

## Koncepcja edytorska partytur *Koncertów* Fryderyka Chopina

Partytury orkiestrowe *Koncertów* Chopina należą do najtrudniejszych zadań edytorskich, jakie napotyka redakcja jego dzieł. Istnieją dwie główne przyczyny tych trudności:

- brak źródeł, które w całości i bez zastrzeżeń można by uznać za przekazujące tekst Chopinowski,
- niewątpliwy udział obcych rąk na różnych etapach kształtowania się instrumentacji *Koncertów*.

Sądząc z zachowanych źródeł do wcześniejszych utworów koncertowych Chopina (op. 2, 13 i 14), mogliśmy oczekiwać istnienia szkiców i pierwotnych, roboczych wersji partytur. Żaden jednak autograf tego rodzaju – jeśli nie liczyć półtoraktowego szkicu fragmentu I cz. *Koncertu f-moll* – nie zachował się. Wykonania *Koncertów* z orkiestrą wskazują na istnienie czystopisów partytur i głosów orkiestrowych, z których Chopin grał oba te utwory w Warszawie, a następnie na pierwszych występach za granicą; potwierdzają to wzmianki w korespondencji („partytye pooprawiane”<sup>1</sup>). Także i te rękopisy zaginęły, co jest szczególnie dotkliwie dla redaktorów, gdyż oparte na nich (nie zawsze bezpośrednio), zachowane późniejsze źródła – partia orkiestry tzw. półautografu *Koncertu f-moll* i drukowane głosy pierwszego wydania francuskiego *Koncertu e-moll* – powstały w zasadzie bez udziału Chopina, można się w nich jedynie domyślać drobnych, wyrwykowych ingerencji kompozytora. Brak tych źródeł rekompensują, lecz tylko w pewnym stopniu, zachowane wyciągi fortepianowe akompaniamentów cz. II i III obu *Koncertów*, pozwalające na przybliżone ich rekonstrukcje. Są to: fotografia wyciągu sporządzonego przez Fontanę, zapewne ze wspomnianego czystopisu partytury *Koncertu f-moll*, oraz dwa wyciągi (całej orkiestry i grupy instrumentów dętych) spisane przez Franchomme’a najprawdopodobniej z rękopiśmiennych materiałów orkiestrowych (głosów) *Koncertu e-moll*.

Orkiestracja *Koncertów*, w postaci przekazanej nam przez partytury zestawienie z głosów pierwszych wydań, zdradza pewne cechy obce myśleniu muzycznemu Chopina. Ujawniają się one przede wszystkim przy porównaniu partii orkiestrowej z niewątpliwie Chopinowskimi wyciągami fortepianowymi *tutti* lub partią solową. Są to:

- przesuwanie punktu ciężkości brzmienia orkiestry ku średnicy ze szkodą dla linii melodycznej;
- obniżanie i zdwajanie linii basu, deformujące Chopinowską koncepcję „pola dźwiękowego”;
- zachodzenie grup instrumentów kończących frazy na grupy rozpoczynające nowe, co jest typowe dla w pełni ukształtowanej instrumentacji romantycznej; „zakładki” takie są szczególnie podejrzane, gdy w nowej frazie Chopinowski wyciąg wskazuje nazwy instrumentów lub zmianę dynamiki i charakteru (np. Violini, *dolce* itp.); Chopin preferował zestawianie grup, por. np. początki II cz. *Koncertu f-moll* i III cz. *Koncertu e-moll*;
- nadużywanie efektu tremolanda w smyczkach;
- łączenie przy każdej okazji nut tej samej wysokości;
- długo trzymane nuty akompaniamentu smyczkowego (w półautografie *Koncertu f-moll* znaleźć można kilka dokonanych ręką kompozytora poprawek, polegających na ich skracaniu i przedzielaniu pauzami, cz. I t. 104, 137, 247-248, 294, cz. II t. 79-80);
- sprzeczności harmoniczne, dynamiczne czy artykulacyjne w zestawieniu z autentyczną partią fortepianu solo;
- niekonsekwencje w oznaczaniu artykulacji.

Pozwala to wysnuć wniosek o prawdopodobnym udziale obcych rąk w nadawaniu partyturom znanego nam kształtu. Zbadanie okoliczności historycznych towarzyszących powstaniu tych dzieł wskazuje, że wpływ współpracowników mógł dotyczyć już pierwszych, warszawskich partytur.

Z listów Chopina wynika, że skomponowanie obu *Koncertów* i sporządzenie do nich materiałów orkiestrowych, pozwalających na wykonanie publiczne, zajęło mu około roku. Wiadomo również, że w tym okresie prowadził normalne życie towarzyskie, uczęszczał na przedstawienia operowe i na koncerty w salonach artystycznych, odbywał próby swoich i cudzych utworów kameralnych, aby je w tychże salonach wykonać. Wyjeżdżał poza Warszawę (Strzyzewo, Antonin, Poturzyn). Jeżeli dodamy do tego kilkanaście drobniejszych utworów, które w owym

okresie napisał, uzasadnionym wyda się pytanie, jak mógł na to wszystko znaleźć czas. Przecież samo komponowanie wielkich form, w czym nie miał jeszcze wielkiego doświadczenia i dokonywanie w nich poprawek musiało mu dużo tego czasu zabierać („o *Rondzie [Koncertu f-moll]*, to jeszcze nie chcę niczyjego wyroku, bo jeszcze nie jestem zupełnie z niego kontent”<sup>2</sup>). Jak tu jeszcze zmieścić instrumentowanie na pełną orkiestrę, z uwzględnieniem gęstych *tutti*, transpozycji itp., w czym też nie był biegły? Narzuca się prosty wniosek: musiał mu w tym ktoś pomagać. Tej pomocy mógł szukać u kolegów z klasy Elsnera, bardziej wprawnych w instrumentacji. W korespondencji przewijają się nazwiska niektórych z nich. „Linowski przepisuje na gwałt, ale już *Rondo [Koncertu e-moll]* zaczął”<sup>3</sup>. Z zestawienia dat wynika jednak, że prawdopodobnie chodziło o głosy. Interesująca, choć mało konkretna jest wiadomość przekazana przez F. Hoesicka: „[Chopin] pozwolił Ignacemu Dobrzyńskiemu, że mu «przeinstrumentował» oba *Koncerty*. Obie partytury zaginęły. Szczegół ten zawdzięczam dyr. Adamowi Münchheimerowi”<sup>4</sup>. I dalej cytuje słowa Münchheimera: „Z ust śp. Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego słyszałem, że jeszcze za życia mistrza zinstrumentował mu oba *Koncerty*”<sup>5</sup>. Żadnych dodatkowych informacji w tej sprawie nie udało się jednak odnaleźć.

Wzmiankom o postępach pracy nad *Koncertami* towarzyszą w listach motywy pośpiechu. Po pobycie u Radziwiłłów w Antoninie, pisał: „mój *Koncert [f-moll]*, jeszcze nie skończony, a oczekujący z niecierpliwością ukończenia finału swojego, przynaglił mię do opuszczenia tego raj”<sup>6</sup>, a trzy miesiące później, już o *Koncertie e-moll*: „[...] nagli robota, trzeba pisać na gwałt”<sup>7</sup>.

Wszystkie te argumenty, razem wzięte, czynią prawdopodobnym udział obcych rąk już w pierwszych partyturach, choć z braku źródeł trudno wskazać na miejsca ewentualnych ingerencji i ustalić ich zakres. Można w każdym razie uznać za uprawnione wyrażenie wątpliwości, czy Chopin w całości wypisał własną ręką pierwsze partytury *Koncertów*.

Także w okresach poprzedzających wydanie *Koncertów* w ich instrumentacji dokonano najprawdopodobniej pewnych zmian (uzupełnienie i rozbudowanie partii kontrabasów i altówek, liczne uzupełnienia w partiach instrumentów dętych). Wskazuje na to porównanie zachowanego materiału orkiestrowego z wyciągami Fontany i Franchomme’a. Jest niemal pewne, że udział Chopina w tych zmianach był nieznaczny i miał charakter wyrwykowy.

Niekompletność źródeł i w konsekwencji niemożność przeprowadzenia dokładnej filiacji powodują, że mimo iż jesteśmy czasem pewni włączenia się obcych rąk w dany miejsc, nie możemy wskazać, ani kiedy to mogło nastąpić ani – tym bardziej – kto mógł to zrobić.

\*\*\*

Oba *Koncerty* w formie partytur ukazały się drukiem u pierwszych wydawców ich wersji fortepianowych i głosów orkiestrowych: *Koncert f-moll* u Breitkopfa & Härtla w Lipsku (dwa wydania, 1865-1866 i 1879), a *Koncert e-moll* w firmie F. Kistnera w Lipsku (dwa wydania, ok. 1866 i 1875) i następnie u Breitkopfa & Härtla (1880). Pierwsze drukowane partytury zestawiono z głosów drukowanych przez daną firmę, poprawiając część błędów i dokonując zmian – nierzadko istotnych – w oznaczeniach wykonawczych. Kolejne edycje każdego *Koncertu* oparte były w zasadzie na poprzednich. Korygowano w nich niektóre błędy, powtarzano inne, dokonywano dalszych zmian. Ostatnie – Breitkopfa & Härtla z lat 1879-1880 – funkcjonują do dziś dnia na estradach świata, uchodząc za partytury „oryginalne”.

Ta grupa XIX-wiecznych partytur wyrabiała przez prawie 150 lat stosunek muzyków do akompaniamentów *Koncertów* Chopina, kształtowała tradycje wykonawcze i smak odbiorców.

Już w pierwszym paryskim wykonaniu orkiestrowym I cz. *Koncertu e-moll* (20 V 1832; w lutym tego roku Chopin grał już *Koncert*, odnosząc wielki sukces, było to jednak wykonanie solowe lub z towarzyszeniem kwintetu) zauważono dysproporcje brzmieniowe między partią solową a akompaniamentem. Recenzent dziennika *Le Temps* pisał: „Pierwsza część *Koncertu* wywoływała większe wrażenie na koncertach prywatnych. Trzeba to przypisać [...] pewnej ciężkości akompaniamentu [...]”<sup>8</sup>. Kilka dni później F. J. Fétis wyraził bardzo podobną opinię: „Tym razem występ nie został przyjęty tak dobrze, co niewątpliwie należy przypisać grubej instrumentacji [...]”<sup>9</sup>.

Niemalą wpływ na opinię środowisk profesjonalnych, dotyczącą akompaniamentów do *Koncertów* Chopina, mogły mieć dwie postacie: H. Berlioza, wielkiego symfonika okresu romantyzmu i autora *Traktatu o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji*, oraz F. Niecksa, autora jednej z pierwszych, skądinąd cennej, biografii Chopina (1888). Berlioz, wbrew swojej wcześniejszej entuzjastycznej recenzji o wykonanej przez Chopina z orkiestrą *Romancy z Koncertu e-moll* (por. cytaty o *Koncertie e-moll...* przed tekstem nutowym), zasłynął zdaniem: „Cały urok utworów Chopina skupia się w partii fortepianowej; orkiestra jego *Koncertów* nie jest niczym więcej jak zimnym i prawie bezużytecznym akompaniamentem”<sup>10</sup>. Natomiast sąd Niecksa brzmiał: „oryginalność Chopina kończyła się w momencie, gdy pisał na inny instrument, niż fortepian”<sup>11</sup>.

Wśród polskich muzyków też nie brak było zastrzeżeń co do orkiestracji akompaniamentów. Oto opinia W. Żeleńskiego: „W *Koncertach* nie zadowala nas partia orkiestralna. O ile bowiem partia solowa jest skończenie piękna i barwna w szczegółach, o tyle orkiestra nie podpira jej należycie, więc nie tylko nie podnosi zajęcia, ale je raczej zmniejsza i niweczy”<sup>12</sup>. Głosy oceniające wysoko partie orkiestrowe były nieliczne.

To wszystko przyczyniło się do wytworzenia pewnego stereotypu Chopina jako twórcy nacechowanego geniuszem „myślenia fortepianowego”, ale pozbawionego zdolności „myślenia orkiestrowego”.

Niezależnie od tego, że nikt nie zdał sobie trudu sprawdzenia, czy za wszystkie niedostatki partytur odpowiedzialny jest sam Chopin, autorzy negatywnych ocen akompaniamentów popełniali notorycznie błąd anachronizmu, polegający na założeniu, że normą jest tylko ich myślenie orkiestrowe, czyli myślenie kategoriami największego rozwoju symfoniki okresu romantyzmu.

Zarzut braku myślenia orkiestrowego u Chopina jest na tyle ważki, że wymaga kilku dygresji. Można w ogóle poddać w wątpliwość istnienie obiektywnego pojęcia „myślenia orkiestrowego”. O orkiestracji J. S. Bacha ktoś powiedział, że Bach „rejestrował, a nie instrumentował”, innymi słowy, że myślał kategoriami organowo-orkiestrowymi. Gdyby nawet opinia ta była zbyt daleko idącym uogólnieniem, to na pewno znaleźć można to zjawisko w niektórych jego kompozycjach. Haydn, Mozart, wczesny Beethoven stosowali myślenie kwartetowo-orkiestrowe. Może Chopin reprezentował myślenie fortepianowo-orkiestrowe? A jeżeli tak, to szukajmy, w jakich źródłach jest ono najlepiej wyrażone.

