

KOMENTARZ WYKONAWCZY FORTEPIAN

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina lub wpisane jego ręką do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności przekazów autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne ujęto w nawiasy kwadratowe []. Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju prostym 1 2 3 4 5, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi 1 2 3 4 5. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występują one w źródłach podstawowych, a zostały np. dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów. Zaznaczone linią przerywaną, wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą ręką pochodzą od redakcji.

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

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

Polonez C, op. 3

Introdukcja

s. 12 t. 9-15 pr.r. Tam gdzie to możliwe, najwyższe nuty figuracyjnie można wygodnie wykonać, przekładając l.r. nad pr.r.

s. 13 t. 20 pr.r. Pierwszą nutę arpeggia należy uderzyć równocześnie z G l.r.

s. 15 t. 34 pr.r. Podwójne przednutki należy wykonać w sposób antycypowany, a więc przed poszczególnymi ósemkami.

t. 37 (początek) l.r. Ze źródeł nie wynika jasno, w którym momencie należy rozpocząć pasaż po fermatach (por. *Komentarz źródłowy*). Zdaniem redakcji, możliwe są dwa rozwiązania:



— zgodne z podanym w tekście podpisaniem w pionie nut obu partii; 1. nutę pasażu, G₁, należy wówczas uderzyć równocześnie z appoggiaturą d¹ w partii w-li;

— swobodne, w którym pasaż rozpoczyna się później, w trakcie lub po wybrzmieniu półnuty g wiolonczeli.

t. 37 (koniec) pr.r. W ostatnim akordzie można uderzyć cztery nuty, f¹-g¹-d²-g², lub tylko trzy – f¹-d²-g². Wynika to z niepewności co do znaczenia łuku (patrz *Komentarz źródłowy*).

Polonez

s. 16 t. 48, 51 i analog. pr.r. Rozpoczynanie mordentów (tr lub w) równocześnie z odpowiednimi akordami l.r. jest bardziej stylowe.

Przy tym lepsze jest wykonanie  niż . Najistotniejszą sprawą jest jednak gładkie i śpiewne poprowadzenie linii melodycznej, toteż dopuszczalne jest również wykonanie mordentów w sposób antycypowany (por. komentarz do *Impromptu As op. 29, t. 1*).

s. 18 t. 71-75 i 158-162 l.r. Wersja wariantowa, opisana w odsyłaczu, ze względu na zachodzenie rąk wymaga specjalnego palcowania,



s. 20 t. 113 pr.r. Pierwszą z przednutek, e¹, należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

Grand Duo Concertant, Dbop. 16

s. 32 t. 18 pr.r. Tekst podany jako wariant różni się od tekstu głównego dwoma elementami mającymi wpływ na wykonanie: przetrzymaniem nuty c² na 3. ósemce i rytmem 5. ósemki. Zdaniem redakcji, można je traktować jako dwa niezależne warianty. Najważniejszym zadaniem jest tu wyraziste oddanie kunsztownych odcieni tej enharmonicznie modulowanej kadencji.

s. 33 t. 39 Arpeggia najlepiej wykonać w sposób ciągły, od H w l.r. do dis² w pr.r.

s. 34 t. 59-62 l.r. Akordy, z racji swej rozpiętości, mają być prawdopodobnie grane *arpeggio*. W utworach Chopina arpeggia l.r. należy z reguły wykonywać w sposób antycypowany.

s. 40 t. 157 i 161 pr.r. Przednutkę fis² na początku taktu lepiej uderzyć razem z nutą basową l.r.

s. 43 t. 207 pr.r. Przednutkę d¹ na początku taktu należy uderzyć równocześnie z oktawą basową l.r.

s. 44 t. 219 pr.r. Oktawy fis²-fis³ na końcu taktu nie należy uderzać. Jest ona jedynie sygnałem enharmonicznej modulacji, dokonującej się w trakcie brzmienia oktawy uderzonej na 4. ósemce taktu.

s. 45 t. 240 i 244 pr.r. Notacja w 2. połowie każdego z tych taktów ma zapewne charakter uproszczony. Chopin najprawdopodobniej miał na myśli przetrzymanie nut a-h-dis aż do końca taktu:



t. 247-250 pr.r. Decydując się na ułatwioną wersję (bez dolnych nut kwart), należy oczywiście zastosować jedno ze zwykłych palcowań gamy chromatycznej.

s. 50 t. 317 W akordzie na początku taktu, e¹, najniższą nutę pr.r. można przenieść do l.r.

s. 53 t. 365-366 Arpeggia obu rąk można wykonać równocześnie lub w sposób ciągły. Godne polecenia jest także inne rozwiązanie, łączące efekt arpeggia ze zwartością akordu (t. 365):



Analogicznie w t. 366.

Sonata g op. 65

I. Allegro moderato

s. 54 *t. 5-7 i analog.* Każdy z czterech podobnie, choć niejednakowo zbudowanych pasaży dopuszcza wiele możliwości palcowania zarówno l.r., jak i pr.r. Dokonując wyboru, warto uwzględnić nie tylko wygodę układu ręki w poszczególnych fragmentach, ale także logikę zestawień palców w obu rękach i rytmu zmian pozycji rąk. Różni pianiści mogą różnie oceniać każdy z tych czynników, stąd różnorodność możliwości.

s. 55 *t. 31 pr.r.* Wykonanie arpeggia z przednutką (łącznie z ornamentem w partii w-li):




s. 56 *t. 34 i 155 fort. i w-la.* Szesnastki w partiach obu instrumentów należy wykonywać równocześnie.

t. 39 pr.r. i w-la. Szesnastkowy akord na końcu taktu należy zagrać równocześnie z szesnastką B wiolonczeli.

s. 57 *t. 49-50* Brzmienie akcentowanych szesnastek *as¹-es¹-f¹-es¹* można – dla wyraźniejszego ukazania fragmentu tematu – przedłużyć pedalem brany o szesnastkę wcześniej niż zapisano.

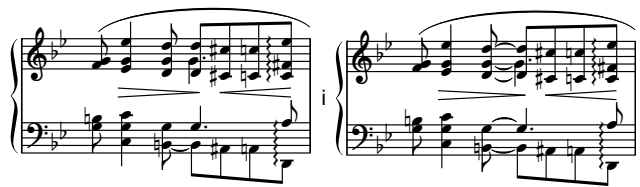
s. 58 *t. 58 l.r.* Szesnastkę *a* na końcu taktu należy uderzyć równocześnie z ostatnią nutą pr.r. (patrz uwaga na początku komentarza do IV części).

t. 61 Pr.r. Wykonawca o mniejszej rozpiętości ręki, arpeggiując akord, winien dolną nutę arpeggia uderzyć równocześnie z l.r.

t. 64 pr.r. Wykonanie arpeggia z appoggiaturą:  Pierwszą nutę arpeggia, *es¹*, należy uderzyć razem z *f* w l.r.


t. 69, 71 i analog. Arpeggia na końcu tych taktów wykonuje się łatwiej, biorąc jeden pedał na dwie ostatnie ósemki.

t. 71 i 185 pr.r. Alternatywne wersje autentyczne:



Analogicznie w t. 185.

s. 62 *t. 114 l.r.* Arpeggio należy wykonać w sposób antycypowany, tak by *d* uderzyć razem z akordem pr.r. Podobnie w drugiej *volcie*, przednutka *G₇* winna być zagrana przed uderzonymi równocześnie dwudźwiękami obu rąk.

t. 117 pr.r.  *g* razem z *Es* w l.r.


s. 63 *t. 133 pr.r.* Przednutkę akordową na początku taktu należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

s. 67 *t. 169-170* Ostatnie ósemki sześciennutowych, półtaktowych figur powinny zabrzmieć równocześnie z szesnastkami partii w-li (por. uwagi na początku *Komentarza wykonawczego* do cz. IV).

t. 178 pr.r. Wykonanie arpeggia z appoggiaturą jak w t. 64.

III. Largo

s. 81 *t. 1 i dalsze* Określenie *legato* odnosi się prawdopodobnie także do partii pr.r. i oznacza „legato harmoniczne” (przetrzymanywanie

palcami składników akordów):  Podobnie


należy wykonać tego rodzaju figury w innych miejscach, w których nie ma oznaczeń pedalizacji (*t. 5-6, 14-15*). W *t. 18-20* redakcja proponuje użycie pedału na 3. półnucie *t. 18-19* i w *t. 20*, a „legato harmonicznego” w pozostałych miejscach.


t. 3 i 16 pr.r. Przednutkę na początku taktu należy uderzyć równocześnie z nutą basową.

s. 83 *t. 21 pr.r.* Pierwszą nutę arpeggia należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r., a ostatnią – z *g¹* wiolonczeli.

t. 23 l.r. W arpeggiowanej decymie równocześnie z pr.r. należy uderzyć *e*.

IV. Finale. Allegro

Notacja rytmiczna tej części może być dla współczesnych wykonawców niejasna. Chopin użył tu – jak w całej swojej twórczości – konwencji stosowanej powszechnie do połowy XIX w., w myśl której szesnastka w figurze  zestawionej z triolą ósemkową wykonywana jest

równocześnie z 3. nutą trioli:  w wariantach

z pauzą). Patrz *Aneks VIII* w: Jan Ekier *Wstęp do Wydania Narodowego, Zagadnienia edytorskie* (dostępny na www.pwm.com.pl).

Ponieważ w przebiegu *Finale* rytmy punktowane w tych samych motywach pojawiają się w zestawieniu z triolami lub bez tego zestawienia, dla zachowania jednolitości rytmicznej należy je wykonywać w podziale trójkowym we wszystkich tych frazach, które utrzymane są w nadrzędnym pulsie triolowym: *t. 1-11, 19-34, 53-56, 71-88, 98-113, 132-135, 146-157, 191-192*. W podobny sposób można grać również pozostałe fragmenty tej części (wykonanie *t. 57-60* i analog. – patrz niżej komentarz do tych taktów).

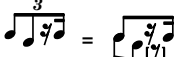
Należy pamiętać, że w wykonaniu rytmów punktowanych rzeczywista długość nuty zapisywanej jako szesnastka nie jest ściśle określona i – w zależności od kontekstu melodycznego, frazowania, akcentacji i in. – może odbiegać od wartości wyznaczonej przez teorię. Wykonawca powinien zadbać o jak najnaturalniejsze włączenie tych figur w nadrzędny puls ćwierćnotowy i skupić się na nadaniu im właściwego charakteru, zgodnego z przyjętą koncepcją całości frazy.


Wszystkie arpeggia l.r. należy wykonać w sposób antycypowany, tak by ostatnią, najwyższą nutę arpeggia uderzyć równocześnie z pr.r.

s. 87 *t. 53-56* Ułatwienie partii pr.r.:



* Tempo, rytm i charakter obszernych fragmentów *Finale* zdradzają pewne pokrewieństwo z tarantelą. Pisząc samodzielny i w pełni reprezentatywny dla tego tańca utwór – *Tarantelę As* op. 43 – Chopin zanotował ją na 6/8, ale w liście do Juliana Fontany z 27 VI 1841 r. rozważał możliwość zapisania jej w metrum użytym tutaj: „Posyłam Ci *Tarantellę*. Bądź łaskaw, przepisz, ale wprzód [...] zobacz *Recueil* [zbiór] Rossiniego *Śpiewów* [...], gdzie jest *Tarantella* (en la), nie wiem, czy na 6/8 czy na 12/8 pisana. Piszą i tak, i tak, ale wolałbym, żeby tak była jak Rossiniego. Więc jeż e li na 12/8 albo, co może być, na ♩ z trójkami, przepisując zrobić jeden takt z dwóch.”

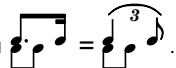
s. 88 t. 57-60 i analog. Figury rytmiczne użyte w pr.r. Chopin rozumiał najprawdopodobniej w następujący sposób: 

Oznacza to w szczególności, że tam gdzie powyższe figury spotykają się z rytmem  l.r., szesnastki obu rąk należy uderzać równocześnie, co w naszym wydaniu zostało uwzględnione w notacji przez odpowiednie podpisanie nut w pionie.

s. 89 t. 69-70 Autentyczne oznaczenia pedalizacji, inne w t. 69, a inne w t. 70, mogą oznaczać, że Chopin chciał zróżnicować wykonanie tych taktów. Porównanie z analogicznymi t. 144-145 sugeruje jednak, że oznaczenia w t. 69-70 mogą być traktowane łącznie: pedalizację z t. 69 można powtórzyć w t. 70, a tę z t. 70 zastosować także w t. 69. Wybór jednej z możliwości pozostawia się wyczuciu wykonawcy.

t. 71-72 Ułatwienie partii pr.r.:



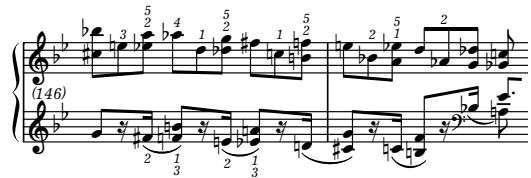
t. 75 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu 

s. 90 t. 83 Inne palcowanie: 

s. 93 t. 132-135 Ułatwienie partii pr.r.:



s. 94 t. 146-147 Ułatwienie partii pr.r.:



Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz przedstawia w skróconej formie zasady redagowania tekstu nutowego i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi; sygnalizuje ponadto najczęstsze odstępstwa od tekstu autentycznego 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: t. – takt, takty, w-la – wiolonczela, fort. – fortepian, pr.r. – prawa ręka, l.r. – lewa ręka. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i operujące się na nim”.

O utworach na fortepian i wiolonczelę

Trzy utwory Chopina na fortepian i wiolonczelę powstały w różnych okresach jego twórczości i w różnych okolicznościach.

Alla Polacca, czyli właściwy polonez z op. 3, został napisany w roku 1829, w okresie najintensywniejszego rozwoju twórczego młodego Chopina (kończył właśnie pierwsze etudy i koncert). Pisząc go, Chopin gościł u księcia Antoniego Radziwiłła w pałacu w Antoninie; atmosferę spędzonych tam beztrudnych chwil oddaje list do przyjaciela (patrz cytaty o *Polonezie*... przed tekstem nutowym), w którym czytamy także: „[...] nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było”.

Dwa lata później (pod koniec roku 1831), już w Paryżu, Chopin, zachwycony wystawą opery Meyerbeera *Robert Diable*, przyjął propozycję jej wydawcy, aby „pisać coś z tematów *Roberta*” (patrz cytaty o *Grand Duo*... przed tekstem nutowym). Owocem nawiązanej wówczas współpracy – i przyjaźni – z wybitnym wiolonczelistą francuskim, Augustem Franchomme'em, stało się *Grand Duo Concertant*, wydane w połowie 1833 r.

Wreszcie *Sonata g* (1847), którą twórca zamknął, jak się okazało, publikowane dzieło swego życia, stawiając przy jej tytule ostatni numer opusowy – 65.

Istnieje jednak nić, która wiąże te trzy utwory: jest nią współpraca twórcza Chopina z Franchomme'em. Łącząca ich dożgonna przyjaźń i wielokrotne wspólne muzykowanie – prywatnie i na koncertach – w znaczący sposób wpłynęły na ostateczną postać wszystkich Chopinowskich utworów z wiolonczelą (a także, w mniejszym stopniu, *Tria* op. 8).

Współpraca ta najbardziej widoczna jest w *Grand Duo Concertant*: na okładce pierwodruku widnieją nazwiska obu autorów, którzy wspólnie przygotowali autograf edycyjny, Chopin partię fortepianu, Franchomme – wiolonczeli.

W *Polonezie* op. 3 koda partii wiolonczeli miała początkowo głównie akompaniujący charakter, z wykorzystaniem nieskomplikowanych środków technicznych (patrz przykład w komentarzu do t. 185 i nast.). Zastępując ją w wydaniu paryskim z 1837 r. efektywną kantyleną, stawiającą wiolonczelę w roli równorzędnego partnera fortepianu, Chopin prawdopodobnie korzystał z sugestii Franchomme'a. W późniejszych latach obaj twórcy jeszcze bardziej wzbogacili partię wiolonczeli i tę wersję, opublikowaną już po śmierci Chopina, podajemy jako ostateczną.

Wyłącznie autorstwo Chopina *Sonaty* op. 65 wydaje się nie podlegać dyskusji – dziesiątki stron jego ręką pisanych szkiców, listy, w których nazywa ją przeważnie „moją *Sonatą* z wiolonczelą”, nazwisko Franchomme'a pojawiające się wprawdzie na okładce pierwodruku, ale tylko w roli adresata dedykacji. Sam Franchomme czuł się w obowiązku zaznaczyć nad swoim rękopisem partii wiolonczeli, że sporządził go „pod dyktando Chopina”. Jednakże jego udział w zredagowaniu definitywnej postaci partii wiolonczelowej jest niewątpliwy. Palcowanie, ściśle praktyczne łukowanie (smyczkowanie), jak również drobne zmiany faktury, związane z technicznymi wymogami instrumentu (np. w cz. I, t. 46) z pewnością są jego dziełem lub zostały przez niego zasugerowane Chopinowi.

