

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

W a r i a n t y opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina lub jego ręką wpisane do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w przekazach autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

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

Tekst podany na głównych pięcioliniach z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy można polecić tym wykonawcom, którzy nie będąc zainteresowani problemami źródłowymi, pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju pionowym **1 2 3 4 5**, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawias oznacza, że nie występuje ono w źródłach podstawowych, a zostało dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów.

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

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

## Tempa polonezów

Polonez jest uroczystym polskim tańcem narodowym. Ma on charakter marsza o metrum 3/4 i z tego charakteru wynika jego specyficzne tempo. Chopin czuł je doskonale i stosował w swoich *Polonezach*. Tak np. określenia *Alla polacca* (patrz niżej), *tempo di polacca* w repryzie *Poloneza fis* op. 44 czy *a tempo giusto* (w tempie właściwym) w t. 22 *Poloneza–Fantazji* op. 61 mogą się odnosić tylko do tempa właściwego dla poloneza jako tańca.

W *Polonezach* wchodzących w skład niniejszego tomu nie znajdujemy autentycznych oznaczeń metronomicznych, mają je jednak wcześniejsze: *Alla Polacca* — finał *Wariacji B* op. 2, *Alla Polacca* z *Polonaise brillante C* op. 3 i solowy temat polonezowy z *Grande polonaise brillante Es* op. 22 (od t. 17). Wszystkie trzy oznaczenia są przy tym jednakowe: ♩ = 96, co stanowi naturalne tempo tańczonego poloneza. Dobrze z nim koresponduje przekazana przez tradycję uczniów Chopina uwaga o liczeniu ósemkami w celu znalezienia właściwego tempa (patrz ostatni cytat o *Polonezach*... przed tekstem nutowym).

Jest rzeczą oczywistą, że w artystycznych, nie służących do tańca utworach, jakimi są *Polonezy* Chopina, tempo ♩ = 96 należy traktować jedynie jako punkt odniesienia, a nie rygorystyczną normę. Zdaniem redakcji, wokół tego tempa dopuszczalne są w obie strony pewne odchylenia:

— nieznaczne w odniesieniu do poszczególnych *Polonezów* jako całości (odpowiednio do ich charakteru) i w ramach elastycznościagogicznej na przestrzeni większych fraz,

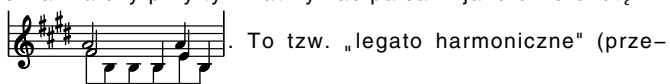
— nieco większe przy określeniach **meno mosso**, **poco più lento** i (w największym stopniu) we wstępie *Poloneza–Fantazji*.

Smakowi wykonawcy pozostawia się stopień uwzględnienia tych odchyień, ważne jest jednak, by polonez chopinowski nie zatracił swego naturalnego, tanecznego charakteru.

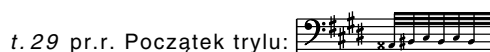
## 1. Polonez cis op. 26 nr 1

s. 13 t. 10 i 35 l.r. Akord na 2. ćwierćnucie taktu można wykonać *arpeggio*, lub — wzorując się na chopinowskiej wskazówce lekcyjnej w t. 9 — odebrać pr.r. dźwięk *gis*<sup>1</sup>.

s. 14 t. 22–29 l.r. W t. 22 na dzisiejszych fortepianach lepiej brzmi pedał miękko zdjęty na 3. ćwierćnucie taktu. Kwartę *e*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup> należy przy tym zatrzymać palcami jako ćwierćnutę:



To tzw. „legato harmoniczne” (prze-trzymywanie palcami dźwięków harmonicznyc) należy zastosować także w następnych taktach, mimo iż w uproszczonej pisowni Chopina zatrzymany jest tylko górny dźwięk kwarty.



t. 29 pr.r. Początek trylu: *Aisis* równocześnie z *dis*<sup>1</sup>–*a*<sup>1</sup> w l.r.

## 2. Polonez es op. 26 nr 2

s. 18 t. 10 i anal. pr.r. Wybraną wersję gamy — z *des* lub *d* — należy zastosować we wszystkich tych taktach.

s. 19 t. 22 i 126 Łatwiejszy podział między ręce:



t. 33 i 137 l.r. W nonowym akordzie na początku taktu Chopin skreślił *F* w jednym z egzemplarzy lekcyjnych. Ułatwienie to można uważać za wariant dla małej ręki.

s. 20 t. 39 i 143 pr.r. Tryl najlepiej realizować trzydziestodwójkami (na 4. ósemce taktu kwintola).

s. 22 t. 72, 80, 84 i anal. pr.r. Jeśli rozpiętość ręki nie pozwala na równoczesne zagranie decymowego akordu, należy pierwszy dźwięk *arpeggia aïs* uderzyć razem z oktawą l.r.

## 3. Polonez A op. 40 nr 1

W y b ó r w e r s j i. Druga wersja, jako najpóźniejsza, powinna być uważana za podstawową. Z powodów omówionych w *Komentarzu źródłowym* (patrz *Zasady redagowania tekstu nutowego*) redakcja uważa pierwszą wersję za równorzędną i zaleca stosowanie jej w praktyce koncertowej w razie trudności z wykonaniem gęstszych, mniej wygodnych akordów drugiej wersji.

Grając drugą wersję *Poloneza* należy zastosować *p e d a l i z a c j ę* z pierwszej wersji.

## 4. Polonez c op. 40 nr 2

- s. 40 *t. 7, 23 i 60* Dodana przez redakcję zmiana pedatu na 2. ćwierćnucie taktu dotyczy tekstu głównego. Przy wykonywaniu wariantu partii pr.r. należy zatrzymać jeden pedał.
- s. 41 *t. 19* Chopin miał prawdopodobnie 2 koncepcje dynamiczne powtórzenia głównego tematu *Poloneza*:  
— wcześniejszą, ze skontrastowaną dynamiką  
— późniejszą, nie wprowadzającą wyraźnego kontrastu.  
Zdaniem redakcji, wybierając drugą wersję należy dla uniknięcia monotonii pogłębić dźwiękowo powtórzenie tematu. Por. t. 56 — tekst nutowy, odsyłacz i poniższy komentarz.
- s. 43 *t. 56* Na początku tematu brak w źródłach oznaczenia dynamicznego. Oznaczenia w poprzednim takcie sugerują następujące możliwości:  
— wybierając tekst główny, należy po *dim.* w t. 55 rozpocząć temat *sotto voce*  
— grając wersję podaną w odsyłaczu, należy poprzez *cresc.* w t. 55 doprowadzić do wejścia tematu *f*.
- s. 44 *t. 82 i 109* Z podanej przez nas notacji najpóźniejszego źródła wynika, że *es'* na 5. ósemce taktu należy grać pr.r. W razie trudności z objęciem nony można zastosować arpeggio *c-es'* w l.r. według pisowni wcześniejszych źródeł.

*t. 87–92* Inna autentyczna koncepcja dynamiczna:

Wybierając wersję główną, należy mimo oznaczenia *p* śpiewnie i wyraziście poprowadzić frazę l.r.

## 5. Polonez fis op. 44

- s. 47 *t. 10* pr.r. Początek trylu:  
*eis'* razem z oktawą *Fis*, *-Fis* w l.r.

- s. 48 *t. 19 i anal.* pr.r. Podany obok chwyt umożliwia wygodne wzięcie akordu na 2. ćwierćnucie taktu:

*t. 27, 31 i anal.* pr.r. Wykonanie ozdobników:

Pierwszą z przednutek należy grać razem z oktawą l.r.

*t. 29 i anal.* pr.r. Wykonanie przednutki z arpeggiem w sposób antycypowany, o ile nie zdeformuje rytmu l.r., jest w tym kontekście najnaturalniejsze.

- s. 50 *t. 61–64 i anal.* l.r. Naturalne ugrupowanie rytmiczne gam wraz z propozycją uzupełnienia chopinowskiej pedalizacji:

- s. 52 *t. 83 i nast.* Znaki artykulacyjne (łuki i kropki) odnoszą się do obu rąk. Dwa rodzaje łukowania charakterystycznego motywu tej części podkreślają zdaniem redakcji różne aspekty jednego sposobu wykonania:  
— nie należy rozdzielać trzydziestodwojek od następującej po nich ósemki  
— ósemka ta powinna mieć osobny impuls.

- s. 55 **P r z e d n u t k i** w części **tempo di Mazurka**. Sposób wykonania przednutek uwzględniać musi zarówno śpiewne prowadzenie melodii, przeważnie w dwudźwiękach, jak i precyzyjne oddanie pewnych charakterystycznych dla mazurka zwrotów rytmicznych. Zdaniem redakcji jest to możliwe przy zastosowaniu następujących reguł:  
— w t. 129, 149, 186, 188, 207 i 208 rozpoczynające takt przednutki należy grać razem z 1. ćwierćnutą l.r.  
— podwójne przednutki z melodycznym krokiem tercjom (t. 137, 157, 159, 196, 198, 216, 218) najlepiej wykonać w sposób antycypowany. W każdym razie należy unikać równoczesnego uderzenia 1. przednutki z dolnym dźwiękiem tercji (dałoby to brzmiącą sekundę)  
— w t. 241 i 243 również lepiej zagrać przednutki uprzednio  
— w t. 139 — patrz poniżej komentarz do tego taktu  
— sposób wykonania pozostałych przednutek pozostawia się smakowi wykonawcy.

*t. 130, 150, 187 i 189* Przejęcie przez pr.r. najwyższego dźwięku l.r. jest propozycją redakcji.

*t. 132 i anal.* W tego typu taktach opartych na harmonii toniki można brać pedał o ósemkę później niż to jest zapisane, zatrzymując ręką nutę basową do momentu wzięcia pedatu. Chwyt ten wymaga większej zręczności l.r., pozwala jednak uniknąć niemiłego na dzisiejszych fortepianach zmieszania dźwięków melodycznych.

*t. 139* pr.r. Łuk przy przednutce można rozumieć jako znak konwencjonalny lub arpeggio. Wykonanie: lub (przednutki uprzedzone).

- s. 59 *t. 250–252 i 258–260* Inne palcowania pasażu w t. 250–252:

Analogicznie w t. 258–260. Możliwe jest także zestawienie powyższego palcowania dla jednej z rąk z palcowaniem dla drugiej ręki podanym w tekście nutowym *Poloneza*.

- s. 63 *t. 314* l.r. Początek trylu:

*Dis* równocześnie z 1. akordem pr.r.

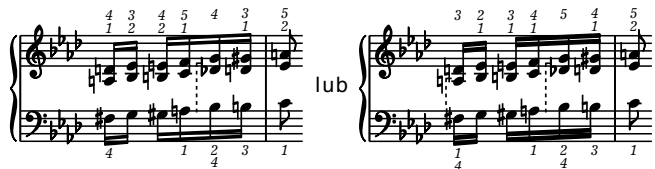
Gamę chromatyczną najlepiej wykonać trzydziestodwojkami, tak by jej 3. nuta (*Eis*) wypadła razem z akordem pr.r. na 5. ósemce taktu.