Na to pytanie może odpowiedzieć zdarzenie z paryskiego okresu życia Chopina. W 1842 r. urządził on u siebie w salonie występ swemu genialnemu, 12-letniemu uczniowi, Karolowi Filtschowi, przygotowując z nim pierwszą część *Koncertu e-moll*. „Kiedy w końcu pozwolił Filtschowi wykonać całość – relacjonuje inny uczeń Chopina W. von Lenz – Mistrz rzekł: «Opracowałeś już tę część tak pięknie, że możemy ją wykonać: ja będę twoją orkiestrą». [...] Chopin w swym niezrównanym akompaniamentcie odtworzył całą przemyślaną, zwierną instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti* [...]”<sup>13</sup>. Zgodny z powyższym jest opis Chopinowskiego akompaniowania, przekazany przez uczennicę, C. O'Méara-Dubois: „Obok fortepianu, na którym dawał lekcje stało pianino. Było to nadzwyczajne słyszeć go, gdy towarzyszył jakimkolwiek koncertom, od Hummła po Beethovena”<sup>14</sup>.

Wydaje się, że powyższe relacje bezpośrednich świadków wraz z przytoczonymi w nich słowami samego Chopina są najlepszą ilustracją jego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, zadając kłam opinii Berlioza o „zimnych i prawie bezużytecznych akompaniamentach”. Na pytanie zaś, gdzie to myślenie jest najlepiej zapisane, istnieje tylko jedna odpowiedź: w sporządzanych przez Chopina wyciągach fortepianowych.

Ten rzekomy brak zdolności Chopina do pisania na orkiestrę wywołał też pewne zjawisko, w tej skali nie spotykane chyba w dziejach muzyki. Od końca XIX w. do połowy XX w. powstały liczne przeróbki mające na celu „udoskonalenie” akompaniamentów do jego *Koncertów*. Ich autorami byli: Klindworth, Münchheimer, Bałakiriew, Tausig, Burmeister (opracowania tego ostatniego używał do wykonania *Koncertu f-moll* I. J. Paderewski), Cortot, Reichwein, Fitelberg i in. Wspólną ich cechą było to, że rozdziew między genialnymi partiami fortepianu a partiami orkiestry autorzy przeróbek starali się zmniejszać poprzez wzbogacenie brzmienia i obsady orkiestry (czasem aż do trzech puźonów), co niekiedy powodowało nawet konieczność wirtuozowskiego rozbudowania

faktury fortepianu (!). Był to wciąż ten sam anachronizm, polegający na dokonywaniu zmian w kierunku brzmień orkiestry osiągniętych za czasów autorów tych przeróbek, żyjących przecież wiele lat po Chopinie, w okresie wielkiego rozwoju symfoniki. Nic więc dziwnego, że próby te nie przyjęły się, a kierunek rozwiązania problemu uznano, jak się zdaje, za prowadzący donikąd.

\* \* \*

Od połowy XX w. występuje pewne zainteresowanie problemem akompaniamentów do *Koncertów* Chopina. Ukazują się próby rzeczowej rewizji obiegowych poglądów na tę dziedzinę jego twórczości. Autorzy prac na ten temat, muzykolog krakowski A. Frączkiewicz i muzykolog angielski G. Abraham, starają się osadzić instrumentację Chopina w kontekście historycznym. Zwracają przede wszystkim uwagę na fakt że w okresie poprzedzającym napisanie obu *Koncertów* Chopin nie znał koncertów Mozarta ani Beethovena, że wzorami dla niego były tylko pisane w wirtuozowskim stylu *brilliant* dzieła Hummła, Moschelesa, Riesa, Fielda (sam Chopin grał koncerty Gyrovetza i Kalkbrennera). Stwierdzają zgodnie, że od swego nauczyciela, Józefa Elsnera, nie mógł przejąć gruntowniejszej znajomości sztuki instrumentowania<sup>15</sup>. „[Orkiestracja Chopina] jest bardziej indywidualna niż się powszechnie przypuszcza, znacznie lepsza od instrumentacji zarówno jego polskich poprzedników, jak i zachodnich wzorów – Fielda i Hummła. Jest wprawdzie ograniczona co do zakresu używanych środków, w ich ramach jednak zawsze odpowiednia (z wyjątkiem gęstych *tutti*), a niekiedy nawet bardziej niż odpowiednia – śmiała lub subtelna i pełna poetyckiej wyobraźni [...]”<sup>16</sup>.

Dodajmy jeszcze kilka faktów. Po pierwsze – w Warszawie za czasów Chopina utwory koncertowe rzadko wykonywano w pełnej obsadzie. Częściej grano je w salonach prywatnych z akompaniamentem kwartetu. Po drugie – większość prób swoich *Koncertów* odbywał Chopin w niepełnym składzie. Pisze do przyjaciela: „Próbowałem mój *Concert [e-moll]* w kwartecie [...] Jak się wyda w orkiestrze napiszę Ci w przyszły tydzień [...] Jutro jeszcze raz w kwartecie chcę zrobić”<sup>17</sup>; w cztery dni później: „Ja dziś próbuję drugi *Koncert [e-moll]* z kompletną orkiestrą prócz trąb i kotłów”<sup>18</sup>. Na próby z rzeczywiście kompletną orkiestrą pozostawało niewiele czasu. Po trzecie – Chopin nie słyszał nigdy swoich *Koncertów* spoza orkiestry, z perspektywy sali, nie mógł więc sprawdzić proporcji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi instrumentami i ich grupami.

Teza Niecksa o wyobraźni Chopina ograniczonej do brzmienia jednego tylko instrumentu, fortepianu, również nie wytrzymuje krytyki. Przeczą jej dane biograficzne Chopina, jego twórczość i wypowiedzi. Od lat chłopięcych interesował się on innymi instrumentami. W Szafami (1824) grał na bassetli, tam też najprawdopodobniej powstała wcześniejsza wersja *Mazurka a-moll* (op. 7 nr 2), w której naśladowuje on ludowy instrument „dudy”. Grał na organach. Próbował nowo skonstruowanego instrumentu (eolipantalionu), a nawet napisał na niego dwa drobne utwory (oba niestety zaginęły). Zachwycił się grą Paganiniego, a także czeskiego skrzypka Józefa Slavika, z którym chciał wspólnie komponować wariacje na temat Beethovena. O Józefie Mercku pisał: „Jest to pierwszy wiolonczelista, którego z bliska uwielbiam”<sup>19</sup>. Podziwiał możliwości techniczne i wyrazowe buglehornów. Nie brak też w jego korespondencji wypowiedzi o charakterze ogólniejszym: „*Hrabia Ory* [opera Rossiniego, 1828] ładny, szczególnie instrumentowanie i chóry”<sup>20</sup>.

Najwięcej jednak o zakresie zainteresowań Chopina mówią jego orkiestrowe i kameralne kompozycje z tego okresu. Sposób stosowania przez niego instrumentów dętych solo w kompozycjach z orkiestrą dowodzi doskonałego wyczucia ich możliwości brzmieniowych i wyrazowych. Przy okazji wzmianki w korespondencji o *Trio* op. 8<sup>21</sup> rozważa pomysł zamiany skrzypiec na altówkę. W innym liście<sup>22</sup> opisuje budowę i działanie surdynek, co wskazuje na to, że była to nowa zdobycz orkiestrowa; podkreślenie konieczności ich użycia w *Koncertie e-moll* dowodzi, jak ważną muzycznie rolę dla niego odgrywały („[...] bez nich bowiem *Adagio* by upadło” – pisał do przyjaciela<sup>23</sup>). Wreszcie śmiało wprowadzanie rzadziej wówczas używanych efektów i instrumentów (*col legno*, *cor de signal* w *Koncertie f-moll*) świadczą o tym, że Chopin śledził na bieżąco nowości w dziedzinie instrumentacji. Nie będzie

również przesady w stwierdzeniu, że recytatyw w *Larghetto* z *Koncertu f-moll* należy do najpiękniejszych orkiestrowych kart z historii koncertu fortepianowego, zaś do rangi symbolu urasta fakt, że ostatnim utworem przeznaczonym przez Twórcę do druku była *Sonata* na fortepian i wiolonczelę.

Tak więc odnotowujemy sprzeczność pomiędzy obiegowym stereotypem Chopina jako kompozytora, który nie potrafił myśleć brzmieniem innych niż fortepian instrumentów lub orkiestry, a jego własnymi upodobaniami i osiągnięciami.

E. Zimmermann, redaktor dzieł Chopina w Henle-Verlag, rozważając stosunek Chopina do jego orkiestry, porusza, choć dość ogólnikowo, problem włączania się obcych rąk do Chopinowskich partytur. Wyciąga „prowokujący” – jak go sam określa – wniosek z faktu zaginięcia pierwszych pisanych źródeł: „uważam za curiosum, że w 150 lat po powstaniu tych utworów nie jesteśmy w stanie z całą pewnością stwierdzić, czy chociażby jedna jedyna nuta w partiach orkiestrowych obu *Koncertów* w takim brzmieniu, jak ją dzisiaj słyszymy, rzeczywiście pochodzi od samego Chopina”<sup>24</sup>. (Temu jednak przeczą wskazówki wejść instrumentów wpisywane przez Chopina w wyciągach fortepianowych.) Pozostawia bez odpowiedzi pytania: „czy Chopin zapisał najpierw całą partię fortepianową – a więc ze zredukowanymi miejscami orkiestrowymi – a następnie, wykorzystując ten zasadniczy materiał, ktoś (kto?) instrumentował utwór? Czy też może istniały szkice, projekty lub nawet gotowa instrumentacja autorstwa samego Chopina [...]?”<sup>25</sup> Dalej zaś przy okazji charakteryzowania drukowanych partytur pisze: „W połowie ubiegłego stulecia [XIX w.] zaczęły zmieniać się, jak się zdaje, warunki wydawania dzieł muzycznych. Kompozytorzy repertuaru klasyczno-romantycznego, którzy uprzednio często sami uczestniczyli w przygotowaniu pierwszych wydań swoich dzieł, powoli odeszli ze sceny, a praca edytorska przeszła w inne ręce. Odkrywano teraz sprzeczności, domniemane bądź rzeczywiste niepoprawności. [...] Zaczęto wówczas wygładzać, retuszować, dopasowywać i ujednoclić teksty”<sup>26</sup>.

\* \* \*

Nie jest zamiarem redakcji WN wartościować umiejętności Chopina jako twórcy partii orkiestrowych. Wystarczy nam wyrazić przekonanie o jego znakomitych dyspozycjach do posługiwania się orkiestrą w zakresie utworów na fortepian i orkiestrę. Pełnemu rozwinięciu tych zdolności stanęły na przeszkodzie niezawinione przezeń luki w edukacji muzycznej, brak wzorców wyższego lotu oraz ówczesne zwyczaje edytorskie.

Jest natomiast zadaniem redakcji przedstawić możliwie autentyczne postaci partytur obu *Koncertów* w taki sposób, aby dać sposobność usłyszenia ich – w miarę możliwości – tak jak je chciał słyszeć sam Chopin, a tym samym pomóc w wyrobieniu prawdziwego sądu o ich znaczeniu dla dzieł tego gatunku muzyki.

\* \* \*

Dysponujemy więc z jednej strony materiałem orkiestrowym dołączonym do przygotowanej przez Chopina do druku partii solowej, materiałem kompletnym, lecz skażonym nieskontrolowanym przez Chopina udziałem obcych rąk, z drugiej zaś źródłami bliższymi intencjom kompozytora lub wręcz autentycznymi, lecz pośrednio tylko dotyczącymi partii orkiestry. Sytuacja ta już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, na początku prac komitetu redakcyjnego WN, doprowadziła piszącego te słowa do wysunięcia pomysłu przygotowania dwóch typów partytur dla każdego z *Koncertów*, co pozwoliłoby uwzględnić wszystkie związane z akompaniamentami problemy edytorskie. Ich rozróżnienie początkowo było dość nieostre. Partytura „koncertowa” miała być możliwie bliska myśleniu orkiestrowemu Chopina i służyć wykonaniom koncertowym, a partytura „historyczna”, sporządzona z materiałów przeznaczonych przez Chopina do druku, miała stanowić dokumentację zachowanego źródłowego materiału orkiestrowego, z całym bagażem obcych naleciałości. Dla obu typów partytur warunkami koniecznymi były źródłowość oraz odpowiedni dobór metod edytorskich.

Partytura „koncertowa” są specyficzną formą edytorską WN, preferowaną przez naszą edycję jako podstawa do wykonania (stąd nazwa), dlatego ten typ omawiamy szerzej i na pierwszym miejscu, doprecyzowując pierwotne, ogólnikowe założenia doświadczeniami

nabytymi przy redagowaniu wcześniej wydawanych tomów, zwłaszcza *Koncertów* w ich wersjach fortepianowych.

\* \* \*

Omówienie przesłanek koncepcji redakcyjnej partytur „koncertowych” trzeba zacząć od zasygnalizowania jeszcze jednego zagadnienia o charakterze historycznym i praktycznym zarazem. Chodzi mianowicie o odmienną materię dźwiękową orkiestr czasów Chopina od nam współczesnych.