Konwencje graficzne w partii wiolonczeli

Pewne oznaczenia i konwencje pisowni, dziś pojawiające się rzadziej lub wcale, zastępujemy ich powszechnie stosowanymi odpowiednikami: — pociągnięcie smyczka w dół oznaczamy ▮ zamiast Λ; — na oznaczenie strun używamy I, II, III, IV zamiast 1^a, 2^{da} itp.; — pustą strunę oznaczamy 0 zamiast a; — przetrzymane nuty łączymy zawsze łukiem przetrzymującym, niezależnie od łuków oznaczających artykulację, np. w *Grand Duo Concertant* Dbop. 16:

	pisownia oryginalna	tekst WN
t. 195		
t. 223-224		

Polonez C op. 3

Z listu Chopina (patrz cytaty o *Polonezie*... przed tekstem nutowym) można wywnioskować, że *Polonez* powstał szybko, na początku tygodniowego pobytu kompozytora u ks. Radziwiłła w Antoninie (30 lub 31 X -7 XI 1829). Następnie utwór przeszedł jednak szereg dość istotnych przemian. Można wyróżnić następujące fazy kształtowania się kompozycji:

- powstanie 1. wersji *Poloneza* w pierwszych dniach listopada 1829;
- dopisanie *Introdukcji* (III-IV 1830);
- przygotowanie do druku (ok. VII 1831); jest całkiem prawdopodobne, że zebrawszy doświadczenia i pomysły z kilku wykonań utworu, Chopin wprowadził wówczas pewne zmiany;
- nadanie nowej formy kodzie partii wiolonczeli (przed 1837, kiedy to *Polonez* z nową kodą ukazał się drukiem);
- ponowna redakcja całej partii wiolonczeli (po 1837), opublikowana w edycji zbiorowej dzieł Chopina pod redakcją jego ucznia, Thomasa Tellefsena (Paryż 1860); w *Nocie* do tego wydania czytamy: „Polonez na fortepian i wiolonczelę zwraca w naszym zbiorze uwagę szczególną: Pan Franchomme zechciał użyczyć nam partii wiolonczelowej w tej postaci, w jakiej ją – pod okiem i za zgodą Chopina – zanotował, i w jakiej ją zawsze z autorem wykonywał”. Analiza chwytów melodycznych i fakturalnych użytych w tej wersji sugeruje niedwuznacznie, że Chopin i Franchomme opracowali ją wspólnie, zapewne inspirując się wzajemnie podczas wspólnych wykonań *Poloneza*.

Źródła

- [A] Zaginiony autograf, przekazany przez Chopina wiedeńskiemu wydawcy, Pietro Mechettiemu (patrz cytaty przed tekstem nutowym). Nie zachował się żaden mający wartość źródłową rękopis *Poloneza*.
- Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, P. Mechetti (P. M. N° 2178), Wiedeń XI 1831, obejmujące partię fortepianu i głos wiolonczelowy (w oddzielnych zeszytach), oparte na [A]. Na ogół starannie, zawiera jednak pewną liczbę błędów i przeoczeń. Niewiedomego pochodzenia jest palcowanie podane w głosie wiolonczeli: może być ono dziełem adiustatora wydania, niewykluczone jednak, że opracował je jeden z wiolonczelistów, z którymi Chopin grał *Poloneza*, np. Joseph Merk.
- Wn2 Drugi, rozszerzony nakład Wn1, ta sama firma, VII 1836, obejmująca partię fortepianu (P. M. N° 2178. 2723), głos wiolonczelowy (P. M. N° 2178) i skrzypcowy (P. M. N° 2723). We wznowionych drukach (partie fortepianu i wiolonczeli) poprawiono niektóre oczywiste błędy i niedokładności Wn1, a także wprowadzono kilka zmian wykraczających poza ramy typowej adiustacji (t. 30 i 37). Autentyczność tych zmian nie jest pewna.

Wn = **Wn1** i **Wn2**.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, S. Richault (3301. R.), Paryż VI 1835, obejmujące partię fortepianu i głos wiolonczelowy (w oddzielnych zeszytach). Nie licząc drobnych niedokładności, w **Wf1** odtworzono tekst **Wn**.

Wf2 Drugie wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 2447), Paryż 1837, obejmujące partię fortepianu i głos wiolonczelowy (w oddzielnych zeszytach), oparte na **Wf1**. Tekst podkładu odtworzono niezbyt dokładnie, zwłaszcza jeśli chodzi o szczegóły graficzne, np. zasięg łuków lub widetek dynamicznych, popełniono też kilka błędów. W **Wf2** Chopin nadał odmienną postać kodzie partii wiolonczeli (patrz wyżej uwagi wstępne), nic nie wskazuje natomiast na autorską korektę partii fortepianu.

Wf = **Wf1** (→**Wf2**); jeśli chodzi o tekst nutowy, oba wydania francuskie różnią się – nie licząc końcowego fragmentu partii wiolonczeli – bardzo niewiele.

WfJ, WfS – egzemplarze lekcyjne **Wf2** z Chopinowskimi naniesieniami (własnoręcznymi lub uczniowskimi), zawierające m.in. poprawki błędów druku, autentyczne odmiany tekstu i palcowanie:

WfJ – egzemplarz ze zbioru siostry kompozytora, Ludwika Jędrzejewiczowej (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa);

WfS – egzemplarz ze zbioru Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż).

WfFr Egzemplarz **Wf2** z naniesieniami Augusta Franchomme'a (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń), przygotowany najprawdopodobniej na przełomie lat 1877-1878, w trakcie prac redakcyjnych nad pierwszym wydaniem źródłowym dzieł Chopina firmy Breitkopf & Härtel. Zawiera poprawki błędów, uprecyzyjnienia oznaczeń wykonawczych oraz palcowanie partii wiolonczeli.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o, Londyn XI 1836, obejmujące partię fortepianu z dodanymi replikami partii wiolonczeli (W & C^o N^o 1662.) i głos wiolonczelowy (W & C^o N^o 1663.), oparte na **Wn**. Według informacji na okładce **Wa** zostało zredagowane i opalcowane przez Juliana Fontanę, co może dziwić, gdyż Fontana był pianistą, a ślady opracowania nosi w **Wa** głównie partia wiolonczeli.

Te Wydanie *Poloneza* w ramach edycji zbiorowej dzieł Chopina wydawnictwa S. Richault (4360. R.), Paryż 1860, pod redakcją ucznia kompozytora, T. D. A. Tellefsena. Partię fortepianu przejęto z **Wf1**, poprawiając niektóre błędy i dokonując kilku innych zmian o trudnej do określenia proveniencji; nie ustrzeżono się przed popełnieniem kilku nowych pomyłek. W partii wiolonczeli podano jej najpóźniejszą redakcję, opracowaną najprawdopodobniej wspólnie przez Chopina i Franchomme'a (patrz wyżej uwagi początkowe do *Poloneza*). Opracowanie to opublikowano także w wydaniu zbiorowym dzieł Chopina pod redakcją innego ucznia Chopina, Karola Mikulego (F. Kistner, Lipsk 1879).

Tytuł podajemy według **Wf1** (→**Wf2, Te**), mimo iż to **Wn** przekazuje przypuszczalnie nazwę utworu wpisaną przez Chopina w **[A]**: *Introduction et Polonaise brillante*. Za przyjęciem takiego rozwiązania przemawiają następujące argumenty:

— rozpoczęcie tytułu od słowa określającego główną część utworu (*Polonez*) ułatwia jego identyfikację; tak zresztą nazywał swą kompozycję sam Chopin (patrz cytaty o *Polonezie*... przed tekstem nutowym);

— analogicznego sformułowania użyto w tytule *Poloneza* op. 22, w którym oba człony kompozycji powstały w tej samej kolejności, co w op. 3 (najpierw właściwy polonez, a potem wstęp *Andante spianato*).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Po przygotowaniu najwcześniejszego z pierwszych wydań *Poloneza*, **Wn1**, Chopin w partii fortepianu wprowadził już tylko drobne zmiany w egzemplarzach lekcyjnych. Tekst tej partii opieramy więc na **Wn1** z uwzględnieniem naniesień **WfJ** i **WfS**.

W partii wiolonczeli za podstawę przyjmujemy **Te**, zawierające najpóźniejszą Chopinowską redakcję tej partii, powstałą przy współudziale Franchomme'a i przez niego zapisaną. Oryginalny tekst najpóźniejszej wersji przygotowanej do druku za życia Chopina podajemy w *Dodatk*u, s. 100. Ważniejsze różnice między obiema wersjami występują (tylko w partii wiolonczeli) w t. 4, 12, 21-23, 33-37, 39-40, 44, 49-53, 55, 62, 66-73, 77, 83, 85, 88-92, 94, 104-110, 114-129, 140, 143-149, 152-160, 169, 172, 175-185, 198-199, 217, 222-223 i 229-230.

Partia wiolonczeli zredagowana na podstawie źródeł znajduje się w partiturze; we wkładce z głosem na wersję źródłową nałożono opracowanie praktyczne według zasad opisanych w *Komentarzu wykonawczym* do partii w-li. Nie opracowano w ten sposób wersji podanej w *Dodatk*u. Pewną trudność stanowią znaki **Λ**, którymi Chopin oznaczał akcenty, a Franchomme – pociągnięcia smyczka w dół. Przyjęliśmy zasadę, by jako akcenty pozostawić te, które występują w **Wn**, a więc były napisane najprawdopodobniej przez Chopina.

Introduzione

s. 12 t. 1 W określeniu tempa metronomicznego źródła mają błędnie 89 (liczby tej nie ma na tradycyjnym metronomie pomysłu Mälzla). Ponieważ prawdopodobieństwo omyłkowego odczytania dwóch znaków – wartości rytmicznej i cyfry lub obu cyfr – jest niewielkie, zakładamy, że błędna jest jedna z cyfr, a podanej przez Chopina liczby należy szukać wśród tych wskazań metronomu, które różnią się od 89 tylko jedną cyfrą. Daje to cztery możliwości: 69, 80, 84 i 88, z których wybieramy pierwszą jako naszym zdaniem najbliższą właściwego tempa *Introdukcji* (na większości nagrań wstęp ten grany jest jeszcze nieco wolniej).

Te ma inne określenie tempa-charakteru w partii wiolonczeli (**Largo**), a inne w partii fortepianu (**Lento**). Trudno przypuścić, by tego rodzaju różnica mogła być zamierzona, toteż w obu partiach podajemy występujące we wszystkich innych źródłach **Lento**.

t. 3 pr.r. W źródłach kropki *staccato* umieszczone są nad górnym głosem; najprawdopodobniej w **[A]** Chopin wpisał je nad dolnym głosem, a więc pomiędzy nutami, co zostało błędnie zinterpretowane przez sztycharza.

t. 10 pr.r. Na 5. szesnastce taktu w **Wf2** brak **b** obniżającego **a**¹ na **as**¹. Znak dopisano w **WfJ**, natomiast poprawka w **WfS** jest nieczytelna. Por. t. 18.

s. 13 t. 15 pr.r. Na 2. szesnastce taktu **Wn** ma **g**. Błąd poprawiono we wszystkich pozostałych źródłach: w **Wf1** (→**Wf2**→**Te**) na **e**, w **Wa** na **a**. Podajemy **e**, które daje naturalniejszy postęp figuracji.

t. 16 pr.r. Jako 1. trzydziestodwójkę na 2. ćwierćnucie taktu **Wn** (→**Wf, Wa**) ma **g**¹. Krzyżyk podwyższający je na **gis**¹ dopisany został ołówkiem w **WfJ** i **WfS**, ma go też **Te**. Trudno stwierdzić, czy zmienioną wersję Chopin uważał za odmianę o charakterze wariantu, czy też zmianę definitywną lub poprawkę błędu.

t. 17 pr.r. Na początku 2. połowy taktu w **Wn** (→**Wf1**) brak łuku przetrzymującego **a**¹.

t. 20 pr.r. W **Wn** (→**Wf**→**Te**) nie ma w tym takcie **h** przywracającego **d**² po **dis**² w 2. trioli. Jest to oczywisty błąd, gdyż **d**² w arpeggiowanym akordzie w połowie taktu nie ulega najmniejszej wątpliwości. Zdaniem redakcji jest jednak możliwe, że Chopin słyszał **d**² już wcześniej, na początku 3. trioli, na co wskazują bardzo podobne motywy w *Koncertie e* op. 11, cz. II, t. 39 i 88 oraz *Rondzie C* WN 15, t. 338-340, 365 i 373 (por. komentarz do t. 193 *Ronda*). Kasownik w proponowanym przez nas miejscu został dodany w **Wa**, być może przez znajomego *Poloneza* Fontanę. Pr.r. Jako ostatnią szesnastkę 3. trioli **Te** ma błędnie **f**²-**d**³.

s. 14 t. 28 pr.r. Przed pierwszą oktawą **Wn** (→**Wf**) nie ma bemoli. Tę niedokładność notacji poprawiono w **Wa** i **Te**. W części późniejszych wydań zbiorowych oktawę tę zmieniono dowolnie na akord będący powtórzeniem poprzedniego.

Pr.r. Przed ostatnią szesnastką 1. połowy taktu w źródłach nie ma znaków chromatycznych, co przy dosłownym odczytaniu daje **e**²-**e**³. Przeoczenie bemoli przez Chopina jest tu jednak bardzo prawdopodobne:

— pomijanie znaków chromatycznych przy nutach należących do tonacji aktualnie panującej, lecz innej niż wynikająca ze znaków przykluczowych (w tym miejscu c-moll), należy do najczęstszych błędów Chopina;

— linia oktaw w t. 26 i 28 rozwija motywy wiolonczeli w t. 25 i 27; szczególnie wyraźna jest przy tym korespondencja między zakończeniami motywów wiolonczeli ($c^1-d^1-es^1$ w t. 25-26 i $d^1-es^1-f^1$ w t. 27-28) a opartymi na tym samym wycinku skali fragmentami frazy fortepianu, pojawiającymi się pół taktu później – dokładne powtórzenie, tak jak to ma miejsce w t. 25-26, jest tu bardziej prawdopodobne;

— występujące w źródłach kasowniki przed e^3-e^4 na początku t. 29, niepotrzebne z punktu widzenia reguł notacji, świadczą jednak, że aż do tego miejsca, a więc i w poprzednim takcie, Chopin uważał es za naturalne, a e za wymagające kasownika.

t. 30-31 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wn1** (→**Wf,Wa**) i **Te**, wariant jest wersją **Wn2**, która może być autentyczna.

s. 15

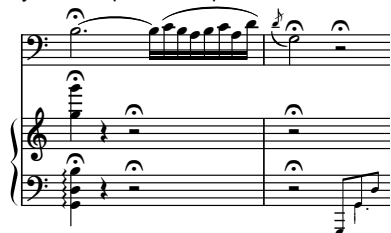
t. 33-34 pr.r. Łuk na przejściu taktów został w **Wf1** (→**Wf2**→**Te**), **Wn2** i **Wa** umieszczony niżej, tak iż wydaje się, że jest to łuk przetrzymujący d^2 . Notacja opartego na autografie **Wn1** przemawia za przyjętym przez nas, motywicznym znaczeniem tego łuku.

t. 34 pr.r. Pierwszy przenośnik oktawowy w **Wf2** rozpoczyna się o ósemkę za wcześnie. Błąd poprawiono w **WfJ**.

t. 35 i 36 pr.r. W źródłach brak łuków przetrzymujących dolne nuty oktaw h^1-h^2 w połowie taktu. Biorąc pod uwagę prowadzenie melodii w oktawach i wyraźnie synkopowy, podkreślony akcentem charakter uderzenia na 4. ósemce taktu, uważamy to za niewątpliwą błąd.

Pr.r. Ostatnia oktawa t. 36 ma we wszystkich źródłach wartość ósemki, co najprawdopodobniej jest błędem. W **Wn** podobny błąd popełniono także na 7. ósemce t. 35, nadając wartość ósemki oktawie fis^1-fis^2 .

t. 37 (początek) fort. i w-la. Wartości rytmiczne partii w-li pochodzą z **Te**. Przy uwzględnieniu fermat i naturalnej w tym kontekście swobody rytmicznej, różnica między tą wersją, a wersją **Wn1** (→**Wf,Wa**; patrz *Dodatek*, s. 103) jest bardzo nieznaczna, a zapis z użyciem drobnych nut wydaje się odpowiedniejszy. Wzajemne podpisanie obu partii jest jednak w **Te** z pewnością błędne, toteż graficzny moment rozpoczęcia kadencji fortepianu określamy na podstawie rytmu obu partii w **Wn1** (→**Wf,Wa**). Wykonanie odpowiadające tej notacji mogło być zgodne z wyobrażeniem Chopina, choć nie jest to jedyna możliwa interpretacja. W **Wn2** dokonano zasadniczych zmian w organizacji rytmicznej tego taktu – został on podzielony na 2 takty, co wymagało zmian wartości rytmicznych i uzupełnienia pauz:



Dalsza część kadencji różni się od wersji pozostałych źródeł jedynie tym, że w całości – z wyjątkiem ostatnich dwóch uderzeń – jest zapisana drobnymi nutami. Sposób zsynchronizowania partii obu instrumentów, wynikający z notacji podanej w powyższym przykładzie, określa, zdaniem redakcji, drugą możliwą interpretację tego miejsca. Nie mając jednak pewności, czy zmiany w **Wn2** pochodzą od Chopina, nie wprowadzamy ich do tekstu.

Organizację rytmiczną tego przejścia w aspekcie praktycznym omawiamy w *Komentarzu wykonawczym*.

L.r. Jako 3. ósemkę pasażu rozpoczynającego kadencję fortepianu **Wf2** ma H . Błąd poprawiono w **WfJ** i **WfS**.

t. 37 (koniec) pr.r. Znaczenie łuku łączącego ćwierćnutę g^1 i ostatni akord nie jest w **Wn1** (→**Wf**→**Te**) całkiem jasne. Bardziej prawdopodobny wydaje się łuk motywiczy, gdyż łuk przetrzymujący daje wprawdzie pewną symetrię w stosunku do l.r., lecz z prak-

tycznego punktu widzenia jest niepotrzebną komplikacją (wykonania lub zapisu). **Wa** ma wyraźny łuk przetrzymujący, w **Wn2** łuku nie ma wcale.