## 6. Polonez As op. 53

s. 64 t. 1 pr.r. Inne, mogące pochodzić od Chopina, palcowanie:



t. 9–10 Inne palcowania:



t. 14 Przejście  $es^1$  przez l.r. jest propozycją redakcji.

s. 65 t. 27 i anal. Przejście  $f^1$  i  $g^1$  przez l.r. jest propozycją redakcji.

t. 31 i anal. pr.r. Przy uwzględnieniu arpeggia ( $\{\} = \text{arpeggio}$ ) należy je wykonać tak, by ostatni dźwięk zagrać równocześnie z oktawą l.r.

s. 66 t. 33, 37 i anal. pr.r. Najlepiej brzmiące rozwiązanie trylu: Przednutka oznacza rozpoczęcie trylu od nuty głównej i w żadnym razie nie należy jej powtarzać (por. *Nokturn H* op. 62 nr 1, t. 67 i nast.).

s. 67 t. 46 i anal. Nie jest całkiem pewne, jaką pedalizację chciał Chopin zastosować w tych taktach (z zatrzymaniem akordu b–moll na gamie, czy bez). Na dzisiejszych fortepianach lepiej brzmi pedał trzymany przez cały takt, tak jak w t. 30. Patrz *Komentarz źródłowy* do t. 30, 46 i anal.

t. 48 i 80 pr.r. Dla decymowego akordu na 2. ćwierćnucie taktu przewidywał Chopin zapewne wykonanie *arpeggio*, choć w źródłach nie jest to jednoznacznie wypisane (patrz *Komentarz źródłowy*). Grając  $b^1$  lewą ręką można ten akord łatwo i pewnie wykonać także bez arpeggia, co nadaje wyrazistości rytmowi, wywodzącemu się z charakterystycznej formuły końcowej poloneza.

s. 68 t. 62–63 pr.r. Przednutka przed trylem nie może osłabić wyrazistości rytmu melodii. Mniej jest przy tym istotne, czy wypadnie ona przed, czy razem z oktawą l.r.

s. 69 t. 81–82 i 100–102 Ze źródeł nie wynika jasno, czy Chopin przewidywał tu arpeggia ciągłe (1), czy równoczesne w obu rękach (2). Redakcja poleca arpeggiowanie tylko l.r. (3), co przy zachowaniu wrażenia arpeggia zapewnia akordom odpowiednią dźwięczność i zdecydowany charakter.



t. 83–85 i anal. Wejście tematu w t. 85 można sobie ułatwić grając ostatnią oktawę  $H_1-H$  w t. 84 samą l.r. Pianistom, którym oktawy l.r. nie sprawiają żadnych trudności, redakcja zaleca wykonanie w ten sposób całych t. 83–84, co nadaje akompaniamentowi jednolite brzmienie.

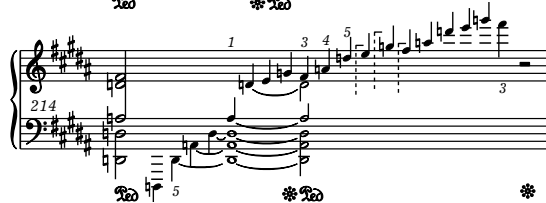
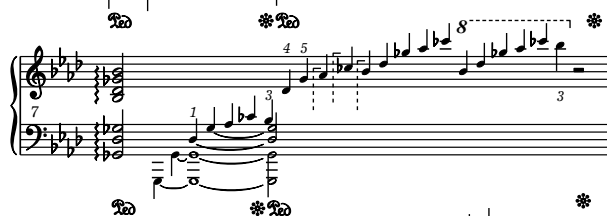
s. 74 t. 154 Dwie ostatnie oktawy można wykonać samą l.r., co pozwala przygotować pewne wejście tematu w pr.r. w t. 155.

s. 75 t. 180 Pisownia i możliwości wykonania arpeggiów — patrz komentarz do t. 81–82 i 100–102.

## 7. Polonez–Fantazja As op. 61

s. 76 t. 1–2, 7–8, 214–215 Zanotowanie przez Chopina ostatniej nuty pasaży z laseczką w dół wskazuje na uderzenie jej przez l.r.

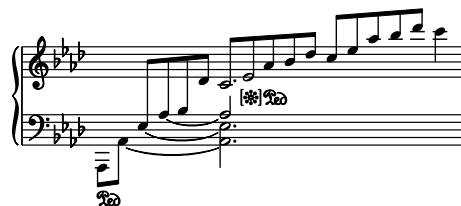
Pedalizacja oryginalna także na dzisiejszych fortepianach tworzy na ogół piękny efekt brzmieniowy. Jednakże w razie szczególnie intensywnego brzmienia instrumentu półtony średniego rejestru ( $fes^1-es^1$ ,  $eses^1-des^1$  i anal.) dają nieprzyjemne dla wrażliwego ucha wibracje. Można ich uniknąć stosując „legato harmoniczne” (por. komentarz do *Poloneza cis* op. 26 nr 1 t. 22–29) z następującym palcowaniem i pedalizacją (przykładowe rozwiązania dla 3 różnych sytuacji):



Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że wykonanie to wymaga od pianisty dużych umiejętności, a w szczególności:

— idealnie wyrównanego brzmienia pasaży przy nieco skomplikowanym palcowaniu  
— czystej i bardzo miękkiej zmiany pedału, tak aby moment zmiany był niezauważalny.

Ta pozornie skomplikowana propozycja jest w istocie czysto chopinowskim chwytem. W szkicu do tego *Poloneza* znajdujemy bowiem pierwotną wersję 1. pasażu (jeszcze w tonacji As–dur), zanotowaną w następujący sposób:



Prostsza, przejrzysta pisownia wersji ostatecznej pobudza przede wszystkim wyobraźnię dźwiękową odtwórcy, nie precyzując technicznych szczegółów realizacji. Możliwe też, że Chopin nie chciał ryzykować nierówności dźwiękowej w tych wymagających niezwykle spokoju miejscach, tym bardziej, że na ówczesnych fortepianach o delikatniej brzmiącym średnim rejestrze półtonowe współbrzmienia mogły być niezauważalne.

t. 7–8 Arpeggia można wykonać w sposób ciągły (od  $Ges$  do  $b^1$  i od  $Fes$  do  $as^1$ ).

Wybierając wersję wariantu w t. 7 należy arpeggio pr.r. rozpocząć razem z oktawą l.r.

W t. 8, grając półnutowy akord pr.r. bez arpeggia, należy go wykonać równocześnie z ostatnim dźwiękiem arpeggia l.r.

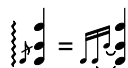
s. 77 t. 16 Przejście *h* przez pr.r. jest propozycją redakcji.

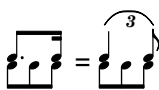
t. 24–25, 27–29 i anal. l.r. W tekście nutowym podano palcowanie wynikające z oryginalnej pisowni. Zdaniem redakcji temat *Poloneza* łatwiej wykonać przejmując *es*<sup>1</sup> (lub *f*<sup>1</sup>) do pr.r.:


t. 28 i 112 pr.r. Przednutkę *a* należy zagrać razem z *F* w l.r.

s. 79 t. 51–55 Wykonawca winien wybrać najwygodniejsze dla siebie palcowanie — chopinowskie, redaktorskie lub ich kombinację. Przejście *f*<sup>1</sup> przez l.r. w t. 51–52 jest propozycją redakcji. Inny tego rodzaju chwyt możliwy jest w t. 54–55:

t. 61 pr.r. Przednutkę tego typu, ułatwiającą przeniesienie ręki na pozycję następnej oktawy, należy wykonać w sposób antycypowany.

t. 65 pr.r.  Pierwsze *c*<sup>1</sup> razem z *Des* l.r., *es*<sup>2</sup> razem z *a*.

s. 82 t. 95–115 i 243–248 

s. 83 t. 125 pr.r. *tr* = 

s. 84 t. 127 pr.r. Przednutkę *c*<sup>1</sup> należy uderzyć razem z *D* w l.r.

t. 135 pr.r. Przednutkę *cis*<sup>1</sup> należy uderzyć razem z oktawą l.r., zaś nutę główną *d*<sup>1</sup> na 2. ósemce taktu lub nieco później.

s. 85 t. 148–149 l.r. Można uniknąć arpeggiowania decymowych akordów, grając tercję *dis–fis* 1. palcem pr.r.

t. 152 pr.r. Akordową przednutkę należy wykonać równocześnie z *H*<sub>1</sub> w l.r.

t. 154 i 170 pr.r. Tercję *fis–ais* można zastosować jako wariant na 2. ósemce w t. 154 lub w t. 170, ale nie w obu tych taktach razem. Patrz *Komentarz źródłowy*.

s. 86 t. 166–167 pr.r. Obowiązujące w całej tej części „legato harmoniczne” (por. komentarz do *Poloneza cis* op. 26 nr 1 t. 22–29), w tych taktach daje szczególnie piękny efekt:


t. 169, 171 i 175 Propozycja przejścia *fis* i *gis* przez l.r. pochodzi od redakcji.

s. 87 t. 191 Następujący chwyt pozwala zachować pełną i czystą harmonię w końcówce taktu:

t. 199 Pedał należy wziąć dopiero po uderzeniu *e*<sup>1</sup> na 2. szesnastce taktu, zatrzymując akord *Fis–cis–ais* do tego momentu. Jeśli rozpiętość ręki nie pozwala na zagranie *ais* l.r., można zastosować następujące wykonanie:

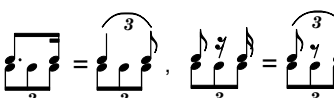
t. 201–205 Tryle muszą kontynuować ruch rozpoczęty w poprzedzających taktach. Należy je więc rozpoczynać od górnych nut, a w podwójnym trylu l.r. w t. 205 opuścić *dis*<sup>1</sup>. Patrz *Komentarz źródłowy*.

s. 88 t. 209 i 212 pr.r. Przednutki *ais* należy uderzyć równocześnie z sekstą *fis–dis*<sup>1</sup> i odpowiednią nutą l.r. Można im przy tym nadać wartość ósemki, jednakże dobrze brzmi swobodniejsze ich potraktowanie i wykonanie opóźnionego *h* przed 2. ósemką w t. 209 i po 2. ósemce w t. 212.

s. 90 t. 249 pr.r. Początek trylu: 

s. 91 t. 250 i 251 pr.r. Chopinowską notację trylu na 3. ćwierćnucie taktu można zdaniem redakcji rozumieć dwojako:

t. 252–253 pr.r. Z Chopinowskiej pisowni tuku nie wynika jasno, czy dźwięk *cis*<sup>3</sup> należy powtórzyć, czy przetrzymać. Te dwa sposoby wykonania można traktować wariantowo.

t. 254–281 

t. 262 pr.r. Pierwszą nutę ozdobnika *f*<sup>1</sup> należy uderzyć razem z oktawą l.r.

s. 92 t. 287–288 W celu właściwej realizacji unikalnej pisowni Chopina należy ton *As*, w t. 287 uderzyć na tyle dźwięcznie, aby był on jako podstawa harmonii wyraźnie słyszalny jeszcze w t. 288.

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego poszczególnych utworów i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi; sygnalizuje ponadto nieautentyczne wersje najczęściej spotykane w wydaniach zbiorowych dzieł Chopina redagowanych po jego śmierci. Dokładną charakterystykę źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Skróty: pr.r. — prawa ręka, l.r. — lewa ręka, t. — takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i opierające się na nim”.