Inna była ich obsada i proporcje brzmieniowe poszczególnych grup instrumentalnych, inne też możliwości techniczne instrumentów. Na przykład w obsadzie ówczesnej orkiestry flety miały bardziej wyraziste brzmienie, podczas gdy obecnie – w partiach ponad smyczkami lub pomiędzy akordami *tutti* w *ff* – są często niesłyszalne (np. *Koncert e-moll*, cz. I, t. 99-103 i analog., cz. III, t. 111). Puzon, który miał za zadanie przede wszystkim wzmocnienie słabo wówczas obsadzonej linii basu, w dzisiejszej obsadzie brzmieć niekiedy zbyt wyraziście. Spotykamy w dawnych partyturach takty wypełnione niezrozumiałymi dla nas na pierwszy rzut oka pauzami, w miejscach brzmień zapisanych przez Chopina w wyciągu, a więc przez niego zamierzonych. Brzmień tych nie można było osiągnąć na waltorniach naturalnych jego czasów (np. *Koncert f-moll*, cz. I, t. 262), podczas gdy na dzisiejszych waltorniach chromatycznych nie stanowi to żadnego problemu. Bywa też odwrotnie, kiedy np. najwyższe dźwięki użytych przez Chopina trąbek E są niemożliwe do wykonania na obecnie stosowanych trąbkach B (np. *Koncert e-moll*, cz. III, t. 107).

Źródłami podstawowymi do partytur „koncertowych” są w pierwszym rzędzie wyciągi fortepianowe pisane ręką Chopina i przez niego w pierwszych wydaniach korygowane. Szczególnie cenne są w nich wskazania wejść poszczególnych instrumentów. W dalszej kolejności są to wyciągi fortepianowe Fontany i Francombe’a, pozwalające na rekonstrukcję stanu partytur sprzed ostatniej fazy zmian, dokonywanych zapewne pod wpływem wydawców.

Źródła te nie są jednak w pełni wystarczające (np. brak u Fontany i Francombe’a pierwszych części *Koncertów*, brak szczegółowego rozkładu instrumentów w pełnych *tutti*). Dlatego musimy się dodatkowo uciec do zbadania wewnętrznych cech muzycznych akompaniamentów, postrzeganych w kilku ich aspektach.

Zadajmy trzy pytania:

- Gdyby Chopin wyręczał się współpracownikami w instrumentowaniu akompaniamentów, to które partie powierzałby im przede wszystkim?
- Które partie wywoływały najwięcej zastrzeżeń?
- Które partie wymagają retuszów ze względu na inne brzmienie orkiestr czasu Chopina?

Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: Chopin zlecałby przede wszystkim instrumentowanie pełnych *tutti* jako fragmentów najbardziej pracochłonnych (duża liczba instrumentów, transpozycje, potrzeba wprawy w pionowych rozkładach instrumentów). W dalszej kolejności powierzałby współpracownikom „rutynowy” podkład harmoniczny w kwintecie, nie wymagający większej inwencji instrumentatora.

Odpowiedź na drugie pytanie zaskakuje zbieżnością z odpowiedzią na pierwsze. Najbardziej i powszechnie krytykowane są bowiem *tutti*: „[...] w *tutti* orkiestracja Chopina staje się nudna i konwencjonalna [...], takie ciężkie i pozbawione wyobraźni zorkiestrowanie początkowych *tutti* obu *Koncertów* wyrządziło więcej szkody reputacji Chopina jako instrumentatora niż cokolwiek innego”<sup>27</sup>. A także: „Orkiestracja Chopina jest mniej szczęśliwa, często bowiem jest nikła, bez wyzyskania efektów instrumentalnych, bez znaczenia symfonicznego. Zwykle Chopin daje podkład kwartetowy w ciągnionych nutach. To nuży”<sup>28</sup>. Zdania te nie były i nie są odosobnione, i – patrząc z perspektywy czasu – można je uznać za obiektywne.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że partie tematyczne i polifonizujące, powierzane przez Chopina instrumentom dętym, są używane przez niego z wielkim wyczuciem barwy, rejestrow i charakteru i na ogół są dokładnie wskazywane w wyciągu. Przytoczmy zdanie cytowanego już G. Abrahama: „Możemy zauważyć, że właśnie w traktowaniu instrumentów dętych Chopin okazuje się w najwyższym stopniu poetą orkiestracji”<sup>29</sup>. Nie należy też zapominać o powierzeniu w zakończeniu II cz. *Koncertu*

e-moll długiej frazy tematycznej skrzypcom, którym fortepian akompaniuje delikatną figuracją.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają ustalić z dużym prawdopodobieństwem skalę autentyczności ręki Chopina w partiach orkiestrowych: — miejsca najpewniejszej instrumentacji Chopina: wskazania instrumentów w Chopinowskim wyciągu fortepianowym oraz partie instrumentów solo (tematyczne i polifonizujące), — miejsca o mniejszej pewności autentyczności: akompaniamenty harmoniczne, — miejsca najmniej pewne: gęste *tutti* bez wskazania instrumentów w wyciągu.

Powyższe rozwarstwienie faktury akompaniamentów nie może być, oczywiście, przeprowadzone z absolutną precyzją, pozwala jednak z większą śmiałością korygować niezręczności *tutti* lub rozcinać czy skracać zbyt długo przetrzymywane nuty w smyczkach, ponieważ możemy być przekonani, że, ingerując w te partie, nie naruszamy autentycznego zamysłu kompozytora. Równocześnie czyni nas ostrożnymi w partiach instrumentów solowych. Tutaj pozwalały sobie — szczególnie w przetworzeniach pierwszych części — zdwoić te odzywki tematyczne, które bywają słabo słyszalne poprzez gęste figuracje mocniej brzmiącego dzisiejszego fortepianu (jest to stosowane w praktyce estradowej).

Aby w niczym nie naruszyć wspomnianego wyżej Chopinowskiego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, korekty w miejscach wątpliwych wprowadzamy wzorując się na podobnych, a nie budzących wątpliwości miejscach w *Koncertach* i wcześniejszych utworach koncertowych. W ten sposób pragniemy uniknąć zarzutu jeszcze jednej „obcej ręki”, tak aby poprawki te mogły być uznane raczej za „powrót do ręki Chopina”.

Efekt brzmieniowy partytur „koncertowych” to przede wszystkim czytelniejsze gęste *tutti*, chwilami nieco lżejsze, z przesunięciem punktu ciężkości na linię melodyczną, oraz większa przejrzystość kameralnych akompaniamentów. Za przykład może służyć klimat dźwiękowy *Larghetto* z *Koncertu e-moll*, zgodny z Chopinowskim opisem nastroju tej części i recenzją Berlioz’a (por. cytaty o *Koncertcie e-moll...* przed tekstem nutowym). Z drugiej strony zauważymy lepszą słyszalność motywów tematycznych granych równocześnie z wirtuozowskimi figuracjami fortepianu.

\* \* \*

Źródłami do partytur „historycznych” są najstarsze, jednorodnie źródła pisane lub drukowane partii orkiestrowej, a więc dla *Koncertu f-moll* tzw. półautograf, zaś dla *Koncertu e-moll* — z braku partytury — głosy orkiestrowe pierwszego wydania francuskiego.

Metoda edytorska polega na możliwie wiernym oddaniu tekstu źródła ze skorygowaniem jego oczywistych, mechanicznych błędów. To proste rozwiązanie ma jednak tę wadę, iż prezentowany tekst, choć został przez Chopina dopuszczony do druku, tylko częściowo odpowiada jego intencjom.

Brzmienie partytur „historycznych” zbliża się do tego, co dotychczas było uważane za w pełni autentyczne i za sprawą XIX-wiecznych wydań, przede wszystkim Breitkopfa & Härtla, utrwaliło się także w XX-wiecznej tradycji wykonawczej. Znajdziemy w nich tym samym wszystkie, przez 150 lat krytykowane wady.

## Podsumowanie

Oba typy partytur są oparte na źródłach, jednak dla każdego z nich inaczej zdefiniowana jest grupa źródeł podstawowych.

Partytury „koncertowe” są szczególnym przypadkiem rekonstrukcji. Przez to, że biorą za podstawę różnego gatunku źródła, dopuszczają nieco więcej swobody w ich interpretacji. Dzięki jednak korzystaniu ze źródeł autentycznych, lub bezpośrednio z nimi związanych, są bliższe intencji twórczej kompozytora.

Trzeba tu zaznaczyć, że zmiany, widoczne w partyturach „koncertowych” w porównaniu z „historycznymi”, zmierzają — przeciwnie niż we wszystkich dotychczasowych opracowaniach i przeróbkach — do kameralizacji partii orkiestrowych, mając na celu lepszą ich zgodność z pełną subtelną niuansów partią fortepianu.

Partytury „historyczne” proponują prostsze rozwiązania edytorskie, ale są skażone źródłowo przez włączenie się do nich obcych rąk.

Domniemyamy stosunek Chopina do obu typów partytur można opisać następująco:

- partytury „koncertowe” przekazują to, co Chopin chciał słyszeć,
- partytury „historyczne” — to, na czego publikację, z różnych przyczyn, Chopin się zgodził.

Jan Ekier

<sup>1</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 5 X 1830; wszystkie cytaty z listów Chopina według: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955.

<sup>2</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 20 X 1829.

<sup>3</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.

<sup>4</sup> F. Hoesick *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1967, t. I, s. 360.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 360, przypis.

<sup>6</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 14 I 1830.

<sup>7</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 17 IV 1830.

<sup>8</sup> „Le Temps” 22 V 1832.

<sup>9</sup> „Revue Musicale” 26 V 1832.

<sup>10</sup> H. Berlioz *Z pamiętników*, Kraków 1966, s. 289.

<sup>11</sup> F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. I, s. 206.

<sup>12</sup> F. Hoesick, op. cit., s. 361.

<sup>13</sup> W. von Lenz *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin [...]*, „Neue Berliner Musikzeitung” 4 IX 1872.

<sup>14</sup> F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. II, s. 188.

<sup>15</sup> A. Frączkiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina*, „Muzyka” nr 3-4, Warszawa 1952.

<sup>16</sup> G. Abraham *Chopin and the Orchestra*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Work of Frederick Chopin*, Warszawa 1963, s. 87.

<sup>17</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 18 IX 1830.

<sup>18</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

<sup>19</sup> List do rodziny w Warszawie, Wiedeń 28 V 1831.

<sup>20</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 10 IV 1830.

<sup>21</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.

<sup>22</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 15 V 1830; por. cytaty o *Koncertcie e-moll...* przed tekstem nutowym.

<sup>23</sup> List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

<sup>24</sup> E. Zimmermann *Chopin i jego orkiestra*, w: „Rocznik chopinowski” nr 19, Warszawa 1987, s. 125.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>27</sup> G. Abraham, op. cit., s. 86.

<sup>28</sup> A. Münchheimer, w: F. Hoesick, op. cit., s. 360, przypis.

<sup>29</sup> G. Abraham, op. cit., s. 85.

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz dotyczy wyłącznie partii orkiestry (partia solowa jest omówiona w komentarzach do *Koncertu* w wersji na jeden fortepian i z drugim fortepianem). Przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego ze szczególnym uwzględnieniem fragmentów, w których zachowane źródła dają podstawy do zakwestionowania autentyczności instrumentacji. Charakteryzuje zmiany wprowadzone w takich miejscach przez redakcję i wskazuje źródłowe przesłanki dokonanych rekonstrukcji. Zmiany te można z łatwością zidentyfikować, porównując we wskazanych miejscach obie wersje partytury (historyczną i koncertową); dlatego też ich szczegółowy opis nie jest w niniejszym komentarzu podany. Różnice występujące pomiędzy źródłami opisane są dokładniej w komentarzu do wersji historycznej; sygnalizuje on ponadto najistotniejsze zmiany wprowadzane w dotychczas drukowanych partyturach *Koncertu*. Pełną charakterystykę źródeł, ich filiację, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

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

## Koncert e op. 11

### Źródła

- [P] Rękopis (autograf?) partytury nie zachował się. Istnienie tego pochodzącego jeszcze z okresu powstania utworu w 1830 r. rękopisu nie ulega wątpliwości. Prawdopodobnie w okresie przygotowywania *Koncertu* do druku (1832-33) nanoszone były na [P] retusze instrumentacji, zmierzające w większości do uzupełnienia partii instrumentów dętych i wzbogacenia brzmienia instrumentów smyczkowych poprzez częstsze użycie altówek i kontrabasów. Część tych zmian prawdopodobnie pochodziła od Chopina lub była przez niego akceptowana.
- [A] Zaginiony autograf partii solowej *Koncertu*, z którego Chopin grał go w Warszawie (11 X 1830), a prawdopodobnie także później zagranicą (wykonywanie utworów koncertowych z nut było wówczas normalną praktyką estradową; w liście do T. Woyciechowskiego z 12 IX 1829 Chopin sam to potwierdził, opisując swoje wiedeńskie wykonanie *Wariacji* op. 2: „błady, z wyróżzowanym kompanem do przewracania kart (który mi się chwalił, że Moschelesowi, Hummlowi, Herzowi [...] karty przewracał), zasiadłem do [...] instrumentu”).
- [G] Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone na podstawie [P] (bez późniejszych zmian). Służyły Chopinowi do wykonań publicznych utworu. W 1832 r., zgodnie z wytycznymi niedoszłego pierwszego wydawcy *Koncertu*, Aristide’a Farrenc, w głosy instrumentów smyczkowych wpisano w postaci replik dużą część solistycznych odzywek instrumentów dętych.
- [Gf] Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone prawdopodobnie na podstawie [G] z uwzględnieniem późniejszych zmian naniesionych na [P]. Stanowiły podkład dla głosów pierwszego wydania francuskiego.
- A<sup>Tut</sup> Autograf początkowego *Tutti* (cz. I, t. 1-138) w wersji na jeden fortepian (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa), sporządzony jako uzupełnienie podkładu dla pierwszego wydania francuskiego. Powodem, dla którego Chopin zmuszony był zastąpić odpowiedni fragment podkładu tym nowo napisanym rękopisem, było prawdopodobnie uwzględnienie skrótu, który zasugerował F. Kalkbrenner po przedstawieniu mu *Koncertu* przez Chopina jesienią 1831 r.
- WyFr<sup>ork</sup> – rękopis Auguste’a Franchomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii orkiestry II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Sporządzony został najprawdopodobniej na podstawie partii smyczkowych [G] wraz z wpisanymi do nich replikami odzywek instrumentów dętych. Świadczy o tym:

— wiele różnic (niewytłumaczalnych pomyłkami lub w inny sposób) między WyFr<sup>ork</sup> a drukowanymi głosami; dowodzi to, że Franchomme pisał swoje wyciągi na podstawie materiałów rękopiśmiennych;

— brak w głosach pierwszego wydania francuskiego widocznych śladów korekt w miejscach różnic między tymi głosami a WyFr<sup>ork</sup> (w innych miejscach ślady poprawek są w drukowanych głosach wyraźnie widoczne); wyklucza to [Gf] – bezpośredni podkład głosów – jako ewentualną podstawę WyFr<sup>ork</sup>;

— uwzględnienie partii instrumentów dętych tylko w takim zakresie, w jakim są one wpisane w postaci replik w głosach smyczkowych pierwszego wydania francuskiego (nieliczne wyjątki mają postać dopisków lub poprawek dokonanych prawdopodobnie na podstawie innego źródła); wskazuje to na głosy, a nie partyturę jako przypuszczalną podstawę, gdyż replik nie wpisuje się do partytury; po wykluczeniu [Gf] pozostają jedynie [G].

WyFr<sup>ork</sup> jest napisany starannie, z przemyślanym pod kątem praktycznym rozłożeniem tekstu na stronach (przewroty). Wspomnianych wyżej uzupełnień (późniejszych?) dokonano na podstawie partii dętych [G] lub [P]. We fragmentach III cz., granych przez samą orkiestrę i oznaczonych jako *Tutti*, Franchomme przepisał – prawdopodobnie z pierwszego wydania francuskiego – Chopinowski wyciąg fortepianowy zawarty w partii fortepianu.

WyFr<sup>d</sup> – rękopis Auguste’a Franchomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii instrumentów dętych II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzony prawdopodobnie na podstawie partii instrumentów dętych [G] lub [P]. Zawiera kilka wskazówek dotyczących instrumentacji. Tekst WyFr<sup>d</sup> różni się zarówno od WyFr<sup>ork</sup>, jak i głosów drukowanych.

WyFr = WyFr<sup>ork</sup> i WyFr<sup>d</sup>. Datowanie obu rękopisów Franchomme’a nie jest pewne; wedle katalogu K. Kobylańskiej (*Rękopisy utworów Chopina*, Kraków 1977) papier, na którym zostały napisane pochodzi z 2. połowy XIX w. (papier WyFr<sup>d</sup> zachował się w o wiele lepszym stanie niż WyFr<sup>ork</sup>). Zawierają dość liczne wskazówki interpretacyjne (dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne). Nie są wolne od błędów, z których najpoważniejszym jest brak w cz. III jednego taktu (309 w WyFr<sup>d</sup>, 310 lub 311 w WyFr<sup>ork</sup>).

Wyłaniający się z WyFr obraz partytury pozwala w dużym stopniu zrekonstruować pierwotny kształt instrumentacji II i III cz. *Koncertu* oraz przemiany, jakim następnie podlegała (rozbudowanie partii kontrabasów i – w mniejszym zakresie – altówek, wzbogacenie i uzupełnienie partii dętych). Duża część wprowadzonych zmian ma charakter rutynowych uzupełnień, nie zawsze zgodnych z klimatem muzyki, dlatego WyFr, choć nie mogą być uważane za w pełni autentyczne, w wielu miejscach zdają się być najbliższe oryginalnemu zamysłowi Chopina.

Wf – Pierwsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, M. Schlesinger (M.S.1409), Paryż VI 1833, oparte w początkowym fragmencie na A<sup>Tut</sup>, w dalszej części zapewne na [A] lub [P] i przynajmniej dwukrotnie korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze Wf różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, G. Brandusa. Do wydania tego dołączano:

GWf – Głosy orkiestrowe (ta sama firma i numer), oparte na [Gf]. Noszą ślady przynajmniej dwukrotnej korekty; bezpośredni udział Chopina w tych poprawkach jest mało prawdopodobny. Głosy zawierają bardzo dużo niedokładności w notacji oznaczeń wykonawczych (łuki, oznaczenia *staccato*, znaki dynamiczne, określenia agogiczne) i wyliczeniu wielotaktowych pauz pomiędzy poszczególnymi wejściami (niektóre uniemożliwiają wykonanie utworu bez uprzedniej korekty głosu), a także szereg błędów rytmicznych i wysokościowych (w tym chromatycznych). Większość głosów wydrukowana jest tak ciasno, że często nie można stwierdzić, czy znaki dynamiczne w formie widełek mają być akcentami czy diminuendami. Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów GWf.

- Wn** Pierwsze wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian, F. Kistner (1020.1021.1022), Lipsk IX 1833, oparte zapewne na odbitce korektorskiej **Wf** nie uwzględniającej ostatnich retuszów. **Wn** zostało szczegółowo zadiustrowane, najprawdopodobniej bez udziału Chopina (por. *Komentarz źródłowy* do wersji fortepianowych *Koncertu*). Istnieją egzemplarze **Wn** różniące się ceną na okładce.
- GWn** Głosy orkiestrowe dołączane do **Wn** (ta sama firma i numer), oparte najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej **GWf** nie uwzględniającej ostatnich poprawek. Noszą ślady szczegółowej adiustacji wydawcy, dokonanej przeważnie już w trakcie druku (poprawiono m.in. część błędów wysokościowych i zdecydowaną większość błędów rytmicznych, w tym w wyliczeniu pauz, uporządkowano oznaczenia dynamiczne i agogiczne). Niektóre z wprowadzonych zmian (np. cz. I, t. 464) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak iż występują we wszystkich drukowanych partyturach *Koncertu*. Udział Chopina w redagowaniu **GWn** jest wykluczony. Redakcja **WN** nie stwierdziła istnienia różnych nakładów **GWn**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 1086), Londyn IV 1834, oparte najprawdopodobniej na **Wf**. Redakcji **WN** nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany.
- P66** Pierwsze, litografowane wydanie partytury *Koncertu*, F. Kistner (3050), Lipsk ok. 1866, oparte na **GWn**. Dokonano w nim gruntownej rewizji, zwłaszcza wskazówek interpretacyjnych, uwzględniając m.in. tekst i oznaczenia **Wn** (zarówno Chopinowskiego wyciągu fortepianowego, jak i partii solowej). Część wprowadzonych zmian ma jednak charakter dowolności, nie uszczędniono się także – mimo poprawienia większości błędów – pewnej liczby pomyłek.
- P75** Drugie wydanie partytury, F. Kistner (4528), Lipsk 1875, oparte na **P66**. Poprawiono w nim szereg błędów, wprowadzając ponadto kilka dowolnych zmian.
- P80** Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją J. Brahmsa w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 2), Lipsk 1880. Edycja oparta jest na **P75**, porównanym być może z **GWn**. Została zadiustrowana w zakresie oznaczeń interpretacyjnych, wprowadzono w niej również szereg zmian innego rodzaju, w tym dowolnych.
- PP** = **P66**, **P75** i **P80**.
- PS** Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją K. Sikorskiego w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3822), Warszawa-Kraków 1960. Wydanie oparte na **P80** z licznymi adiustacjami i zmianami w zakresie instrumentacji, harmoniki, dynamiki i artykulacji. Zawiera jednak szereg trafnych rozwiązań instrumentacyjnych, szczególnie w partiach instrumentów dętych blaszanych; z niektórych z nich korzystamy przy rekonstrukcji fragmentów, które w **GWf** zinstrumentowano mniej zręcznie.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii orkiestry  
 Za punkt wyjścia przyjmujemy **GWf** (po poprawieniu mechanicznych błędów; tekst ten opublikowany jest w **WN** jako wersja „historyczna” partytury). W miejscach, w których można podejrzewać, że tekst ten nie w pełni odpowiada zamierzeniom Chopina, dokonujemy rekonstrukcji intencji kompozytora na podstawie **A<sup>Tut</sup>** i **Wf** oraz **WyFr**. Ze względu na ich pierwszoplanowe znaczenie dla redakcji niniejszej partytury cztery ostatnie źródła – **A<sup>Tut</sup>**, **Wf** i oba wyciągi Franchoimme’a – określone będą w dalszej części tego komentarza mianem źródeł podstawowych.

Zmiany wprowadzane przez redakcję **WN** obejmują (por. *Koncepcja edytorska...*):

1. wzmacnianie tematycznych linii melodycznych i/lub redukcję obsady zbyt ciężkich akompaniamentów;
2. przywracanie linii basowej gęstości i rejestru odpowiadających oryginalnemu wyobrażeniu Chopina, przeważnie poprzez oszczędniejsze użycie kontrabasów i puzonu;
3. usuwanie niepotrzebnych, niejednokrotnie sztucznych przedłużeń fraz poszczególnych instrumentów lub grup instrumentalnych (tzw. zakładek) osłabiających zamierzoną przez Chopina kolorystykę orkiestrową;

4. usuwanie niektórych nie wpisanych w Chopinowskim wyciągu i nieuzasadnionych muzycznie tremoland w smyczkach;
5. zastępowanie przetrzymanych nut powtarzanymi, tak chętnie stosowanymi przez Chopina w utworach fortepianowych;
6. skracanie zbyt długo trzymany nut akompaniamentu smyczkowego;
7. modyfikacje partii rogów i trąbek w *tutti* z uwzględnieniem możliwości brzmieniowych współczesnych instrumentów; zmiany mają na celu uzyskanie bardziej harmonijnego brzmienia akordów i wypełnienie nieuzasadnionych muzycznie pauz wymuszonych trudnością lub niemożnością wykonania pewnych dźwięków na instrumentach naturalnych; w szczególności dotyczy to I cz. *Koncertu*, w której redukujemy obsadę waltorni z czterech do dwóch (wprowadzenie tylko w I cz. utworu dwóch dodatkowych rogów C wynikało przypuszczalnie z ograniczeń technicznych instrumentów naturalnych – dźwięki pojawiające się w *tutti* w C-dur, t. 99-103 i analog., były na rogach E niewykonalne w pełnym blasku i *ff*), korzystamy tu z pozostawionego w rękopisie odpowiedniego opracowania partii rogów i trąbek autorstwa K. Sikorskiego;
8. wzmacnianie obsady, gdy użycie silnych kontrastów na małej przestrzeni uniemożliwia lub utrudnia usłyszenie odcinków o zredukowanej dynamice i obsadzie, deformując naturalny bieg muzyki;
9. usunięcie niezgodności harmonicznych pomiędzy partią fortepianu solowego a akompaniamentem orkiestry.

W dalszej, szczegółowej części komentarza jako uzasadnienie wprowadzanych zmian podawane są cyfry w nawiasach odnoszące się do powyższej klasyfikacji.

Ponadto rewizji poddajemy oznaczenia wykonawcze:

— usuwamy nadmiar oznaczeń dynamicznych (np. krótkooddechowe  $\llcorner$  i  $\lrcorner$  dodawane rutynowo przy wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej) i redukujemy niepotwierdzone w źródłach podstawowych skrajności dynamiczne;

— porządkujemy łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne, dążąc do uzyskania obrazu z jednej strony maksymalnie zgodnego ze źródłami, zwłaszcza podstawowymi, z drugiej zaś czytelnego dla współczesnych wykonawców.

W przypadku dalej idących zmian instrumentacji miejsc wątpliwych, wzorujemy się na tych fragmentach *Koncertów* i wcześniejszych utworów koncertowych, w których autentyczność instrumentacji nie budzi zastrzeżeń. Kierujemy się przy tym zasadą maksymalnej ostrożności, korygując tylko miejsca wyraźnie obce myśleniu muzycznemu Chopina. Nie odnotowujemy wprowadzanych niekiedy zamian partii smyczków (najczęściej skrzypiec II z altówkami).

Partia fortepianu pochodzi z tomu 30 **B VIa** (wersja z drugim fortepianem). Pominięto palcowania i elementy notacji pochodzące od redakcji, a nie mające wpływu na relacje brzmieniowe partii solowej i orkiestry (nawiasy, drobniejsze warianty).