Fort. Ostatnia pauza ma w **Wn1** (→**Wf,Wa**) i **Te** wartość ćwierćnoty (z fermatą). Zmieniamy ją na naturalniejszą w tym kontekście pauzę ósemkową, co wobec fermaty nie ma wpływu na wykonanie.

Na końcu *Introdukcji* **Wn1** ma w partii w-li błędną wskazówkę *atacca il All^o*. W **Wn2** pozostawiono jedynie *atacca*, zaś *Allegro* dopisano przed *con spirito* i umieszczono w obu partiach jako dodatkowe określenie tempa.

Alla Polacca

s. 16

t. 39 pr.r. Wszystkie 3 łuki rozpoczynają się w źródłach dopiero pod 2. nutą trioli. Jest to z pewnością niedokładność pisowni lub odczytania [**A**], wynikająca z zapisania przez Chopina najniższych nut (g) na dolnej pięciolinii, co utrudniło lub uniemożliwiło dokładne oznaczenie łuków.

t. 39-40 w-la. Łuk przetrzymujący g^1 pochodzi z **Te**. W **Wn** (→**Wa**) go nie ma, a łuk frazowy rozpoczyna się na początku t. 40 (patrz *Dodatek*, s. 104). Tekst ten odtworzono w **Wf1** (→**Wf2**) niedokładnie, przesuwając początek łuku nad ostatnią nutę t. 39, co *de facto* oznaczało jej przetrzymanie (patrz wyżej *Konwencje graficzne w partii wiolonczeli*). Ponieważ **Te** redagowane było na podstawie **Wf**, nie można całkiem wykluczyć, że łuk przetrzymujący podano tylko na podstawie błędnego podkładu. Obie wersje – z łukiem i bez łuku – można więc traktować jako wariantowe.

s. 17

t. 55 l.r. Na 5. ósemce taktu w **Wn1** (→**Wf,Wa**) przeoczono nutę c^1 . Por. analogiczny t. 94.

t. 55 i 94 w-la. Tekst główny pochodzi z **Te**, wariant jest wersją pozostałych źródeł. Podajemy obie wersje, gdyż tekst **Te** budzi pewne wątpliwości stylistyczne. Tę charakterystyczną dla poloneza końcówkę z akcentowaną ćwierćnutą melodii na 2. mierze taktu spotykamy w polonezach Chopina w trzech odmianach:

1. Z przeciwstawionym melodii wyraźnym wejściem basu na 4. ósemce taktu (najczęstsza sytuacja, np. t. 47 i analog.);
2. Z nieco mniej wyrazistym wystąpieniem 4. ósemki, dopełniającym tylko rytm i harmonię w środkowym rejestrze, np. t. 110, a ponadto *Polonez d WN 11*, t. 12, *Alla Polacca z Wariacji B op. 2*, t. 282, *Polonez Ges WN 35*, t. 28, *Es op. 22*, t. 32, *cis op. 26 nr 1*, t. 53; nuta basowa w najniższym rejestrze pojawia się wówczas tylko na początku taktu;
3. Bez rozdrobnienia rytmicznego 2. ćwierćnoty taktu, np. *Polonez As WN 3*, t. 12 i 46, *es op. 26 nr 2*, t. 76 i analog., *A op. 40 nr 1*, t. 8 i analog. oraz 40 i analog.

Jak widać z powyższego zestawienia, wersja podana przez nas jako wariant należy do pierwszej, najczęściej spotykanej kategorii, natomiast tekst główny łączy w sobie cechy dwóch pozostałych, mniej licznie w twórczości Chopina reprezentowanych.

t. 61 Przed 5. ósemką taktu w **Wn** (→**Wf1**→**Te**, →**Wa**) nie ma żadnego znaku chromatycznego. W **Wf2** dodano \sharp podwyższający G l.r. na *Gis*, jednak w **WfJ** znak ten został zmieniony na \flat , co oznacza, że Chopin zapomniał przywrócić g w pr.r., a uzupełnienie w **Wf2** jest dziełem adiustatora lub pomyłką.

t. 62 pr.r. W ostatnim akordzie **Te** ma dis^1 zamiast d^1 . Wobec braku dowodów na autentyczność tej wersji podajemy jedynie tekst pozostałych źródeł.

t. 63-66 i 152-153 l.r. Szesnastki na 2. ósemce taktu rozmieszczone są w **Wn**, a w większości miejsc także w **Wf**, w taki sposób, że 2. z nich podpisana jest dokładnie pod 3. nutą trioli pr.r. Jest to maniera notacji grup nieregularnych stosowana jeszcze w czasach Chopina przez niektóre wydawnictwa. Sposób wykonania rytmu polonezowego – tak jak w innych polonezach Chopina – nie ulega tu wątpliwości, toteż rozmieszczamy te szesnastki w zwykły sposób.

t. 64 pr.r. W **Wf2** brak przenośnika oktawowego, co poprawiono wpisem ółwkowym w **WfJ**.

s. 18 t. 70 l.r. Jako 3. ósemkę **Wf2** ma c^1-f^1 . Błąd poprawiono w **WfJ**. L.r. Przed górną nutą 4. tercji w **Wn** (\rightarrow **Wf**) brak \dot{b} . W pozostałych wydaniach oraz w **WfJ** błąd poprawiono.

L.r. Ostatnia ósemka jest we wszystkich źródłach zapisana na dolnej pięciolinii jako f (w kluczu basowym). Chopin pisząc ją, odnosił się jednak niewątpliwie do poprzednich ósemek, umieszczonych na górnej pięciolinii, a ze względu na obowiązujący tam przenośnik oktawowo zanotowanych oktawę niżej niż ich faktyczne brzmienie. Z pewnością miał więc na myśli brzmiące f^1 , dające z poprzedzającą ćwierćnutą dis^2 interwał mieszczący się w granicach rozpiętości ręki i rozwiązujący się gładko na oktawę e^1-e^2 w następnym taktie.

t. 71-75 i 158-162 l.r. We wszystkich źródłach takty te, począwszy do 2. ósemki t. 71 i 158, objęte są przenośnikiem oktawowym. Wersję tę podajemy jako wariantową z następujących powodów:

— wynikające z notacji źródeł zachodzenie rąk na siebie, mimo iż wielokrotnie używane przez Chopina (por. np. *Polonez d WN 11*, t. 26-29 lub *Wariacje B op. 12*, t. 179-182), w tym wypadku jest nieco niewygodne; Chopin mógł go przy tym z łatwością unikać, zamieniając ręce na początku każdej ósemki;

— zapisy w błędnej oktawie, związane z użyciem przenośnika oktawowego lub zmianami kluczy, zdarzały się w utworach Chopina, nawet w autografach – por. komentarz do niniejszego *Poloneza*, t. 70, *Wariacji D na 4 ręce WN 5*, t. 19, 21, 56-57, 152 i 154, *Scherza cis op. 39*, t. 345-347;

— niejasny znak, wpisany w **WfJ** w t. 71, można odczytywać jako skreślenie przenośnika.

t. 73 Na 4. ósemce taktu wszystkie wydania podają *cresc.* Jest to prawdopodobnie pomyłka sztycharza **Wn**, o czym świadczy jednolite *diminuendo* w analogicznym fragmencie (t. 158-161) oraz skreślenie tego *cresc.* w **WfJ**.

t. 74 i 161 pr.r. W **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**), począwszy od 2. ósemki taktu, najwyższą nutą każdej trioli jest gis^3 . W **WfJ** Chopin dopisał linie dodane nutom na 3. i 5. ósemce t. 74, zmieniając je na a^3 . Wersję tę, w obu analogicznych taktach, podaje także **Te**. Uważając poprawioną wersję za Chopinowskie ulepszenie, podajemy ją w obu taktach jako jedyną.

t. 77-78 pr.r. Źródła obejmują pasaż dwoma łukami, po jednym w każdym z tych taktów. Ponieważ łuki w tym kontekście oznaczają jedynie artykulację *legato*, podajemy równoważne łukowanie t. 164-165.

s. 19 t. 85, 172, 189 i 207 w-la. Nieużywane przez Chopina znaki *rf* zmieniamy na najczęściej przez niego stosowane, równoważne oznaczenia *ff*.

s. 20 t. 109 pr.r. Jako ostatnią nutę **Te** ma e^3 . Jest to zapewne błąd.

s. 21 t. 123 w-la. Na 2. i 3. ćwierćnucie **Te** ma błędnie *Gis-A* w głosie i *Gis-Gis* w partyturze.

s. 22 t. 131 pr.r. Na 5. ósemce taktu przeoczenie nuty c^2 , dającej konsekwentny rytm uderzeń górnej nuty pedałowej, jest bardziej prawdopodobne niż jej celowe pominięcie przez Chopina. Por. zbliżony postęp harmoniczny w *Etiudzie c op. 25 nr 12*, t. 45-46.



t. 132 Określenie *rall.* umieszczone jest w źródłach niedokładnie – w partii fort. w t. 133, a w partii w-li w t. 132 (na 6. ósemce taktu w **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**), na początku taktu w **Te**). Biorąc pod uwagę, że w **Wn** t. 133 partii fort. rozpoczyna nową linię tekstu, co mogło uniemożliwić umieszczenie *rall.* zgodnie z jego umiejscowieniem w partii w-li, przyjmujemy to ostatnie za najprawdopodobniej ściśle odpowiadające notacji **[A]**.

t. 140-141 w-la. W **Te** nie ma b przed ostatnią ósemką t. 140, a w **Wn1** (\rightarrow **Wf**) – przed 1. nutą t. 141.

t. 146 l.r. Przed 5. ósemką w **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**) nie ma b .

t. 148 l.r. Na 2. ósemce **Wf2** ma błędnie septymę $e-d^1$.

s. 23 t. 158 pr.r. Przed 1. nutą 2. trioli nie ma w źródłach \dot{b} . Por. analogiczny t. 71.

s. 25 t. 182 pr.r. Na 2. ósemce **Wf1** ma błędny rytm , zmieniony w **Wf2** na . Mogła to być rutynowa poprawka oczywistego błędu, dokonana bez udziału Chopina. Dlatego zachowujemy najprawdopodobniej zgodną z **[A]** wersję **Wn** (\rightarrow **Wa**); równe szesnastki ma też **Te**.

t. 184 pr.r. Na 2. szesnastce w **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**) nie ma c^4 . Brak mógł być spowodowany niewyraźnym zapisem **[A]**, gdyż rozpoznanie obecności nuty leżącej na wewnętrznej linii dodanej bywa w autografach Chopina bardzo trudne. Nutę dodano w **Te**.

t. 185 i następane w-la. W **Wn** (\rightarrow **Wf1, Wa**) zakończenie *Poloneza* ma następującą postać:

W **Wf2** Chopin zastąpił je odmienną wersją, opartą na nowym pomysle melodycznym (patrz *Dodatek*, s. 114). We wprowadzonej wersji pominięto jednak t. 185 i 228, co uniemożliwiało wykonanie utworu *à prima vista*. Podajemy formalnie poprawną i nieco w stosunku do **Wf2** urozmaiconą wersję **Te**. T. 228 dopisany został także w **WfFr**.

s. 26 t. 196 l.r. Na początku taktu **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**) ma jedynie e^1 . Brak c^1 jest tu niewątpliwie błędem, poprawionym w **Te**. Por. analogiczny t. 214 oraz komentarz do t. 184.

Pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wn** (\rightarrow **Wf, Wa**) ma d^2 . Jest to zapewne pomyłka, toteż podajemy e^2 występujące w analogicznym t. 214; identycznej poprawki dokonano w **Te**.

s. 27 t. 203 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wn** (\rightarrow **Wf1, Wa**) i **Te**, wariant jest innym odczytaniem tego zapisu, dokonany przy założeniu, że autograf Chopina mógł być w tym szczególnie źle odczytany. Pr.r. W ostatnim akordzie **Wn** ma e^1 jako najniższą nutę. Błąd poprawiono we wszystkich pozostałych pierwszych wydaniach.

s. 29 t. 220 l.r. Jako dolną nutę akordu na 2. ósemce źródła mają a . Jest to pomyłka wynikła zapewne z podobieństwa t. 219-221.

Przeciwstawienie dwóch wariantów rozwiązania dominanty septymowej, na akord C-dur w t. 218 i 220 i na akord a-moll w t. 219 i 221, niewątpliwie w partii wiolonczeli, w intencji Chopina miało z pewnością dotyczyć także partii fortepianu.

t. 222 l.r. W **Wf**2 dolną nutą akordu na 2. ósemce jest *h*. Błąd poprawiono w **WfJ**.

t. 228 l.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wn** ma *h*¹. Błąd poprawiono we wszystkich pozostałych pierwszych wydaniach.

Grand Duo Concertant Dbop. 16

Wystawiony w Paryżu w 1831 r. „Robert Diabel” z muzyką Giacomo Meyerbeera odniósł ogromny sukces (patrz cytaty o *Grand Duo*... przed tekstem nutowym). Odpowiadając na propozycję wydawcy tego dzieła, Maurice'a Schlesingera, Chopin i Franchomme stworzyli rodzaj wirtuozowskiej, salonowej fantazji, opartej na trzech tematach z opery.

Źródła

A Autograf łączny obu twórców: partia fortepianu ręką Chopina, partia wiolonczeli ręką Franchomme'a (Bibliothèque Nationale, Paryż). Służył za podkład dla pierwszego wydania francuskiego, ma jednak częściowo roboczy charakter ze względu na dużą liczbę poprawek (skrobań, skreśleń, uzupełnień).

Wf Pierwsze wydanie francuskie, obejmujące partyturę i głos wiolonczelowy, M. Schlesinger (M.S. 1376), Paryż VII 1833. **Wf** oparte jest na **A** i było dwukrotnie korygowane przez Chopina i Franchomme'a, którzy wprowadzili szereg zmian i uzupełnień, m.in. dokładniejsze określenia temp i palcowanie. Mimo korekt, **Wf** zawiera dość dużo niedokładności i kilka błędów.

Wf^{prt}, **Wf^{vc}** – partytura i głos wiolonczeli **Wf**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wf** mogłoby prowadzić do niejasności.

WfFo Egzemplarz **Wf** należący do Adeli Forest, uczennicy Chopina, której utwór ten został zadedykowany (Paryż, zbiory prywatne). Zawiera liczne, pisane ręką Chopina, ołówkowe naniesienia (palcowanie, poprawki błędów, zmiany o charakterze ulepszeń tekstu).

WfFr Egzemplarz **Wf** z naniesieniami Augusta Franchomme'a (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń; brak 1. strony głosu wiolonczeli), przygotowany najprawdopodobniej na przełomie lat 1877-1878, w trakcie prac redakcyjnych nad pierwszym wydaniem źródłowym dzieła Chopina firmy Breitkopf & Härtel. Zawiera poprawki błędów, uprecyźnienia oznaczeń wykonawczych, odmiany tekstu oraz palcowanie partii wiolonczeli.

WfFr^{prt}, **WfFr^{vc}** – partytura i głos wiolonczeli **WfFr**. W **WfFr^{prt}** większość naniesień pisana jest inną ręką.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 1777), Berlin IX 1833, obejmujące partyturę i głos wiolonczelowy. Oparte na egzemplarzu korektowym **Wf** przed wprowadzeniem ostatnich retuszów, **Wn** zostało poddane adiustacji wydawcy. Nic nie wskazuje na udział twórców w jego powstaniu.

Wn^{prt}, **Wn^{vc}** – partytura i głos wiolonczeli **Wn**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wn** mogłoby prowadzić do niejasności.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o, Londyn XII 1833, obejmujące partię fortepianu z dodanymi replikami partii wiolonczeli (W & C^o N^o 1076) i głos wiolonczelowy (W & C^o N^o 1077). **Wa** oparte jest na **Wf** i nosi ślady adiustacji wydawcy. Nic nie sugeruje udziału twórców w jego powstaniu.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf**, porównane z **A** dla wyeliminowania niedokładności w odczytaniu. Odmiany tekstu wpisane przez Chopina w **WfFo** podajemy – w zależności od ich charakteru – w tekście głównym lub jako warianty, palcowanie ujmujemy w nawiasy. Uwzględniamy odmianę tekstu oraz drobne poprawki smyczkowania wpisane w **WfFr**.

* Redakcja WN pragnie gorąco podziękować p. Jean-Jacques'owi Eigeldingerowi, emerytowanemu prof. dr. Uniwersytetu w Genewie, za przesłanie kserokopii tego źródła oraz p. Bernardowi Le Borgne za udostępnienie tego i innych źródeł z kolekcji Germaine Mounier.

Partia wiolonczeli zredagowana na podstawie źródeł znajduje się w partyturze; we wkładce z głosem na wersję źródłową nałożono opracowanie praktyczne według zasad opisanych w *Komentarzu wykonawczym* do partii w-li.

s. 31 t. 9-12 pr.r. W każdym z tych taktów **A** ma 7 ósemek, gdyż tworzące synkopy, przetrzymane ósemki na 2. ósemce t. 9 i 11 oraz na 4. ósemce t. 10 i 12 Chopin błędnie zapisał jako ćwierćnuty. Sposób podpisania akordów l.r. pokazuje wyraźnie, jaki rytm kompozytor miał na myśli. W **Wf** (→**Wn,Wa**) błąd poprawiono.

s. 32 t. 18 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wn,Wa**), wariant jest wersją **A**. Chopinowska korekta **Wf** nie jest w tym wypadku pewna, gdyż w wydaniu tym pominięto po prostu pewne elementy występujące w **A** (łuk przetrzymujący *c*², *cresc.*, kropkę przedłużającą i beleczkę wiązania na 4. ósemce taktu oraz 4. beleczkę w wiązaniu na 5. ósemce), co w całości lub części można by przypisać nieuwadze sztycharza. Chopinowski dopisek na końcu taktu w **WfFo** (patrz niżej) może – wobec braku innych korygujących wpisów – świadczyć o akceptowaniu wersji **Wf** przez kompozytora.