## 1. Polonez cis op. 26 nr 1

### Źródła

- A** Autograf—czystopis (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork). **A** służył za podkład do pierwszego wydania francuskiego.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1929), Paryż VII 1836. **Wf1** opierało się na **A**, zawiera też liczne zmiany wprowadzone przez Chopina w czasie korekty.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, VIII 1836, skorygowany pobieżnie przez Chopina.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- WfD**, **WfS**, **WfJ** — egzemplarze lekcyjne **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:
- WfD** — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż),
- WfS** — egzemplarz ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),
- WfJ** — egzemplarz ze zbioru należącego do siostry Chopina, Ludwika Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5707), Lipsk VII 1836. **Wn1** opierało się na **Wf1**, dokonując niewielkich własnych adiustacji. Nie można wykluczyć pobieżnego skorygowania **Wn1** przez Chopina.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), wprowadzające do wersji **Wn1** szereg nieautentycznych zmian i uzupełnień.
- Wn3** Trzecie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), z wielkimi dowolnymi zmianami w stosunku do **Wn2**.
- Wn** = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> 1647), Londyn V 1836. **Wa** opierało się na **Wf2** i nie było korygowane przez Chopina.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** (najpóźniejsze źródło autentyczne), porównane z **A**. Ulepszenia dokonywane przez Chopina w korekcie **Wf** w miejscach powtarzających się uważamy za obowiązujące przy wszystkich powtórzeniach, nawet jeśli nie wszędzie zostały — przez nieuwagę sztycharzy lub samego Chopina — faktycznie wprowadzone. Uwzględniamy ponadto Chopinowskie naniesienia w egzemplarzach lekcyjnych.

s. 13 t. 5 l.r. Na początku taktu **A** (→**Wf**→**Wn1**,**Wa**) ma błędnie decymę  $A_2$ -Cis.

t. 8–9 pr.r. Łuk łączący w **A** dźwięki  $dis^2$  na przejściu taktów został usunięty przez Chopina w korekcie **Wf1**.

t. 9 l.r. Palcowanie na 5. i 6. ósemce taktu, w tym odbieranie  $eis^1$  przez pr.r., wpisał Chopin w **WfD**.

t. 12 Powtórzenie t. 1–12 oznaczone jest w **A** konwencjonalnym znakiem repetycji. Natomiast w **Wf** (→**Wn**, **Wa**) z powodów czysto wydawniczych (podział na strony) takty te wypisane są po raz drugi, co błędnie nakazuje dwukrotnie ich wykonanie także przy powtarzaniu tej części *da Capo*.

s. 14 t. 20 pr.r. Dźwięki  $his^1$  i  $ais^1$  na 5. i 6. ósemce taktu oraz łuk przetrzymujący  $dis^2$  zostały dodane przez Chopina w korekcie **Wf1**.

t. 22–30 l.r. Dodatkowe laseczki dla dźwięków  $h$  oraz łuki w t. 24–30 zostały dodane przez Chopina w korekcie **Wf1**. Wskazuje to niewątpliwie na użycie „legato harmonicznego” w tym fragmencie (por. *Komentarz wykonawczy*).

t. 29 l.r. **A** ma w górnym głosie półnutę z kropką  $gis^1$ , co Chopin zmienił w korekcie **Wf1**.

Pr.r. W **A** przednutki rozpoczynające tryl brzmiały *Aisis–His*, a w **Wf1** błędnie *Aisis–H*, co w **Wn1** zmieniono na *Ais–H*. Poprawna wersja **A** została przywrócona w **Wf2**.

Pr.r. Końcówkę trylu dodał Chopin w korekcie **Wf1**.

t. 36 pr.r. Ostatnie 5 ósemek tworzy w **A** kwintolę. Rytm 3+2 wprowadził Chopin do **Wf1**.

t. 37 Oznaczenie [*Fine*] jest dodatkiem redakcji. Patrz komentarz do t. 85.

s. 15 t. 43 l.r. Jako 3. ósemkę **A** ma trójdźwięk  $ges$ - $as$ - $es^1$ . Chopin usunął  $as$  w korekcie **Wf1**.

t. 45 Pierwotna wersja tego taktu w **A**:



W **Wf1** Chopin skorygował ją w partiach obu rąk.

t. 46–47 i 78–79 l.r. **Wn** błędnie opuszcza łuk przetrzymujący  $des$  na przejściu taktów.

t. 50–51 Pierwotna wersja **A**:



została skorygowana przez Chopina w **Wf1**. Wprowadzone zmiany nadają wyrazistszy kształt melodii przy równoczesnym uspokojeniu rysunku akompaniamentu.

t. 52 i 84 pr.r. **A** nie ma łuku łączącego oba  $as^1$  na początku taktu. W t. 84 Chopin uzupełnił ten brak w korekcie **Wf1**, a w t. 52 w **WfD**.

t. 52–53 i 84–85 l.r. Jako 1. ósemkę **A** ma  $As$ , w t. 52 i 84 oraz  $As$  w t. 53 i 85. Chopin zamienił je w korekcie **Wf1**.

- s. 16 t. 54–85 Znak repetycji dla tej części znajduje się w **A** na jej końcu (t. 85), lecz brak mu odpowiednika na początku (t. 54). Albo Chopin chciał powtórzenia tych taktów, a zapomniał to oznaczyć w t. 54, albo przeciwnie — znak w t. 85 został postawiony omyłkowo (por. komentarz do tego taktu), a omawianego fragmentu nie należy powtarzać. **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) nie mają żadnego znaku repetycji w tych taktach, co można by wytłumaczyć przeoczeniem sztycharza w pierwszym przypadku lub korektą Chopina w drugim.
- t. 61 l.r. Na początku taktu **A** ma 2 równe ósemki. Rytm punktowany wprowadził Chopin w korekcie **Wf1**.
- t. 65 i 67 pr.r. Część późniejszych wydań zbiorowych, idąc za dowolną zmianą w **Wn3**, dodaje **b** przy  $c^2$  na początku t. 65 i **b** nad  $\surd$  w t. 67.
- t. 66 pr.r. Jako 1. ósemkę dolnego głosu **A** ma  $es^1$ , co Chopin skorygował w **Wf1**.
- t. 69 pr.r. Za  $es^1$  jako dolnym dźwiękiem ostatniego akordu przemawia kilkakrotne w twórczości Chopina równoczesne użycie czystej i alterowanej kwinty akordu septymowego przechodzących na tercję następnego akordu (*Koncert f* op. 21 cz. III t. 260, *Walc Ges* WN 42 t. 56, *Mazurek a* op. 17 nr 4 t. 76, *Fantazja f* op. 49 t. 104 i 273, *Koncert e* op. 11 cz. II t. 29, 43, 92). Przeciw — fakt, iż opisany postęp występuje tutaj szczególnie jaskrawo. Z drugiej strony przyjęcie  $e^1$  wymaga dodatkowego założenia, że Chopin przeczytał  $b$  w tym miejscu. Podana w odsyłaczu propozycja redakcji pozwala uniknąć powyższych problemów i jest najłatwiejsza pianistycznie. Podobne rozwiązanie w analogicznej sytuacji zastosował Chopin w *Polonezie c* op. 40 nr 2 t. 14.
- s. 17 t. 75, 77 i 82–83 W **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) takty te różnią się od odpowiednich t. 43, 45 i 50–51 (por. komentarz do tych taktów) mniejszym zakresem Chopinowskiej korekty: pozostawiono nie skorygowane  $as$  w t. 75, pierwsze  $As$ , oraz łuki przetrzymujące  $c^3$  i  $b^2$  w t. 77, partię l.r. i łuk przetrzymujący  $f^2$  w t. 82–83. Różnicowanie tych miejsc z pewnością nie odpowiada intencji Chopina, gdyż w **A** t. 71–85 zapisane są skrótowo jako identyczne z t. 39–53, i wynikało z mniej dokładnej za drugim razem realizacji przez sztycharza uwag korektorskich Chopina (np. pozostawienie połączenia nut  $f^2$  w t. 82 nie ma sensu wobec zmian w układzie głosów).
- t. 85 W źródłach brak wskazówki nakazującej po tym takcie powtórzenie *da Capo* części *cis-moll* (t. 1–37). Nie ma jednak żadnego powodu sądzić, by Chopin chciał w pierwszym przygotowanym do druku solowym polonezie zrywać z tradycyjnym schematem formalnym tego gatunku. Kontrastujący charakter i jednoimienna (zanotowana enharmonicznie) tonacja części *Des-dur* (t. 38–85) czynią z niej typowe *Trio*. Powtórzenie części głównej po *Trio* we wcześniejszych polonezach nigdy nie było wypisane, a często — jako oczywiste — nawet nie zaznaczone określeniem *da Capo*. Tak też było zapewne i w brudnopisie tego *Poloneza*, na co Chopin, przepisując go na czysto, nie zwrócił uwagi i postawił w **A** *Fine*, jakie zwykle umieszczał na końcu rękopisów.
- s. 18 t. 10 i anal. pr.r. Przed 8. nutą biegnika **A** ( $\rightarrow$ **Wf** $\rightarrow$ **Wa**) ma **b** (*des*<sup>2</sup>). Chopin nie poczynił tu także żadnych zmian w którymkolwiek z 3 zachowanych egzemplarzy lekcyjnych, toteż tę najpewniejszą źródłową wersję podajemy jako główną. **Wn** ma **b** przed 8. i 15. nutą biegnika ( $d^2$  i  $d^3$ ). Na możliwość wprowadzenia tej zmiany przez Chopina wskazuje potwierdzone przez **KR** świadectwo Mikulego, który w swoim wydaniu *Polonezów* (Kistner, Lipsk) podaje, że podczas opracowywania tego utworu przez panią Rubio Chopin dopisał **b** przy  $d^2$  i  $d^3$ . Wersję tę przytaczamy jako *ossia*.
- t. 12 i anal. l.r. Kropkę *staccato* nad  $es$  i laseczki przedłużające brzmienie tercji  $es^1$ – $ges^1$  na 2. i 4. ósemce dodał Chopin w korekcie **Wf1**.
- t. 13–14, 61–62, 117–118 i 165–166 l.r. **A** ma dodatkowo dźwięk  $b$  na 6. ósemce t. 13 i  $c^1$  na 2. ósemce t. 14 (i tak samo w pozostałych taktach, które są oznaczone jedynie jako powtórzenie t. 13–14). Chopin usunął je korygując **Wf1** ( $\rightarrow$ **Wa**, jedynie w t. 166 pozostawiono błędnie nutę  $c^1$ ). **Wn** ma nutę  $b$  we wszystkich tych miejscach.
- s. 19 t. 21–68 Znak repetycji dla tej części znajduje się w **A** na jej końcu (t. 68), lecz brak mu odpowiednika na początku (t. 21). Albo Chopin chciał powtórzenia tych taktów, a zapomniał to oznaczyć w t. 21, albo przeciwnie — znak w t. 68 został postawiony omyłkowo, a omawianego fragmentu nie należy powtarzać. **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**) nie mają żadnego znaku repetycji w tych taktach, co można by wytłumaczyć przeoczeniem sztycharza w pierwszym przypadku lub korektą Chopina w drugim.
- t. 21 i 125 pr.r. W t. 21 kropkę *staccato*, znajdującą się w **A** nad 1. oktawą l.r., **Wf** odczytuje jako nutę  $f$ . Błąd ten przejęły **Wn**, **Wa** i wszystkie późniejsze wydania zbiorowe. Znaczna większość z nich dodaje  $f$  także w t. 125.
- s. 20 t. 35–36 i 139–140 l.r. Łuk pod dźwiękami  $F$  na przejściu taktów, dodany przez Chopina w korekcie **Wf1**, można by odczytać jako przetrzymujący tę nutę. Porównanie z notacją tego motywu 2 takty wcześniej dowodzi jednak, że i tam i tu chodzi o łuk motywiczy (mylące umiejscowienie omawianego łuku wynikało w **Wf** z innego w tych taktach kierunku laseczek i wiązań).
- t. 38 i 142 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wn** ma błędnie oktawę  $as$ – $as^1$ .
- t. 43–44 i 147–148 pr.r. Łuk łączący dźwięki  $es^1$  pomiędzy t. 43–44 dodał Chopin w korekcie **Wf1**. Poprawkę tę stosujemy również w t. 147–148.
- t. 49 i 153 Trzy ostatnie ósemki taktu wypełnione są w **A** pauzami. Błąd ten skorygował Chopin w **Wf1**.
- s. 22 t. 69–100 Oznaczenia artykulacji (łuki, kropki) podajemy według **Wf**, gdzie Chopin szczegółowo skorygował mniej konsekwentną pod tym względem wersję **A**.
- t. 85 W akordzie na początku taktu **A** ma dźwięki *dis*–*dis*<sup>1</sup>–*fis*<sup>1</sup>–*ais*<sup>1</sup>. Uzupełnienia, dające gładkie połączenie z poprzednim akordem, wprowadził Chopin w korekcie **Wf1**.
- s. 23 t. 94 pr.r. W ostatnim akordzie **Wf1** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma  $h$  zamiast  $ais$ . Poprawną wersję **A** przywrócił Chopin w **Wf2** ( $\rightarrow$ **Wa**).
- t. 97 l.r. Zmiana dynamiki z *pp* na *ff* wpisana została przez Chopina do **WfJ**.
- t. 103 l.r. Większość późniejszych wydań zbiorowych zmienia dowolnie pierwszą oktawę z *Fis*<sub>1</sub>–*Fis* na *Gis*<sub>1</sub>–*Gis*. Chopinowska korekta **Wf2** w tym miejscu (patrz niżej) świadczy niezbicie, że w wersji źródłowej nie ma tu błędu.

