Przykład 8. Rekonstrukcja fragmentu 4b.



Jest oczywiste, że należy on do tego samego kontekstu heurystycznego hipotetycznych szkiców do *Nokturnu b-moll*, ale jawna stabilizacja trójdźwięku *Ges-dur* osłabia nieco nasze wcześniejsze twierdzenie o akcydentalnym charakterze tej tonacji w podjętym przez kompozytora projekcie i sugeruje dla odmiany jeszcze inną możliwość: taką mianowicie, że na przełomie 1829 i 1830 roku Chopin pracował nad fakturalnie bardzo pokrewnym późniejszemu *Nokturnowi b-moll* innym nokturnem, właśnie w tonacji Ges-dur, który następnie zarzucił, i z którego początków narodził się ukończony i znany z opusu 9 nokturn. Odwrotna kolejność raczej nie wchodzi w rachubę. Jak się wydaje, po skomponowaniu *Nokturnu b-moll* kompozytor nie wracałby już chyba do wcześniej wyeksploatowanego fakturalnie pomysłu na taką a nie inną figurę akompaniamentu.

Jeszcze bardziej zagadkowy i frapujący wydaje mi się fragment prawy tej strefy. Jego muzyczna treść przynosi tak chętnie w szkicach przez kompozytora „próbowane” sekwencje chromatyczne.

Przykład 9. Rekonstrukcja fragmentu 4c.



Ta trzyczłonowa sekwencja chromatyczna jest, być może, bardzo odległym wariantem taktu 83 *Nokturnu b-moll*. W każdym razie zawiera identyczną liczbę dwudźwięków, ten sam kierunek opadający i silnie dysonansową treść harmoniczną. Kreska rozdzielająca figury, a sugerująca odmienne metrum (2/4), mogłaby w tym wypadku oznaczać nie kreskę taktową, lecz rozdzielenie poszczególnych członów sekwencji. Hipotezę dotyczącą pochodzenia tej sekwencji wzmacnia argument, że także ostateczna postać taktu 83 dzieli się na trzy prezentowane w różnych rejestrach człony. A więc – mimo odmiennej treści harmoniczej – ogólna budowa formalna obu porównywanych fragmentów jest bardzo podobna. W każdym bądź razie intuicja podpowiada, że – jeśli w ogóle ten fragment szkicu należy do *Nokturnu b-moll*, a nie do sugerowanego „źródłowego” nokturnu w tonacji Ges-dur – to jest on raczej śladem porzuconej wersji zakończenia, niż mógłby odnosić się do któregośkolwiek innego miejsca tego utworu. Trudno tu jednak o całkowitą pewność, bowiem tak krótka i – co ważniejsze – harmonicznie nierozwiązana sekwencja chromatyczna należeć może zarówno do tonacji b-moll, jak Ges-dur. Wszelako w gąszczu hipotez jedno wydaje się pewne: należy do tego samego obszaru źródłowego co pozostałe dwa fragmenty.

Jeśli istotnie pozostawione przez Chopina szkice stanowiły źródła do *Nokturnu b-moll*, bezpośrednio bądź tylko pośrednio do niego wiodące, to wnioskować należałoby, że prace nad całym opus rozpoczął kompozytor jeszcze w Warszawie. Nie jest to kwestia bez znaczenia, bowiem stosunkowo duże rozbieżności w datowaniu powstania tego cyklu (od roku 1829, aż po rok publikacji, tj. 1832) byłyby zatem rozstrzygnięte o tyle, że można by na podstawie danych źródłowych ostrożnie przyjąć, iż momentem podjęcia przez kompozytora prac nad tym cyklem był przełom lat 1829/1830. Najbliższy datowaniu tego cyklu byłby zatem Bronisław Edward Sydow, który datę rozpoczęcia pracy nad tym cyklem wyznacza najwcześniej (1829) i uważa, że w ogóle cykl nokturnów op. 9 powstał jeszcze w Warszawie¹².

Każde rozważania nad muzycznymi fragmentami winna poprzedzać ich filologiczna analiza, bowiem bez niej ich interpretacja jest pod wieloma względami ślepa. Na podstawie pozostawionych przez Chopina fragmentów wzbogacić można argumentację służącą datowaniu dzieła, zdefiniowaniu relacji szkiców do dzieła ukończonego, ale – co najistotniejsze – pokusić się o stworzenie zrębów

¹² B. E. Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina*, Warszawa 1949.