Pr.r. Przed *e*¹ na ostatniej ósemce taktu w **A** (→**Wf,Wa**) nie ma *h*. Błąd poprawiono w **Wn** i **WfFo**.

t. 23-24 fort. **A** ma tu następującą notację:



(łuk przetrzymujący *H*₁ nie jest oznaczony

w poprzednim takcie, zapisanym na poprzednim systemie). Podajemy wersję **Wf**, gdyż dodanie akcentu w t. 24 sugeruje, że zmiany pisowni są wynikiem korekty Chopina.

Fort. Określenie *sotto voce* znajduje się tylko w **A**. Nie można stwierdzić, czy jego brak w **Wf** (→**Wn,Wa**) to wynik przeoczenia sztycharza czy korekty Chopina.

s. 33 t. 32-35 l.r. Kropki *staccato* nad ósemkami *H* znajdują się tylko w **A**. Nie można wykluczyć przeoczenia ich przez sztycharza **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 35 pr.r. Nuta *e*¹ na początku taktu jest w **A** półnutą z kropką. Podajemy wersję wprowadzoną zapewne przez Chopina w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 45 pr.r. Dolna nuta oktawy na końcu taktu, *h*¹, została przez Chopina dopisana w **A**, jednak na tyle niewyraźnie, że w **Wf** (→**Wn,Wa**) jej nie wydrukowano.

s. 34 t. 55-56 fort. W **A** nie ma *g* w akordzie na końcu t. 55, ani *a* na początku t. 56. Ponadto w obu tych akordach podstawą basową jest pojedyncza nuta *c*. Chopin uzupełnił akordy w korekcie **Wf** (→**Wn,Wa**).

t. 57-58 fort. Tekst główny i wariant to dwa sposoby odczytania Chopinowskiego dopisku w **WfFo**. W pozostałych źródłach przednutek nie ma w ogóle (patrz następna uwaga).

t. 57-62 fort. Podajemy tekst uwzględniający zmiany, wpisane przez Chopina w **WfFo**, najprawdopodobniej wkrótce po skomponowaniu i opublikowaniu utworu. Mają one, naszym zdaniem, charakter autorskich ulepszeń tekstu. Zbliżoną wersję podaje też **WfFr** (różnice można wytłumaczyć tym, że wpisując tę wersję ponad 40 lat później, Franchomme najprawdopodobniej musiał polegać tylko na swojej pamięci). Pozostałe źródła mają następującą wersję:



t. 63 pr.r. W **A** brak łą obniżającego dis^1 na d^1 . Błąd poprawiono w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

t. 64-67 fort. Powtarzane ósemki zapisane są w **A** w skrótowy

sposób: . Kropki w tej notacji

oznaczają liczbę powtórzeń, a nie artykulację *staccato*, jak to błędnie odczytano w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

t. 66 pr.r. Na początku taktu **A** ma jeszcze półnutę e^2 . Chopin najprawdopodobniej usunął ją w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

t. 69 pr.r. i w-la. Na początku taktu w **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) brak łą obniżającego dis^2 na d^2 . Za przeoczeniem znaku przez Chopina przemawia d^1 użyte 2. ósemki później, a także opuszczenie znaku w podobnym kontekście harmonicznym w t. 63 (patrz komentarz). W **Wn** błąd poprawiono.

s. 35 t. 74-75, 78-79, 81-85 fort. Notacja powtarzanych ósemek – patrz komentarz do t. 64-67.

t. 78 w-la. Nad e^1 na 4. ósemce taktu **A** (\rightarrow **Wf**^{prt} \rightarrow **Wn**^{prt}) ma $\sim\sim$. Zapis z podwójną przednutką wprowadził Franchomme w **Wf**^{Vc} (\rightarrow **Wn**^{Vc},**Wa**).

t. 80-81 i 84-85 pr.r. Notacja łuków i znaków *staccato* jest w **A** niezbyt staranna. Łuki na ogół kończą się na ostatniej szesnastce każdej z grup, lecz niektóre dociągnięte są aż do 1. szesnastki następnej grupy. Większość znaków *staccato* ma postać kliników, jednak kilka z nich to wyraźne kropki. Ponieważ brak tu racji muzycznych dla tego rodzaju różnicowania, ujednolicamy notację, przyjmując oznaczenia pojawiające się częściej.

s. 36 t. 86 w-la. Na początku taktu **Wf**^{prt} ma błędnie fis^1-f^2 , a co za tym idzie, na 3. ćwierćnutę taktu – a^1-f^2 . Podajemy prawidłowy tekst **Wf**^{Vc}.

t. 87-88 l.r. Dolne nuty oktav D_1 i Cis_1 dopisał Chopin w **WfFo**.

t. 91 pr.r. Przed 8. szesnastką taktu w **Wf** brak # podwyższającego h^2 na his^2 . O tym, że jest to niedokładność pisowni, przekonuje łą postawiony przed h^3 na początku następnego taktu.


t. 94 w-la. Znaku **tr** nie ma w **A** (\rightarrow **Wf**^{prt} \rightarrow **Wn**^{prt}).

s. 38 t. 109 fort. Znak \longleftarrow znajduje się tylko w **A**.

t. 116-118 pr.r. Cztery akordy **ff** liczą w **A** po 6 nut: $d^1-e^1-gis^1-h^1-d^2-e^2$. Chopin usunął d^2 w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**); por. t. 144-145, 251-252 i 277-278. Przeniesienie o oktawę wyżej akordu na początku t. 117 zaznaczył Chopin w **WfFo**.

s. 39 t. 123 pr.r. W akordzie na 2. połowie taktu w **Wn** nie ma dis^2 .

t. 125-126 i 258-259 fort. **A** i **Wn** mają tu następującą, pierwotną

wersję: . Chopin zmienił ją w ostatniej ko-

rekcje **Wf** (\rightarrow **Wa**). Por. komentarz do t. 258-259 i 284.

t. 130 pr.r. W ostatnim akordzie w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) przeoczono nutę h .

t. 132 pr.r. W akordzie na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma d^1 zamiast e^1 . W **Wn** błąd poprawiono.

Pr.r. Na 3. ósemce taktu w **WfFo** widoczne są trudne do zinterpretowania ółwkowe skreślenia. Najprawdopodobniej Chopin chciał uprościć tę figurę, nie jest jednak jasne, które nuty miały w jego zamyśle być usunięte. Możliwe odczytania:



t. 140-144 fort. Podajemy oznaczenia wykonawcze wprowadzone przez Chopina w korektach **Wf** (\rightarrow **Wa**). W **A** widzimy **ff** na początku t. 140, 142 i 144 oraz **p** w t. 141, które na podstawie odbitki korektorskiej **Wf** odtworzono w **Wn** (bez oznaczeń w t. 140-141, być może usuniętych już w pierwszej korekcie **Wf**). W ostatniej korekcie **Wf** Chopin usunął pozostałe dwa **ff** w t. 142 i 144, a dodał akcenty długie w t. 141 i 143.

s. 40 t. 146 l.r. Na początku taktu **A** i **Wn** ma samo **A**. Chopin dodał e w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 153 pr.r. Na początku taktu w **A** nie ma nuty h . Chopin dodał ją w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

t. 155 l.r. Do zapisanej w **A** punktowanej półnuty E Chopin, korygując **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), dodał e .

t. 157 pr.r. Jako 1. ósemkę **Wn** ma błędnie fis^3 .

t. 158 w-la. Jako 1. nutę **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wn**^{Vc},**Wa**) ma **D**. Rozpoczęcie frazy wiolonczeli od tercji akordu budzi jednak poważne wątpliwości w sytuacji, gdy postęp basu w poprzednim takcie prowadzi wyraźnie do prymy (H), a tercja (d^2) pojawia się także w partii fort. Ponieważ w używanym bezpośrednio przedtem kluczu wiolinowym nuta ta brzmiałaby h , nasuwa się myśl o pomyłce w umiejscowieniu klucza basowego. Wersję zakładającą zaistnienie takiego błędu, gładką harmonicznym i naturalną melodycznie, podajemy jako tekst główny, a wersję źródeł przytaczamy w wariancie. W **Wn**^{prt} jako 1. nutę podano H , co jest albo pomyłką, albo dowolną adiustacją.

t. 161 pr.r. Na 5. ósemce taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma gis^2 . Błąd poprawiono w **Wn**, a także w **WfFo**.

t. 163 w-la. Na początku taktu **Wf**^{prt} (\rightarrow **Wn**^{prt}) ma błędnie e^2 . Podajemy niewątpliwie poprawny tekst **A** (\rightarrow **Wf**^{Vc} \rightarrow **Wn**^{Vc},**Wa**).

s. 41 t. 171-172 pr.r. W **Wn** nie ma przenośnika oktawowego, a nad 1. ósemką t. 172 znajduje się znak $\sim\sim$. Wydaje się, że jest to pozostałość pierwotnej (pomyłkowej?) wersji, której ślady są widoczne także w **A**: wężyk trylu dociągnięty był tam aż nad 1. ósemkę t. 172, a znaku $8^{\sim\sim}loco$ prawdopodobnie nie było. Podana przez nas, prawidłowa wersja została przypuszczalnie wprowadzona równolegle w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**) i w **A**.

s. 42 t. 179 w-la. Jako 2. ósemkę **Wn** ma błędnie b^1 .

t. 180 l.r. W 2. połowie taktu **Wn** ma błędnie oktawę $es-es^1$.

t. 180-183 fort. Oznaczenia pedalizacji są w **A** niekompletne: w t. 182 nie ma ich wcale, a w t. 181 i 183 są tylko znaki ped . W **Wf** uzupełniono znaki w t. 181-182, a pominięto w t. 183, w **Wn** pedalizacji w tych 4 taktach nie podano w ogóle.

s. 43 t. 195 pr.r. Na początku taktu **A** i **Wn** ma γ . Chopin zastąpił pauzę oktawą h^1-h^2 w trakcie ostatniej korekty **Wf** (\rightarrow **Wa**).

t. 203 fort. Znak **mf** dodany został w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). **A** ma tu — (akcent długi?).

s. 44 t. 218 l.r. Przed środkową nutą akordu na 2. ósemce taktu **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma \sharp podwyższający d^1 na dis^1 . Jest to z pewnością błąd, poprawiony w **WfFo**.

t. 220 fort. Znaki **p** na początku taktu zostały wprowadzone w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). W **A** **p** pojawia się dopiero na 2. ósemce taktu, a 1. akord grany jest **ff**. W **Wn** nie ma tu żadnych oznaczeń dynamicznych.

t. 226 fort. Podajemy wersję wpisaną przez Chopina w **WfFo**. W pozostałych źródłach takt ten jest taki sam jak 2 poprzednie.

t. 227-228 w-la. Tekst główny jest wersją wpisaną przez Franchomme'a w **WfFr**, wariant pochodzi z pozostałych źródeł. Trudno stwierdzić, czy Chopin znał tę dopisaną wersję (mogła ona powstać nawet po jego śmierci), ponieważ jednak jako współautor, Franchomme odpowiadał z pewnością za kształt partii w-li, uważamy wprowadzoną przez niego zmianę za autorskie ulepszenie.

t. 230 w-la. Przed 5. ósemką taktu w **A** i **Wn**^{prt} nie ma \sharp podwyższającego g na gis .

s. 45 t. 240 i 244 pr.r. **A** i **Wn** ma w każdym z tych taktów tylko jeden znak chromatyczny, przed 7. szesnastką. Niezbędnych uzupełnień dokonano w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). Pr.r. W 2. połowie t. 240 wartości rytmiczne przetrzymanych nut nie zostały zapisane dokładnie w żadnym ze źródeł, np. w **A** nuta a ma wartość ćwierćnuty z kropką, a h – ósemki z kropką. Ponieważ nie ulega wątpliwości, że Chopin chciał przetrzymać poszczególne składniki akordu do końca taktu, podajemy wartości, które opisują takie wykonanie możliwie dokładnie, lecz bez komplikowania zapisu dodatkowymi nutami i łukami przetrzymującymi. W t. 244 zachowujemy uproszczoną notację **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**); por. *Komentarz wykonawczy*.

s. 46 t. 258-259 fort. **A** ma tu pierwotną wersję, taką samą jak w t. 125-126 (patrz komentarz do tych taktów). Prawdopodobnie w pierwszej korekcie **Wf** Chopin zmienił artykulację motywu l.r., co zacho-


wało się w **Wn**: . W ostatniej korekcie **Wf**

(\rightarrow **Wa**) Chopin wprowadził wersję zgodną ze sposobem, w jaki skorygował pozostałe analogiczne miejsca. Podajemy tekst tej ostatecznej redakcji **Wf**, pomijając klinik w l.r. na początku t. 259, pozostawiony zapewne przez nieuwagę. Por. komentarz do t. 284.

t. 267 pr.r. Jako 1. i 3. szesnastkę trioli na 3. ósemce taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie cis^3 (w **Wa** zmieniono – na cis^2 – także 2. nutę tej trioli). **A** i **Wn** mają poprawny tekst. Por. t. 134. W-la. Cyfrę palcowania 4 dodano w ostatniej korekcie **Wf**^{Vc} (\rightarrow **Wa**) dopiero w 2. połowie t. 268. Przenosimy ją w miejsce, w którym ta figura pojawia się po raz pierwszy.

s. 47 t. 271 l.r. Jako wewnętrzną nutę dwóch ostatnich akordów **A** i **Wn** mają h . Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**), dodając na 5. ósemce taktu \flat obniżający dis^1 na d^1 , pominięty wówczas z pewnością przez nieuwagę. Por. t. 138.

t. 283 w-la. Na początku taktu **A** (\rightarrow **Wf**^{prt} \rightarrow **Wn**^{prt},**Wa**) ma ćwierćnutę, a **Wf**^{Vc} (\rightarrow **Wn**^{Vc},**Wa**) – ósemkę.

s. 48 t. 284 l.r. W 2. połowie taktu **A** i **Wn** mają następującą wersję: . Chopin zmienił ją w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). Por. komentarz do t. 125-126 i 258-259.


t. 289-290 l.r. **A** i **Wn** mają następujący tekst:



Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). Chopin dodał wtedy również pedalizację i określenie *dolce*.

t. 293-294 i 301-302 fort. **A** i **Wn** mają akcenty tylko w t. 293; są one postawione nieprecyzyjnie, tak iż zdają się dotyczyć drugiej lub trzeciej nuty każdej z wyodrębnionych wiązaniem figur. Podane przez nas, wyraźne akcenty długie na pierwszej nucie dodał Chopin – we wszystkich taktach – w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**). Dodał wówczas także pedalizację i uzupełnił łuki, w **A** (i **Wn**) wpisane tylko przy niektórych motywach.

t. 294-295 i 302-303 fort. W **A** nie ma nut d w ostatnim akordzie pr.r. w t. 294 i pierwszym w t. 295. Chopin dodał je, korygując **Wf**

(\rightarrow **Wn,Wa**). W t. 302-303 **A** ma następującą wersję: 

do której w **Wf** dodano jedynie 8 pod dolną nutą oktawy E -e na początku t. 303. W **Wn** powtórzone uzupełnioną wersję, przydzielając jednak e na początku t. 303 do pr.r. W **Wa** podano tylko nuty, bez obu 8. Zdaniem redakcji, zmiany wprowadzone przez Chopina w t. 294-295 dotyczyły w jego intencji także t. 302-303, a różnice w wydaniach są wynikiem niestarannie zrealizowanej korekty **Wf**.

s. 49 t. 306 l.r. Przed 2. ósemką w **Wf** (\rightarrow **Wa**) nie ma \sharp .

s. 50 t. 308 l.r. Na początku taktu przed dolną nutą nie ma w **A** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) żadnego znaku chromatycznego. W **Wn** dodano przed tą nutą \flat , co jednak zapewne jest błędem, gdyż g^1 w poprzednim takcie nie jest dźwiękiem należącym do aktualnej tonacji (fis-moll) i gdyby Chopin chciał go tu ponownie użyć w alterowanym akordzie dominantowym, najprawdopodobniej nie zapomniałby \flat .

t. 312 l.r. W **A** zamiast as wpisane jest gis . W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) wydrukowano a , co prawdopodobnie świadczy o chęci zmiany pisowni tej nuty z gis na as . W **WfFo** Chopin dopisał \flat obniżający a na as .

t. 315 pr.r. Przed ostatnią szesnastką nie ma w źródłach \flat . Chopin dodał go prawdopodobnie w ostatniej korekcie **Wf** (\rightarrow **Wa**), lecz znak umieszczono pomyłkowo przed 6. szesnastką.

t. 316 pr.r. Przed 2. szesnastką w 2. połowie taktu **Wn** ma \flat przywracający e^2 . Znak tego nie ma ani w **A**, ani w **Wf** (\rightarrow **Wa**), jednak ślady widoczne w **Wf** dowodzą, że \flat występował także w tym wydaniu, lecz został ostatecznie usunięty w najpóźniejszej korekcie. Może to świadczyć o przejściowym wahaniu Chopina co do brzmienia tej nuty.

s. 51 t. 320 pr.r. Druga szesnastka 2. połowy taktu jest w **A** zapisana niewyraźnie: Chopin poprawiał e^2 na d^2 lub d^2 na e^2 . **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma d^2 , **Wn** – e^2 . Prawdopodobnie więc, odczytane przez sztycharza **Wf** e^2 Chopin zmienił w ostatniej korekcie na d^2 .

t. 327 pr.r. W **A** nie ma górnej nuty akordu, h^1 . Chopin dodał ją w korekcie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

t. 329 i 331 fort. **A** ma tu **f**. Podajemy skorygowane zapewne przez Chopina określenie **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

s. 52 t. 339 fort. **ff** znajduje się tylko w **A**.

s. 53 t. 363-364 fort. Zamiast \llcorner w t. 364 **A** ma *leggieriss*. Zmiana oznaczeń jest najprawdopodobniej wynikiem Chopinowskiej korekty **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**).