## 2. Polonez es op. 26 nr 2

Źródła i zasady redagowania tekstu nutowego — jak w *Polonezie cis* op. 26 nr 1. Źródło dodatkowe:

**KR** Kopia początkowego fragmentu *Poloneza* pochodząca z zeszytu uczennicy Chopina, Very Rubio (Bibliothek des Landes Konservatoriums, Graz). Zawiera dokonaną ręką Chopina poprawkę **b** na  $b$  przed 8. nutą biegnika w t. 10.

t. 103-104 l.r. Bas zapisany jest w **A** ( $\rightarrow$ **Wf1** $\rightarrow$ **Wn**) pojedynczymi dźwiękami: *Fis*, *H*, *D*. Zdwojenie w dolnej oktawie dodał Chopin w korekcie **Wf2** ( $\rightarrow$ **Wa**).

s. 27 t. 175 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** ( $\rightarrow$ **Wn**, **Wa**). Podajemy jednak w wariantcie wersję **A**, gdyż można mieć wątpliwości, czy uproszczona pisownia **Wf** nie wynikała z niestaranności sztycharza. Zmianę dynamiki zakończenia wpisał Chopin do **WfJ** (**ff**) i **WfS** (**fff**).

### 3. Polonez A op. 40 nr 1

#### Źródła

- A1** Autograf-czystopis (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). **A1** posłużył do sporządzenia kopii, będącej podkładem dla pierwszego wydania niemieckiego oraz prawdopodobnie drugiej, na której oparto pierwsze wydanie angielskie.
- A2** Późniejszy o kilkanaście miesięcy od **A1** autograf-czystopis (British Museum, Londyn). **A2** napisany został pośpiesznie (liczne drobne niekonsekwencje i przeoczenia, brak pedalizacji i in.) jako podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Różni się w wielu szczegółach od **A1**.
- KF** Kopia Fontany (Biblioteka Narodowa, Warszawa), przekazująca poprawioną przez Chopina wersję **A1**. **KF** stanowiła podkład dla pierwszego wydania niemieckiego.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas (T. 977), Paryż XI 1840. **Wf1** miało za podstawę **A2** i najprawdopodobniej nie było przez Chopina korygowane.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), XII 1840. Chopin dokładnie skorygował **Wf2**, wprowadzając bardzo liczne poprawki i zmiany.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6331), Lipsk XII 1840, oparte na **KF**. Wprowadzono w nim niewielkie, dowolne zmiany i uzupełnienia; zawiera kilka błędów.
- Wn2**, **Wn3** — drugie wydanie niemieckie i jego późniejszy nakład (ta sama firma i numer), w których do wersji **Wn1** wniesiono sporo nieautentycznych zmian.
- Wn** **Wn1** oraz **Wn2** i jego dalsze nakłady.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> 3557), Londyn X 1840. **Wa** miało za podstawę **A1**, prawdopodobnie za pośrednictwem zaginionej kopii. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

#### Zasady redagowania tekstu nutowego

Trwające ponad rok kłopoty z wydawcami zmusiły Chopina do dwukrotnego przygotowania do druku tego *Poloneza*. W rezultacie zarówno **KF** ( $\rightarrow$ **Wn**), jak i **Wf2** przedstawiają utwór w wewnątrznie spójnej, wykończonej postaci. Pomiedzy wersjami tych źródeł są jednak tak liczne różnice w gęstości akordów, harmonii, artykulacji, dynamice, nawet ortografii, że podajemy obie wersje w całości, aby nie obciążać tekstu zbyt dużą ilością wariantów. Większość późniejszych wydań zbiorowych kompiluje te wersje, mieszając arbitralnie różne ich elementy. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

**3a. Pierwsza wersja** oparta na **KF**, porównanej z **A1** i **Wa**. Uwzględniamy również, jako wyraz późniejszej intencji Chopina, 6 zmian wprowadzonych przezeń do drugiej wersji tego *Poloneza*, a nie kolidujących naszym zdaniem z charakterem pierwszej wersji. Trzy z nich (t. 1, 12, 34 i anal.), znajdujące się już w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**) i noszące znamiona ulepszeń, podajemy wprost w tekście głównym, zaznaczając odnośnikami ich wprowadzenie. Trzy pozostałe (t. 3, 11, 35 i anal.), będące dokonanymi w korekcie **Wf2** zmianami harmonii, przytaczamy w wariantach.

s. 28 t. 1 i anal. l.r. Na początku taktu **A1** ( $\rightarrow$ **KF**, **Wa**) ma akord  $A_1$ -E-A. Przyjmujemy ulepszoną wersję **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**).

t. 1 i 81 Znajdujące się w **A1** ( $\rightarrow$ **Wa**) **ff** zmienił Chopin na **f** w **KF**.

t. 3 i anal. Tekst wariantu pochodzi z korekty **Wf2**.

t. 11 i 91 pr.r. Tekst wariantu pochodzi z korekty **Wf2**.

t. 12 i 92 l.r. Na 3. ósemce **A1** ( $\rightarrow$ **KF**, **Wa**) ma akord *Gis-dis-gis*. Przyjmujemy ulepszoną wersję **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**).

t. 16 i 96 pr.r. Dolne szesnastki  $d^1$  i  $cis^1$  na 4. ósemce taktu zostały w **A1** ( $\rightarrow$ **Wa**) skreślone. Chopin przywrócił je w **KF**.

s. 29 t. 31 i anal. pr.r. Przedostatnim akordem jest w **A1** ( $\rightarrow$ **Wa**)  $d^2$ - $a^2$ - $d^3$ . **KF** miała początkowo oktawę  $d^2$ - $d^3$ , którą Chopin uzupełnił następnie dźwiękiem *fis*<sup>2</sup>.

t. 34 i anal. l.r. W akordach 2. ósemki taktu **A1** ( $\rightarrow$ **KF**, **Wa**) ma jeszcze nutę *a*. Podajemy ulepszoną wersję **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**).

s. 30 t. 35 i anal. l.r. Tekst wariantu pochodzi z korekty **Wf2**.

t. 39 i anal. Takty 25-40 opatrzone są w rękopisach literami, użytymi następnie do skrótowego ich oznaczenia przy dalszych powtórzeniach. Przypadającą na ten takt literę „p” **Wn** mylnie interpretuje jako oznaczenie *p*.

t. 40 i anal. l.r. Drugi i trzeci akord jest w **A1** niezbyt czytelny — najprawdopodobniej drugi to pięciodźwięk jak poprzednie, a trzeci to czterodźwięk  $a$ - $cis^1$ - $g^1$ - $a^1$ . **Wa** ma same pięciodźwięki, tak też było pierwotnie w **KF**, gdzie jednak Chopin je skorygował do postaci, którą podajemy (poprawka została zrobiona tylko w t. 40, ale obowiązuje także w t. 56 i 80, które w rękopisach są jedynie zamarkowane dla orientacji w skrótowym zapisie powtarzających się fragmentów).

s. 31 t. 62 Jako dwie ostatnie szesnastki **Wn** ma błędnie E-e i *Fis-fis*.

**3b. Druga wersja** oparta na **Wf2**, porównanym z **A2**. Tam, gdzie porównanie z analogicznymi miejscami wskazuje na potrzebę uzupełnienia oznaczeń wykonawczych pominiętych przy pośpiesznym pisaniu **A2**, podajemy je w nawiasach okrągłych, jeśli występowały w pierwszej wersji, lub w nawiasach kwadratowych, jeśli w niej nie występowały.

s. 34 t. 3 i anal. W ostatnim akordzie **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma w środkowych głosach *a* i  $cis^1$ , co Chopin zmienił na *h* i  $d^1$  w korekcie **Wf2**.

t. 11 i 91 pr.r. W akordzie na 4. ósemce taktu **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma  $cis^2$ . Chopin zmienił je na  $his^1$  w korekcie **Wf2**.

t. 12 i 92 pr.r. Korygując **Wf2**, Chopin dodał  $cis^2$  w 1. akordzie t. 12, lecz przeoczył tę poprawkę w t. 92.

t. 13 i 93 pr.r. Jako 2. i 3. akord **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma czterodźwięk  $cis^2$ - $dis^2$ - $fisis^2$ - $ais^2$ . W **Wf2** w t. 93 dodano do akordów jeszcze  $ais^1$ . Żadna z tych wersji nie odpowiada raczej intencjom Chopina, co wynika z następujących przesłanek:

— **A1** miał tu pierwotnie czterodźwięki takie jak **A2**, poprawione następnie na  $ais^1$ - $cis^2$ - $dis^2$ - $ais^2$ ; pozwala to przypuszczać, że w **A2** akordy w pierwotnej postaci napisane zostały przez nieuwagę — korygując **Wf2**, Chopin w t. 13 to przeoczył, a w t. 93 chciał poprawić tak jak w **A1**, jednak sztycharz tylko dodał  $ais^1$ , nie usuwając  $fisis^2$  (co było znacznie trudniejsze technicznie) — w identycznych harmonicznym t. 14 i 94 wszystkie źródła mają czterodźwięki  $ais^1$ - $cis^2$ - $dis^2$ - $ais^2$ . Ostatecznie podajemy  $ais^1$ - $cis^2$ - $dis^2$ - $ais^2$  jako jedyną wersję omawianych akordów.

s. 35 t. 29 i anal. pr.r. Na początku taktu **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma tylko *h*. Pozostałe dźwięki dodał Chopin w korekcie **Wf2**.

t. 33 i anal. pr.r. Oktawa  $d^2-d^4$  ma w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) wartość ćwierćnuty, po której następuje pauza. W **Wf2** Chopin zastąpił je półnutą.

s. 36 t. 35 i anal. l.r. Dwa ostatnie akordy brzmią w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) *d-e-gis*. W **Wf2** Chopin zmienił je na *H-d-a*.

t. 37-40, 53-56 i 77-80 **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma tu następującą wersję:

W **Wf2** Chopin uzupełnił ją do postaci, którą podajemy w tekście.

t. 40 i anal. l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, a wariant — z **A2**. Trudno rozstrzygnąć, czy wersja **Wf** jest wynikiem pomyłki sztycharza, czy zrobionym jeszcze w **Wf1** powrotem Chopina do pierwotnej koncepcji (por. komentarz do tego taktu w pierwszej wersji *Poloneza*).

t. 47 pr.r. Dźwięk  $a^2$  w 2., 3., 4. i przedostatnim akordzie dodany został przez Chopina w korekcie **Wf2**.

s. 37 t. 61 **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) ma jako ostatnie szesnastki *E-e* i *F-f*. Chopin poprawił ten błąd w **Wf2**.

t. 62-65 Wszystkie oznaczenia dynamiczne dodał Chopin w korekcie **Wf2**.

s. 39 t. 93 pr.r. W **Wf** do 1. akordu dodano błędnie nutę  $cis^3$ .