„teorii fragmentu muzycznego”. Potrzebę sformułowania takiej teorii od pewnego czasu silnie się akcentuje. Andrea Lindmayr-Brandl nie tylko wskazała na to, że kategoria fragmentu wydaje się odpowiedniejsza od dotychczasowych pojęć „szkicu” czy „brudnopisu” (*sketch, draft*), ale także i na fakt, że nowa systematyka muzycznego fragmentu może i powinna opierać się na dalszych, szczegółowych kategoriach heurystycznych (*compositional fragment, delivery fragment, cyclic fragment*)¹³. Gruntowniejsze metodologiczne rozważenie tej szczegółowej problematyki heurystycznej pozostawić trzeba na inną okazję.

Przeprowadzona tu dyskusja pozwoliła jednak zyskać orientację, że genetyczne dociekania nad przynależnością fragmentów do określonej „sytuacji źródłowej” dzieła, jak również z uwagi na stopień heurezy, tj. muzycznej konkretyzacji fragmentu *sub specie* stopnia jego podobieństwa do wersji oficjalnej, umożliwiała – przystosowaną w niniejszym artykule do specyfiki analizowanego materiału źródłowego i nieroszczącą sobie pretensji do uniwersalności – następującą systematykę fragmentów:

1. Najwyższy stopień heurezy mają fragmenty repartycyjne, które jednoznacznie odnoszą nas do określonych momentów utworu muzycznego. Zawierają one w szczególności całość muzycznej substancji (wysokości dźwięków, ich ukształtowania rytmiczne, metrum), choć niekiedy z pominięciem akcydensów notacyjnych czy wykonawczych (1a).

2. Wysoki stopień heurezy zawierają fragmenty wariantowe, które mniej lub bardziej pewnie pozwalają odnosić je do konkretnego miejsca w utworze, jednak zawartość ich sensów muzycznych odbiega nie tylko w zakresie akcydensów notacyjno-wykonawczych, ale także muzycznej substancji od redakcji autora znanych z integralnie ujętych innych źródeł utworu, takich jak zwłaszcza rękopisy edycyjne (1b, 2b, 4c).

3. Niskim stopniem heurezy charakteryzują się dla odmiany fragmenty hipotetyczne, których nie da się wprawdzie odnieść do żadnego konkretnego momentu w istniejącym utworze, ale przesłanki fakturalno-muzyczne wsparte wiedzą pozaźródłową pozwalają mniej lub bardziej pewnie orzekać o ich genetycznym związku z określonym utworem muzycznym (2a, 4a, 4b).

4. Najniższy zaś stopień heurezy wykazują fragmenty oryginalne, odnoszące się do zarzuconych projektów kompozytorskich i niedające się w żaden sposób odnieść do któregośkolwiek ze znanych utworów kompozytora (3, 4a-c).

¹³ A. Lindmayr-Brandl, *On a Proper Theory of Fragments in Music*, [w:] *International Musicological Society. 17th International Congress. Programme & Abstracts*, Leuven 2002, s. 243.

SUMMARY

The object of analysis are handwritten musical fragments, previously superficially examined, which Fryderyk Chopin wrote on the last page of the manuscript of *Trio in G minor* Op. 8 [ref. no. Tic: M/1] at the turn of 1829/1830. The author rejects Krystyna Kobylańska's suggestion that "this is a draft autograph of piano part fragments" [Kobylańska 1977: catalogue no. 80]. The purpose of the analysis is first of all to establish the origin of these dozen-odd short fragments, which the author links to some of Chopin's composition projects, with which he was preoccupied shortly after he graduated from Warsaw University's Main School of Music, having studied under Józef Elsner. Some of the "certain" fragments by Chopin from this source undoubtedly relate to *Piano Concerto in F minor* Op. 21 [Kobylańska 1977: catalogue no. 255]. With regard to others, less obvious, the author discusses the hypotheses that would link these fragments with other last pieces written by Chopin in Warsaw, in particular with *Waltz in E major* WN 18, *Nocturne in B flat minor* Op. 9 No. 1 and with a plan to compose an etude in C major, which the composer abandoned.