Sonata g op. 65

Źródła

As, Ar – zbiór kilkudziesięciu kart z zanotowanymi przez Chopina fragmentami *Sonaty* o różnym stopniu wykończenia, od niemal nieczytelnych szkiców po czystopisy (**Ar** – zbiory prywatne, Paryż; **As** – różne zbiory muzealne i prywatne, większość w Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie; fotokopie całego zbioru wydał Ferdynand Gajewski, Nowy Jork 1988). Zbiór obejmuje całość materiału użytego w wersji przygotowanej do druku, aczkolwiek wiele szczegółów Chopin zmieniał jeszcze w późniejszych źródłach. Znajdujemy tu ponadto liczne fragmenty nie wykorzystane w wersji ostatecznej, czasem zapisywane po kilkakroć w różnych postaciach.

Ciągły i stosunkowo czysty zapis cz. I (brak karty z t. 71-90) i IV, w postaci bardzo zbliżonej do ostatecznej, choć z mniejszą liczbą oznaczeń wykonawczych, określamy umownie jako autograf roboczy (**Ar**). Liczy on 21 stron; na niektórych widoczne są dopiski ołówkowe, np. określenia agogiczne, świadczące o wykorzystaniu **Ar** do próbowania *Sonaty* z Franchomme'em. Pozostałe zapisy uważamy za szkice (**As**).

[**A**] Zaginiony autograf edycyjny *Sonaty*, sporządzony na podstawie **Ar**. Chopin wprowadził w nim jeszcze cały szereg zmian tekstu wysokościowo-rytmicznego oraz uzupełnił oznaczenia wykonawcze. [**A**] służył za podkład do pierwszego wydania francuskiego *Sonaty*.

RFR Rękopis partii wiolonczeli (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzony przez Augusta Franchomme'a przypuszczalnie z myślą o wykonywaniu („próbowaniu”) *Sonaty* z Chopinem, zanim została wydrukowana. U góry pierwszej strony widnieje uwaga w języku francuskim: „Partia wiolonczeli *Sonaty* Chopina na fortepian i wiolonczelę pisana pod Jego dyktando przeze mnie Franchomme”. Czy Chopin dosłownie „dyktował” tekst, np. grając na fortepianie, czy „dyktando” jest tu tylko przenośnią podkreślającą autorstwo Chopina – trudno dzisiaj stwierdzić. Biorąc pod uwagę zachowane Chopinowskie zapisy *Sonaty* (**Ar**) na zbliżonym do zawartego w **RFR** etapie pracy nad utworem, wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne, że Franchomme spisał partię wiolonczeli na podstawie roboczych zapisów i ustnych wskazówek Chopina. **RFR** pisany jest pospiesznie, lecz czysto i czytelnie, na ogół bez poprawek (z wyjątkiem cz. I, t. 165-168). Niektóre fragmenty zawierają sporo oznaczeń wykonawczych (początek I cz., *Largo*).

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, Brandus et C^{ie} (B. et C^{ie} 4744) Paryż X 1847, sporządzone na podstawie [**A**] i dwukrotnie korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1**, dokonany zapewne wkrótce po nim (ta sama firma i numer). Wprowadzono w nim pewne poprawki, prawdopodobnie na podstawie [**A**], a być może i po konsultacji z kompozytorem; korektorem była przypuszczalnie Paulina Viardot*.

Wf2 było już po śmierci Chopina dwukrotnie wznawiane z okładką serii *Oeuvres complètes pour le piano de Frédéric Chopin*.

Wf = **Wf1** i **Wf2**.

Wfprt, **Wfvc** – partytura i głos wiolonczeli **Wf**.

WfFr Egzemplarz **Wf2** z naniesieniami Augusta Franchomme'a (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń), przygotowany najprawdopodobniej na przełomie lat 1877-1878, w trakcie prac redakcyjnych nad pierwszym wydaniem źródłowym dzieł Chopina firmy Breitkopf & Härtel. Zawiera poprawki błędów, dość liczne uprecyzjowania oznaczeń wykonawczych, wariant oraz palcowanie partii wiolonczeli. Franchomme dokonał wpisów na podstawie swoich notatek lub wspomnień z wykonań *Sonaty* z Chopinem; ich zgodność z intencją kompozytora na ogół nie budzi wątpliwości (nie licząc tych, które dotyczą aspektów technicznych wykonania partii w-li), niektóre jednak są prawdopodobnie błędne, co wynika zapewne z około trzydziestoletniego odstępu między powstaniem *Sonaty* a sporządzeniem **WfFr**.

WfFrprt, **WfFrvc** – partytura i głos wiolonczeli egzemplarza **WfFr**.

WfS Egzemplarz **Wf2** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż). W cz. IV zawiera dopisane ołówkiem przez Chopina poprawki błędów druku i palcowanie.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7718), Lipsk XII 1847, oparte na odbitce korektorskiej **Wf1** przed końcową korektą. Wprowadzono w nim szereg adiustacji, np. uzupełniono znaki chromatyczne, łuki, kropki *staccato*, nie zawsze zgodnie z intencją lub zwyczajem Chopina**. Niektóre zmiany wysokości nut (np. cz. I, t. 19, 59, 193) wykraczają poza zakres typowej adiustacji i sugerują udział Chopina w przygotowaniu **Wn1**. Ustalenie dokładnego zakresu tej ewentualnej korekty jest niestety na podstawie dostępnych źródeł niemożliwe.

Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się detalami okładki.

Wn2 Drugi nakład **Wn1** (ta sama firma i numer), w którym wprowadzono szereg adiustacji porządkujących tekst, np. uzupełnienia znaków chromatycznych, w tym ostrzegawczych, ujednoczenie detali partii w-li pomiędzy partyturą i głosem.

Istnieją egzemplarze **Wn2** różniące się ceną na okładce.

Wn = **Wn1** i **Wn2**.

Wnprt, **Wnvc**, **Wn1prt**, **Wn1vc**, **Wn2prt**, **Wn2vc** – partytura i głos wiolonczeli **Wn** i jego różnych nakładów.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako źródło oparte na [**A**] i zawierające najpóźniejsze korekty niewątpliwie Chopinowskie. Dla wyeliminowania ewentualnych błędów porównujemy je z **Ar**, **As** i **RFR**. W dalszej części komentarza do tekstów rękopiśmiennych odwołujemy się tylko wtedy, gdy ustalenie intencji Chopina na podstawie **Wf** i **Wn** nastęrcza trudności. Uwzględniamy te spośród korekt **Wn**, które noszą cechy zmian Chopinowskich; ponieważ ich autentyczność nie jest pewna, podajemy je w formie wariantów.

Uwzględniamy naniesienia **WfFr**; zmiany korygujące wyraźne niedokładności lub błędy **Wf** wprowadzamy wprost do tekstu, pozostałe podajemy w nawiasach okrągłych. Nie podajemy palcowania i niektórych uzupełnień łuków partii w-li, gdyż stanowią one późniejszą, praktyczną redakcję tej partii.

Palcowanie Chopinowskie podane w nawiasach pochodzi z **WfS** lub **Ar**. Pojawiające się wskutek braku [**A**] wątpliwości co do znaczenia różnej długości znaków — (akcent, akcent długi lub *diminuendo*) rozstrzygamy, biorąc pod uwagę zwyczaje kompozytora w tym zakresie, udokumentowane źródłowo w innych kompozycjach.

Partia wiolonczeli zredagowana na podstawie źródeł znajduje się w partyturze; we wkładce z głosem na wersję źródłową nałożono opracowanie praktyczne według zasad opisanych w *Komentarzu wykonawczym* do partii w-li.

I. Allegro moderato

s. 54 t. 1 i 5 fort. Oznaczenia **p** podane w nawiasach pochodzą z **Ar**.

s. 55 t. 19 l.r. Tekst główny 4. ćwierćnuty pochodzi z **Ar** i **Wf**, wariant z **Wn**. Zmiana wprowadzona w **Wn** może pochodzić od Chopina: tego typu uprzedzenie harmonii jest chwytem niejednokrotnie przezeń stosowanym, zwłaszcza w późniejszym okresie twórczości, por. np. t. 13-14 tej części lub *Nokturny H* op. 62 nr 1, t. 36-37 i *E* op. 62 nr 2, t. 41-42.

t. 30 fort. Znak ♩ znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wn**) już na początku taktu. Poprawiamy tę prawdopodobną niedokładność notacji.

s. 56 t. 35 fort. Na przedostatniej ósemce **Wn** ma seksty $e^1\text{-cis}^2$ i $e^2\text{-cis}^3$. Ta błędna wersja powstała najprawdopodobniej w wyniku adiustacji niedokładnego zapisu odbitki korektorskiej **Wf1**, w którym przed tymi sekstami nie było żadnych znaków chromatycznych. Wskazuje na to notacja **Ar**, w którym miejsce to tak właśnie – bez znaków chromatycznych – jest zapisane. O tym, że zapis ten należy rozumieć tak, jak podano w naszym wydaniu, świadczą bez żadnych wątpliwości bemole i kasowniki występujące tu w gotowym **Wf** oraz wcześniejsze zapisy **As**.

* Pisze o tym Klara Schumann w liście do Hermana Härtla z dn. 28 XI 1847, opublikowanej w: Monica Steegmann, red., ...*daß Gott mir ein Talent geschenkt*: Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel und Richard und Helene Schöne, Zürich-Mainz, 1997.

** Jednym z adiustatorów była Klara Schumann, co wynika z jej korespondencji z Hermanem Härtlem (listy z 22 IX i 9 X 1847), op. cit.

s. 57

t. 46 pr.r. Jako przedostatnią szesnastkę **Wn** ma błędnie c^3 . W-la. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych dodano nutę *g* do ostatniej szesnastki. Nuta ta występowała wprawdzie we wcześniejszych źródłach, **As**, **Ar** i **RfR**, ostatecznie jednak, w **Wf** (\rightarrow **Wn**) Chopin zrezygnował z niej, zapewne dla uniknięcia mniej wygodnego chwytu.

t. 47 pr.r. Przed 1. szesnastką 2. połowy taktu **Wn** ma *b*. W **Ar** nie ma tu żadnego znaku, należy więc czytać d^2 , co potwierdza *b* wpisany przez Chopina przed przedostatnią szesnastką taktu w skreślonej, pierwotnej wersji zakończenia pasażu, $g^2-f^2-des^2-b^1$. **Wf** ma *h* przed omawianą nutą; por. też t. 45, 11. szesnastka. Fort. Znak * znajduje się tylko w **Wn**.

t. 48 pr.r. Przednutka c^3 została dopisana w **WfFr**. Pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu **Wn** ma najprawdopodobniej pomyłkowo \leftarrow . Por. znak dynamiczny na początku tej części.

t. 49-50 fort. Cztery akcenty wydzielające motyw imitujący początek frazy wiolonczeli w t. 48 (powtórzony także przez fortepian w t. 49) znajdują się tylko w **Ar**. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) podano tylko ostatni z nich, zapewne z powodu braku miejsca nad wysoko położonymi szesnastkami l.r.

t. 50 l.r. Jako 4. szesnastkę **Wf1** (\rightarrow **Wn**) ma as^1 . Jest to prawdopodobnie pomyłka sztycharza (mógł on spojrzeć na 4. szesnastkę w poprzednim takcie), poprawiona w **Wf2**. Patrz poprzedni komentarz.

t. 51 *p* pochodzi z **WfFr**.

s. 58

t. 59 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, **Ar** i **As**. Wariant jest wersją **Wn**, która mogła powstać w następstwie korekty Chopina.

t. 61 fort. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) nie ma tu określić wykonawczych. Podajemy *p* znajdujące się w **Ar** i **WfFr** oraz dopisane tylko w **WfFr dolce**. Por. analogiczny t. 175.

t. 67-68 pr.r. Łuk przetrzymujący *c* znajduje się tylko w **Ar**. Nie jest pewne, czy jego brak w pozostałych źródłach nie jest wynikiem nieuwagi Chopina lub sztycharza.

t. 69, 71 i analog. fort. Pedalizacja nie jest w **Wf** (\rightarrow **Wn**) oznaczona całkiem precyzyjnie:



Podajemy odczytanie najbliższe pisowni źródeł, a zarazem najpewniejsze merytorycznie (na ostatniej ósemce na pewno trzeba wziąć pedał). Inną możliwość opisujemy w *Komentarzu wykonawczym*.

t. 70 i 184 pr.r. Źródła różnią się notacją 3. ćwierćnuty tych taktów. W t. 70 **Ar** i **Wf** nie mają należącej do najwyższego głosu ćwierćnuty f^1 . Z praktycznego punktu widzenia pisownia ta jest wystarczająca, może jednak utrudnić zrozumienie polifonicznej struktury tego fragmentu, gdyż formalnie rzecz biorąc, brakuje w niej ćwierćnuty w podstawowej linii melodycznej. W analogicznym t. 184, w **Wf** (\rightarrow **Wn**) nad półnutą *gis-d^1* (z laseczką ku górze) widnieje pauza ćwierćnutowa, przez co melodia od 4. ćwierćnuty taktu formalnie należy już do innego głosu. W obu miejscach podajemy najrzeczniejszą, naszym zdaniem, pisownię, której Chopin użył w **Ar** w t. 184.

t. 71 i 185 fort. Kwestia przetrzymywania niektórych lub wszystkich nut akordu na 4. ósemce taktu jest wyjątkowo trudna do rozwikłania. Początkowo Chopin zapisał przetrzymanie wszystkich 5 nut akordu, wersję tę ma **As**. Jaka była jego koncepcja na etapie powstania **Ar**, nie wiadomo, gdyż karta z t. 71 zaginęła,

a w t. 185 nie ma ani jednego łuku, co jest najprawdopodobniej pomyłką. W **Wf** przetrzymane są jedynie nuty basowe, *H* w t. 71 i *Gis* w t. 185. **Wn** ma w obu taktach łuki przetrzymujące wszystkie 5 nut akordu. Nasuwają się następujące wnioski:

— kształtując te takty jako progresyjne powtórzenie frazy słyszanej 2 takty wcześniej, Chopin musiał – ze względu na zmianę trybu – wybrać pomiędzy analogią linearną, w której melodia opada półtonami bez powtarzanych dźwięków (wersja z przetrzymaniem), a analogią rytmiczną, w której – pomijając przesunięcie 1. nuty – liczba i rytm nut melodycznych są jednakowe (wersja z powtórzeniem);

— chronologia wersji nie jest pewna, gdyż wersja pierwotna (z przetrzymaniem) może być również ostatnią, jeśli łuki **Wn** dodano na polecenie Chopina; gdyby były one jednak dodatkiem adiustacji lub zostały przejęte z **Wf**, w którym Chopin je następnie usunął, najpóźniejsza byłaby wersja z powtórzeniem.

W tej sytuacji decydujemy się na rozwiązanie kompromisowe, w którym nuty melodyczne są powtórzone, a wypełnienie harmoniczne przetrzymane; łączy ono naszym zdaniem zalety obu wersji źródłowych. Te ostatnie podajemy zaś jako warianty w *Komentarzu wykonawczym*.

s. 59

t. 78 w-la. Jako 2. nutę **Wf**^{Vc} ma as^1 . Jest to najprawdopodobniej pomyłka, o czym świadczy f^1 występujące we wszystkich pozostałych źródłach. Zmiana as^1 na f^1 jest wpisana w **WfFr**. Por. analogiczne t. 80, 192 i 194.

W-la. Akcent pod f^1 jest wpisany w **WfFr**^{Vc}. Zastąpiono nim drukowane widełki \leftarrow , uwypuklające tę samą nutę. Uwzględniamy tę subtelną zmianę, gdyż akcenty w analogicznych t. 80 i 192 sugerują, że Chopin w pracy nad *Sonatą* zdecydował się na tę formę opisu dynamiki tego motywu.

t. 79 l.r. W **Wn** nie ma ćwierćnut *g* górnego głosu, co jest niewątpliwie przeoczeniem.

s. 60

t. 93 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych 3. szesnastkę 2. połowy taktu zmieniono dowolnie z *B* na *Gis*. Autografy świadczą o początkowym wahaniu Chopina: zarówno **As**, jak i **Ar** mają tu poprawki, w **As** z *B* na *G* [*Gis*], a w **Ar** przypuszczalnie z *Gis* na *B* (nieczytelne). W tej sytuacji *B* występujące w **Wf** (\rightarrow **Wn**) można uważać za ostateczną decyzję Chopina.

t. 93 i 95 W **Wn** zachował się pierwotny, jednogłosowy zapis

partii pr.r.:  Podajemy niewątpliwie udo-

skonaloną pisownię, wprowadzoną przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf1**.

t. 93-94 i 95-96 pr.r. Oktawy *a-a^1* na ostatniej ósemce t. 93 i 95 są w **Wn** połączone łukami z odpowiednimi nutami akordów na początku t. 94 i 96. Ponieważ w pozostałych źródłach dźwięki te nie są przetrzymane ani tu, ani w analogicznych t. 207-210, uważamy łuki **Wn** za dodatek adiustacji tego wydania. To, że przetrzymanie tych oktaw nie leżało w zamyśle Chopina, potwierdzają dodatkowo korekty zrobione przez niego w wersji bez łuków – patrz następną uwagę.

t. 94 i 96 pr.r. W akordach na początku tych taktów **Wn** ma jeszcze nuty d^1 . Chopin usunął je w ostatniej korekcie **Wf1**.

t. 97 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych 6. i 7. ósemkę taktu w dolnym głosie zastąpiono dowolnie ćwierćnutą.

s. 61

t. 98 i 212 w-la. **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma tu inne łuki:




(łuk w nawiasie na końcu t. 98 występuje tylko w **Wn**^{Vc}).