#### 4. Polonez c op. 40 nr 2

Źródła — jak w *Polonezie A* op. 40 nr 1, ponadto:

**WfD** Jak w *Polonezie cis* op. 26 nr 1.

**Wn4** Kolejny nakład **Wn2**, w którym wprowadzono m.in. nieautentyczną wersję akordu w t. 8 i anal.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na porównanym z rękopisami **Wf2** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, w którym stopniowo wprowadzane przez Chopina ulepszenia zebrane są w jedną całość. Oznaczenia wykonawcze (m.in. całą pedalizację), których brak w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**) był wynikiem pośpiechu Chopina, uzupełniamy według **A1**, a w t. 87-97, które w **A1** mają pierwotną postać, według **KF** i **Wa**. Uwzględniamy również naniesienia w egzemplarzu lekcyjnym.

s. 40 t. 3, 11 i anal. pr.r. W 3. i 4. akordzie dodatkową nutę  $es^1$  mają **A1** ( $\rightarrow$ **Wa**) w t. 11 i anal. oraz **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) w t. 3 i anal., co Chopin skorygował odpowiednio w **KF** i **Wf2**.

t. 7, 23, 60 i 121 pr.r. Tekst główny 1. akordu w t. 7, 23 i 60 pochodzi z **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**), wariant — z **A1** ( $\rightarrow$ **KF, Wa**). Za podaniem w wariantach zarzuconej przez Chopina w późniejszych źródłach wersji przemawiają następujące argumenty:

— stopniowe urozmaicenie analogicznych fragmentów jest dla Chopina bardzo charakterystyczne i zostało tu świadomie zastosowane, o czym świadczy zmiana  $as^1$  na  $a^1$  w **A1** w t. 121 — wprowadzenie akordu z  $g^1$  jest uzasadnione brzmieniowo właśnie w t. 121 po dźwiękach  $g$  i  $g^1$  wyraźnie słyszalnych na końcu motywu melodycznego w t. 120.

t. 8, 24, 61 i 122 pr.r. W 1. akordzie w **Wn4** i części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie  $g^1$  na  $fis^1$ . Kreślenia widoczne w **A1** w t. 122 pozwalają stwierdzić, że Chopin rozważał możliwość takiej wersji, ale z niej zrezygnował.

t. 10-11 i anal. pr.r. Połączenie tych taktów wyglądało w **A1**

( $\rightarrow$ **KF**) następująco: **Wa** ma jeszcze  $c^1$

w 2. akordzie t. 11, w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) zaś brak  $g^1$  na ostatniej ósemce t. 10. Wersję ostateczną wprowadził Chopin w **Wf2**. Por. komentarz do t. 125.

t. 14 i anal. pr.r. W 4. akordzie **Wf1** ( $\rightarrow$ **Wf2**) ma jeszcze nutę  $b$ . Jest to najprawdopodobniej pomyłka sztycharza.

s. 41 t. 19 Znajdujące się w **A1** ( $\rightarrow$ **KF**) i **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**)  $f$  zostało usunięte w **Wf2**, najprawdopodobniej przez Chopina. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 37 **A2** ma tu o jeden ósemkowy akord za dużo. Błąd ten został poprawiony już w **Wf1**.

t. 37-38 pr.r. Łuk przetrzymujący nuty  $c^2$  znajduje się tylko w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**).

s. 42 t. 42-47 **A1** ( $\rightarrow$ **KF, Wa**) rozpoczynają *dim.* już w t. 42. **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) nie ma w tych taktach żadnego oznaczenia dynamicznego. Dodane przez Chopina w **Wf2** *dim.* w t. 46 pozwala na naturalniejsze ukształtowanie dynamiki tej części. Por. komentarz do t. 55-56.

t. 43 pr.r. Jako 8. szesnastkę **A1** ( $\rightarrow$ **Wa**) ma tercję  $d^2-fis^2$ . W **KF** Chopin usunął  $d^2$ , co jest wyraźnym ulepszeniem, gdyż unika nieco niezręcznego brzmieniowo zestawienia różnych dwudźwięków ( $d^2-fis^2$  i  $c^2-fis^2$ ). W **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**) Chopin zapomniał o tym udoskonaleniu.

t. 44-45 l.r. Łuk łączący oba  $g$  znajduje się w **A1** ( $\rightarrow$ **KF**). Brak łuku w **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**) może być przeoczeniem Chopina. Wprawdzie 4 takty dalej odpowiedni dźwięk  $G$  jest powtórzony, ale w cztero-taktach t. 46-49 rytm występowania podstawy harmonii jest ze względu na niższy rejestr inny —  $G$  uderzone jest już w drugim takcie.

t. 47 pr.r. W 9. szesnastce **Wf** przeocza nutę  $c^1$ .

t. 51-52 l.r. **A2** ( $\rightarrow$ **Wf**) ma arpeggio błędnie przed akordem w t. 52 zamiast w t. 51.


t. 55-56 W **A1** ( $\rightarrow$ **KF, Wa**) *cresc.* prowadzi do głównego tematu *Poloneza*, rozpoczynającego się w l.r. oktawą  $C_1-C$ . **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) mają również tę oktawę przy braku oznaczeń dynamicznych. W korekcie **Wf2** Chopin doprowadził do końca t. 55 *dim.* z t. 46 i usunął  $C_1$  na początku t. 56.

s. 43 t. 72 **A1** ( $\rightarrow$ **KF, Wa**) mają tu *espressivo* i znak  $\text{—}$ , **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) zaś — jedynie  $p$ . W **Wf2** dodał Chopin *sostenuto*.

s. 44 t. 78-79 i anal. pr.r. Nuty  $g^1$  w 2. i 3. akordzie t. 78 są w **A1** ( $\rightarrow$ **KF, Wa**) połączone łukiem. **A2** ( $\rightarrow$ **Wf1**) nie ma już tego łuku, zaś w **Wf2** Chopin dodał dźwięk  $g^1$  na początku t. 79 i przyłączył go do tegoż dźwięku w poprzednim takcie.

t. 82 i anal. Dźwięk  $es^1$  w akordzie na 5. ósemce taktu przeniósł Chopin z l.r. do pr.r. w korekcie **Wf2**.



t. 86 pr.r. Na początku taktu **A1** (→**KF,Wa**) ma następującą wersję: . W **A2** (→**Wf1**) brak łuku łączącego oba *es*<sup>1</sup>. Wersję podaną przez nas wprowadził Chopin w korekcie **Wf2**. Por. t. 113-115.

t. 87 i 91 l.r. Na pierwszych 2 ósemkach **Wa** ma oktawy C-c.

t. 87-92 W tekście głównym podajemy oznaczenia dynamiczne według **KF** i **Wf2**. **Wa** ma inne oznaczenia, które podajemy w *Komentarzu wykonawczym*.


t. 87-97 **A1** ma tu pierwotną postać tego fragmentu:



W pozostałych źródłach Chopin wprowadził przyjętą przez nas, znacznie ulepszoną wersję. Przy tym w **Wa** zachowała się jej najwcześniejsza redakcja, do której drobne udoskonalenia wnosił Chopin — prawdopodobnie pod wpływem sugestii Fontany (patrz cytaty o *Polonezach...*) — kolejno w **KF** i **A2**.

t. 88 i 92 l.r. Przed 7. szesnastką nie ma w źródłach autentycznych znaku chromatycznego, należałoby więc czytać *Des*. Znacznie prawdopodobniejsze wydaje się jednak przeoczenie b przez Chopina, gdyż harmonię c-moll słyszemy tu raczej jako tonikę tejże tonacji, niż molową dominantę w f-moll. O tym, że i Chopin tak to słyszał, świadczy kilkakrotne w tym odcinku postawienie niepotrzebnych ze względu na znaki przykluczowe bemoli przed dźwiękami *des*, a zwłaszcza dodanie w korekcie **Wf2** b przed *des*, 11. szesnastką t. 88.

t. 90 pr.r. **KF** i **Wa** mają następującą wersję 3. ćwierćnuty:



Przyjmujemy późniejszą wersję **A2** (→**Wf**).

s. 45 t. 93-96 Wobec braku oznaczeń dynamicznych w **A2** (→**Wf**) podajemy uzupełniające się określenia **Wa** i **KF**.

t. 97 l.r. Na początku taktu **Wa** ma jedynie *c*<sup>1</sup>. W **KF** Chopin zastąpił je kwintą c-g. Również **A2** (→**Wf**) ma kwintę w tym miejscu.  
l.r. Arpeggio znajduje się tylko w **KF**.

t. 97-98 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A2** (→**Wf**), wariant — z **KF** i **Wa**.

s. 46 t. 113 *cresc.* w tym takcie ma **A1** (→**KF,Wa**).

t. 113-115 **A1** (→**KF,Wa**) i **A2** (→**Wf1**) mają tu następującą wersję:



Chopin zmienił ją w **Wf2**.

t. 116 l.r. Jako 3. szesnastkę od końca **Wf** ma błędnie G.

t. 125 pr.r. W 1. ósemce taktu **Wf2** ma jeszcze nutę *g*<sup>1</sup> przetrzymaną łukiem z poprzedniego taktu. Jest to zapewne uproszczona z punktu widzenia techniki sztycharskiej wersja korekty, jaką wprowadził Chopin w 3 poprzednich analogicznych miejscach (por. komentarz do t. 10-11). Ponieważ różnica w brzmieniu jest niezauważalna, przyjmujemy i tu wersję t. 11, 27 i 64.

t. 132-133 pr.r. W **Wn2** i większości późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie łuk motywiczny (nad laseczkami dwóch ostatnich akordów) na łuk przetrzymujący dźwięk *g*<sup>1</sup>.

## 5. Polonez fis op. 44

### Źródła

- [A] Autograf edycyjny nie zachował się.  
**A1** *Mazurka* (zbiory prywatne). Jest to 30-taktowa całość, pomyślana prawdopodobnie jako pierwszy zarys niezależnego mazurka w tonacji *Es*-dur, odpowiadająca t. 200-205 i 220-243 (a także t. 141-146 i 161-184) całości *Poloneza*. Od wersji ostatecznej różni się — oprócz tonacji — wieloma szczegółami fakturalnymi i melodycznymi, zawiera też szereg poprawek. Ma wpływ na wersję wariantu w t. 168.  
**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, P. Mechetti (N° 3577), Wiedeń XI 1841. **Wn1** oparte jest na [A], lecz najprawdopodobniej nie było przez Chopina korygowane.  
**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono daleko idące, sprzeczne ze zwyczajami Chopina zmiany w układzie graficznym tekstu.  
**Wn** = **Wn1** i **Wn2**.  
**Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 3477), Paryż XI 1841. **Wf1** jest oparte na zaginionej kopii Fontany (patrz cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym) i było korygowane przez Chopina.  
**Wf2** Drugi nakład **Wf1**, sporządzony najprawdopodobniej wkrótce po nim. Drobne, na ogół oczywiste poprawki i uzupełnienia **Wf2** nie pochodzą zapewne od Chopina.  
**Wf** = **Wf1** i **Wf2**.  
**WfS** Jak w *Polonezie cis* op. 26 nr 1.  
**Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & Stapleton (W & S 5226), Londyn I 1842. **Wa** jest oparte na **Wf2** i nie było przez Chopina korygowane.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **Wn**, które oparte było bezpośrednio na [A]. W szczególności z **Wn** pochodzi pedalizacja skrajnych części *Poloneza* (t. 8-124 i 268-326), której brak w **Wf**.

s. 48 t. 18 i anal. pr.r. Dźwięki *cis* w czterech ostatnich akordach dodał Chopin w korekcie **Wf1**. Pozostawił przy tym (co często mu się zdarzało przy korygowaniu powtarzających się fragmentów) niepoprawiony t. 70.

t. 18 l.r. Brak drobnych nutek zakończenia trylu jest zapewne przeoczeniem, toteż uzupełniamy je w nawiasach na wzór analogicznych taktów.