## I. Allegro maestoso

s. 14 t. 1-13 i 486-498 Fl., Ob., Cl., Fg. I, Cor., Vni II, Vle. Instrumentację melodii tematu wzmacniamy skrzypcami II, a we fragmentach także klawnetem I, obojami i fletem II. Modyfikujemy odpowiednio pozostałe partie (1,7).

s. 15 t. 10-11 i 495-496 Trbn., Vc., Cb. Zgodnie z **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf**) przenosimy fragment linii basowej o oktawę wyżej (2).


t. 13-15 i 498-500 Fl., Cl. I. Zgodnie z **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf**) uzupełniamy zdwojenia motywów w górnej oktawie na wzór t. 17-19 i 502-504.


t. 15-16 i analog. Vni II. Uzupełniamy partię dla zachowania konsekwencji w prowadzeniu unisono linii obu grup skrzypiec. Vni, Vle, Vc. Zgodnie z **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf**) usuwamy *f*.

t. 16-17, 20-23 i analog. Cor. Modyfikujemy partie (7).

t. 16-17 i 501-502 Cb. Przenosimy partię oktawę wyżej, aby zachować rejestr linii basowej zanotowany w **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf**) (2).

t. 17 Fl. I. Skracamy i przenosimy oktawę niżej 1. nutę,  $g^3$  (odpowiednią nutą w t. 502 jest  $g^2$ ). W notacji **A<sup>Tut</sup>** ( $\rightarrow$ **Wf**) nic nie wskazuje na potrzebę jakiegokolwiek wyodrębnienia tej nuty z akordu.

- Odpowiednie fragmenty ekspozycji (t. 1-24) i reprzyzy (t. 486-509) są w źródłach bardzo podobne, co sugeruje, że na pewnym etapie notowania utworu były wypisane tylko raz. Różnica między t. 17 a 502 może w tej sytuacji wskazywać na jakieś nieporozumienie w odczytaniu tekstu.
- s. 16 t. 21 i 506 Ob. I. Na początku taktu zmieniamy  $b^1$  na  $cis^2$ , analogicznie do t. 17 i 502.
- t. 23-25 i 508-510 Fl. I, Cl. II i Timp. Usuwamy brzmienia przedłużone wbrew zapisowi  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). Powodowały one zmianę słyszalnego rysunku melodii z  $c^3-e^1-dis^1-e^1$  na  $c^3-dis^1-e^1$  (3).
- t. 25, 29 i 30 Vni I. Na końcu taktu zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) zmieniamy równe ósemki na rytm punktowany.
- s. 17 t. 33 Vc., Cb. Podajemy linię basu zanotowaną w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). W  $GWf$  ( $\rightarrow GWn \rightarrow PP$ ) ma ona następującą postać:
- 
- t. 36-44 Vni, Vle. Usuwamy tremolanda szesnastkowe. Precyzyjnie oznaczona w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) artykulacja (kropki i łuki) nie wskazuje na chęć ich zastosowania, zwłaszcza wobec tremoland wypisanych w następnym czterotaktacie (4).
- t. 37-40 Fl. Uzupelniamy instrumentację linii melodycznej (1).
- t. 39-41 i 43-44 Cor., Tr. Modyfikujemy partie (7).
- t. 39-44 Fl., Ob., Cl. I. Dostosowujemy partie do rytmu i artykulacji zanotowanych w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (5).  
Trbn. Usuwamy partie, wzmacniając puzonem dopiero wejście motywu tematycznego w t. 45 (2).
- t. 43-44 Vc., Cb. Usuwamy ósemkowe repetycje, przywracając wartości rytmiczne zanotowane w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- s. 18 t. 45 Vni. Modyfikujemy początek tremolanda zgodnie z notacją  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- t. 46 i 48 Tr. Uzupelniamy partie (7).  
Timp. Przenosimy tremolo na 3. ćwierćnucie z t. 48 do 46 zgodnie z zanotowaną w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) artykulacją motywu basu.
- t. 52-53 Vni, Vle, Vc. Kontynuacja partii smyczków w t. 51-53 nie została zanotowana w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). Delikatne tło harmoniczne, imitujące w pewnym stopniu efekt użycia prawego pedału fortepianu, nie wydaje się tu jednak przeczyć intencji Chopina. Z tego względu pozostawiamy akompaniament smyczkowy, modyfikując jednak końcówkę, aby uniknąć podkreślenia – szczególnie w rejestrze basowym – nie wypisanego przez Chopina w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) przejścia c-h.
- t. 54-57 Fl. I, Cl. I, Fg. Usuwamy nie wynikające z notacji  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) przedłużenie frazy fletu i klarnetu oraz imitującą je odzywkę fagotów (3).
- t. 59-61 Vc., Cb. Linię basu prowadzimy ściśle według  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (2).
- t. 60-76 Vni II, Vle. Modyfikujemy akompaniujące partie zgodnie z zapisem  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- t. 62 i 70 Vc. Usuwamy przedtakt  $H$ , zmieniający sens harmoniczny tych miejsc i ani razu nie występujący w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ; por. też partie fortepianu w t. 223 i 574).
- s. 19 t. 70-72 Cor. Usuwamy partie niepotrzebnie dublującą linię basu (por. t. 247-249, gdzie motyw ten występuje oktawę wyżej), łącznie z wątpliwej autentyczności pierwszym  $H$  (patrz poprzednia uwaga).
- t. 74-75 Vni I. Usuwamy łuk przetrzymujący  $gis^1$ , zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (5).
- t. 79 i 83 Vle. Zmieniamy 6. ósemkę z  $e^1$  na  $cis^1$ , zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- t. 80 i 82 Vni, Cb. Usuwamy akord *pizzicato* z 2. ćwierćnuty t. 80, niepotrzebnie akcentujący koniec frazy fletu i fagotu. Dodajemy podobny akord w t. 82 dla podkreślenia zaznaczonej w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) różnicy frazowania t. 77-80 i 81-84.
- t. 84-91 Fl., Vni I. Modyfikujemy partie, aby – zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) – melodia tematu prowadzona była konsekwentnie oktawami, z wyraźniej brzmiącą górną linią (1,5).
- t. 84-92 Vni II, Vle. Modyfikujemy akompaniament zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- t. 85 i 87 Cor. I. Modyfikujemy partie (7).
- s. 20 t. 86 Fg. I, Vc. Usuwamy przedtakt  $H$  (por. komentarz do t. 62 i 70).
- t. 88-90 Cb. Usuwamy partie leżącą oktawę niżej niż linia basu zapisana w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (2).
- t. 89-91 Ob., Cl., Cor. Modyfikujemy partie, wzorując się na  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (7).
- t. 90-98 Vni, Vle. Usuwamy szesnastkowe tremolanda, zastępując je wartościami rytmicznymi występującymi w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (4).
- t. 91-92 i 96 Cb. Przenosimy partie o oktawę wyżej zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (2).
- t. 91-98 Trbn. Usuwamy partie, tak by puzon pojawił się dopiero w t. 99-103 jako wzmocnienie motywu tematycznego (2).
- s. 21 t. 95 Vle. Dodajemy ósemki  $cis^2$ , wypisane przez Chopina w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ), a nie uwzględnione w  $GWf$  ( $\rightarrow GWn \rightarrow PP$ ).
- t. 96 Fl. II. Uzupelniamy partie na wzór t. 92 (1).  
Fg., Vc., Cb. Jako podstawę basową podajemy  $A$ -a, występujące w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). Na 1. i 2. ćwierćnucie taktu  $GWf$  ( $\rightarrow GWn \rightarrow PP$ ) mają  $H_1-H-h$ .
- t. 97-98 Cor. I, Timp., Vni II, Vle. Modyfikujemy partie (przede wszystkim skrzypce II), zbliżając układ akordów do zanotowanego w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). Na ostatniej ćwierćnucie t. 98 usuwamy uderzenie kotła, aby nieco wyraźniej podkreślić wejście akordu C-dur w t. 99 *subito ff* (po *dim.* w t. 98).
- t. 99 Vni, Vle. Modyfikujemy początek tremolanda zgodnie z zapisem  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (4).
- t. 99-103, 111-115 i 671-675 Vni. Zmieniamy – zgodnie z  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) – układ akordów granych *tremolo*. W  $GWf$  ( $\rightarrow GWn \rightarrow PP$ ) zamiast górnych dźwięków prowadzonej tercjami melodii ( $e^3-d^3-e^3$  fletu) słyszy się raczej dolne  $c^3-h^2-c^3$  skrzypiec.  
Fl. I, Cl. I. Usuwamy niektóre łuki przetrzymujące (5).
- t. 99-107, 111-119 i 671-679 Cor. Modyfikujemy partie (7). W t. 675 skracamy tercję do wartości ósemki zgodnie z pisownią  $Wf$ , inną w tym takcie niż w pozostałych dwóch.
- s. 22 t. 108-110 Cl., Cor. II., Vle, Cb. Modyfikujemy partie, aby dopasować brzmienie do zapisu  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ) (2,5,7).
- s. 23 t. 117-118 Fl. Usuwamy partie umieszczoną oktawę wyżej niż zapisana przez Chopina w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ).
- t. 118-122 i 678-683 Cl., Fg., Cor., Vni, Vle, Vc., Cb. Zmieniamy instrumentację tego fragmentu, wzorując się na Chopinowskim wyciągu w  $A^{Tut}$  ( $\rightarrow Wf$ ). Przeciwstawiamy – tak jak w t. 106-110 – linię melodyczną instrumentów dętych linii basu instrumentów smyczkowych, usuwając partie skrzypiec I, kontrabasów, a od