Zdaniem redakcji, różne łukowania wskazują tu raczej na poszukiwanie najtrafniejszego zapisu niż chęć zróżnicowania wykonania. Podajemy łukowanie wpisane w obu taktach w **WfFr**.

t. 100-101 fort. Określenie *cresc.* w t. 100 znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wn**), zostało jednak przesunięte do t. 101, zgodnie z partią wiolonczeli, w **WfFr**. Podajemy obie możliwości ukształtowania dynamiki w tym fragmencie.

t. 107 fort. Jako 4. i 5. szesnastkę **Wn** ma 2 akordy *g-b-es*¹ w l.r. i *g¹-b¹-es²* w pr.r., co jest wersją pierwotną, zapisaną w **Ar** i występującą początkowo również w **Wf1**. W ostatniej korekcie **Wf1** zmieniono akordy l.r. na *g-b-g¹* i *g-b*. Zdaniem redakcji, korekta została przeprowadzona niedokładnie, a jej zamierzonym przez Chopina celem była wersja analogiczna do tej, którą oba wydania mają w t. 221. Przemawiają za tym następujące argumenty:
— w skorygowanej wersji uderzane są te same nuty, co w t. 221 (oczywiście w innej tonacji); różnice przydziału poszczególnych nut do prawej lub lewej ręki stanowią więc nieuzasadnioną dźwiękowo komplikację wykonawczą;
— w **Ar** widać, że także t. 221 miał początkowo w obu rękach trójdźwięki o jednakowej strukturze; Chopin zmienił je następnie na wersję znaną z wydań, chcąc zapewne przeciwstawić melodycznie linie najwyższych nut obu rąk;
— Chopin nie dążył do zróżnicowania i komplikowania tych miejsc, o czym świadczy uwaga kompozytora wpisana w **Ar** pod t. 106-107: „jak drugi [raz]”.
Biorąc pod uwagę powyższe, podajemy tekst analogiczny do t. 221.

s. 62 t. 109-110 i 223-224 w-la. Na przejściu t. 223-224 **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma

inne łuki:  W **WfFr** analogiczne łuki wpisano także w t. 109-110. Jest to sprzeczne z wyraźnie przez Chopina w **As** i **Ar** oznaczonymi łukami przetrzymującymi ostatnią ósemkę t. 109 i 223 i niejasne od strony praktycznej. W obu miejscach podajemy więc łuki występujące w **Wf** (\rightarrow **Wn**) w t. 109-110, nie budzące zastrzeżeń ani wykonawczych, ani muzycznych.

t. 110 i 224 l.r. Ostatnia ćwierćnuta ma w źródłach 2 wersje, z prymą (*D₁-D* w t. 110 i *G₁-G* w t. 224) lub tercją akordu (odpowiednio *F₁-F* i *B₁-B*). Wydaje się ponadto, że Chopin wahał się także, czy w obu taktach dać wersje w pełni analogiczne, czy zróżnicowane. Oto stan źródeł:


	t. 110	t. 224
— Ar pierwotnie	<i>D₁-D</i>	<i>B₁-B</i>
— Ar poprawione	<i>D₁-D</i>	<i>G₁-G</i>
— Wf	<i>F₁-F</i>	<i>G₁-G</i>
— Wn	<i>F₁-F</i>	<i>B₁-B</i>

Każda z powyższych wersji jest lub może być autentyczna, żadna jednak nie może być uważana za ostateczną:

- **Ar** jest tylko roboczym zapisem utworu;
- w wersji **Wf** nie można wykluczyć błędu w t. 110;
- zmiana wprowadzona w t. 224 w **Wn** mogła być efektem ujednolicającej ingerencji adiustatora.

W tej sytuacji do tekstu głównego przyjmujemy wersję źródła podstawowego (**Wf**), dopuszczając pozostałe możliwości jako wariantowe.

t. 111 pr.r. W akordzie na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wn**) mają *es* jako dolną nutę, a *h* podwyższający *es* na *e* pojawia się dopiero w połowie taktu. Rękopisy świadczą tu o wielokrotnych wahaniach Chopina co do rytmu, układu głosów i innych szczegółów; w najpóźniejszym zachowanym zapisie (**Ar**) takt ten jest ściśle analogiczny

do t. 225:  Zdaniem redakcji jest prawdopodobne, że poprawiając potem to miejsce kolejny raz, Chopin w [**A**] chciał zmienić głównie rytm uderzeń nuty *e*, bez ingerowania w treść harmoniczną akordu. Brak *h* przed tą nutą w 1. akordzie byłby więc jedynie niezamierzonym efektem ubocznym dokonywanych przesunięć. Dlatego dodajemy *h* już na początku taktu.

t. 114 pr.r. Pólnutę *h* na początku taktu umieszczono w **Wf** (\rightarrow **Wn**) na dolnej pięciolinii, a cała seksta *h-g¹* poprzedzona jest pionowym łuczkiem. Chopin w ostatnim okresie twórczości używał takich łuków do oznaczenia arpeggia lub podziału na ręce, gdy nie wynikał on jednoznacznie z układu graficznego. Ta druga możliwość wydaje się tu znacznie prawdopodobniejsza – w **Ar** nie ma tego łuku – toteż pomijamy ten znak jako niepotrzebny w układzie graficznym przyjętym w naszym wydaniu.

s. 63 t. 121-122 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych nuty *F* połączono łukiem. Dowolność ta ma prawdopodobnie za przyczynę wątpliwą autentyczności wersję **Wn** w t. 128-129 (patrz niżej).

t. 128-129 l.r. W **Wn** ostatnie *E* w t. 128 jest połączone łukiem z górną nutą oktawy w t. 129. Jest to najprawdopodobniej dodatek adiustatora, zasugerowanego łukiem przetrzymującym *h*.

t. 130 l.r. Drugą połowę taktu Chopin zapisał na górnej pięciolinii. Wobec użycia przenośnika oktawowego dla ostatniej nuty pr.r., także kończące pasaż l.r. *f²* należałoby czytać jako *f³*. Jest to z pewnością niedokładność pisowni.

t. 133 pr.r. Najniższa nuta przednutkowego akordu umieszczona jest w **Wf** (\rightarrow **Wn**) na dolnej pięciolinii, a cały akord poprzedzony w **Wf** pionowym łuczkiem. Pomijamy go z powodów omówionych w komentarzu do t. 114.
L.r. Łuk pod oktavami w połowie taktu pochodzi z **Ar**.

s. 64 t. 138 l.r. Na ostatniej ćwierćnucie taktu w **Wf** górny głos nie jest wyodrębniony, natomiast w **Wn** dodano laseczkę ćwierćnutową przy *dis¹*. Pisownia rękopisów podważa autentyczność tego uzupełnienia, dowodząc, że Chopin słyszał tu dwie nuty melodyczne, *dis¹-h*, a nie tylko jedną:



W przedstawionym powyżej zapisie t. 138-139, pochodzącym z **As**, widać wyraźnie, iż lewej ręce powierzono jest kolejne, imitacyjne przeprowadzenie jednej z głównych myśli melodycznych tej części. W **Ar**, w którym fragment ten występuje już w wersji ostatecznej, omawiany szczegół został również precyzyjnie zanotowany i tę pisownię, jako najrzęczniejszą, podajemy.

t. 139 l.r. W **Wn** nie ma \sharp podwyższającego *c* na *cis* na 4. ósemce taktu ani *C* na *Cis* na 8. ósemce. To raczej oczywiste w tym kontekście przeoczenie ma zapewne źródło w pisowni [**A**], na co wskazuje brak tych znaków w **Ar**. W **Wf** krzyżyki uzupełniono.
L.r. Na 6. ósemce taktu **Wn** ma oktavę *gis-gis¹*. Oktawa występowała również w **As**, **Ar** i **Wf1**, w którym jednak Chopin zmienił ją ostatecznie na sekstę.

t. 141-144 pr.r. W **Wn** zachował się pierwotny układ graficzny figuracji (odtworzony zapewne z błędami):



Chopin udoskonalił notację w ostatniej korekcie **Wf1**.

s. 65 t. 146-147 l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych do sekundy *g-a* w połowie t. 146 dodano jeszcze *e*; podobnie oktavę wyżej na początku t. 147. Jest to pierwotna wersja (ma ją **Ar**), zmieniona przez Chopina najprawdopodobniej już w [**A**].

t. 149 pr.r. W **Wf** nie ma łuków przetrzymujących początkowy akord. Porównanie z analogicznymi miejscami – t. 24 (w-la), 36 i 157 – dowodzi przeoczenia Chopina. Łuki uzupełniono w **WfFr** i **Wn**.

- t. 151 pr.r. Jako 2. ósemkę dolnego głosu **Wn** ma sekstę $f-d^1$. Podajemy wygodniejszą pianistycznie kwartę, wprowadzoną przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf1**. Por. komentarz do t. 159.
- s. 66 t. 156 w-la. Łuki na 2. i 4. ćwierćnucie taktu podane są w **Wf** niedokładnie: w **Wf^{prt}** obejmują całe grupy , w **Wf^{vc}** – tylko triole szesnastkowe. W **Wn1^{vc}** odtworzono (z błędem) zapis **Wf^{vc}**, a w **Wn^{prt}** i **Wn2^{vc}** powtórzono tekst **Wf^{prt}**. W **RFr** nie ma żadnych łuków w tym takcie. Podajemy łuki, które **Wf^{prt}** i **RFr** mają w analogicznych figurach t. 35 i 148. Fort.Przed dolnymi nutami sekst na przedostatniej ósemce w **Wf** (\rightarrow **Wn**) nie ma kasowników przywracających $g^{(2)}$. To niewątpliwie przeoczenie Chopina potwierdza **G** występujące w tym miejscu w partii wiolonczeli.
- t. 157 l.r. Przedostatni akord brzmi w **Wf** (\rightarrow **Wn**) $h-e^1-g^1-h^1$. W analogicznych miejscach (t. 24, 36 i 149) na 7. ósemce taktu nigdy nie pojawia się czysty akord toniki, a nuta melodyczna jest zawsze dysonansem. Zachodzi więc podejrzenie błędu, potwierdzone zapisem **Ar**, w którym akord ten brzmi $h-e^1-a^1-h^1$. Wersję tę, zachowującą rozkład napięć harmonicznym zgodny z pozostałymi wystąpieniami tego motywu, podajemy jako jedyną.
- t. 159 pr.r. Na 2. ósemce dolnego głosu źródła mają sekstę $g-e^1$. Podajemy kwartę $h-e^1$, analogicznie do zmiany wprowadzonej przez Chopina w t. 151 (patrz komentarz). Pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych na 3. ćwierćnucie taktu zamiast kwart $h-e^1$ podano w dolnym głosie seksty $h-g^1$. Wersja ta z harmonicznego punktu widzenia wydaje się uzasadniona (por. analogiczny t. 151), nie została jednak przez Chopina zapisana w żadnym ze źródeł.
- t. 160 fort. Zmiana pedału wpisana jest w **Wf** (\rightarrow **Wn**) już w połowie taktu, co zapewne jest pomyłką; por. t. 152.
- t. 163 pr.r. Jako środkową nutę akordu na początku taktu **Wn** ma d^2 . Jest to prawdopodobnie dowolna zmiana wprowadzona przez adiustatora tego wydania. Podajemy niewątpliwie Chopinowski tekst **Wf** i **Ar**.
- s. 67 t. 167 w-la. W **Wf^{prt}** (\rightarrow **Wn**) nie ma łuku nad 1. ćwierćnutą taktu, a **Wf^{vc}** ma jeden łuk nad całym taktem. Podajemy niewątpliwie poprawne łuki **WfFr**.
- t. 168-170 Określenia agogiczne w nawiasach, dopełniające *stretto* podane w **Wf** (\rightarrow **Wn**) w t. 165, pochodzą z **WfFr^{prt}**. W **WfFr^{vc}** odpowiednie wpisy znajdują się 2 takty później, co najprawdopodobniej jest pomyłką (potwierdzeniem tej oceny może być fakt, iż w gotowym wydaniu *Sonaty*, w którym uwzględniono uwagi **WfFr**, podana jest wersja **WfFr^{prt}**). Przyjmujemy również skorygowane przez Franchomme'a umiejscowienie znaku \llcorner w partii wiolonczeli; **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma go w t. 168.
- t. 181 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych na końcu taktu podano tercję c^1-e^1 . Jest to wersja pierwotna (**Ar**), zmieniona przez Chopina zapewne w [**A**] (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wn**).
- s. 68 t. 185 fort. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) ostatni akord zapisany jest w uproszczony sposób, bez arpeggiów i pedalizacji. Ponieważ wykonanie takie jak w analogicznych taktach nie ulega tu najmniejszej wątpliwości, uzupełniamy te oznaczenia.
- t. 193 pr.r. Tekst główny 4. szesnastki (e^1) pochodzi z **Wf** i **Ar**. W trakcie druku **Wn** zmieniono ją na f^1 . Za prawdopodobną autentycznością tej wersji przemawia zręczne wprowadzenie analogii melodycznej do figuracji t. 191 i wplecenie w linię szesnastek najważniejszego motywu tej części i całej *Sonaty* ($e^1-f^1-e^1$, .
- s. 69 t. 197 pr.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie taktu **Wn** ma a^2 jako najwyższą nutę (w wydaniu tym ponadto brak łuku rozpoczynającego się nad tym akordem). Podajemy g^2 znajdujące się w **Wf** i **Ar**. Por. t. 82, 83 i 195.
- t. 199 i 201 pr.r. Łuku przetrzymującego b^1 w połowie t. 199 nie ma w **Wn**, znajduje się jednak w **Wf** i **Ar**. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano analogiczny łuk w t. 201. Pozostawiamy tę drobną różnicę między obu taktami jako jeden z elementów zróżnicowania dwutaktowych fraz (t. 198-199 i 200-201).
- t. 205-206 fort. W **Wf** określenia ff i p tworzą jeden znak umieszczony przed 1. akordem t. 206, tak że ff wypada na końcu t. 205. W **WfFr** uprecyzjono położenie znaku, przesuwając ff na początek t. 206. Takie odczytanie jest, zdaniem redakcji, mniej prawdopodobne, toteż umieszczamy tu znaki dynamiczne analogicznie do t. 91-92, gdzie ich układ nie budzi wątpliwości ani źródłowych, ani muzycznych. Zbliżonej interpretacji oznaczeń **Wf** dokonano już w **Wn**, zapewne również kierując się analogią z odpowiednim miejscem ekspozycji. Por. komentarz do t. 226.
- t. 207 i 209 pr.r. Oktawy d^1-d^2 na 4. ósemce są w źródłach zapisane jako 2 ósemki, w t. 209 połączone łukami (w **Wn** także w t. 207). Brak łuków jest z pewnością pomyłką Chopina, czego dowodzi porównanie z analogicznymi taktami oraz akcenty podkreślające synkopowy charakter tych nut. Uważając przetrzymanie tych oktaw za niewątpliwie, przyjmujemy prostszą pisownię Chopinowską analogicznych t. 93 i 95.
- t. 207-208 i 209-210 pr.r. Oktawy d^1-d^2 na ostatniej ósemce t. 207 i 209 są w **Wn** połączone łukami z odpowiednimi nutami akordów na początku t. 208 i 210. Łuki te są zapewne dodatkiem adiustacji. Patrz komentarz do t. 93-94 i 95-96, a także 128-129 i 211.
- t. 208 pr.r. Na początku taktu źródła mają jeszcze g^1 w akordzie. Ponieważ w analogicznym t. 210 nuty tej nie ma, a w ekspozycji (t. 94 i 96) Chopin usunął odpowiednie nuty w korekcie **Wf**, uważamy pozostawienie tego g^1 za wynik nieuwagi kompozytora i nie podajemy go.
- s. 70 t. 211 pr.r. Sekundy es^1-f^1 na 4. i 5. ósemce taktu są w **Wn** połączone łukami. Biorąc pod uwagę kilka innych miejsc, w których adiustacja **Wn** dodała łuki (np. t. 93-94 i 95-96), uważamy także to uzupełnienie za nieautentyczne. W **Ar** rytm powtórzeń tej sekundy jest jeszcze inny (uderzenia wypadają na 3., 4., 6., 7. i 8. ósemce), jednak zarówno w **Ar**, jak i **Wf** równoczesne uderzenia nuty melodycznej górnego głosu i akompaniującej sekundy pojawiają się i tu, i w analogicznym t. 97.
- t. 211-212 pr.r. Łuk frazowy pochodzi z **Ar**.
- t. 212 fort. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) między pięcioliniami powtórzone są widelki \rightrightarrows znad górnej pięciolinii. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, toteż pomijamy ten zbędny znak.
- t. 217 pr.r. Łuk przetrzymujący g^2 w połowie taktu znajduje się tylko w **Wf**, dodany prawdopodobnie w ostatniej korekcie **Wf1**.
- s. 71 t. 221 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych do 7. szesnastki taktu dodano dowolnie es^1 .
- t. 223 pr.r. Na ostatniej ćwierćnucie taktu **Wn** ma równe ósemki. Rytm punktowany w **Wf** jest najprawdopodobniej wynikiem ostatniej Chopinowskiej korekty **Wf1**.
- t. 226 fort. Pierwsze wydania różnią się tu oznaczeniami dynamicznymi. **Wn** ma p na początku taktu, podczas gdy **Wf** ma w tym miejscu sfz , a p dopiero w połowie taktu. Oznaczenia **Wf** budzą poważne wątpliwości ze względu na wystąpienie nigdy nieużywanego przez Chopina znaku sfz . Wydaje się więc prawdopodobne, że zaszło tu jakieś nieporozumienie w trakcie korekty. Także względy muzyczne przemawiają za prawidłowością oznaczeń **Wn**: wprawdzie Chopin stosował chętnie ff (i potem p) na końcu fraz, np. cz. IV, t. 13, a także *Polonez* C op. 3, t. 186, 198, 204, *Grand Duo Concertant* Dbop. 16, t. 186, *Sonata* h op. 58, cz. I, t. 115,

Barkarola op. 60, t. 111, nie groziło to jednak zagłuszeniem głównej, czy wręcz jedynej linii melodycznej następnej frazy. Z tych względów podajemy przekazany przez **Wn** znak *p*, zgodny z *p* na 2. ósemce w partii w-li.