- t. 22, 48, 74, 281, 307 pr.r. Pierwszy akord t. 48 i 281 jest w źródłach czterodźwiękiem (z dodatkową nutą  $h^1$ ). Za pomyłką Chopina w tym miejscu przemawiają następujące argumenty:  
— nie widać racji muzycznych za zróżnicowaniem t. 48 i 281 w stosunku do t. 22, 74 i 307, gdzie występują akordy z trzema dźwiękami  
— Chopin w [A] napisał czterodźwięk z  $h^1$  tylko raz w t. 48, gdyż t. 268-310 na pewno były zaznaczone skrótoowo jako powtórzenie t. 35-77  
— dźwięk  $h^1$  potrzebny jest takt wcześniej (t. 21 i anal.) dla jednoznacznego określenia dominantowej harmonii po *His* w poprzednim takcie  
— omyłkowe powtórzenie początku t. 47 lub usunięcie nuty  $h^1$  jedynie w t. 22 i 74 z pominięciem t. 48 to bardzo prawdopodobne mechaniczne przyczyny błędu.  
Uwzględniając powyższe, podajemy we wszystkich pięciu miejscach akord bez  $h^1$ .
- t. 23-24 i anal. Dźwięki  $d$  i  $d^2$  wewnątrz oktaw obu rąk występują w **Wn** rzadziej i nieregularnie. Chopin uzupełnił je w korekcie **Wf1** do postaci, którą podajemy.
- t. 27, 29, 31, 33 i anal. pr.r. Dla arpeggiowanej oktawy z przednutką przyjmujemy wersję **Wn**, uzupełnioną arpeggiem w t. 33 (według **Wf**) i w t. 108. Notacja **Wf** zawiera kilka widocznych błędów i przeoczeń. Ponieważ w pisowni Chopina arpeggio często wygląda jak pionowy łuk i w tej postaci notują je **Wn** (częściowo) oraz **Wf** (stale), w późniejszych wydaniach zbiorowych spotykamy najróżniejsze, czasem niekonsekwentne i niejasne wersje tych ozdobników.
- t. 28 l.r. Na ostatniej ósemce **Wn** ma błędnie pustą oktawę  $f-f^1$  (por. analogiczne t. 54 i 287).
- t. 29 pr.r. Rytm 1. ćwierćnuty taktu podajemy według **Wn**. **Wf1** przeocza kropki przedłużające wartość 1. ósemki, co w **Wf2** zmieniono błędnie na 
- t. 30 pr.r. Patrz komentarz do t. 18.
- s. 49 t. 36 i 269 l.r. W akordzie na 4. ósemce taktu **Wn** ma jeszcze nutę  $h$ . W t. 36 Chopin prawdopodobnie usunął ją w korekcie **Wf1**, pozostawiając — zapewne przez przeoczenie — nie poprawiony t. 269.
- t. 37 i 270 l.r. W akordzie na 5. ósemce taktu **Wn** ma najprawdopodobniej błędnie dodatkową nutę  $fis$ .
- s. 50 t. 52, 78 i 285 pr.r. **Wf** notuje tu  zamiast . Ponieważ w tym kontekście oznaczenia te są prawdopodobnie równoznaczne, dla uniknięcia wątpliwości przyjęliśmy konsekwentną pisownię **Wn**.
- s. 52 t. 83-124 Łukowanie w tekście głównym pochodzi z **Wf**. Opisane w odsyłaczu krótsze łuki są w **Wn**.
- t. 94 i 118 oraz 96 i 120 W **Wn** ostatnia z granych dwiema rękami oktaw brzmi  $E-e$  w t. 94 i 118 oraz  $F-f$  w t. 96 i 120. Przyjętą w naszym wydaniu ulepszoną wersję wprowadził Chopin w korekcie **Wf1**.
- s. 53 t. 110 pr.r. Patrz komentarz do t. 18.
- s. 55 t. 132 l.r. W ostatnim akordzie **Wf** ma jeszcze nutę  $cis^1$ , prawdopodobnie w wyniku złego odczytania rękopisu. Powtórzenie na 3. ćwierćnucie dwóch dźwięków poprzedniego akordu byłoby niepotrzebnym obciążeniem akompaniamentu i w całej tej części ani razu nie występuje.
- t. 133 l.r. W 3. ćwierćnucie część późniejszych wydań zbiorowych dodaje dowolnie dźwięk  $gis$ .
- t. 143 i 163 pr.r. Najwyższym dźwiękiem akordu na początku taktu jest w **Wn**  $cis^2$  w t. 143 i  $gis^2$  w t. 163. Ulepszenie podane przez nas wprowadził Chopin w korekcie **Wf1**.
- s. 56 t. 166-167 l.r. Łuk łączący półnuty  $e^1$  ma tylko **Wn**.
- t. 168 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wn**, wariant jest wersją zrekonstruowaną na podstawie analizy poprawek dokonywanych przez Chopina w tym miejscu w *Almaz*. Ten i poprzedni takt miały w tym autografie początkowo następującą postać (transponujemy je do tonacji t. 226-227 wersji ostatecznej):
1. 
- Następnie, chcąc zapewne uniknąć czterokrotnego powtórzenia akordu H-dur na początku t. 224-227, Chopin przesunął moment modulacji o 2 ćwierćnuty wstecz:
2. 
- Na koniec, w **Wf** i **Wn** Chopin nadał t. 226-227 ostateczną postać, w której ulepszony postęp harmoniczny łączy się z początkową, naturalniejszą i logiczniejszą wersją melodii. Chopin wprowadził tę redakcję zapewne dopiero pisząc [A] całości *Poloneza*. W tej sytuacji wydaje się całkiem możliwe, że podobna zmiana miała w jego intencji dotyczyć także t. 167-168, a tercja  $h^2-d^3$  na początku t. 168, odpowiadająca 2. fazie kształtowania tego fragmentu, znalazła się w pierwszych wydaniach w wyniku niedokończenia poprawek przez Chopina lub nieporozumienia w ich odczytaniu. Część późniejszych wydań zbiorowych podaje wersję z samym  $h^2$  jako jedyną.
- t. 181 i 240 pr.r. Znak  nad ostatnią tercją znajduje się tylko w **Wn**.
- s. 58 t. 215 l.r. W 2. ćwierćnucie część późniejszych wydań zbiorowych dodaje dowolnie nutę  $h$ .
- t. 217-220 **Wn** ma tu następującą, pierwotną wersję:
- 
- Ostateczny kształt nadał Chopin tym taktom w korekcie **Wf1**.
- t. 234 **Wn** ma na 3. ćwierćnucie taktu 2 ósemki. Rytm punktowany wprowadził Chopin w korekcie **Wf1**.
- t. 241 l.r. Łuk łączący obie ćwierćnuty  $h$  znajduje się tylko w **Wn**. Trudno ustalić, co spowodowało jego brak w **Wf**. **Wn** ma jeszcze łuk przetrzymujący półnutę  $H$  do następnego taktu. Został on prawdopodobnie usunięty w korekcie **Wf**.
- s. 61 t. 294 pr.r. **Wf** ma w akordzie na 4. ósemce taktu dodatkową nutę  $cis^2$ , przetrzymaną łukiem z poprzedniego akordu. Wersja ta, brzmieniowo nie różniąc się od wersji analogicznego t. 61, powstała zapewne jako doraźna korekta błędu sztycharza.
- s. 63 t. 313 pr.r. W ostatnim akordzie **Wn** ma jeszcze nutę  $gis^2$ . Chopin usunął ją w korekcie **Wf1**.
- t. 320 pr.r. Tekst główny (trójdźwięk na 2. ósemce) znajduje się w **Wf**, wariant (seksta) — w **Wn**. Ani źródłowo ani stylistycznie nie można wyróżnić którejś z tych wersji.
- t. 323-324 pr.r. Łuk łączący  $cis^1$  pomiędzy taktami znajduje się tylko w **Wn**.

## 6. Polonez As op. 53

### Źródła

- As** Szkic fragmentu, t. 121–154 (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).
- [**A1**] i [**A2**] — zaginione 1. i 2. z trzech autografów służących za podkłady do pierwszych wydań.
- A3** Autograf–czystopis (The Pierpont Morgan Library, Nowy Jork). **A3** służył za podkład dla pierwszego wydania niemieckiego.
- Wf** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.3958), Paryż XII 1843. **Wf** opierało się na [**A1**] i prawdopodobnie było pobieżnie korygowane przez Chopina.
- WfS** Jak w *Polonezie cis* op. 26 nr 1.
- WfSz** Egzemplarz lekcyjny należący do uczennicy Chopina, Marii Szczerbatowej (Houghton Library, Nowy Jork), zawierający palcowania mogące pochodzić od Chopina.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> 5306), Londyn III 1844. **Wa** opierało się na [**A2**] i nie było korygowane przez Chopina.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7002), Lipsk XI 1843. **Wn1** opierało się na **A3**, wprowadzając szereg nieautentycznych zmian i uzupełnień.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), z dal-  
szymi nieautentycznymi zmianami.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **A3**, porównanym z **Wf** i **Wa**. Uwzględniamy naniesienia w egzemplarzach lekcyjnych.

s. 64 t. 5 l.r. Na początku taktu **Wf** przeocza nutę **As** w akordzie.

t. 11 Po początkowym akordzie **Wf** i **A3** mają tylko 1 pauzę ósemkową (w **Wf** akord ma w pr.r. wartość ćwierćnuty). W ten sposób w **A3** (w **Wf** w l.r.) takt ten liczy błędnie jedynie 5 ósemek. Przyjęliśmy bezbłędną wersję **Wa**, gdyż bardziej prawdopodobne jest, że Chopin pomylił się w ilości pauz, niż w wartości rytmicznej akordu.

t. 12 pr.r. W 2. akordzie w **Wf** brak nuty  $d^1$ .

s. 65 t. 17–18 i 21–22 Pedalizacja bez nawiasów (dłuższa) pochodzi z **A3**, pedalizacja w nawiasach (krótsza) — z **Wa**. W **Wf** są krótsze pedały w t. 17–18 i dłuższe w t. 21–22.

t. 28 l.r. **Wa** ma na początku taktu oktawę  $Es_7$ – $Es$ , a na końcu taktu dodatkowy dźwięk  $c^1$  w akordzie. Są to zapewne adiustacje biorące za podstawę t. 44 i anal., choć nie można wykluczyć pomyłek Chopina w [**A2**]. Pr.r. W przednutce pod koniec taktu **Wf** ma jeszcze nutę  $a^2$ . Poprawki w **A3** dowodzą, że występująca w **Wa** i **A3** oktawa  $es^2$ – $es^3$  jest świadomie wprowadzonym ulepszeniem.

t. 29 l.r. Na ostatniej ósemce **Wa** ma sekstę  $Es$ – $c$ . Jest to pierwotna wersja, zarzucona w **A3** i skorygowana w **Wf**, lub po prostu błąd sztycharza.

t. 30, 46 i anal. Pedalizację podajemy według **A3**. W **Wf** różni się ona tylko brakiem oznaczeń w t. 30; **Wa** ma krótkie pedały w t. 30, 46 i 168, a długi w t. 78. Por. *Komentarz wykonawczy* do t. 46 i anal.

t. 31 i anal. pr.r. Arpeggia znajdują się tylko w **A3**. Podajemy je w formie wariantowej (w nawiasach), gdyż przy mniej

zręcznym wykonaniu mogą zdeformować charakterystyczny, polonezowy rytm.

s. 66 t. 44 i anal. l.r. Na początku taktu część późniejszych wydań zbiorowych daje dowolnie oktawę  $Es$ – $es$ . L.r. W ostatnim akordzie taktu **Wf** nie ma dźwięku  $c^1$ .

s. 67 t. 48 i 80 pr.r. Łuk łączący nuty  $es^1$  w 2. i 3. akordzie taktu nie występuje w **Wf**, a **Wa** ma go tylko w t. 80. Przyjmujemy nie budzącą wątpliwości wersję **A3**. Pr.r. W t. 80 **Wf** ma arpeggio przed akordem na 2. ćwierćnucie taktu. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

s. 68 t. 58–59 l.r. Na ostatniej ósemce **Wn** zmienia dowolnie (być może pomyłkowo) sekundę  $f$ – $g$  na tercję  $f$ – $as$ . Dowolność tę przejęła duża część późniejszych wydań zbiorowych.

t. 61 l.r. Na 2 ostatnich ósemkach **Wf** powtarza błędnie akord  $g$ – $b$ – $f^1$ .

t. 64 l.r. Na 2. ósemce w **Wf** brak dźwięku  $b$  w akordzie. Pr.r. W **Wf** brak kończącej biegnik nuty  $es^3$ .

s. 69 t. 81–82 i 100–102 Arpeggia notowane są w **Wf** (wszędzie) i w **Wa** (w t. 100–102) w postaci ciągłego wężyka dla obu rąk. Przyjmujemy notację **A3** (osobne wężyki dla każdej z rąk), co nie przesądza sposobu wykonania, gdyż w pisowni Chopina osobne wężyki oznaczają często jedynie podział akordu na ręce. Patrz *Komentarz wykonawczy*.




t. 83 l.r. W akordzie na początku taktu Chopin przeoczył w **A3** nutę  $H$ .

s. 70 t. 94 i 114 pr.r. Na 2. ćwierćnucie tych taktów **Wf** ma akord  $gis$ – $h$ – $gis^1$ , zaś **Wa** sekstę  $h$ – $gis^1$ . Trudno rozstrzygnąć, którą z tych równorzędnych muzycznie wersji Chopin wybrał ostatecznie, gdyż **A3** ma akord w t. 94 i sekstę w t. 114.

t. 96 pr.r. W 1. akordzie **Wf** ma błędnie dodatkową nutę  $e^1$ .

t. 97 i 117 pr.r. Podaną w odsyłaczu wersję ma **Wf**. Chopin zmienił ją w [**A2**] ( $\rightarrow$ **Wa**, z błędami) i **A3**.

s. 72 t. 130 pr.r. W **Wf** brak mordentu nad  $g^1$ .

s. 73 t. 141 pr.r. Na ostatniej ósemce taktu **Wf** ma 2 szesnastki , **Wa** (błędnie) , **A3** zaś — rytm podany przez nas. Część późniejszych wydań zbiorowych dowolnie zmienia rytm na .

t. 148 i 150 l.r. Na początku taktu **Wa**, **Wn** i część późniejszych wydań zbiorowych dodają  $h$  przed  $es$ . Dowolność ta zniekształca imitację linii basu z t. 144–147.

s. 74 t. 165 l.r. W ostatnim akordzie **A3** ma dodatkowy dźwięk  $f$ . O pomyłce Chopina (wywołanej podobieństwem harmonicznym t. 163) świadczą widoczne w **A3** poprawki w układzie akordów w t. 41 i 75.

s. 75 t. 170 l.r. Na 4. ósemce **Wf** i **Wa** mają akord  $f$ – $c^1$ – $f^1$ . W przyjętej przez nas wersji **A3** Chopin unika mechanicznego zestawienia 3 akordów w identycznym układzie.

t. 175 pr.r. Tekst główny (akord z  $f^2$ ) pochodzi z **Wf** i **A3**, wariant (akord z  $es^2$ ) — z **Wa** i **WfS**.

## 7. Polonez–Fantazja As op. 61

## Źródła

- As** Szkice obejmujące całość kompozycji na etapie krystalizacji formy (fotokopia i 1 strona oryginału — Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).
- A1** Autograf przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania francuskiego (faksymile wydane w Szwajcarii przez J. J. Eigeldingera, Yverdon–les–Bains 1986). Zawiera wiele skreśleń i poprawek; pewne szczegóły Chopin zmienił w późniejszych źródłach.
- [**A2**] Zaginiony autograf, na którego podstawie sporządzono pierwsze wydanie angielskie.
- A3** Autograf chronologicznie najpóźniejszy (Biblioteka Narodowa, Warszawa), przeznaczony na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego. Ulepszony i wzbogacony w stosunku do poprzednich, **A3** nie jest jednak wolny od błędów i przeoczeń.
- Wf** Pierwsze wydanie francuskie, Brandus et C<sup>ie</sup> (B. et C<sup>ie</sup> 4610), Paryż XI 1846, sporządzone na podstawie **A1** i korygowane przez Chopina.
- WfD** Jak w *Polonezie cis* op. 26 nr 1.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> 6318), Londyn X 1846, oparte na [**A2**] i nie korygowane przez Chopina.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7546), Lipsk XI 1846, oparte na **A3**. **Wn1** wprowadza liczne adiusacje i dowolne zmiany; Chopin nie brał udziału w jego przygotowaniu.
- Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), z minimalnymi zmianami w stosunku do **Wn1**.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**.

## Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **A3**, porównanym z **A1** i **Wa**. Uwzględniamy też korekty wprowadzone przez Chopina do **Wf** i naniesienia w egzemplarzu lekcyjnym.

Łukowanie w op. 61, jak i w innych utworach późnego okresu twórczości Chopina, stanowi trudny problem redakcyjny. Chopin z reguły pisał wtedy 3 autografy–czystopisy i w każdym z nich umieszczał inne łuki. Różnice wynikają z przyczyn graficznych (np. szczupłość miejsca przy polifonizującej fakturze powoduje brak lub skrócenie pewnych łuków) i muzycznych (gładkie przejścia między frazami wzmocniają spójność kompozycji ale utrudniają umiejscowienie przerw łuków), mogą też być przypadkowe (nie-równomierny dopływ atramentu z gęsiego pióra dający w wyniku przerywanie łuków itp.). Dlatego też, aby nie wypaczyć intencji Chopina ani nie zubożyć możliwości wykonania, traktujemy łącznie 3 łukowania autentyczne, tam gdzie to możliwe, oraz informujemy w odsyłaczach o najważniejszych różnicach.

s. 76 t. 5 pr.r. Dolna nuta akordu napisana jest w **A3** nieprecyzyjnie, tak iż wygląda jak *es* (tak ją też odczytało **Wn**). Pozostałe źródła nie pozostawiają wątpliwości, że Chopinowi chodziło o *des*.

t. 5–6 Część późniejszych wydań zbiorowych łączy dowolnie dźwięki *g* pomiędzy taktami.

t. 7 i 8 Wariant l.r. w t. 7 pochodzi z **A3**, tam też brak arpeggia pr.r. w t. 8. Są to przypuszczalnie przeoczenia, niewykluczone jednak, że Chopin chciał w subtelny sposób różnicować te akordy.

t. 10–11 i 13–14 l.r. Łuki przetrzymujące oktawę *Ces–ces* w t. 10–11 oraz nutę *H* w t. 13–14 zostały przeoczone w **A3**.

s. 77 t. 20 l.r. Tekst główny pochodzi z **A3**, wariant — z **A1** (→**Wf**) i **Wa**. Za porzuceniem przez Chopina wersji pierwotnej (nasz wariant) przemawiają następujące argumenty: — ściślejsza w **A3** imitacja motywu melodycznego występującego przedtem trzykrotnie w t. 14, 16 i 18 — uniknięcie nierozwiązanego *His* na ostatniej szesnastce — uniknięcie przedwczesnej determinacji harmonicznnej: brzmienie *Dis–Ais–fisis* pojawiające się na 3. ćwierćnucie t. 20 osłabia efekt tego akordu w t. 22 (początek właściwego poloneza!). Ponieważ jednak wersję pierwotną napisał Chopin w 2 autografach — **A1** i [**A2**] — i nie można całkiem wykluczyć przeoczeń w **A3**, podajemy ją w wariacie. Część późniejszych wydań zbiorowych kompiluje dowolnie obie wersje:



t. 23–24 *dim.* w t. 23 dodał Chopin w korekcie **Wf**. Mógł też usunąć znajdujące się w pozostałych źródłach *mezza voce* w t. 24, choć przeoczenie tego oznaczenia przez sztycharza jest bardziej prawdopodobne.

t. 25 l.r. Na 3. ósemce taktu **A3** ma akord *g–des<sup>1</sup>–f<sup>1</sup>*. Tworzy on z sąsiednimi ósemkami figurę akompaniamentu występującą w wielu kompozycjach Chopina, tu jednak jego najwyższy dźwięk jest zapewne błędny. Wskazują na to: — równoległe septymy z głosem basowym — użycie tak charakterystycznego zwrotu tylko raz mimo trzykrotnego jeszcze powtórzenia tej figury — osłabienie repetycyjności motywu polonezowego — zgodna wersja pozostałych autentycznych źródeł.

t. 28 i 48 l.r. Dla 4. ósemki przyjęliśmy wersję **Wf** (oktawa *f–f<sup>1</sup>*) ze względu na możliwość Chopinowskiej korekty w tych miejscach. Autografy, jak to się często zdarza w pisowni Chopina, nie pozwalają jednoznacznie stwierdzić, czy występuje tu jeszcze nuta *es<sup>1</sup>*, czy nie. **Wa** w obu miejscach ma ewidentne błędy i nie może być brane pod uwagę. Oktawa jest ekonomiczniejsza dźwiękowo i łatwiejsza pianistycznie od akordu.

t. 31 l.r. Na 5. ósemce część późniejszych wydań zbiorowych dodaje dowolnie nutę *b<sup>1</sup>*.

Pr.r. Przejście harmoniczne w t. 31–32 miało we wcześniejszych źródłach następującą postać:

As i pierwotnie **A1**

**A1** po poprawkach i [**A2**] (→**Wa**)

Wobec widocznej tendencji do przesuwania w kierunku początku t. 32 momentu wprowadzenia akordu *As–dur*, przyjętą przez nas, najgładszą harmonicznie wersję **A3** można uznać za ostateczną.

s. 78 t. 33 pr.r. Wersja **A3** (tekst główny) może być celowo wprowadzonym urozmaiceniem w stosunku do początku t. 34. W wersji **A1** (→**Wf**) i **Wa** (wariant) połączenie akordów na przejściu t. 32–33 jest gładzsze.

t. 36 Cztery ostatnie ósemki mają w **A1** (→**Wf**) następującą



i **A3** jest doskonalsza pod względem prowadzenia głosów (zmiana górnego dźwięku l.r. na 4. ósemce taktu) i ekonomiczniejsza dźwiękowo.

t. 42–44 Oznaczenia wykonawcze podane w tekście głównym zostały wprowadzone przez Chopina w korekcie **Wf**. Oznaczenia przytoczone w odsyłaczu pochodzą z **Wa** i **A3**.

t. 43 pr.r. Część późniejszych wydań zbiorowych łączy dowolnie oba *des*<sup>2</sup>.

t. 45 l.r. Na 4. ósemce taktu **A3** ma błędnie dodatkową nutę *des*<sup>1</sup>.


t. 48 l.r. Ostatnią ósemką jest w **A1** (→**Wf**) i **Wn** septyma *g-f*<sup>1</sup>. Ze względu na inny niż w odpowiednim t. 28 kontekst harmoniczny (nuta pedałowca *Es*) oktawa *f-f*<sup>1</sup> w przyjętej przez nas wersji **Wa** i **A3** wydaje się być ulepszeniem pozwalającym uniknąć wieloznaczności harmonicznego.

s. 79 t. 61 pr.r. Pomiędzy przednutką *as*<sup>1</sup> a dolnym dźwiękiem następującej oktawy **Wn** dodaje łuczek. Dowolność tę przejęła większość późniejszych wydań zbiorowych.

s. 80 t. 67–68 i 68–69 pr.r. Część późniejszych wydań zbiorowych łączy dowolnie dźwięki *des*<sup>1</sup> pomiędzy tymi taktami.