- t. 120 (680) także rogów, uzupełniając partię fagotów i modyfikując pozostałe (2,5).
- t. 123-127 Fl., Vni, Vle, Cb. Modyfikujemy instrumentację, tak aby dokładniej odpowiadała układowi i wskazówkom instrumentalnym **A<sup>Tut</sup>** (→**Wf**). W szczególności:  
— wzmacniamy obsadę motywu tematycznego w t. 123 (1);  
— powierzamy prowadzenie frazy fletom już od t. 125;  
— przenosimy o oktawę wyżej partię kontrabasów i usuwamy łuk przetrzymujący w t. 125-126 (2,5).
- t. 129-134 i 683-687 Cb. Usuwamy partię (2).
- t. 135-139 Vni II, Vle, Vc., Cb. Modyfikujemy partie zgodnie z **A<sup>Tut</sup>** (→**Wf**), m.in. przynosząc bas o oktawę wyżej i usuwając niektóre łuki przetrzymujące (2,5).
- s. 24 t. 141 Vni, Vle. Przenosimy akord smyczków w niższy rejestr, zachowując ogólny rysunek melodyczny partii fortepianu.
- s. 25 t. 160-161 Vni II. Usuwamy łuk przetrzymujący *a* (5).
- s. 27 t. 192-193 i 547-548 Vc. Usuwamy łuk przetrzymujący *H* (5).
- s. 30 t. 245 i 596 Vc. Wprowadzamy nutę basową dopiero na 3. ćwierćnucie taktu, wraz z wejściem nowej frazy tematycznej.
- t. 247 i 598 Vc., Cb. Usuwamy zmieniające sens harmoniczny nuty *H* (*d* w t. 598) wiolonczel i *h* (*d'*) kontrabasów (9). Por. komentarz do t. 62 i 70.
- t. 248-249, 258-266 i 599-600 Cb. Usuwamy obciążające akompaniament zdublowanie partii wiolonczel (2).
- t. 252 Vc. Skracamy bas do występującej w pozostałych głosach wartości ćwierćnuty (6).
- t. 255-256 i 257-258 Vni I, Vle. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- s. 31 t. 282-313 Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, powierzając wiolonczelom wykonanie tych nut, które nie są grane przez inne instrumenty (szczególnie w t. 296-297 i 312-313) (2).
- s. 32 t. 295-297 i 311-313 Vle, Vc. Modyfikujemy obsadę dolnych głosów akompaniamentu, pozostawiając wiolonczelom jedynie nuty tworzące rzeczywistą linię basu.
- s. 35 t. 331 Vni II, Vle. Zastępujemy tremolando szesnastkowe powtarzanymi ósemkami. Tego typu stopniowe rozdrabnianie wartości rytmicznych wraz z *crescendo* użyte zostało pod koniec ekspozycji I cz. *Koncertu f* op. 21.
- t. 332-336 Vc. W t. 333-336 wprowadzamy zgodnie z **Wf** tremolando szesnastkowe. Aby zachować stopniowe przejście (por. poprzednia uwaga), zmieniamy ćwierćnuty na ósemki w t. 332.
- t. 332-337 Vni. Począwszy od ostatniej ósemki w t. 332, przenosimy partię skrzypiec I o oktawę wyżej (na tej wysokości prowadzony jest najwyższy głos Chopinowskiego wyciągu w **Wf**) i dokonujemy odpowiednich uzupełnień i zmian w partii skrzypiec II.
- t. 333-336 Trbn. Usuwamy trwające 4 takty *H*, by umożliwić wyraźne wejście motywu tematycznego w t. 337 (2).
- t. 337-338 Vni II, Vle. Modyfikujemy partie ze względu na zmiany opisane w uwadze do t. 332-337.  
Fl. I. Usuwamy łuk przetrzymujący *e*<sup>3</sup> (5).
- t. 339-340 i 342-343 Cor. Modyfikujemy partię (7).
- s. 36 t. 341, 343, 345 Vni, Vle, Vc. W czteroósemkowych motywach usuwamy tremolando szesnastkowe jako sprzeczne z wyraźnie oznaczonym przez Chopina w **Wf** *staccato* (4).
- t. 342 i 344 Timp. Usuwamy tremolando jako nieadekwatne do autentycznej artykulacji akordów **Wf**.
- t. 344-345 Fl. II, Ob. II, Cl. I, Vni II. Modyfikujemy nieco układ akordów, wzorując się na układzie akordów Chopinowskiego wyciągu w **Wf**.
- t. 344-348 Tr. Uzupełniamy partię (7).
- t. 349 Vni, Vle. Usuwamy tremolando na 1. ćwierćnucie jako sprzeczne z autentyczną artykulacją tego akordu w **Wf** (4).
- t. 349-354 Vc., Cb. Zgodnie z notacją **Wf** wprowadzamy drobniejsze wartości rytmiczne w linii basu, tremolando szesnastkowe dla wiolonczel, powtarzane ósemki dla kontrabasów.
- t. 349-355 Cor. Modyfikujemy partię (7).
- s. 37 t. 352-354 Fl., Ob., Cl. I, Vni I. W partii skrzypiec I usuwamy tremolando linii melodycznej, zanotowanej w **Wf** ćwierćnutami i opatrzonej łukiem. Wzmacniamy obsadę melodii obojem I i klarinetem I, dokonując odpowiednich modyfikacji także w partiach fletów i oboju II (1,4).
- s. 38 t. 361 Fg. I. Zastępujemy półnutę *h* dwiema ćwierćnutami (5).
- t. 363-364 i 367-368 Fl. II, Ob. Rozbijamy 1. ćwierćnutę taktu na dwie ósemki dla podkreślenia struktury rytmicznej motywów, analogicznej do t. 39-44 (5).
- t. 365-367 i 369 Cor. Modyfikujemy partię (7).
- t. 369-377 Vni, Vle, Vc., Cb. Modyfikujemy partie na podstawie nut, artykulacji i dynamiki zanotowanej w Chopinowskim wyciągu w **Wf** (1,2).
- s. 39 t. 373-374 Fl., Ob. I. W Chopinowskim wyciągu w **Wf** nie ma oznaczeń instrumentów w tych taktach:
- 
- Jednak oktavowe zdwojenie w t. 374 powtórki motywu rozpoczynającego się w t. 373 świadczy o intencji zróżnicowania ich instrumentacji. W **GWf** (→**GWn**→**PP**) oba wystąpienia motywu – być może w wyniku jakiegoś nieporozumienia – poprowadzone są oktavami przez dwa flety. Powierzamy prezentację motywu naturalnie brzmiącemu w tym rejestrze obojowi.
- t. 375-377 Fg. I. Modyfikujemy partię zgodnie z **Wf**, w którym linia odpowiadająca partii klarнету nie jest zdwojona w dolnej oktavie aż do końca frazy.
- t. 377-384 Vni, Vle, Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące nie zapisane w Chopinowskim wyciągu w **Wf**.
- t. 384-385 Cb. Przenosimy końcówkę frazy o oktawę wyżej, zgodnie z **Wf** (2).
- t. 385 Vni II. Zmieniamy nie występujące w **Wf** *g* na *c*<sup>1</sup>.
- s. 40 t. 395 Cb. Dodajemy *gis*, wypełniające lukę w modulującej linii basu (2).
- s. 41 t. 415-417, 419-421, 439-441 i 443-445 Vni, Vle. Powierzamy melodię górnego głosu obu grupom skrzypiec, uzupełniając odpowiednio partię altówek (1).
- t. 417-422 i 441-446 Fl., Ob., Cl., Fg. Uzupełniamy instrumentację lub wzmacniamy obsadę wszystkich solowych wejść instrumentów dętych drewnianych (1).
- s. 42 t. 423-432 i 450-456 Fl., Cl. I, Fg., Vni., Vle, Vc. Uzupełniamy instrumentację motywów tematycznych (dodajemy też określenia



*marcato* lub *espressivo*), dokonując niezbędnych modyfikacji głosów towarzyszących (1). W t. 424 i 428 skracamy nuty kończące frazy (6).

t. 426-427 Cb. Usuwamy zdwojenie *Gis* wiolonczel (2).

s. 45 t. 451 Vc. Rozbijamy półnutę *dis* na dwie ćwierćnuty w zgodzie z rytmem i artykulacją partii kontrabasów i fortepianu (5).

s. 46 t. 464-465 Cl. Powierzamy motyw obu klawetom (1).

s. 47 t. 477-478 Vni II, Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące dla podkreślenia punktu kulminacyjnego (5).

s. 51 t. 516-517 Cb. Usuwamy partię, wzorując się na t. 161-162 (2).

s. 52 t. 533 Cb. Na 3. ćwierćnucie dodajemy *h*, analogicznie do t. 178.

s. 58 t. 649-650 Vni I. Usuwamy łuk przetrzymujący *h*<sup>1</sup> (5).

s. 59 t. 651 Cb. Usuwamy *cis*, nie wynikające z poprzedzającej frazy i nie mające kontynuacji w następnej (2).

t. 654 Pfte, Vc. Jako 1. nutę basową podajemy *fes* występujące zgodnie zarówno w **Wf** (oktawa *Fes-fes*, nie zmieniona w żadnym z trzech egzemplarzach lekcyjnych), jak i **GWf** (→**GWn**→**PP**) (*fes* w partii wiolonczel). W części późniejszych wydań partii solowej bas zmieniono dowolnie na *f*.

t. 658 Pfte, Vc. Na początku taktu **Wf** ma akord z *e-e*<sup>1</sup>, pozostawiony bez zmian w dwóch egzemplarzach lekcyjnych partii solowej, zawierających Chopinowskie dopiski. W trzecim z zachowanych egzemplarzy przed tym akordem są jednak wpisane *bemole* obniżające *e-e*<sup>1</sup> na *es-es*<sup>1</sup>, a ponadto *es*<sup>1</sup> występuje w partii wiolonczel w **GWf**. Autentyczność obu wersji partii solowej nie budzi więc wątpliwości. Dlatego podajemy odpowiadające tym wersjom warianty (*e*<sup>1</sup> lub *es*<sup>1</sup>) również w partii wiolonczel (9).

t. 660 Vni. Półnutę z kropką zastępujemy ćwierćnutą i półnutą (5).

s. 60 t. 676-678 Fl., Cl., Fg. Trzymając się wskazań instrumentów podanych w **Wf**, usuwamy dublującą rogi partię fagotów i przenosimy motyw w t. 677-678 z partii klawetów do fletów.

s. 61 t. 687 Vle. Zgodnie z **Wf** dodajemy nutę *e*.

## II. Romance. Larghetto

s. 62 t. 1-3 Vni, Vle, Vc. W t. 1 **Wf** ma określenie *Violini con sordini*. Również w liście do przyjaciela Chopin pisał: „akompaniuję go [**Larghetto**] *sordinami*, to jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni...” (por. cytaty o *Koncertcie e-moll...* przed tekstem nutowym). Nie musi to jednak oznaczać, że chodziło mu o zastosowanie tłumików tylko w skrzypcach, gdyż określenia *Violini* używał także w szerszym znaczeniu „smyczków” (por. np. wersję na 1 fortepian lub partyturę historyczną *Koncertu f* op. 21, cz. II, t. 3, 5 i analog., gdzie określenie to przeciwstawione jest dokładnie wypisanej w t. 2 obsadzie instrumentów dętych). **GWf** (→**GWn**) ma *con sordini* w partiach skrzypiec i altówek, jednak **P66** (→**P75**) podaje je tylko w skrzypcach I, a **P80** – w skrzypcach I i II. Dodajemy je także w partii wiolonczel, gdyż użycie tłumików w wiolonczelach jest zgodne zarówno z opisanym przez Chopina klimatem dźwiękowym tej części (por. cytowany wyżej list), jak i współczesną praktyką wykonawczą.

t. 3 Vle. Na 2. ćwierćnucie taktu tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **GWf** (→**GWn**→**PP**), wariant (rytm punktowany) – z **WyFr<sup>ork</sup>** i **Wf**. Ponieważ **WyFr<sup>ork</sup>** jest najprawdopodobniej oparty na **[G]**, a więc źródle wcześniejszym niż **GWf**, równe ósemki mogą być zmianą Chopinowską, wprowadzoną w ostatniej fazie przygotowy-

wania utworu do druku. Dlatego dajemy pierwszeństwo tej wersji. Por. komentarze do t. 12 i 53.

t. 3-4, 8-9 Vni I, Vle. Usuwamy łuki przetrzymujące i rozbijamy *gis* zgodnie ze źródłami podstawowymi (5).

t. 12 Cor. Na 4. ćwierćnucie taktu tekst główny (równe ósemki) pochodzi z **GWf** (→**GWn**), wariant (rytm punktowany) – z **WyFr** (wersję tę mają również **PP**). W **Wf** występuje rytm punktowany, a ponadto brak łuków przetrzymujących kwintę (brak łuków można uważać za: błąd, wersję pierwotną lub specjalną wersję pianistyczną, uwzględniającą zanikanie dźwięku fortepianowego). Tak jak w t. 3 (patrz komentarz powyżej) uważamy za możliwe, iż wersja **GWf** (→**GWn**) jest wynikiem Chopinowskiej poprawki; rytm równych ósemek ułatwia wykonanie i wygładza połączenie z rozpoczynającą się partią fortepianu solowego.

s. 63 t. 22 Vni II. Zgodnie z zapisem w źródłach podstawowych zmieniamy półnutę *h* na dwie ćwierćnuty (5).

t. 22-23 Cb. Usuwamy partię nie zapisaną w **Wf** ani **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

t. 23-26 Vni I, Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).

t. 28-29 Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** przenosimy część partii o oktawę wyżej (2).

t. 29-30 Vni II, Vle, Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy układ akordu w t. 30, modyfikując odpowiednio końcówkę t. 29.

t. 30 Fg. W **WyFr<sup>d</sup>** brak występującej w **GWf** (→**GWn**→**PP**) nuty *fis*, co prawdopodobnie wskazuje na dodanie jej w ostatniej fazie retuszów instrumentacji. Uwzględniamy ten dodatek, gdyż ułatwia fagociście przygotowanie wejścia solo pod koniec tego taktu.

t. 31-34 i 39-42 Vni I, Vle. Usuwamy nuty nie występujące w **WyFr<sup>ork</sup>**, a pogrubiające fakturę akompaniamentu w rejestrze, w którym prowadzone są kontrapunktujące solowy fortepian motywy fagotu. Por. t. 80, 82, 88 i 90.

t. 32-45 Cb. Usuwamy partię albo niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel, albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **WyFr<sup>ork</sup>**. W początkowych taktach odpowiedniego odcinka w tonacji *Gis-dur* (t. 81-84 i analog.) użycie samych wiolonczel wynika bezpośrednio z notacji **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

s. 64 t. 38-39 Vc. Na 1. ćwierćnucie t. 39 **WyFr<sup>ork</sup>** ma pauzę ćwierćnotową. Oznacza to zapewne, że w **[G]** wiolonczele nie wzmacniały linii basowej fortepianu na przejściu taktów. Dlatego usuwamy ćwierćnuty *fis-H* (2).

s. 65 t. 44-45 Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *h* (5).

t. 45-51 Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy partię, poczynając od ostatniej ósemki t. 45.

t. 47-50 Vc., Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).

s. 66 t. 53 Vni II, Vc. Zapis rytmu 2. połowy taktu jest w źródłach podstawowych niejasny. **Wf** ma następującą pisownię:

Na 4. ćwierćnucie taktu w **WyFr<sup>ork</sup>** widoczne są ślady usuwania rytmu punktowanego w dolnym głosie prawej ręki. Zdaniem redakcji, najbardziej prawdopodobnym wyjaśnieniem widocznych różnic i błędów są Chopinowskie poprawki, mające na celu wygładzenie przebiegu rytmicznego i harmonicznego.