II. Scherzo

s. 72 t. 8 l.r. Na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma samo *d*. Brak *a* jest tu z pewnością przeoczeniem – por. analogiczne t. 96 i 218. Kwinta znajduje się także w **As**.

t. 16-17 Umieszczenie i sens znaku \rightrightarrows nie są tu całkiem pewne. Jeśli – co w tym okresie życia Chopina było regułą – zapisał on *Scherzo* drobnym, ściśnionym pismem, jest całkiem prawdopodobne, że miał to być w jego intencji akcent na 3. ćwierćnucie w t. 16 lub na pierwszej w t. 17.

t. 20 fort. Ostatni akord oznaczony jest *staccato* w **Wn**; kropki znajdują się również – w obu pierwszych wydaniach – w analogicznych t. 108 i 230. W **Wf** omawiany akord nie ma kropek, a ponadto nuta *e*¹ połączone jest łukiem z *e*¹ w następnym akordzie; jest to najprawdopodobniej łuk motywiczny dla tej pary akordów. Wersja **Wf** może być wynikiem korekty Chopina, co pozwala uważać wykonanie *tenuto* akordu w t. 20 za drobny wariant artykulacji.

s. 73 t. 30, 118 i 240 pr.r. W t. 30 i 240 **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma akord *g-b-es*¹*-g*¹. Początkowo podobnie było również w t. 118, jednak w ostatniej korekcie **Wf1** Chopin kazał usunąć *es*¹ w tym takcie. Ponieważ w t. 2-31, 90-119 i 212-241 nie ma żadnych innych różnic w wysokości czy liczbie nut, nasuwa się uzasadnione przypuszczenie, że w intencji Chopina korekta ta dotyczyła wszystkich trzech analogicznych taktów. Na poparcie tej tezy można przytoczyć następujące argumenty:

— w **As** wymienione 3 grupy taktów zapisane są tylko raz; od początku Chopin zakładał więc, że nie będzie między nimi różnic; opisana korekta, gdyby miała dotyczyć tylko t. 118, zanegowałaby tę zasadę;

— zapisy dotyczące *Scherza* mają w **As** przeważnie szkicowy charakter, jednak w t. 29-32 wszystkie akordy są wypisane dokładnie; w omawianym akordzie nie ma *es*¹ i jest to jedyna różnica w stosunku do wersji drukowanej; usuwając tę nutę w korekcie **Wf1**, Chopin powracał więc do swojej pierwotnej koncepcji;

— skorygowanie tylko t. 118 można wytłumaczyć zmianami wprowadzonymi w tym czasie w następnych taktach (patrz komentarz do t. 120-128); dokonanie tak poważnej korekty skłoniło zapewne kompozytora do dokładniejszej kontroli całej frazy w tym miejscu.

t. 33 i 35 w-la. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) nie ma bemoli obniżających *e*¹ na *es*¹. Jest to z pewnością wynik nieuwagi Chopina: w **As** t. 25-40 są zanotowane z dwoma bemolami przykluczowymi; pisząc potem [**A**] z jednym bemolem, Chopin nie skontrolował wszystkich koniecznych zmian w notacji znaków chromatycznych.

t. 40-41 w-la. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) zamiast \rightrightarrows w t. 41 jest *p* w t. 40. Podane przez nas oznaczenia, lepiej skorelowane z partią fortepianu, pochodzą z **WfFr**.

t. 55 pr.r. Jako dolną nutę akordu na początku taktu podajemy *f*¹ występujące w **Wf**. W korekcie **Wn** zmieniono ją na *e*¹. Jest niemal pewne, że zmiana ta nie pochodzi od Chopina:

— *f*¹ daje akord o strukturze podobnej do analogicznych akordów w t. 15 i 51;

— adiustatorowi **Wn** o konwencjonalnym poczuciu harmonicznym *f*¹ mogło się wydawać oczywistą pomyłką, zwłaszcza że zakłóca ono regularność pochodzących kwartsektowych akordów pr.r. w t. 54-56; podobnej adiustacji dokonano w **Wn** w *Balladzie g* op. 23, t. 7, zmieniając górną nutę akordu l.r. z *es*¹ na *d*¹;

— w **As** Chopin w t. 54-56 zapisał dokładnie tylko wyznaczające przebieg harmoniczny seksty wiolonczeli i akordy pr.r.; w omawianym takcie napisany w pierwszym odruchu akord *e*¹*-a*¹*-c*² zmieniał na *f*¹*-a*¹*-c*².

t. 58-59 pr.r. W **Wn** nie ma łuku przetrzymującego *c*².

s. 74 t. 65 pr.r. W 1. akordzie **Wn** ma jeszcze nutę *as*². Chopin usunął ją w ostatniej korekcie **Wf1**.

t. 73 pr.r. Nuta *a*¹ na 3. ósemce znajduje się tylko w **As**. Jej brak w **Wf** (\rightarrow **Wn**) to prawdopodobnie przeoczenie, gdyż nie widać tu wyraźnych powodów dla deformacji jednego z podstawowych motywów *Scherza*. Nie można jednak całkiem wykluczyć celowego pominięcia tej nuty przez Chopina, np. dla ułatwienia wykonania.

t. 79 l.r. Jako 4. ósemkę **Wn** ma błędnie *gis*¹.

W-la. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych 3. ćwierćnutę zmieniono dowolnie na *h*.

s. 75 t. 93 l.r. Brak *e* na początku taktu jest najprawdopodobniej jednym z kilku przykładów przeoczonych nut w tej części *Scherza*, por. komentarze do t. 8, 73. W **As** powtórzenia początkowego odcinka *Scherza*, t. 89-116 i 211-238, nie są w ogóle zapisane, Chopin nie przewidywał więc różnic między nimi.

t. 94 l.r. **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma na końcu taktu oktawę *A-a*. Jest to z pewnością pomyłka, o czym przekonuje kwinta *d-a* występująca we wszystkich pięciu analogicznych taktach (6, 8, 96, 216 i 218).

t. 96 pr.r. Nuta *gis*¹ na 2. ćwierćnucie taktu opatrzona jest w źródłach dodatkową laseczką ćwierćnutową. Ponieważ w pięciu pozostałych identycznych t. 6, 8, 94, 216 i 218 przedłużenia tego nie ma (jest pauza dla dolnego głosu), uważamy omawianą laseczkę za postawioną pomyłkowo.

t. 106 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **Wn** ma w akordzie jeszcze *e*¹. Jest to najprawdopodobniej pomyłka sztycharza **Wf1**, poprawiona następnie przez Chopina w ostatniej korekcie.

t. 106-107 w-la. Przed obiema ćwierćnutami **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma pionowe łuczki, oznaczające w pisowni Chopina najczęściej arpeggio. Ponieważ znaków tych nie ma w analogicznych t. 18-19 ani 228-229, a ich ewentualne znaczenie w tym kontekście nie jest pewne, ujmujemy je w nawiasy dla zasygnalizowania możliwej pomyłki.

s. 76 t. 119-121 i 123-125 W partii fortepianu **Wf** (\rightarrow **Wn**) podaje w każdej z tych grup taktów trzytaktowe *crescendo*, zarówno określenie słowne, jak i widelki \rightrightarrows ; ma również dwa \rightrightarrows w partii wiolonczeli. W **WfFr** usunięto wszystkie *crescenda* z t. 119-121 oraz określenie słowne z t. 123-125, definiując gradację dynamiczną w większej skali (t. 119-121 bez oznaczeń, t. 123-125 \rightrightarrows , t. 127-130 *cresc.*). Oznaczenia podane przez nas uwzględniają obie możliwości ukształtowania dynamiki tego fragmentu. W-la. **Wf** (\rightarrow **Wn**) obejmuje jednym łukiem t. 119-121, nie ma zaś łuku w t. 123-124. Podajemy łuki wpisane w **WfFr**.

t. 120-128 pr.r. **Wn** ma tu następujący tekst:



Wersja podana przez nas jest wynikiem późniejszej korekty Chopina w **Wf1** (widoczne są wyraźne ślady usuwania kasowników podwyższających *b* na *h* w t. 124 i krzyżyków podwyższających *c* na *cis* w t. 128).

t. 133-207 fort. Położoną w tenorowym rejestrze partię pr.r. Chopin zapisał swoim zwyczajem na obu pięcioliniach: niższe nuty (większość) na dolnej, nad partią l.r., wyższe na górnej w kluczu

wiolinowym. Ponieważ figuracja ta ma akompaniujący charakter, a podyktowany wygodą zapisu rozdział nut na poszczególne pięciolinie nie niesie z sobą sugestii muzycznych, zmieniamy układ graficzny na łatwiejszy do odczytania.

t. 134 pr.r. Na 5. ósemce taktu **Wn** ma d^1 . Chopin zmienił je na h w ostatniej korekcie **Wf1**. Ślady zmiany z d^1 na h widoczne są również w **As**. Wersja z d^1 jest harmonicznie nieco mniej zręczna, gdyż w następnym taktie nuta ta nie znajduje bezpośredniego rozwiązania na cis^1 . W analogicznych t. 154 i 182 h pojawia się w **Wf** (\rightarrow **Wn**) jako jedyna wersja. Por. komentarz do t. 150.

t. 139 i 187 pr.r. Na 3. ósemce taktu **Wn** ma g , a na czwartej – d^1 . Wersja ta znajdowała się początkowo także w **Wf1**, jednak w ostatniej korekcie Chopin zmienił kolejność tych nut. W **As**, w analogicznej figurze w t. 135 pierwotne $a-e^1-e-h-f^1$ zostało przez Chopina zmienione na wersję ostateczną ($e-e^1-a-h-f^1$), wpisaną następnie, bez żadnych już wahań, we wszystkich powtórzeniach tej figury w różnych tonacjach. Wersja zachowana w **Wn** byłaby więc kolejną (potem odrzuconą) próbą udoskonalenia figuracji tych taktów lub, co bardziej prawdopodobne, wynikiem nieuwagi przy pisaniu [**A**]. Por. komentarz do t. 183.

t. 146 pr.r. Na początku taktu **Wn** ma najprawdopodobniej pomyłkowo d^1 . Podajemy nie budzące wątpliwości e^1 **Wf** i **As**.

s. 77 t. 150 pr.r. Na 5. ósemce taktu **Wn** ma e^1 . Podajemy cis^1 występujące w **Wf** i **As**. Por. komentarz do t. 134.

t. 162-163 i 194-195 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie łuk przetrzymujący d^1 .

t. 164 w-la. W **WfFr** obie nuty (d^1 i cis^1) połączono łukiem, a pod cis^1 dodano kropkę *staccato*.

s. 78 t. 177 pr.r. Jako ostatnią ósemkę **Wn** ma a . Jest to wcześniejsza wersja (ma ją także **As**), zmieniona przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf1** na g .

t. 182 pr.r. Jako ostatnią ósemkę **Wf** ma najprawdopodobniej pomyłkowo d .

t. 183 pr.r. W **Wn** 3. i 4. ósemka taktu są zamienione. Podajemy wersję skorygowaną przez Chopina w **Wf1**. Patrz komentarz do t. 139 i 187.

t. 185-193 w-la. Podajemy łukowanie **Wf** (\rightarrow **Wn**). W **WfFr** zmieniono je na:



t. 188-189 pr.r. W **Wn** nie ma łuku przetrzymującego g .

t. 196 (2^a volta) pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie 3. i 6. ósemkę na his lub c^1 .

s. 80 t. 242 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma akord $a-d^1-a^1$. Wewnętrzna nuta jest tu najprawdopodobniej błędna:
— brak naturalnego rozwiązania (na f^1) septymy g^1 z poprzedniego taktu;
— niepotrzebne powtórzenie d^1 brzmiącego w partii wiolonczeli; w całej frazie (t. 239-250) Chopin unikał takich zdwojeń (pominął c^1 na 2. ćwierćnucie t. 243), co widać zwłaszcza w notacji **As**, w którym partia wiolonczeli wpisana jest na dolnej pięciolinii partii fortepianu; por. też komentarz do t. 30, 118 i 240.

t. 251 pr.r. Na początku taktu w **Wn** nie ma \sharp podwyższającego f^1 na fis^1 .

III. Largo

s. 81 t. 1 Określenie *dolce* znajduje się w **Wf**^{Vc}, natomiast w **Wf**^{Prt} umieszczono je błędnie nad partią fortepianu. W **Wn**^{Prt} przeniesiono je pod partię pr.r., a w **Wn**^{Vc} nie ma go wcale.

s. 82 t. 10-12 w-la. Łuki podane przez nas występują zgodnie w **Wf** (\rightarrow **Wn**). Jednakże, prawdopodobnie wskutek niedokładnie przeprowadzonych korekt, w wydaniach pojawia się jeszcze jeden, biegnący od A w t. 10 do d w t. 12 (w **Wf**^{Vc} i **Wn**^{Vc} widoczne jest jedynie zakończenie tego łuku na początku rozpoczynającego nową pięciolinie t. 12). W **WfFr**^{Prt} dodatkowy łuk został usunięty.

t. 12-14 l.r. Łuk obejmujący oktawy basu został najprawdopodobniej dodany przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf1**; nie ma go w **Wn**.

t. 13 w-la. W **Wf**^{Vc} półnuta c^1 jest połączona łukiem z następną ósemką. Jest to wersja pierwotna: znajdujemy ją w **As**, a początkowo występowała także w **Wf**^{Prt}, o czym świadczy obecność tego łuku w **Wn**. Podajemy skorygowaną wersję **Wf**^{Prt} (bez łuku), potwierdzoną usunięciem znaku w **WfFr**^{Vc}. Łuku nie ma też w **RFr**.

t. 14-15 l.r. W **Wn** bas poprowadzony jest pojedynczymi nutami. Chopin dodał dolne oktawy w ostatniej korekcie **Wf1**.

t. 16-17 pr.r. **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma osobny łuk nad każdym taktom. Jest to z pewnością niedokładność, spowodowana prawdopodobnie przejściem na nowy system. Por. analogiczne t. 3-4.

s. 83 t. 18-19 fort. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) *cresc.* rozpoczyna się na początku t. 18, w którym ponadto nie ma określenia *p*. Usuwamy tę niezgodność z dynamiką partii wiolonczeli na podstawie poprawek w **WfFr**.

t. 21 pr.r. Jako najwyższą nutę 1. akordu **Wn** ma błędnie a^1 .

t. 21-22 w-la. Podajemy łukowanie **Wf** (\rightarrow **Wn**). Łuk na przejściu taktów znajduje się tylko w **Wf**^{Vc} (\rightarrow **Wn**^{Vc}). W **WfFr** zmieniono łuki na końcu t. 21, obejmując jednym łukiem ostatnie 5 ósemek.

t. 22-23 w-la. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) ostatnie f w t. 22 jest połączone łukiem z d^1 w t. 23. Uwzględniamy usunięcie tego łuku w **WfFr**, nie ma go także w **RFr**.

t. 27 W **Wf** (\rightarrow **Wn**) takt ten liczy tylko 4 ćwierćnuty, gdyż ostatnie b partii wiolonczeli jest całą nutą (bez kropki), a d^1 fortepianu – półnutą. Obecność fermat powoduje, że nie ma to praktycznego znaczenia, dlatego usuwamy tę nieregularność notacji. Prawidłowe wartości zapisane są zarówno w **As**, jak i **RFr**.

IV. Finale. Allegro

Notacja rytmiczna

Częste w tej części zestawienia rytmu punktowanego z triolą ósemkową odtwarzamy zgodnie z konwencją, którą Chopin stosował w całej swej twórczości (patrz *Komentarz wykonawczy*). Taka jest też pisownia **Ar** (mimo roboczego charakteru jest on pod tym względem na ogół zupełnie wyraźny) i w większości przypadków **Wf**.

s. 84 t. 1 i 5 pr.r. **Ar** ma tu palcowanie: w 2. połowie t. 1 cyfry **1** nad a^1 i **2 1** nad oboma g^1 , a w 2. połowie t. 5 cyfry **1 4 3** nad $d^2-f^2-es^2$. Nie uwzględniamy go, gdyż w obu miejscach podajemy dokładniejsze palcowanie wpisane przez Chopina w **WfS**.

t. 1, 5 i 6 W partii fortepianu podajemy oznaczenia dynamiczne skorygowane przez Chopina przy ostatnich poprawkach **Wf1**. W **Wn** zamiast początkowego ff widnieje f , a znaków w t. 5-6 nie ma w ogóle. Zdaniem redakcji, zmianę w t. 1 należy uwzględnić także w t. 6, przy powtórzeniu tej frazy przez wiolonczelę. W trakcie tej korekty Chopin dodał też pedał w t. 5 i przesunął początek łuku z t. 7 na koniec t. 6.

- t. 4 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu w **Wf** nie ma \flat przed g^1 . Znak dodano w **Wn**, znajduje się też w **Ar**.
- s. 85 t. 22 l.r. Przed 1. ósemką 2. połowy taktu **Wf** (\rightarrow **Wn**) nie ma znaków chromatycznych. Chopin dopisał \flat w **WfS**. Pisownia **Ar**, w którym w t. 19-23 nie ma ani jednego \flat obniżającego a na as, są natomiast \flat przywracające a, świadczy o tym, że Chopin od początku miał tu na myśli As, a dopisany znak nie jest zmianą nuty basowej, lecz poprawką błędu. Dlatego podajemy As jako jedyny tekst.
- t. 22-23 i 101-102 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych dodano dowolnie łuki przetrzymujące f^2 w t. 22-23 i g^2 w t. 101-102. Nie ma ich w żadnym ze źródeł.
- t. 24, 103 i 105 pr.r. i w-la. Dodajemy zakończenia tryłów na wzór t. 26, uważając notację autentyczną za uproszczoną.
- s. 86 t. 28-29 w-la. Łuk łączący e^1 i es^1 znajduje się tylko w **Wf**, dodany prawdopodobnie w ostatniej korekcie **Wf1**.
- t. 34-35 w-la. W **Wf1** (\rightarrow **Wn**) łuk rozpoczyna się od ostatniej ćwierćnuty t. 34, co w tym kontekście implikuje przetrzymanie tej nuty (patrz *Konwencje graficzne w partii wiolonczeli* na początku niniejszego komentarza); w **Wn** dodano łuki przetrzymujące. W **Wf2^{prt}** przesunięto początek łuku na początek t. 35, odpowiednią zmianę wpisano również w **WfFr^{vc}**. Biorąc pod uwagę powyższe korekty **Wf**, brak przetrzymań w **Ar** i **RfFr** oraz w analogicznych t. 113-114, podajemy wersję bez przetrzymania jako jedyną.
- t. 39 w-la. **pp** zostało dopisane w **WfFr**.
- s. 87 t. 47-48 w-la. **Wn** podaje tu inne palcowanie: zamiast 2 w t. 48 ma 4 nad półnutą w t. 47. Podajemy wersję wprowadzoną przez Francomme'a w ostatniej korekcie **Wf1**.
- t. 55 l.r. Przed ostatnią nutą w **Wf** (\rightarrow **Wn**) nie ma \sharp . Znak został dopisany w **WfS** i **WfFr**, jest też w **Ar**.
- s. 88 t. 57 fort. i w-la. Podajemy **p** dopisane w **WfFr**. W partii wiolonczeli **Wf^{vc}** (\rightarrow **Wn^{vc}**) ma tu *dolce*.
- t. 57, 65-66 i analog. fort. Pozornie skomplikowane zestawienia rytmów w tych taktach odtwarzamy zgodnie z wykonaniem, jakie Chopin najprawdopodobniej miał na myśli (por. *Komentarz wykonawczy*). Układ graficzny przyjęty w obu pierwszych wydaniach, w którym szesnastki w pr.r. wydrukowane są po szesnastkach l.r., sugeruje dążenie do nieosiągalnej ze względu na szybkie tempo matematycznej precyzji rytmicznej. Pisownia użyta przez Chopina, choć arytmetycznie tylko przybliżona, jest jednak – pod warunkiem właściwego podpisania nut w pionie – intuicyjnie zupełnie zrozumiała. Odzwierciedla ona charakterystyczną dla Chopina dążność do zanotowania naturalnego przebiegu muzycznego za pomocą ekonomicznego i możliwie prostego obrazu graficznego.
- s. 89 t. 69 i 144 pr.r. Na początku 3. ćwierćnuty taktu podajemy tekst **Wf** (\rightarrow **Wn**). W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto ósemkę fis^3 w t. 69, w innych – dodano dowolnie c^3 w t. 144. Pierwotnie (w **Ar**), w obu miejscach była tu pauza; nutę w t. 69 Chopin dodał więc później, prawdopodobnie w korekcie **Wf1**. Nie musi to jednak oznaczać, że chciał ujednoclić te miejsca i wprowadzić podobną zmianę także w t. 144. Ścisłe analogie przy powtarzaniu fraz są w muzyce Chopina raczej wyjątkiem niż regułą i w tej części *Sonaty* w zasadzie nie występują.
- t. 69-70 fort. Drugi znak \ast w t. 69 znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wn**) wyraźnie po 3. ćwierćnucie taktu, co jest pomyłką albo niezrozumieniem autografu, w którym zapis mógł być tak ściśniony, że zajmujące sporo miejsca znaki pedalizacji nie zmieściły się pod właściwymi nutami. Jest to też, być może, powód braku znaków w 2. połowie t. 69 i 1. połowie t. 70 (por. analogiczne t. 144-145).

t. 70-71 w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych zamieniono dowolnie wartości rytmiczne w 1. połowach tych taktów, podając półnutę w t. 70 i ćwierćnutę w t. 71. Początkowo Chopin napisał ćwierćnutę i półnutę zarówno tu, jak i w analogicznych t. 145-146. Nutę c^2 w t. 146 skrócił jednak już w **Ar**, zapewne ze względu na cis^2 pojawiające się na 2. ćwierćnucie taktu w partii fortepianu. W t. 71 podobna zbitka nie występuje, nie ma więc powodu, by ingerować w oryginalny zamysł Chopina.

t. 74 l.r. Nuta b w ostatnim akordzie znajduje się tylko w **Wf**, dodana prawdopodobnie w ostatniej korekcie **Wf1**. Podajemy ją w nawiasie, gdyż wersja bez tej nuty, występująca w **Ar** i **Wn**, jest brzmieniowo równie uzasadniona, a nie można całkiem wykluczyć jakiegoś nieporozumienia przy korektach **Wf**.

- s. 90 t. 82 pr.r. Na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych do ćwierćnuty c^1 dodano as. Nuta ta jest wprawdzie napisana w **Ar**, jednak zapis tego taktu nie ma tam jeszcze formy ostatecznej i nie może stanowić podstawy do kwestionowania wersji pierwszych wydań. W całym finale fraza ta rozpoczyna się od tercji akordu jeszcze dwukrotnie (t. 23 i 102).

t. 83 pr.r. Jako szesnastkę na 2. ćwierćnucie taktu w **Wn** powtórzono sekstę fis^1-dis^2 . Jest to prawdopodobnie błąd przejęty z **Wf1**, w tym ostatnim wydaniu następnie poprawiony. Pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono przedostatnią nutę z występującego w **Wf** (\rightarrow **Wn**) h^2 na b^2 . Wprawdzie w **Ar** (i w **As**) nie ma znaku przed tą nutą, oba te zapisy mają jednak jeszcze roboczy charakter i od wersji ostatecznej różnią się wieloma szczegółami (por. komentarz do t. 82). Dodatkowym argumentem potwierdzającym h^2 jest cyfra palcowania wpisana przez Chopina w **WfS** nad poprzednią nutą. Por. t. 154.

t. 84 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu w części późniejszych wydań zbiorowych do szesnastki g^1-a^1 dodano dowolnie nutę g^2 . W **Ar** widoczne jest skreślenie tej nuty przez Chopina. W-la. Jako ostatnią nutę 1. połowy taktu **Wn** ma fis^1 , a jako przedostatnią w 2. połowie – h^1 . Wersja ta jest wynikiem nałożenia się: — błędu przejętego z **Wf1**, w którym początkowo również występowało h^1 , skorygowane następnie na b^1 ; — adiustacji podwyższającej f^1 na fis^1 , które mogło się wydawać odpowiedniejsze pomiędzy h^2 pr.r. na końcu poprzedniego taktu, fis^2 w akordzie na początku tego taktu i omówionym wyżej błędnym h^1 w-li.

t. 85 fort. Podana przez nas notacja 4. ćwierćnuty taktu została wprowadzona przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf1**. Pozostałe źródła różnią się od niej zarówno wysokością dźwięków, jak i układem głosów:



Na ile wersja **Wn** odpowiada zapisowi **Wf** sprzed korekty, trudno stwierdzić, gdyż możliwe są w niej zarówno błędy (np. g zamiast f), jak i adiustacje (uproszczenie układu graficznego; por. komentarz do początku *Ballady f* op. 52).

t. 89 pr.r. Łuk przetrzymujący e^2 znajduje się w **Wn** i **WfFr**. Jego brak w pozostałych źródłach jest z pewnością przeoczeniem, gdyż ten pojawiający się kilkanaście razy, charakterystyczny motyw poza tym jednym miejscem zawsze rozpoczyna się synkopą. Pr.r. Łuk przetrzymujący c^2 został dopisany w **WfFr**. Pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych na 2. i 3. ćwierćnucie taktu wprowadzono dowolne zmiany: usunięto c^2 z 2. akordu, a dodano e^1 w trzecim.

- s. 91 t. 96 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych w 1. akordzie podano d^1 zamiast dis^1 . Jest to wersja pierwotna – występuje w **Ar** – zmieniona przez Chopina na przyjętą przez nas wersję **Wf** (\rightarrow **Wn**) prawdopodobnie jeszcze w **[A]**.

t. 99 w-la. Łuk podajemy na podstawie RFr i poprawki w WFFr. W Wf (\rightarrow Wn) łuk obejmuje jeszcze *g* w t. 100, co jest zapewne pomyłką.

t. 101 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych ćwierćnutę *es*² na początku taktu zmieniono dowolnie na dwie ósemki, analogicznie do t. 22.

L.r. Przed 1. nutą 2. połowy taktu Wn ma \flat . Ten błędny znak znajdował się także w Wf1, w którym jednak Chopin usunął go w trakcie ostatniej korekty. Także Ar ma *B* (bez znaku), a w WfFr przed tą nutą dopisano ostrzegawczy \flat .

t. 102 w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych 2 ostatnie nuty zmieniono dowolnie na *c*²-*b*¹.

t. 104 i 106 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych ostatnią nutą 1. połowy taktu zmieniono dowolnie na *e*.

t. 105 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych do półnuty *c*² na początku taktu dodano dowolnie *a*¹.

s. 92 t. 107-108 w-la. Podajemy łuki Wf^{prt} (\rightarrow Wn). W Wf^{vc} jeden łuk łączy *fis*¹ w t. 107 z 1. nutą t. 108, a drugi – obie nuty na 2. ćwierćnucie t. 108. W WfFr łukami połączono w sumie 7 ćwierćnut: od *fis*¹ w t. 107 do *f*¹ na 3. ćwierćnucie t. 108.

t. 108 w-la. Na 4. ćwierćnucie taktu Wf^{prt} (\rightarrow Wn1^{prt} \rightarrow Wn2) oraz Ar i RFr mają równe ósemki. Podajemy rytm punktowany występujący w Wf^{vc} (\rightarrow Wn1^{vc}) i wpisany w WfFr^{prt}.

t. 109 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych 2. połowę taktu zmieniono dowolnie na wzór t. 30.

t. 111 w-la. Jako 2. ćwierćnutę Wf^{vc} ma błędnie oktawę *b-b*¹.

s. 93 t. 120 w-la. Podajemy łuk Wf^{vc}. W Wf^{prt} (\rightarrow Wn^{prt} \rightarrow Wn2^{vc}) objęto nim jeszcze jedną ósemkę. W Wn1^{vc} łuk łączy tylko 2 ósemki na 2. ćwierćnucie taktu.

t. 128-130 w-la. Podajemy łuki Wf (\rightarrow Wn); podane w nawiasie łuk i kropki na 2. ćwierćnucie t. 130 zostały wpisane do WfFr. W Ar Chopin zanotował inne łuki w t. 128-129:



dają one wgląd w układ motywów kształtujących tę figurację.

s. 94 t. 135 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych przedostatnią nutę zmieniono dowolnie na *ais*¹. W Ar widać, że Chopin zmienił *ais*¹ na *fis*¹ i dopisał odpowiednie palcowanie.

t. 137 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu Wn ma taki rytm, jak w sąsiednich figurach. Jest to prawdopodobnie błąd przejęty z Wf1, w tym ostatnim później skorygowany.

t. 139 l.r. W Wn pominięto ostatnią ćwierćnutę *e*.

t. 141 w-la. W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto – bez żadnych podstaw źródłowych – ostatnią ósemkę.

s. 95 t. 150 pr.r. Jako 2. nutę Wn ma *es*¹. Jest to wersja pierwotna (ma ją też Ar), zmieniona przez Chopina w ostatniej korekcie Wf1.

t. 151 pr.r. W ostatniej ósemce Wf (\rightarrow Wn) nie ma *cis*². Nuta ta występuje jednak zarówno w Ar, jak i w analogicznym t. 4, toteż jej brak w tym miejscu jest najprawdopodobniej przeoczeniem.

t. 156 pr.r. W 1. akordzie Wn nie ma *d*². Podajemy wersję Ar i Wf.

s. 96 t. 160 i 165 Określenia *accelerando* i *più mosso al fine* pochodzą z Wf. Zmiana tempa zaznaczona jest także w Ar (*acclerando* i *più mosso*) i RFr (*più mosso*). Najbardziej

prawdopodobnym wyjaśnieniem braku tych określeń w Wn wydaje się przeoczenie ich w Wf1 (a może nawet w [A]) i późniejsze uzupełnienie w trakcie ostatniej korekty.

t. 169-171 w-la. Podajemy łuki Wf^{vc}. W Wf^{prt} (\rightarrow Wn) pominięto łuk w 2. połowie t. 171, natomiast w WfFr łuki w t. 170-171 zmieniono na wzór t. 169: jeden łuk od początku do 6. ósemki taktu i drugi nad figurą wypełniającą 4. ćwierćnutę taktu.

t. 171 pr.r. W Ar takt ten ma następującą postać:



Podajemy wersję Wf (\rightarrow Wn), zmienioną przez Chopina zapewne w [A]. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych te Chopinowskie zmiany uwzględniono tylko w 2. połowie taktu.

t. 171-172 l.r. Od ostatniego *c* w Wf rozpoczyna się łuk, który jednak nie jest kontynuowany w następnym takcie, wydrukowanym w nowym systemie. W Wn dodano zakończenie łuku przy górnej nucie oktawy na początku t. 171. Zdaniem redakcji, łuk Wf jest pomyłką sztycharza.

s. 97 t. 172 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych na 3. ćwierćnucie taktu pominięto dowolnie dolną nutę oktawy.

t. 174 pr.r. Na 4. ćwierćnucie taktu nie ma w źródłach \flat przywracającego *c*². Tego rodzaju przeoczenia znaków chromatycznych są najczęstszym z błędów popełnianych przez Chopina.

t. 181 pr.r. W ostatnim akordzie Wn ma błędnie *h* zamiast *c*¹.

t. 181-184 fort. Pewne szczegóły notacji modyfikujemy według Ar: łuk pr.r. biegnie w Wf (\rightarrow Wn) od 3. ćwierćnuty t. 181 do początku t. 183, a widełki \rightrightarrows nie wychodzą poza t. 183.

s. 98 t. 193 w-la. Tekst główny pochodzi z Wf2 i RFr, wariant – z Wf1 (\rightarrow Wn). Oba zachowane rękopiśmienne zapisy Chopinowskie tego miejsca (As i Ar) zawierają poprawki, których nie da się zinterpretować z całkowitą pewnością; najprawdopodobniej jednak w As Chopin zmienił *g-d*¹ na *h-d*¹, a w Ar *h-d*¹ na *g-d*¹.

DODATEK

Polonez C op. 3. Wcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej *Poloneza*, s. 5.

Zasady redagowania tekstu nutowego Partię fortepianu powtarzamy z wersji głównej. Partia wiolonczeli pochodzi z Wf2, porównanego z Wn1 i Te. Uwzględniamy poprawkę i uzupełnienie wpisane do WfFr.

s. 103 t. 33 w-la. Na 3. ćwierćnucie taktu Wf2 ma taki sam rytm, jak na drugiej i czwartej. Podajemy niewątpliwie prawidłową wersję Wn (\rightarrow Wf1, Wa).

t. 37 (*początek*) w-la. Patrz komentarz do wersji głównej *Poloneza*, s. 7.

s. 109 t. 122-126 w-la. Łuk rozpoczynający się w t. 122 kończy się w Wn (\rightarrow Wf, Wa) na *Gis* w t. 124, co prawdopodobnie jest błędem.

s. 110 t. 130 w-la. W Wf2 pominięto znak *p*.

t. 145 w-la. Przed ostatnią ósemką w Wn (\rightarrow Wf, Wa) nie ma \flat obniżającego *h* na *b*. Jest to zapewne pomyłka, o czym świadczą: — niewątpliwie przeoczenia bemoli przed *b* w t. 141 i 143, — *b*¹ w tym miejscu w Te (patrz wersja główna *Poloneza*).

s. 112 *t.* 173 w-la. W **Wf** pominięto 1. łuk.

s. 113 *t.* 183 w-la. Początkowe **As** ma w **Wn** (→**Wa**) wartość półnuty, główka nutowa jest jednak częściowo zaczerniona, tak iż w **Wf1** wydrukowano ćwierćnutę (przez co takt liczy tylko 2 ćwierćnuty). Błąd poprawiono w **Wf2**, wstawiając między te dwie ćwierćnuty pauzę. Podajemy wersję **Wn**, gdyż autentyczność poprawki **Wf2** jest bardzo mało prawdopodobna.
W-la. Dolną nutą akordu na końcu taktu jest w **Wf2** błędnie **G**.

t. 185 i następne w-la. Patrz komentarz do wersji głównej *Poloneza*, s. 8.

s. 114 *t.* 189 i 207 w-la. Nieużywane przez Chopina znaki *rf* zmieniamy na najczęściej przez niego stosowane, równoważne oznaczenia **f**.

s. 116 *t.* 218 w-la. **f** pochodzi z **Te** i **WfFr**, a 1. łuk z **Te**.

Jan Ekier
Paweł Kamiński