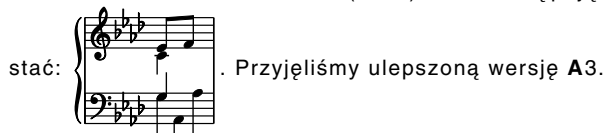
s. 82 t. 92–93 l.r. Dwie ostatnie nuty w t. 92 oraz 5. i 6. nuta t. 93 brzmią *b* i *as* w **A1**, **Wa** i **A3**. Chopin zmienił ich kolejność w korekcie **Wf**.

t. 95 Nutą *g*<sup>1</sup> w partii pr.r. postawiona jest nad 6. nutą l.r. zarówno w **A1**, jak i **A3**. Tego typu pisownię, w której o równoczesności uderzenia decyduje podpisanie nut w pionie, a nie ściśle wartości rytmiczne, spotykamy nieraz w kompozycjach Chopina, tu jednak może ona być przypadkowa.

t. 95–115, 243–248 i 254–281 W kombinacji rytmów 

**Wn** przesuwają dowolnie szesnastkę poza ostatnią nutę trioli wbrew pisowni Chopina (por. *Komentarz wykonawczy*).

t. 100 Koniec taktu ma w **A1** (→**Wf**) i **Wa** następującą po-



s. 83 t. 120 l.r. W 4. ósemce **A3** najprawdopodobniej przeocza dźwięk *b*.

t. 123 pr.r. We wcześniejszych źródłach — **A1** (→**Wf**) — biegnik na ostatniej ćwierćnucie taktu zapisany jest trzydziestodwójkami.


t. 125 pr.r. **Wf** mylnie łączy łukiem nuty *f*<sup>2</sup> zamiast nut *g*<sup>2</sup>; przeocza też znak *tr* nad *c*<sup>2</sup>.

L.r. Tekst główny pochodzi z **A3**, a wariant — z **A1** (→**Wf**) i **Wa**. W wersji **A3**, dzięki brzmiałym przez cały takt dźwiękom *a*<sup>1</sup> lub *a*, spokojniejszy ruch harmonicznego lepiej koresponduje z sąsiednimi jednolitymi harmonicznymi taktami.

s. 84 t. 126 l.r. W 1. ósemce Chopin korygując **Wf** usunął nutę *g*. L.r. Ostatnią ósemką jest w **Wf** seksta *b-g*<sup>1</sup>. Brak śladów dokonywania poprawek w tym miejscu i — od strony muzycznej — dający ukośne brzmienie z *fis* brak rozwiązania dźwięku *g*<sup>1</sup> w następnym takcie każą uznać tę wersję za pomyłkę sztycharza.

t. 127 l.r. Tekst główny pochodzi z **A1** (→**Wf**) i **Wa**. W **A3** pięć tych samych uderzeń połączonych jest jednym wiązaniem ósemkowym. Mimo błędu wersja ta może świadczyć, że Chopin chciał tu dać równe ósemki, a pomylił się tylko co do ich ilości (tak też odczytało ten takt **Wn**). Stąd wersja wariantu.

t. 131 l.r. Oktawa *G-g* na 4. ósemce taktu jest udoskonaleniem wprowadzonym przez Chopina do **A3**. Wcześniejsze źródła jej nie mają.

t. 137 l.r. W **A1**, **Wa** i **A3** znajdujemy następującą wersję: 

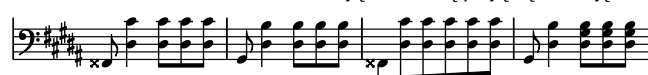
. Przyjęliśmy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf**.

s. 85 t. 148 Do pierwotnego określenia **più lento** dodał Chopin **Poco** w korekcie **Wf**.

t. 154 i 170 pr.r. Na 2. ósemce **A1** (→**Wf**) ma w obu tych taktach kwartę *fis-h*. Tercja *fis-ais* pojawia się w źródłach dwa razy: w **Wa** w t. 154 i w **A3** w t. 170. Daje ona charakterystyczne dla Chopina subtelne zróżnicowanie tego czterokrotnie występującego zwrotu. Źródłowo najpewniejsza jest jednak wersja **A1**, w którym Chopin poprawiał omawiane dwudziętki w t. 170 i 173, toteż podajemy ją jako główną, a wersję **A3** jako wariant.

s. 86 t. 173 i 176 pr.r. Chopin przeoczył w **A3** nuty *fis*<sup>1</sup> na 2. ćwierćnucie t. 173 i w 1. ósemce t. 176.

t. 182–185 l.r. **A1**, **Wa** i **A3** mają tu następującą wersję:



(W **A3** przeoczone zostały nuty *gis* w 3 ostatnich ósemkach t. 185.) Chopin wzbogacił akompaniament w korekcie **Wf** zapewne dla uzyskania ciągłości z t. 186 i nast.

s. 87 t. 188 pr.r. **Wn** dodaje dowolnie *#* przed drugą i *ł* przed 8. szesnastką. Tę nieautentyczną wersję przejęła większość późniejszych wydań zbiorowych. Chopinowskie *h*<sup>1</sup> lepiej odpowiada diatonicznej od t. 182 melodii, a harmonii nadaje wyraźniej subdominantowy charakter. L.r. Na 4. ósemce taktu Chopin przeoczył w **A3** nutę *cis*<sup>1</sup>.

t. 204 l.r. W 1. szesnastce **Wf** przeocza nutę *dis*<sup>1</sup>. Wersja [**A2**] (→**Wa**) — tercja *dis*<sup>1</sup>-*fis*<sup>1</sup> na 1. i 3. szesnastce — i poprawki w **A3** dowodzą, że na przyjętą przez nas wersję **A1** i **A3** Chopin zdecydował się po starannym namyśle. Ma ona za pomocą łatwego chwytu dać wrażenie poczwórnego trylu jako kulminacji po pojedynczym, podwójnym i potrójnym w t. 199, 200 i 202.

t. 205 l.r. Dla półnuty na początku taktu przyjęliśmy pisownię **A1** i **Wa**. Przekazuje ona bowiem najsugestywniej ideę poczwórnego trylu, którego złudzenie Chopin tu wywołał. W **Wf** pominięto oznaczenie trylu pod *cis*<sup>1</sup>, w **A3** brak tej nuty w ogóle (nie ma to wpływu na wykonanie, które określone jest jednoznacznie znajdującym się także w tych źródłach słowem *simile*).

t. 206, 208 i 210 pr.r. Dźwięk *fis* na początku tych taktów ma w **A1** wartość półnuty (bez kropki), dzięki czemu Chopin unika niezręcznego krzyżowania rąk. **A3** ma omyłkowo kropkę przy *fis* w t. 210. Wszystkie pierwsze wydania dowolnie przedłużają ten dźwięk w t. 206 i 210.

s. 88 t. 209 i 212 pr.r. **Wn** zmienia dowolnie pisownię przednutki na  $\text{♯}$ .

t. 214 pr.r. Na początku taktu część późniejszych wydań zbiorowych dodaje dowolnie ćwierćnutę *dis*<sup>1</sup>. W **A1** Chopin wyraźnie wykreślił tę nutę, a w [**A2**] ( $\rightarrow$ **Wa**) i **A3** nie postawił jej w ogóle.

t. 219 l.r. W ćwierćnutowym akordzie na 2. ósemce taktu **Wf** przeocza *f*.

t. 221 pr.r. Przednutka *f*<sup>1</sup> jest ulepszeniem wprowadzonym przez Chopina do **A3**.

s. 90 t. 238–250 Oznaczenia dynamiczne podajemy według **Wf**, gdzie Chopin nadał im w korekcie najbardziej konsekwentną postać.

t. 242 pr.r. W akordzie na 7. ósemce taktu brak w **Wf** nuty *as*<sup>2</sup>. Trudno stwierdzić, czy wersja ta, muzycznie uzasadniona, jest wynikiem korekty Chopina, czy przeoczeniem sztycharza.

t. 243 i 247 pr.r. Łuk przetrzymujący ćwierćnutę górnego głosu na początku taktu został przeoczony w **Wf** w t. 243 i w **A3** w t. 247.

t. 244 pr.r. Na 3. i 5. ósemce **Wf** ma inne akordy:



. Wobec braku śladów korekty wersję tę, mniej wygodną pianistycznie, trzeba uznać za błąd sztycharza.

s. 91 t. 250 i 251 pr.r. Pod 3. ćwierćnutą w tych taktach **A1** i **A3** nie mają łuku, zaś w t. 251 mają dodatkowo oznaczenie trylu dla nuty *a*<sup>1</sup>. W korekcie **Wf** Chopin usunął  $\text{tr}$  w t. 251 i dodał łuki w obu taktach (wersję różniącą się od tej tylko brakiem łuku w t. 250 ma również **Wa**). Jednolite ornamenty wraz z ułatwieniem technicznym pozwalają uznać te zmiany za ulepszenie. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 251 l.r. Pierwszą ósemką 3. trioli jest w **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**) oktawa *D-d*.

L.r. W ostatnim akordzie **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**) ma błędnie nutę *a*<sup>1</sup> zamiast *fis*<sup>1</sup>.

t. 253 l.r. Dźwięk *cis*<sup>1</sup> w 1. akordzie został dodany przez Chopina w korekcie **Wf**.

Pr.r. Trzeci akord jest w **A1**, **Wa** i **A3** czterodźwiękiem (z *as*<sup>2</sup>). W **Wf** brak tej nuty. Trudno stwierdzić, czy została ona usunięta przez Chopina, czy przeoczona przez sztycharza.

t. 254 pr.r. Tekst główny pochodzi z **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**) i **Wa**, wariant z **A3**. Wejście tematu wraz z pełną harmonią brzmi znacznie sugestywniej przygotowane oktawami niż po akordach. Wydaje się, że w **A3** Chopin machinalnie powtórzył 1. akord taktu o oktawę niżej.

t. 254–255 pr.r. **A3** przeocza łuk przetrzymujący *es*<sup>2</sup>.

t. 255 pr.r. **A3** prawdopodobnie przeocza nutę *es*<sup>1</sup> w trzecim akordzie.

Pr.r. Najniższym dźwiękiem ostatniego akordu jest w **Wf** i **Wa** błędnie *es*<sup>1</sup>.

t. 259 pr.r. Pierwsze *es*<sup>2</sup> ma w **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**) wartość półnuty i nie jest powtórzone na 2. ćwierćnucie taktu. W przyjętej przez nas wersji **Wa** i **A3** dzięki powtórzeniu rytmu t. 257 melodia tematu rozwija się konsekwentniej.

t. 262–263 pr.r. Frazowanie podane w tekście głównym pochodzi z **A3**, podane w odsyłaczu — z **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**). Łuki w **Wa** zbliżone są do wersji **A1**. Wersja **A3** zdaje się wskazywać, że powtarzając *as*<sup>2</sup> na początku t. 263, Chopin świadomie wzbogacił brzmienie punktu kulminacyjnego. Druga wersja dopuszcza możliwość przeoczenia łuku łączącego nuty *as*<sup>2</sup> pomiędzy tymi taktami.

s. 92 t. 274 i 276 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wa** i **A3**, wariant — z **A1** ( $\rightarrow$ **Wf**). Chronologia wersji nie jest jednak w tym wypadku jasna, gdyż w **A1** widać, że Chopin usuwał występujące w późniejszych autografach szesnastki. Wersja **A1** brzmi równie dobrze, a jest od tamtej łatwiejsza.

t. 279 pr.r. Na ostatniej ósemce taktu **Wn** dodaje błędnie nutę *c*<sup>1</sup>, co przejęła część późniejszych wydań zbiorowych.

t. 283–284 pr.r. **Wf** przeocza łuk łączący dźwięki *es*.

t. 287–288 Odtwarzamy unikalne oznaczenie Chopina, podkreślające rolę przetrzymanych pedalem dolnych dźwięków jako podstawy brzmienia całego końcowego akordu.