Dlatego jako jedyną podajemy wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**) z równymi ósemkami na 4. ćwierćnucie taktu. Por. t. 3 i 12.

t. 56-63 Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **WyFr<sup>ork</sup>**. W t. 56 modyfikujemy też odpowiednio partię wiolonczel (2).

t. 59-60 Vni II, Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).

s. 67 t. 63-72 Vni II, Vle, Vc., Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy 5-głosową fakturę akompaniamentu na 4-głosową. Partię kontrabasów, brzmiącą oktawę poniżej zapisanej w **WyFr<sup>ork</sup>** linii basu, usuwamy (2); nuty basowe o wartościach półnut powierzamy wiolonczelom (5); przeciwstawiony tercjom skrzypiec głos tenorowy obsadzamy altówkami. Głos grany w **GWf** (→**GWn**→**PP**) przez altówki usuwamy jako mający znamiona dodatku obcej ręki – zagęszcza on średnicę akompaniamentu (1), zacierając czytelność głosu skrzypiec II (por. pauzy ósemkowe w **GWf**, „wymuszone” przez nachodzące altówki). W **WyFr<sup>ork</sup>** widoczne są dopisane delikatnie ołówkiem nuty odpowiadające partii altówek **GWf**; prawdopodobnie nie było ich więc w [G], na podstawie których Francomme sporządzał swój wyciąg.

t. 70 Vle. Jako 3. nutę podajemy występujące w **WyFr<sup>ork</sup>** *gis*, a nie *fis* zapisane w partii wiolonczel **GWf** (→**GWn**→**PP**).

t. 73-80 Cb. Usuwamy partię, początkowo niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel, a od t. 77 prowadzoną poniżej linii basu zapisanej w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

s. 68 t. 76-77 Cor. in fa. **GWf** (→**GWn**→**PP**) ma oktawy brzmiące *h-h<sup>1</sup>*. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** podajemy oktawy *dis<sup>1</sup>-dis<sup>2</sup>* (brzmiące *gis-gis<sup>1</sup>*).

t. 77-80 Vni, Vle. Modyfikujemy partie zgodnie z wersją **WyFr<sup>ork</sup>**.

t. 80, 82, 88 i 90 Vni. Usuwamy nuty nie występujące w **WyFr<sup>ork</sup>**, a pogrubiające fakturę akompaniamentu w rejestrze, w którym prowadzone są motywy fagotu, a w t. 88 i 90 także główna linia melodyczna solowego fortepianu. Por. t. 31-34 i 39-42.

t. 81-95 Vc., Cb. Z notacji **WyFr<sup>ork</sup>** wynika, że w t. 81-82 i analog. głos basowy prowadzony był pierwotnie nie oktawami, lecz pojedynczymi nutami, zapewne przez wiolonczele. Usuwamy więc tam partię kontrabasów, a wiolonczele przenosimy o oktawę niżej. W pozostałych taktach również usuwamy partię kontrabasów, niepotrzebnie dublującą głos wiolonczel albo prowadzoną niżej niż to zapisano w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

s. 69 t. 88 Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy *Gis* na *gis* (2).

s. 70 t. 96 Vc. W 2. połowie taktu zarówno **GWf** (→**GWn**→**PP**), jak i **WyFr<sup>ork</sup>** mają *Dis* jako podstawę basową. Jest to sprzeczne z partią fortepianu, gdzie występuje *Gis* (*Dis* pojawia się dopiero w t. 98). Dlatego w całym takcie dajemy *Gis* (9).

t. 96-100 Cb. Usuwamy partię pogrubiającą fakturę akompaniamentu (2).

Vni I, Vle, Vc. Modyfikujemy partie na podstawie **WyFr<sup>ork</sup>**.

t. 104-126 Cb. Usuwamy partię, nie wypisaną w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

s. 72 t. 114 Vle, Vc. Dla zachowania zgodnego z **WyFr<sup>ork</sup>** brzmienia akordu przenosimy kończące frazę półnuty o oktawę niżej.

t. 115-123 Vni II, Vle. Usuwamy partię skrzypiec II, a częściowo (w t. 117 i 119-120) także altówek, aby uzyskać maksymalną przejrzystość akompaniamentu, bez dublowania brzmień fortepianu i instrumentów dętych.

t. 117-119 Vni I. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).

s. 72 t. 119-123 Fl. I. Wypełniający te takty diatoniczny postęp od *gis<sup>1</sup>* do *e<sup>2</sup>* występuje w **GWf** (→**GWn**→**PP**) w partii fletu II i wzmocniony jest w górnej oktawie przez flet I. W tej postaci, podkreślony dodatkowo określeniem *crescendo*, brzmi on zbyt wyraziście i nie pasuje do charakteru zakończenia tej natchnionej części. W **WyFr<sup>ork</sup>** ani w **WyFr<sup>d</sup>** odpowiednie nuty nie są wypisane, co wskazuje na to, iż głos ten jest jednym z uzupełnień dokonanych w partii orkiestrowej – pod częściową tylko kontrolą Chopina – w trakcie przygotowywania utworu do druku. Wobec wątpliwości co do jego autorstwa podajemy go w zredukowanej postaci, dopuszczając również możliwość całkowitego pominięcia tej partii.

t. 119-124 Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące *e* (5).

t. 120-121 Vni I. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *e<sup>2</sup>* (5).

### III. Rondo. Vivace

s. 74 t. 13-17 Cb. Usuwamy partię nie uwzględnioną w notacji źródeł podstawowych (2).

t. 25-26, 52-53 i 280-281 Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące *e* (5).

t. 28 Vle. Na 3. ósemce taktu zmieniamy nie występujące w **WyFr<sup>ork</sup>** *h* na *dis<sup>1</sup>*.

t. 32-33 Cb. Usuwamy partię nie wypisaną w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

t. 33-35 Vni, Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** dodajemy *gis<sup>1</sup>* do akordu w t. 35, odpowiednio modyfikując także dwa poprzednie takty.

s. 75 t. 38-39 Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *a* (5).

t. 40-41 i 42-43 Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące *H* (5).

t. 42-44 Cb. Usuwamy partię nie wypisaną w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

t. 51-52 Vni II. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *h* (5).

t. 59 Vc. **WyFr<sup>ork</sup>** ma następującą wersję:



Niezręczności w prowadzeniu głosów sugerują, iż może to być pierwotna (zmieniona w analogicznym t. 287) lub omyłkowa wersja (rozpoczęcie łuków od 2. ćwierćnuty tego taktu jest z pewnością błędem). Dlatego pozostawiamy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**); por. komentarz do t. 294-295.

s. 76 t. 60-63 i 288-290 Vle, Vc., Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** modyfikujemy partie:

— przesuwamy wejście kontrabasów do t. 63 i 291, gdzie wynika ono w sposób naturalny z układu dźwiękowego akompaniamentu; linię basu powierzamy wiolonczelom, modyfikując odpowiednio partię altówek;

— przenosimy część linii basu w t. 60-61 oktawę wyżej (2);

— usuwamy fragment (w t. 289-290) partii altówek niepotrzebnie zdwajający dźwięki wiolonczel lub skrzypiec.

t. 68-75 i 296-303 Na podstawie źródeł podstawowych modyfikujemy (na ogół nieznacznie) większość partii, mając na względzie:

— uzyskanie zgodnego z Chopinowskim wyciągiem brzmienia linii melodycznej, szczególnie na ostatnich ósemkach t. 69, 71 i analog. oraz w t. 75 i 303;

— uzyskanie zgodnego z Chopinowskim wyciągiem brzmienia linii basu (2);

- wzmocnienie smyczkami obsady motywów szesnastkowych w t. 72-73 i analog. (uzupełnienia tego dokonano już w **PP**) (8);  
 — usunięcie nie wypisanej przez Chopina repetycji trąbek w 2. połowie t. 75 i 203 oraz inne modyfikacje partii rogów i trąbek (7);  
 — zastąpienie niektórych ćwierćnut parami ósemek (5).
- t. 76, 78, 80, 83-87 i analog. Tr. I. Przenosimy partię – praktycznie niewykonalną na stosowanych dziś trąbkach B – o oktawę niżej (7).
- t. 77, 79 Vc. Na wzór analogicznych t. 305 i 307 usuwamy powtórzoną czterokrotnie szesnastkami kwintę *cis-gis*. Wersja z repetycją jest zapewne pomyłkowa (wypisana w Chopinowskim wyciągu w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>** repetycja *gis* odpowiada partii rogów).
- t. 77, 79, 81-84 i analog. Ob., Cl., Vni II, Vle. Wzmacniamy obsadę linii melodycznej, słabo słyszalnej zwłaszcza po **ff** w t. 76, 78 i 80 (1,8).
- s. 77 t. 80-84 i analog. Fl., Cor. Zgodnie ze źródłami podstawowymi usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- t. 85 i analog. Vni, Vle. Usuwamy nie wypisane (przez Chopina tremola (4).
- t. 86 i analog. Tr., Vni II, Vle, Vc., Cb. W źródłach podstawowych nic nie wskazuje na synkopowany charakter 2. ósemki taktu, toteż zmieniamy akcentowane ćwierćnuty na ósemki *staccato* i pauzy.
- t. 86-89 i analog. Vni I. Uzupełniamy zakończenie frazy w t. 86-87 (zbliżonego uzupełnienia dokonano już w **P75**) i usuwamy niepotrzebne przedłużenie partii w t. 88-89 (1).
- t. 95 Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy na 3. ósemce taktu *h* na *fis*.
- t. 95-96 i 323-324 Cor. I in fa. Zgodnie z **WyFr<sup>d</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące *fis*<sup>2</sup>.
- s. 78 t. 99 Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** przenosimy 2. połowę taktu o oktawę wyżej (2).
- t. 100-102 i analog. Tr. W **WyFr<sup>d</sup>** brak szesnastkowych repetycji w 2. połowach taktów. Występują one jednak w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>**, co może oznaczać, że pierwotnie realizowały je instrumenty smyczkowe. Powierzenie ich trąbkom jest jednak zmianą na tyle ważną, a przy tym tak trafną, że jest niemal pewne, iż dokonano jej z inicjatywy Chopina lub za jego aprobatą. Dlatego zachowujemy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**).
- s. 79 t. 106-107 Vni, Vle, Vc., Cb. W źródłach podstawowych takty te – oprócz ostatniej ósemki t. 107 – są identyczne z t. 104-105. Dlatego usuwamy dodatkowy akompaniament smyczków (3).
- t. 107 Fl., Tr. I, Vni I. Niewykonalną na stosowanych dziś trąbkach B partię trąbki I przenosimy o oktawę niżej (7). Aby zrekompenzować spowodowaną obniżeniem rejestru utratę blasku, powiezzamy ten motyw dodatkowo fletom i skrzypcom I.
- t. 109-119 Tr. Modyfikujemy i uzupełniamy partie (7). W t. 116-119 uzupełnień (innych) dokonano już w **PP**.
- t. 111-112 Cor. I, Vni. Instrumentację gamy w szesnastkach, będącej częścią melodii, uzupełniamy skrzypcami (8). Modyfikujemy odpowiednio partię rogu I (1).
- s. 80 t. 112-119 Vni, Vle. Wzmacniamy skrzypcami II obsadę linii melodycznej, modyfikując też odpowiednio partię altówek (1). W t. 118 modyfikujemy partie, dostosowując rytm i artykulację do zapisu w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>**.
- t. 114 Ob., Cl. I. Zgodnie z ogólną strukturą rytmiczną tego fragmentu oraz zapisem w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>** zamieniamy ćwierćnuty w 2. połowie taktu na dwie ósemki (5).
- t. 115-120 Fg., Trbn., Vc., Cb. Modyfikujemy partie według notacji **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>** (2).
- s. 81 t. 127-128 Vni, Vle, Vc., Cb. W t. 127 usuwamy partie nie wynikające z notacji źródeł podstawowych, modyfikując odpowiednio także początek t. 128 (3).
- Fl. II. Zgodnie z zapisem w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>**, zmieniamy na 4. ósemce taktu *cis*<sup>2</sup> na *ais*<sup>1</sup>.
- t. 131-142 Cl., Vni, Vle. Na końcach czterotaktów skracamy trzymane półnuty akompaniamentu harmonicznego (6). W t. 135-136 usuwamy – zgodnie z zapisem **WyFr<sup>d</sup>** – łuk przetrzymujący w partii klarnetu II (5). W t. 136-142 usuwamy partię skrzypiec I, dublującą linię klarnetu II.
- t. 132 i 140 Vc. Ósemki na początku tych taktów przenosimy oktawę wyżej zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** (2).
- s. 82 t. 139 Pfte, Vc. Jako pierwszą nutę basu podajemy *gis* według zgodnej wersji **Wf**, **GWf** i **WyFr<sup>ork</sup>**. W większości późniejszych wydań partii solowej powtórzono jednak nieautentyczne *g* występujące w **Wn** i **GWn** (→**PP**).
- t. 143-144 i 146-147 Vni, Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy w partii altówek *h* na *fis* w t. 143 i usuwamy nieoznaczone w tym źródle łuki przetrzymujące (5).
- t. 141 Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy *Fis* na 2. ćwierćnucie (2).
- t. 141-160 Cb. Usuwamy partię nie zapisaną w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).
- s. 83 t. 148 Vni I. Zgodnie ze strukturą rytmiczną motywów, potwierdzoną przez notację **WyFr<sup>ork</sup>**, zmieniamy półnutę *e*<sup>1</sup> na dwie ćwierćnuty (5).
- s. 84 t. 167-168 Vle, Vc. Modyfikujemy partie zgodnie z notacją **WyFr<sup>ork</sup>**.
- t. 168, 170, 178, 186 i 200 oraz 412, 414, 422, 430 i 444 Vni II, Vle, Cb. Skracamy występujące na początku tych taktów ćwierćnuty do wartości ósemek (dodając pauzy). Jest to częściowo zgodne z notacją **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>**, które jednak nie są pod tym względem konsekwentne.
- s. 85 t. 175 Vni II. Na początku taktu zmieniamy ćwierćnutę na ósemkę i pauzę zgodnie z pisownią **WyFr<sup>ork</sup>**.
- t. 182, 204 i 426 Vni II. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** i pozostałymi analogicznymi taktami usuwamy łuki przetrzymujące 1. nutę (5).
- t. 184-186 Vni II, Vle, Vc. Modyfikujemy partie zgodnie z zapisem **WyFr<sup>ork</sup>**.
- t. 193-196 Vc. Niezaznaczone w **WyFr<sup>ork</sup>** półnuty skracamy do wartości ćwierćnut, możliwych do pogodzenia z pisownią tego źródła (6).
- t. 199-200 i 443-444 W tekście nutowym podajemy *a tempo* według **Wf**. W **GWf** określenie to znajduje się w obu miejscach o takt wcześniej. W **GWn** (→**PP**) przesunięto określenie powrotu do tempa do t. 200 i 444, a więc zgodnie z oznaczeniami w partii fortepianu solowego. **WyFr<sup>ork</sup>** ma je w t. 200 (zgodnie z **Wf**) i w t. 443 (zgodnie z **GWf**). Por. *Komentarz wykonawczy*.
- s. 86 t. 206-208 i 451-452 Vni, Vle. Modyfikujemy partie dla uzyskania lepszej zgodności z pisownią **WyFr<sup>ork</sup>** i naturalniejszego postępu górnego głosu smyczków.
- t. 210-212 Tr. Modyfikujemy partie (7).
- t. 211 Vc., Cb. Przenosimy 2. ćwierćnutę taktu oktawę niżej zgodnie z **Wf** (2). W **WyFr<sup>ork</sup>** bas zapisany jest zgodnie z **GWf** (pierwotna wersja?), a ponadto występuje tu prawdopodobnie błąd rytmiczny: 2. akord pojawia się dopiero na 4. ósemce taktu.

- s. 88 *t. 229-231* Vle, Vc., Cb. Dla zachowania zgodności z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy partię kontrabasów, modyfikując odpowiednio partie wiolonczel i altówek (2).
- t. 232-233, 234-235 i 238-243* Vni II. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- s. 89 *t. 241-244* Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów, modyfikując odpowiednio partię wiolonczel (2).
- t. 242-243* Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *fis* (5).
- s. 90 *t. 262-263* Vni II, Vle. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- t. 264-274* Vc., Cb. Począwszy od 2. ćwierćnoty *t. 264* usuwamy partię kontrabasów, do *t. 268* dublującą jedynie partię wiolonczel (2). W *t. 269-271* bas powierzamy wiolonczelom. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *B* w *t. 271-272* (5).
- s. 91 *t. 275-276 i 277-278* Vni, Vle, Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- s. 92 *t. 294-295* Vni II. Z notacji **WyFr<sup>ork</sup>** wynika, iż nuty *dis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>* pojawiają się dopiero jako 4. ósemka *t. 294* i 1. ósemka *t. 295*. Jest to prawdopodobnie pierwotna (zmieniona w analogicznych *t. 66-67*) lub nawet pomyłkowa wersja, na co wskazuje jej nieco mniej zręczne połączenie z fortepianem solowym (na 4. ósemce *t. 294* fortepian ma przetrzymane *e<sup>1</sup>*, a skrzypce *dis<sup>1</sup>*). Dlatego pozostawiamy tu wersję **GWf** (→**GWn**→**PP**).
- t. 295* Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** zmieniamy 3. ósemkę z *E* na *e* (2).
- s. 94 *t. 331-332* Cor., Tr. Tak jak w analogicznym *t. 103* i zgodnie z pisownią **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>** szesnastkową repetycją w *t. 331* powierzamy rogom (w oktawie). W **WyFr<sup>d</sup>** nie ma jej wcale, co może wskazywać na jakieś błędy pisowni w rękopiśmiennych głosach lub partyturze. Z pewnością błędna jest także wersja **GWf** (→**GWn**→**PP**), w której trąbki powtarzają sekstę *gis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>* (w brzmieniu).
- s. 95 *t. 333-334* Vle. Usuwamy *gis*, nie występujące w **WyFr<sup>ork</sup>**.
- t. 334-335* Vni, Vc. W pisowni źródeł podstawowych nic nie wskazuje na dołączenie akompaniamentu smyczkowego w tych taktach. Dlatego usuwamy nuty na 4. ósemce *t. 334* i 1. ćwierćnucie *t. 335* (3).
- t. 335* Fg. Zgodnie ze strukturą rytmiczną motywów zmieniamy ćwierćnotę *dis<sup>1</sup>* na dwie ósemki (5).
- t. 336-340* Tr. Uzupełniamy i modyfikujemy partie (7).
- t. 343-372* Cb. Usuwamy partię dublującą partię wiolonczel (2).
- s. 96 *t. 347-348, 351-354 i 355-356* Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące *Gis* (5).
- t. 357-372* Fg. Ze względu na intensywnie brzmiące figuracje fortepianu całą tę frazę powierzamy obu fagotom (1).
- t. 359-362 i 367-370* Vni, Vle, Vc. Na podstawie **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy niektóre łuki przetrzymujące (5).
- s. 97 *t. 375-376 i 378-380* Cb. Usuwamy partię nie odnotowaną w **WyFr<sup>ork</sup>** (2).
- s. 98 *t. 380* Vc. Jako nutę basową **WyFr<sup>ork</sup>** ma błędnie *Gis* (prawdopodobnie pod wpływem *gis* altówek).
- t. 381-385* Vni, Vle. Na podstawie **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuki przetrzymujące (5) i modyfikujemy partię altówek w *t. 383-385*.
- t. 385-388* Cb. Począwszy od 2. ćwierćnoty *t. 385*, przenosimy partię – zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** – o oktawę niżej (2).
- t. 386-388* Vni, Vle, Vc., Cb. Akordom akompaniamentu nadajemy bardziej zdecydowany rytmicznie charakter, skracając je do wartości ósemek (6). Chopin kilkakrotnie użył podobnego chwytu, por. np. cz. I, *t. 466-468*.
- t. 389-390* Cl. I in sib. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** usuwamy łuk przetrzymujący *e<sup>2</sup>* (5).
- t. 391-392* Vc. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** przenosimy motyw w *t. 391* o oktawę niżej, modyfikując odpowiednio początek *t. 392* (2).
- t. 391-408* Cb. Usuwamy partię dublującą partię wiolonczel (2).
- t. 392* Vni, Vle. Skracamy brzmienie akordu kończącego poprzedni odcinek (6).
- s. 99 *t. 395-407* Vc. Usuwamy część łuków przetrzymujących *Fis*, powtarzając tę nutę w *t. 396, 400, 404, 406 i 407* (5).
- s. 100 *t. 421* Vni II. Na 4. ósemce taktu zmieniamy – zgodnie z Chopinowskim wyciągiem w **Wf** – *fis<sup>1</sup>* na *dis<sup>1</sup>*. **WyFr<sup>ork</sup>** ma wersję zgodną z **GWf**.
- s. 101 *t. 429* Cb. Zgodnie z **WyFr<sup>ork</sup>** przenosimy 1. ósemkę o oktawę wyżej (2).
- s. 102 *t. 454-456* Vc., Cb. Przenosimy część partii oktawę wyżej zgodnie z **Wf** (2). W **WyFr<sup>ork</sup>** bas zapisany jest zgodnie z **GWf** (pierwotna wersja?).
- t. 455* Cor., Tr. Modyfikujemy partie, przede wszystkim usuwając nie oznaczone w źródłach podstawowych szesnastkowe repetycje na 2. ćwierćnucie taktu (7).
- s. 103 *t. 464* Tr. I in sib. Zmieniamy *ais<sup>2</sup>* na *fis<sup>2</sup>* (7). Vni I. Zmieniamy akord skrzypiec, aby wzmocnić brzmienie nuty *e<sup>3</sup>* granej przez flet I. Potrzeba wyraźnie słyszalnego *e<sup>3</sup>* jako najwyższej nuty akordu orkiestry wynika zarówno z pisowni **WyFr<sup>ork</sup>**, jak i z relacji tego akordu do akordu w *t. 456* (1).
- s. 104 *t. 470-488* Cb. Usuwamy partię, dublującą partię wiolonczel lub brzmiącą niżej, niż to wynika z zapisu **WyFr<sup>ork</sup>** (7).
- t. 472-478* Vni II, Vle. Modyfikujemy partie, likwidując m.in. wszystkie nie zapisane w **WyFr<sup>ork</sup>** przetrzymania dźwięków (5).
- s. 105 *t. 490-491 i 494-496* Vni I, Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące, których brak w **WyFr<sup>ork</sup>** (5).
- t. 497-504* Vc., Cb. Modyfikujemy partie, zachowując zapisaną w **WyFr<sup>ork</sup>** nutę pedałową *E* (2).
- s. 106 *t. 500-501* Vle. Usuwamy łuk przetrzymujący, którego brak w **WyFr<sup>ork</sup>** (5).
- s. 107 *t. 510-511* Vc., Cb. Zgodnie z notacją **WyFr<sup>ork</sup>** modyfikujemy partię wiolonczel w *t. 510* oraz usuwamy partię kontrabasów.
- t. 513-516* Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- t. 518-519* Cb. Usuwamy część partii brzmiącą niżej niż to wynika z zapisu w **Wf** i **WyFr<sup>ork</sup>** (2).

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

Głosy orkiestrowe dostępne do wypożyczenia w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM,  
ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa,  
tel. 22-635-3550, fax 22-826-9780,  
www.[pwm.com.pl](http://pwm.com.pl), e-mail: [bmo@pwm.com.pl](mailto:bmo@pwm.com.pl)

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Akcenty długie oznaczają akcent o charakterze przede wszystkim wyrazowym, w którym część akcentowana trwa na ogół nieco dłużej niż w zwykłym akcencie (przy krótszych wartościach rytmicznych obejmuje czasem dwie lub trzy nuty), a spadek natężenia dźwięku jest łagodniejszy. Generalne problemy interpretacji dzieł Chopina zostaną omówione w osobnym tomie pt. *Wstęp do Wydania Narodowego*, w części zatytułowanej *Zagadnienia wykonawcze*.

Skrót: t. – takt, takty.

## Koncert e op. 11

### I. Allegro maestoso

s. 14 *Początek*. Podstawowym problemem pierwszego *tutti* wydaje się właściwe wyważenie realizacji obu członów Chopinowskiego określenia tempa i charakteru **Allegro maestoso**. Tempo metronomiczne ♩=126 wraz z określeniami *allegro* i *risoluto* sugeruje szybkie tempo, które jednak może nadać temu fragmentowi niezamierzony przez Chopina (*maestoso*), skoczny charakter. Dlatego redakcja radzi przyjąć założenie, iż tempa całej I cz. *Koncertu* tworzą pewną strefę temp, a tempo metronomiczne wskazane przez Chopina leży blisko jej górnej granicy i odnosi się przede wszystkim do wirtuozowskich fragmentów figuracyjnych. Dla pierwszego *tutti* redakcja proponuje tempo położone blisko dolnej granicy tej strefy, np. ♩=108 ze zwróceniem uwagi na nie nazbyt ostrą realizację oznaczeń *staccato*. Elastyczność tempa właściwa pierwszej części *Koncertu* powinna wyrażać się łagodnymi i stopniowymi przejściami między odcinkami o różnych tempach. Redakcja przeciwstawia się tym samym częstej manierze nagłych zmian tempa, wyraźnie różnicujących części kantylenowe od figuracyjnych. (Zagadnienie Chopinowskich temp metronomicznych zostało szerzej omówione w tomie *Etiud* naszego wydania, w uwagach wstępnych do *Komentarza wykonawczego*.)

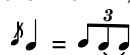
s. 21 t. 99 i 111 Zwracamy uwagę na przewidziany w tych taktach efekt *subito ff*. Dotychczasowe wydania partytur podają w t. 98 oznaczenie  $\llcorner$ , a tradycja wykonawcza utrwaliła tę najprawdopodobniej nieautentyczną dynamikę także w t. 110.

s. 48 t. 485 Vni, Vle. Tryl lepiej wykonać bez końcówki.

s. 59 t. 654 Pfte, Vc. Ponieważ pewna część wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu oktawę *F-f*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z *tes*, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

## II. Romance. Larghetto

s. 62 t. 5 i 10 Vni, Vle. Najlepsze rozwiązanie rytmiczne przednutek:



s. 70 t. 104-114 Vni I. Dodane przez redakcję określenie *molto espressivo* ma zwrócić uwagę na jedyne w obu *Koncertach* miejsce, w którym temat jest w całości grany przez skrzypce, a fortepian im akompaniuje.

## III. Rondo. Vivace

s. 82 t. 139 Pfte, Vc. Ponieważ zdecydowana większość wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu w lewej ręce *g*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z *gis*, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

s. 85 t. 199-200 i 443-444 Rozwiązanie agogiczne proponowane przez redakcję (opisane w odsyłaczu) jest uniwersalne, można je zastosować niezależnie od stopnia zwolnienia w poprzednich taktach. Wykonania ściśle trzymające się jednego z dwóch momentów powrotu do tempa oznaczonych w źródłach są również możliwe, z następującymi zastrzeżeniami:  
— jeśli *a tempo* jest planowane w t. 200 lub 444, zwolnienie w t. 197-198 lub 441-442 nie może być zbyt duże;  
— powrót do tempa w t. 199 lub 443 brzmi naturalniej po wyraźnym zaznaczonym *rallentando* w t. 197-198 lub 441-442.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński