

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w źródłach lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

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

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 Chopinowskiego w nawias oznacza, że źródła, w których ono występuje, nie dają gwarancji jego autentyczności. Zaznaczone linią przerywaną wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą rękę pochodzą od redakcji.

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

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

## Tempa polonezów

W *Polonezach* wchodzących w skład niniejszego tomu nie znajdujemy autentycznych określeń tempa ani oznaczeń metronomicznych. Pomocą w znalezieniu odpowiednich temp mogą być następujące obserwacje dotyczące oznaczeń występujących w *Polonezach* przygotowanych przez Chopina do druku:

— określenia słowne zawierają się w przedziale od **Maestoso** i **Allegro maestoso** poprzez **Allegro** do **Allegro molto** lub **Allegro con brio**. Charakterystyczne, iż kilkakrotnie Chopin ograniczył się do wskazania rodzaju tańca (**alla Polacca** czy **tempo di Polacca**), uważając prawdopodobnie tempo poloneza za dobrze określone i ogólnie znane; — autentyczne oznaczenia metronomiczne podał Chopin w trzech *Polonezach* o charakterze wirtuozowskim: *Alla polacca z Wariacji B* op. 2 i *Poloneza C* op. 3 oraz *Polonezie Es* op. 22 (od t. 17). Wszystkie trzy mają jednakowe tempo ♩ = 96, będące naturalnym tempem tańczonego poloneza;

— w dwóch przypadkach (*Polonezy cis* i *es* op. 26) *Trio* ma określenie **meno mosso**.

W podsumowaniu, tempa *Polonezów* nie powinny zbytnio odbiegać od tempa tańca (♩ = 96). Dotyczy to w szczególności trzech pierwszych, dziecięcych *Polonezów*, jak również utworów i części o charakterze wirtuozowskim. Utwory i fragmenty liryczne mogą być grane wolniej. Por. uwagi o tempach polonezów w komentarzu do tomu *Polonezy* serii A (6 A VI).

## Pedalizacja

Oznaczenia pedalizacji w młodzieńczych utworach Chopina, do których zalicza się większość *Polonezów* tego tomu, podawane są na ogół na początku odcinków o podobnej fakturze. Należy je wówczas traktować jako przykładowe i w dalszym przebiegu stosować analogiczną pedalizację. We fragmentach pozbawionych w ogóle znaków pedalizacji można stosować pedał harmoniczny, dopasowując jego gęstość do faktury i charakteru muzyki.

## 1. Polonez B WN 1

W całym utworze zaleca się użycie artykulacji *legato* z wyjątkiem:

- partii pr.r. we wstępie (t. 1-4),
- partii l.r. w t. 33-36,
- nut oznaczonych kropkami *staccato*.

Krótkie przednutki (zapisane jako drobne szesnastki), dla których nie podano sposobu realizacji, lepiej wykonać w sposób antycypowany, czyli przed uderzeniem l.r.

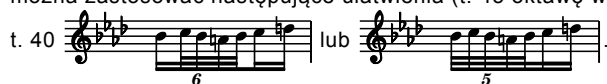
## 2. Polonez g WN 2

Akordy w t. 1-2 i 13-14 należy w miarę możliwości wykonywać *legato*. Inne fragmenty o technice akordowej, jak również wszystkie miejsca z repetycjami brzmia naturalnie grane *staccato* lub *portato*. Poza tym w całym utworze wskazana jest artykulacja *legato*.

- s. 14 t. 8 i 17 pr.r. Przednutkę  $f^2$  na początku t. 17 należy wykonać równocześnie z l.r. Pozostałe dwie przednutki w tych taktach lepiej wykonać w sposób antycypowany, czyli przed odpowiednią tercją l.r.

## 3. Polonez As WN 3

- s. 18 t. 40, 45 i analog. pr.r. Obiegnik w t. 45 i 58 należy wykonać analogicznie do figury na 3. ćwierćnucie t. 40. W obu miejscach można zastosować następujące ułatwienia (t. 45 oktawę wyżej):

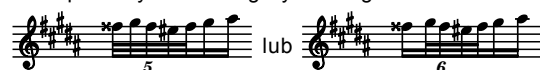


- t. 42 i analog. pr.r. Bardziej stylowe jest takie wykonanie przednutek, by pierwszą z nich uderzyć razem z tercją l.r.

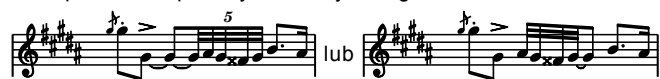
## 4. Polonez gis WN 4

W źródłach, dzięki którym znamy tego *Poloneza*, niewątpliwie dokonywano uzupełnień, a być może i zmian w oznaczeniach wykonawczych. Wybrane przez nas oznaczenia tworzą obraz kompozycji w miarę spójny, muzycznie przekonujący i niesprzeczny ze sposobem, w jaki Chopin zazwyczaj oznaczał swoje utwory. Inaczej mówiąc, Chopin mógł w ten sposób określić wykonanie *Poloneza*, nie ma jednak pewności, czy rzeczywiście tak to zrobił. W tej sytuacji dopuszczalna jest większa elastyczność w interpretacji określeń, w uzasadnionych wypadkach można je uzupełniać, a nawet modyfikować.

- s. 20 t. 14 pr.r. Wykonanie figury z obiegnikiem:



- t. 15 pr.r. Dwa sposoby realizacji obiegnika:



Pierwsze rozwiązanie daje, zdaniem redakcji, naturalniejszy przebieg frazy.

## Komentarz wykonawczy

- s. 21 t. 34 pr.r. Ułatwienie pasażu na 2. ósemce taktu:



- s. 22 t. 40 pr.r. Przednutkę  $e^2$  należy wykonać równocześnie z  $Fis$  w l.r.  
t. 49 l.r. W razie trudności z chwyceniem septymy na początku taktu można zastosować następujące palcowanie:



## 5. Polonez b WN 10

- s. 24 t. 1 i analog. pr.r. Przednutkę należy wykonać razem z oktawą l.r. Pr.r. W ostatniej trioli dolną nutę 1. seksty łatwiej wykonać l.r., uderzając na 6. ósemce taktu oktawę  $f-f^1$ .

t. 8 i analog. pr.r. Wykonanie figury na początku taktu:



$e^1$  razem z oktawą l.r.

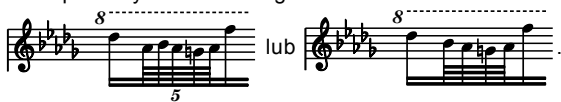
t. 9 pr.r. Przednutkę na początku taktu należy wykonać równocześnie z 1. ósemką l.r.

t. 13 pr.r. Inne palcowanie:



- s. 25 t. 15 pr.r. Pierwszą z przednutek  $ges^1$  należy uderzyć równocześnie z  $As$  l.r.

- s. 26 t. 44 pr.r. Wykonanie obiegніка:



## 6. Polonez d WN 11

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do Poloneza  $gis$  WN 4.

- s. 28 t. 5, 7 i analog. pr.r. Przednutkę na początku taktu należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r. Pr.r. Rozwiązanie tryłów:



(na końcu taktu można zagrać grupę czterech lub sześciu nut).

t. 9 pr.r. Przednutki można wykonać tak, by razem z l.r. uderzyć pierwszą z każdej pary przednutek:



lub w sposób antycypowany, przed równoczesnymi ósemkami obu rąk:



- s. 30 t. 26-27 pr.r. Określenie *legatissimo* oznacza tu z pewnością „legato harmoniczne” (przetrzywanie palcami składników harmonii):



- s. 31 t. 48, 50 i 52 l.r. Można tu zastosować „legato harmoniczne” (patrz poprzednia uwaga):



- s. 33 t. 68 pr.r. Przednutki należy wykonać szybciej niż triole szesnastkowe w poprzednich i następnych taktach (np. jako trzydziestodwójki). Bardziej stylowe jest rozpoczęcie ich równocześnie z odpowiednią nutą l.r. (dotyczy 1. i 3. figury), o ile nie spowoduje to zatarcia wynikającej z zapisu różnicy w wykonaniu figur w tym i następnym takcie.

## 7. Polonez f WN 12

Podwójne przednutki w t. 8, 38, 54, 75 i 93 należy wykonywać w ten sposób, by pierwszą z nich uderzyć równocześnie z odpowiednią nutą lub dwudźwiękiem l.r. Takie wykonanie jest wskazane również w t. 77, jednak dla uniknięcia deformacji rytmicznej szesnastek dolnego głosu można w tym przypadku dopuścić także realizację antycypowaną.

- s. 34 t. 13 i analog. pr.r. Rozpoczęcie trylu z przednutkami:



$f$  równocześnie z  $B$  l.r.

- s. 38 t. 78 pr.r. Palcowanie Chopinowskie nie oznacza tu po prostu zsunienia palca, lecz jest „palcowaniem wyrazowym”, sugerującym artykulację *portato* i niewielkie zwolnienie dla podkreślenia zaakcentowanej nuty  $ces^2$ . Chopin niejednokrotnie stosował tego typu palcowanie, np. w *Nokturnie g* op. 37 nr 1, t. 6.

t. 85, 86 i 88 pr.r. Przednutki lepiej uderzać równocześnie z odpowiednią ósemką l.r.

## 8. Polonez B WN 17

Podwójne przednutki w t. 9 i analog. oraz 16 należy wykonywać jako zakończenie poprzedniej nuty melodycznej, a więc w sposób antycypowany.


- s. 40 t. 17 i analog. pr.r. Pierwszą nutę arpeggia,  $d^1$ , należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

- s. 41 t. 23 i analog. pr.r. Wykonanie ozdobników:



t. 24 i analog. pr.r. Przednutkę  $es^2$  na początku taktu lepiej uderzyć równocześnie z akordem l.r.

t. 24 pr.r. Powtórzenie t. 1-24 można traktować *ad libitum*.

t. 24-31 pr.r. Tryle najlepiej wykonać jako grupy 5 nut (bez końcówek – ) . Tryle nad górnymi nutami tercji w t. 25, 27, 29 i 31 mogą też być zrealizowane jako mordenty.

t. 26, 28 i 30 pr.r. Możliwe palcowania zakończeń tryłów:



t. 26 i 28  lub 

t. 30  lub 

s. 43 t. 56-57 i analog. pr.r. Wszystkie przednutki w tych taktach lepiej wykonać w sposób antycypowany, aby nie zatrzeć wyrazistości skoków linii melodycznej.

## 9. Polonez Ges WN 35

Oznaczenia wykonawcze – patrz uwaga na początku komentarza do *Poloneza gis* WN 4.

s. 46 t. 9, 11 i analog. pr.r. Tryl można wykonać bez zakończenia – , lub jako obiegnik – .

t. 11 i analog. pr.r. Przednutkę  $b^2$  na początku taktu należy uderzyć równocześnie z oktawą l.r.

s. 49 t. 66 Zdaniem redakcji, należy unikać zbytniego eksponowania  $f$  w tym miejscu. Umieszczenie znaku dopiero w tym takcie nie jest pewne – por. analogiczne t. 116-117.

t. 67 i analog. pr.r. Przednutka  $b^2$  na początku taktu może być antycypowana lub wykonana równocześnie z nutą basową.

s. 51 t. 102 i analog. pr.r. Przednutki na początku taktów należy uderzać równocześnie z nutami basowymi.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński

## Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz w skróconej formie poddaje ocenie zakres autentyczności źródeł do poszczególnych utworów, przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia wszystkie miejsca, w których odczytanie lub wybór tekstu nastręcza trudności. Wydania pośmiertne uwzględniane i omawiane są tylko wtedy, gdy mogły być oparte na niezachowanych autografach lub ich kopiach. Dokładną charakterystykę źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz Źródłowy*.

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

## Kilka uwag o redagowaniu utworów serii B

W porównaniu z utworami przeznaczonymi i przygotowanymi przez Chopina do druku (seria A Wydania Narodowego) utwory zawarte w tomach serii B nastręczają szereg specyficznych problemów edytorskich. Wspólną, podstawową ich przyczyną jest brak woli kompozytora odnośnie do publikacji tych kompozycji, a co za tym idzie, brak momentu ostatecznej, autorskiej refleksji nad doprecyzowaniem ich notacji.

Z jednej strony napotykamy zatem na utwory ledwie naszkicowane bądź zanotowane w fazie roboczej, na przykład bez oznaczeń wykonawczych. Autografy te bywają już dziś niedostępne, a jedynymi zachowanymi przekazami są sporządzone na ich podstawie kopie lub wydania, w których z reguły dokonywano uzupełnień i zmian o trudnym do ustalenia zakresie. W takiej sytuacji celem redakcji WN jest rekonstrukcja źródeł autentycznych. W zależności od stanu źródeł rekonstrukcja może dotyczyć wszystkich współczynników dzieła, w skrajnych przypadkach łącznie z formą, lub tylko niektórych jego elementów, jak choćby oznaczeń wykonawczych lub pewnej ich grupy.

Z drugiej strony zdarzają się też kompozycje o kilku starannych lecz różniących się wieloma istotnymi detalami autografach, pisanych w różnym czasie, z widocznym brakiem starania o ostateczny wybór spośród wielu różnorodnych pomysłów. Pojawia się wówczas konieczność podania więcej niż jednej spośród obocznych wersji utworu.

Różnorodne zestawy źródeł do poszczególnych utworów oraz skomplikowane i niepewne powiązania między nimi zmuszają redakcję do traktowania każdego utworu indywidualnie i stosowania przyjętych metod edytorskich z większą elastycznością.

**Notacja powtórzeń.** W autografach, zarówno roboczych, jak i ofiarowywanych jako prezent-pamiątka, Chopin starał się maksymalnie ekonomicznie notować fragmenty pojawiające się kilkakrotnie, oznaczając powtórzenia za pomocą znaków repetycji i określeń typu *da capo* (*dal segno*) *al fine*. Ponieważ w utworach przeznaczonych przez Chopina do druku tego typu skrótowy zapis występuje tylko w odniesieniu do głównych części utworu, także w utworach serii B trzymamy się podobnej zasady, wypisując pozostałe powtórzenia.

Tego rodzaju posługiwanie się analogią do sytuacji występujących w pokrewnych chronologicznie i stylistycznie dziełach serii A jest w rozwiązywaniu problemów redakcyjnych serii B zasadą generalną.

Autentyczne oznaczenia pedalizacji pojawiają się rzadko, na ogół wraz z szerzej rozłożonymi, wirtuozowskimi lub akompaniującymi figuracjami, wymagającymi użycia pedału dla dopełnienia harmonii. Jeśli tego typu faktura obejmuje kilkutaktowy (lub dłuższy) fragment, pedalizacja bywa notowana tylko na początku odcinka. Trzymając się podobnych zasad uzupełniamy oznaczenia tam, gdzie w źródłach brak wiarygodnej pedalizacji lub redukujemy ich liczbę w stosunku do zbyt obficie oznaczonych źródeł, w których wskazania mogące pochodzić od Chopina były z pewnością uzupełniane.

**Rozwiązania ozdobników.** W utworach, które ze względu na prostotę i niewielkie rozmiary należą do repertuaru o charakterze przede wszystkim pedagogicznym, podajemy rozwiązania ozdobników bezpośrednio przy tekście nutowym, a nie w *Komentarzu wykonawczym*.

## Chronologia Polonezów serii B

Wszystkie *Polonezy* wchodzące w skład niniejszego tomu powstały w latach dziecięcych i młodzieńczych Chopina, poprzedzając najwcześniejsze z *Polonezów* przygotowanych do druku osobiście przez kompozytora (op. 22 i 26). Ten ścisły podział na dwie grupy nie ma odpowiednika w innych gatunkach Chopinowskich: niewydane przez Chopina *Mazurki* czy *Walce* powstawały przez cały okres jego twórczej aktywności, równoległe do tych, które przeznaczył do publikacji. Obie grupy *Polonezów* uzupełniają się więc w sposób szczególny, dając łącznie czytelny przekrój przez całą twórczość Chopina od *Poloneza B* WN 1, będącego pierwszą zachowaną próbą kompozytorską, do *Poloneza-Fantazji* op. 61, należącego do grona arcydzieł wieńczących ostatni okres twórczości. Dotychczasowe wydania zbiorowe prezentują *Polonezy* w kolejności ich odnajdywania i wydawania, co daje w tym względzie obraz całkowicie chaotyczny.

Sprawę komplikuje fakt, iż w literaturze przedmiotu chronologia *Polonezów* składających się na niniejszy tom nie jest precyzyjnie określona, a w kilku wypadkach pojawiają się rozbieżności i błędy. Stąd konieczność krótkiego omówienia tej kwestii.

*Polonezy B* WN 1 i *g* WN 2. Rozpowszechnionemu pogładowi, iż pierwszym utworem młodego Chopina był *Polonez g*, przeczy porównanie środków pianistycznych użytych w obu kompozycjach:

— w *Polonezie B* brak równocześnie uderzanych oktaw, które mogły jeszcze sprawiać trudność dziecięcej ręce (w *Polonezie g* pojawiają się kilkakrotnie);

— śmielsze stosowanie techniki akordowej w *Polonezie g*;

— w *Polonezie B* brak elementu wirtuozowskiego, jakim jest kilkakrotnie powtórzony, efektowny pasaż *g-moll* w *Polonezie g*.

*Polonezy d* WN 11 i *f* WN 12. Datowanie tych *Polonezów* napotyka na istotne trudności, gdyż Chopin prawdopodobnie kilkakrotnie powracał do pracy nad nimi.

W przypadku *Poloneza d* wskazuje na to rozdźwięk pomiędzy stosunkowo skromnym zasobem środków fakturalnych, nie odbiegających jeszcze daleko od *Poloneza gis*, a znacznie dojrzałą, szczególnie w drugiej części *Tria*, harmoniką. Znamienne, że w zapisie najwcześniejszej redakcji *Poloneza* ta część *Tria* – o ile w ogóle występowała – nie została zanotowana bezpośrednio po poprzedzającym ją fragmencie.

Wcześniejsza data rozpoczęcia pracy nad *Polonezem f* (ok. 1826) wynika z pewnych cech graficznych pisma w roboczym autografie pierwszej redakcji. Wzmianka w liście Chopina z XI 1829 r. (patrz cytaty o *Polonezach*... przed tekstem nutowym) mówi natomiast o sporządzeniu autografu na podstawie innego, już istniejącego autografu (czystopisu?).

Podsumowując, za najbardziej prawdopodobną uważamy następującą chronologię powstawania poszczególnych *Polonezów*:

<i>Polonez B</i>	WN 1, 1817,
<i>Polonez g</i>	WN 2, 2. połowa 1817,
<i>Polonez As</i>	WN 3, IV 1821,
<i>Polonez gis</i>	WN 4, 1824,
<i>Polonez b</i>	WN 10, VII 1826,
<i>Polonez d</i>	WN 11, 1825-1827,
<i>Polonez f</i>	WN 12, 1826-1828 (-1829?),
<i>Polonez B</i>	WN 17, 1829,
<i>Polonez Ges</i>	WN 35, X/XI 1830.

Powyższej chronologii odpowiada kolejność *Polonezów* w niniejszym tomie.

## 1. Polonez B WN 1

### Źródła

[A] Autograf najprawdopodobniej nie istniał.

RE Rękopis Józefa Elsnera spisany prawdopodobnie w pierwszej połowie 1817 r. pod dyktando grającego *Poloneza* małego Chopina (zaginiony, fotokopia w Fototece Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, Warszawa). Dotychczas uchodził za rękopis pierwszego nauczyciela Chopina, Wojciecha Żywnego lub ojca kompozytora,

Mikołaja Chopina\*. Na rękopisie tym oparte są – bezpośrednio lub pośrednio – wszystkie dotychczasowe wydania *Poloneza* (najwcześniejszym odnalezionym dotąd wydaniem jest opracowanie pedagogiczne Leona Chojeckiego opublikowane w „Nowościach Muzycznych” nr 3, L 664 Ch, Warszawa 1910).

#### Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst RE. Ze względów pedagogicznych podajemy rozwiązania ozdobników bezpośrednio przy tekście.

s. 12 t. 10 pr.r. Przednutka  $g^3$  ma w RE błędnie postać drobnej ósemki. Por. t. 6, a także 8 i 25.

s. 13 t. 23 pr.r. Nad 1. ósemką brak w RE kropki *staccato*. Por. t. 24, 29 i 30.

t. 37-42 W RE takty te oznaczone są jako powtórzenie t. 27-32.

t. 42 W RE brak oznaczenia powrotu głównej części *Poloneza* po *Trio*. Powtórzenie to uważano wówczas za oczywiste, toteż brak odpowiedniej wskazówki jest w rękopisach *Polonezów* Chopina raczej regułą niż wyjątkiem.

## 2. Polonez g WN 2

#### Źródła

[R] Rękopis (autograf?) nie zachował się.

**Wp** Wydanie polskie sporządzone na podstawie [R] w firmie Ks. J. J. Cybulskiego, Warszawa, XI 1817 (patrz cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym). Redakcja WN dotarła do 3 egzemplarzy tego druku, z których dwa noszą ślady odręcznych adnotacji.

**WpB** Egzemplarz **Wp** z własnoręczną adnotacją Chopina na ostatniej stronie: „Ofiaruję ten Polonoise J. Białoblockiemu. Autor.” (Biblioteka Główna Akademii Muzycznej, Katowice). Widoczne są ponadto odręczne poprawki dokonane na okładce (przypuszczalnie również przez Chopina), m. in. skreślenie słów „faite” i „Musicien”. Nie ma żadnych zmian w tekście nutowym.

**WpX** Egzemplarz **Wp** z licznymi odręcznymi\*\* poprawkami tekstu nutowego składającymi się na dość staranną korektę tego druku (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń). Kto był autorem tych poprawek, trudno dziś stwierdzić, nie można jednak wykluczyć, że są one dziełem samego Chopina, który skorygował pierwszą publikację swego utworu z zamiarem ofiarowania jej komuś lub po prostu na własny użytek.

*Polonez* zaliczony został w WN do grupy utworów pośmiertnych, gdyż ze względu na młodociany wiek nie można mówić o autorskiej intencji wydania utworu, ani – biorąc pod uwagę liczbę błędów – o jakiegokolwiek kontroli nad przygotowaniem publikacji.

#### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wp**, poprawiając prawdopodobne błędy (większość zgodnie z poprawkami w **WpX**). Zmianę wpisaną w **WpX** w t. 22 uwzględniamy w formie wariantu. Ze względów pedagogicznych rozwiązania ozdobników podajemy bezpośrednio przy tekście.

s. 14 t. 1-2 i 13-14 pr.r. Znaczenie łuków pomiędzy akordami nie jest całkiem pewne: o ile w t. 1-2 dotyczą one niemal na pewno wspólnej nuty  $d^1$ , o tyle w t. 13-14 mogą odnosić się zarówno do wewnętrznej wspólnej nuty ( $f^1$ ), jak i do dolnych nut akordów; w tym ostatnim przypadku byłyby więc łukami motywicznymi dla par akordów. W całym *Polonezie* występują jednak tylko łuki przetrzymujące lub będące częścią oznaczenia grupy nieregularnej (podobnie jest w autografie *Poloneza As* WN 3 i prawdopodobnym autografie *Poloneza d* WN 11), toteż odczytanie omawianych łuków jako przetrzymujących wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne.

\* Szersze uzasadnienie identyfikacji Elsnera jako autora tego rękopisu – patrz J. Ekier *Four communiqués on the Work on the National Edition* w: „Chopin In Performance: History, Theory, Practice”, Warszawa 2004.

\*\* Redakcja WN serdecznie dziękuje Pani Dr Andrei Harandt z Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu za potwierdzenie tego faktu.

t. 2 pr.r. Dolną nutą 1. akordu jest w **Wp** błędnie *b*. Błąd został poprawiony w **WpX**.

t. 5 i 9 pr.r. Łuki łączące  $d^3$  umieszczone są w **Wp** nad laseczkami nut. Ich znaczenie jako łuków przetrzymujących nie ulega jednak wątpliwości.

t. 8 pr.r. Jako przednutkę **Wp** ma błędnie *eis*<sup>3</sup>. W większości wydań pozostawiono wysokość nuty, zmieniając znak chromatyczny na *b* lub *♭*. Pomyłka w umiejscowieniu główki nutowej (w całym *Polonezie* popełniono ich aż siedem) wydaje się jednak znacznie prawdopodobniejsza niż użycie błędnego znaku chromatycznego. Za *cis*<sup>3</sup> przemawia także naturalność chwytu pianistycznego, zwłaszcza w przypadku małej (dziecięcej) ręki.

t. 11 l.r. Jako ostatnią ósemkę **Wp** ma błędnie  $f^1-a^1$ , co zmieniamy na najgładsze harmonicznie  $es^1-a^1$ . Identyczna poprawka wpisana jest w **WpX**.

t. 12 l.r. Najniższą nutą akordu na 2. ósemce jest w **Wp** błędnie  $f^1$ , co w **WpX** zmieniono na  $d^1$ . Por. t. 22 i 30.

t. 19 pr.r. Na prawdopodobne przeoczenie łuku przetrzymującego *F* wskazuje porównanie z analogicznym t. 21. Łuk został dopisany w **WpX**.

Pr.r. Na ostatniej szesnastce 2. ćwierćnuty taktu **Wp** ma błędnie *F* (por. analogiczny motyw w t. 21). Błąd poprawiono w **WpX**.

t. 22 pr.r. Tekst główny jest wersją drukowaną **Wp**, wariant w odsyłaczu – odręczną poprawką w **WpX**. Zmiany tej nie można uznać za korektę błędu, gdyż tekst drukowany jest całkowicie poprawny. Dla motywiki występującej w tym miejscu typowej końcówki polonezowej charakterystyczne jest zarówno powtórzenie nuty melodycznej ( $a^1$  w tekście głównym), jak i zatrzymanie ruchu na górnej nucie prowadzącej ( $c^2$  w wariacie).

s. 15 t. 25 pr.r. W **Wp** wysokość 7. i 8. szesnastki nie jest całkiem pewna, gdyż nuty te postawione są nieco za wysoko i mogą być na pierwszy rzut oka odczytane jako  $f^2$  i  $g^2$ . W **WpX** położenie obu nut zostało skorygowane.

t. 35 l.r. Na 2. ósemce brak w **Wp** dolnej nuty akordu, *f*. Błąd poprawiono w **WpX**.

t. 38 l.r. Jako środkową nutę akordu na 2. ósemce **Wp** ma błędnie *b* (por. analogiczny t. 30). W **WpX** błąd poprawiono. W **Wp** brak oznaczenia powrotu głównej części *Poloneza* po *Trio*. Por. komentarz do *Poloneza B* WN 1, t. 42.

## 3. Polonez As WN 3

#### Źródła

**A** Autograf z dedykacją dla Wojciecha (Adalberta) Żywnego, opatrzony datą 23 IV 1821 (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, Warszawa). Jest to najwcześniejszy zachowany autograf Chopina. Karta tytułowa i pierwsza strona tekstu nutowego napisane są bardzo starannie atramentem, na drugiej stronie znajdujemy już jednak kilka poprawek zrobionych bez dbałości o kaligrafię. Ponadto, w całym rękopisie widać wyblakłe dziś ślady szczegółowej korekty dopisanej ołówkiem. Mimo że identyfikacja i interpretacja niektórych dopisków napotyka na poważne trudności, sposób notacji i charakter możliwych do odczytania zmian pozwala dostrzec w nich późniejszą (o przynajmniej kilka miesięcy) autorską redakcję utworu. Można w tej sytuacji wątpić, czy rzeczywiście ten właśnie autograf był kiedykolwiek ofiarowany Żywnemu przez jego genialnego ucznia. Wszystkie dotychczasowe wydania *Poloneza* brały pod uwagę jedynie atramentowy zapis **A** (najwcześniejszym ze znanych wydań jest publikacja pod redakcją J. Michałowskiego, dokonana w firmie Gebethner & Wolff, G 2515 W, Warszawa 1901).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst **A** z uwzględnieniem warstwy najpóźniejszych, ołówkowych poprawek Chopinowskich. Tekst wersji pierwotnej, zapisanej atramentem, przytaczamy w dodatku (s. 55-57), co przy porównaniu obu wersji umożliwia łatwą lokalizację zmian ostatniej fazy. Zmieniamy enharmonicznie dźwięki zanotowane niezgodnie z ortografią.

s. 16 *t. 1* pr.r. Wysokość ostatniej nuty budzi wątpliwości – pod nutą umieszczoną na wysokości  $as^3$  (najwyżej położona nuta w t. 1-2) napisane są tylko trzy linie dodane, co daje  $f^3$ . Można założyć, że Chopin najpierw pisał nuty (główki i laseczki), rozmieszczając je zgodnie z ukształtowaniem słyszanej wewnętrznie linii melodycznej, a potem uzupełniał linie dodane, na ogół „na wycucie”, nie licząc ich (znajduje to potwierdzenie w późniejszych autografach, w których błędy w liczbie linii dodanych są zdecydowanie najczęstsze wśród pomyłek dotyczących wysokości dźwięku). Przemawia to wyraźnie za  $as^3$  jako zamierzoną przez Chopina wysokością tej nuty.

*t. 3* l.r. Nuty  $as^1$  w akordach zostały dopisane do występujących w wersji pierwotnej tercji tylko w t. 1-2. W taktach tych Chopin zmienił także 1. ósemkę, skreślając górne  $as$ . Obie powyższe zmiany należy zapewne traktować łącznie, jako składowe całościowej modyfikacji układu akompaniamentu. Ponieważ  $as$  na 1. ósemce zostało skreślone także w t. 3, uzupełnienie następnych ósemek najprawdopodobniej również ma dotyczyć tego taktu.

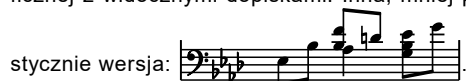
*t. 6* pr.r. Przedostatnią szesnastkę Chopin zapisał jako *des*?

*t. 9-10* l.r. Znaki widoczne w tych taktach na 3. ćwierćnucie nie są całkiem jasne. Podajemy najprawdopodobniejsze odczytanie wyraźniejszego dopisku w t. 10 i przyjmujemy analogiczne rozwiązanie dla t. 9.

*t. 13-38* Niejasność w kwestii powtarzania tych taktów jest spowodowana umieszczeniem w **A** dwóch znaków repetycji pomiędzy t. 12-13. Pierwszy zamyka t. 12, będący ostatnim w systemie, drugi otwiera t. 13 na początku następnej linii. Taki układ znaków na przejściu systemów stosuje się, by oznaczyć powtórzenie zarówno poprzedniego, jak i następnego fragmentu. Jednak drugi znak w **A** nie jest, jak należałoby oczekiwać, zwrócony w stronę t. 13 (||:), lecz stanowi dokładne powtórzenie pierwszego (:||). Wątpliwości mógłby rozwiązać znak na końcu t. 38, ponieważ jednak t. 27-38, będące powtórzeniem t. 1-12, nie są wypisane, próba dotarcia do końca objętej ewentualnym powtórzeniem części prowadzi ponownie w to samo miejsce (na koniec t. 12). Trudno w tej sytuacji rozstrzygnąć, czy 11-letni Chopin niepotrzebnie zdublował znak repetycji dla t. 1-12, czy też nieumiejętnie oznaczył repetycję t. 13-38. Niekonsekwentne oznaczenia powtórzeń pewnych fragmentów występują w zbliżonym kontekście także w autografach obu *Polonezów* op. 26.

*t. 15* l.r. Na początku taktu widoczny jest trudny do odczytania znak. Być może dotyczy on zmiany 1. ósemki z *B* na *f*.

*t. 16* l.r. Odczytanie znaków na 2. ćwierćnucie taktu napotyka na trudności. Przedstawione rozwiązanie łączy prostotę i logikę przebiegu akompaniamentu z wysokim stopniem zgodności graficznej z widocznymi dopiskami. Inna, mniej prawdopodobna stylizacja:



s. 17 *t. 20* pr.r. Na 2. ósemce wpisane jest atramentem  $as^1$ , co wobec  $as^1$  uderzanego równocześnie l.r. jest oczywistą pomyłką (por. też analogiczny motyw w t. 16). Ołówkowa poprawka jest więc w tym wypadku po prostu korektą błędu. Pr.r. Niewyraźny dopisek na 5. ósemce może oznaczać dodatkową nutę *des*.

*t. 23* l.r. Chopin zamiast  $fes^1$  notuje w akordach cały czas  $e^1$ .

*t. 27-38* Takty te są oznaczone w **A** jako powtórzenie t. 1-12.

s. 18 *t. 40 i 44* pr.r. Na 6. szesnastce **A** ma  $ges^2$ .

*t. 47* l.r. Tekst główny i wariant 1. połowy taktu to dwa sposoby odczytania ledwie widocznego, ołówkowego znaku w **A**.

*t. 47-49* pr.r. Nuty  $b^1$  na 4. i 5. ósemce dopisane są tylko w t. 47. Biorąc jednak pod uwagę budowę i charakter motywów w tych taktach, wydaje się bardzo mało prawdopodobne, by uzupełnienie to miało dotyczyć wyłącznie tego jednego taktu. L.r. Niejasna adnotacja na końcu t. 47 może oznaczać zmianę ostatniej ósemki z  $f^1-a^1$  na  $ges^1-a^1$ . Gdyby tak było, zmiana najprawdopodobniej obowiązywałaby także w t. 48-49. Możliwość tę uwzględniamy jako wariantową.

*t. 52-59* Takty te oznaczone są w **A** jako powtórzenie t. 39-46.

*t. 59* W **A** brak oznaczenia powrotu głównej części *Poloneza* po *Trio*. Por. komentarz do *Poloneza B* WN 1, t. 42.

## 4. Polonez gis WN 4

### Źródła

- [A]** Zaginiony autograf, ofiarowany przypuszczalnie Luizie Du-Pont (Dupon).
- [Kp]** Zaginiona kopia **[A]**, sporządzona jako podkład dla pierwszego wydania polskiego. Przygotowanie odrębnego rękopisu było konieczne chociażby z tego względu, iż w wydaniu wypisano powtarzające się fragmenty, które w **[A]** oznaczone były zapewne skrótowo. Ponadto, dokonano w niej prawdopodobnie adiustacji tekstu, m. in. uzupełniając oznaczenia wykonawcze.
- Wp** Pierwsze wydanie polskie, Josef Kaufmann (20), Warszawa 1864, oparte prawdopodobnie na **[Kp]**. Opatrzona następującą uwagą: „O ile z manuskryptu i dedykacji wnosić można, kompozycja ta napisaną została w 14 roku życia przez Fryderyka Chopin, – i nigdzie dotychczas drukowaną nie była.”
- KX** Kopia fragmentu (do t. 39), nieznanego autorstwa (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). Tekst **KX** jest zasadniczo zgodny z **Wp**, tak iż mimo odmiennego układu (t. 20-27 oznaczone jako powtórka t. 5-12) i szeregu innych, drobnych różnic **KX** wydaje się odpisem tego wydania, sporządzonym dla celów praktycznych (znamienna jest obecność w **KX** niemal jednobrzmiącej notki informacyjnej).
- Kn** Kopia sporządzona przez nieznanego kopistę jako podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Archiwum wydawnictwa Schott, Moguncja). Oparta na **[A]** lub **[Kp]**, wykazuje szereg mechanicznych błędów i niedokładności. Widoczne są liczne adnotacje sztycharskie.
- Wn** Pierwsze wydanie niemieckie, les fils de B. Schott (17943.), Moguncja 1864. **Wn** przekazuje poprawiony tekst **Kn**.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Kn** porównane z **Wp** jako źródła prawdopodobnie najbliższe autografowi. Redukujemy liczbę znaków pedalizacji, dopasowując ją do gęstości oznaczeń spotykanej w autentycznych źródłach innych młodzieńczych utworów Chopina.

s. 19 *t. 1* Źródła podają **Moderato** jako określenie tempa. Uznajemy je za nieautentyczne, gdyż występujące w źródłach oznaczenia wykonawcze *Poloneza* były z pewnością uzupełniane obcą ręką, a wchodzące w skład niniejszego tomu, dziecięce i młodzieńcze *Polonezy* Chopina nie mają określeń tempa w żadnym ze źródeł, które nie podlegały adiustacjom redaktorów. **f** znajduje się tylko w **Kn** (→**Wn**).

*t. 5-10 i analog.* l.r. Łukowanie oznaczone jest w **Kn** niedokładnie (w t. 7, 10, 20-25 łuków nie ma w ogóle). Podajemy łukowanie **Wp**.

*t. 9* **p** znajduje się tylko w **Kn** (→**Wn**).

*t. 12 i analog.* Oznaczenia wykonawcze w tym takcie budzą szereg wątpliwości:  
— na 2. ósemce taktu zamiast **f** **Kn** ma *Sec* (**Wp** podaje *sec.*),

którego to określenia Chopin nigdy nie użył. Nieuzasadnione rozpoczęcie słowa od wielkiej litery pozwala domyślać się nieporozumienia w odczytaniu znaku *ff*, chętnie przez Chopina stosowanego, a często przez kopistów i sztycharzy mylnie odczytywanego. — na 2. ćwierćnucie taktu źródła mają określenie *rubato*, w tym kontekście niezrozumiałe (charakterystyczna dla poloneza formuła rytmiczna zakończenia okresu nie została w ten sposób oznaczona przez Chopina w żadnym innym spośród około 20 utworów lub fragmentów o charakterze poloneza). — *p* znajduje się tylko w **Wp**.

s. 20 t. 13 Pomijamy *a tempo*, pozbawione sensu wobec nie uwzględnienia *rubato* w t. 12.


t. 13-15 Źródła podają *grazioso* w t. 13, a *espressivo* w t. 15. Użycie obu tych określeń na tak krótkim odcinku melodii o jednolitym charakterze wydaje się obcym wtrętem. Więcej wątpliwości budzi *grazioso*, użyte w *Polonezie* jeszcze dwukrotnie w odmiennej formie gramatycznej (*con grazia* w t. 5 i *graziosamente* w t. 40).

t. 15 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** (→**Wn**), wariant – z **Wp**. Najprawdopodobniej jedna z wersji jest omyłkowa, na podstawie dostępnych źródeł nie sposób jednak stwierdzić która.

t. 18-19 pr.r. Łuk podzielony jest w źródłach na dwie (**Wp**) lub trzy (**Kn**) części. W tego rodzaju jednorodnych pochodach następujące po sobie łuki oznaczały po prostu artykulację *legato*. Ponieważ nie mają one żadnego odniesienia do budowy motywów czy fraz, zastępujemy je jednym łukiem zgodnie z dzisiejszym rozumieniem tych znaków.

s. 21 t. 28 Zamiast *f* i *energico* **Wp** ma tu *p*. Oznaczenie to jest najprawdopodobniej wynikiem adiacji wydawcy (w analogii do t. 50). Autentyczność oznaczeń **Kn** (→**Wn**) nie jest wprawdzie pewna, bardzo dobrze współgrają one jednak z wirtuozowskim rozmachem tej części *Tria*, potwierdzonym znakami *f* w t. 32 i 36 (*p* w t. 50, jako urozmaicający przebieg *Tria* wariant dynamiczny pojawiający się po trzytaktowym *diminuendo*, nie budzi zastrzeżeń).

t. 36 Zamiast występującego w **Wp** *f* **Kn** (→**Wn**) ma *energico*. W analogicznym t. 58 wszystkie źródła mają zgodnie *f*. Ponieważ w **[A]** t. 51-61 były przypuszczalnie oznaczone jako powtórka t. 29-39, ujednociliśmy oznaczenia, podając to, które występuje częściej.

t. 38 pr.r. Na 1. ćwierćnucie taktu **Wp** ma błędnie rytm .

t. 38 i 60 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** (→**Wn**), wariant – z **Wp**.

s. 22 t. 43 l.r. Na początku taktu **Kn** ma błędnie *dis*.

t. 45 Zmieniamy niestosowane przez Chopina *sfz* na *ff*.

s. 23 t. 52 l.r. Na początku taktu **Kn** (→**Wn**) ma błędnie *dis*.

t. 61 W **Wp** brak oznaczenia powrotu głównej części *Poloneza* po *Trio*. Por. komentarz do *Poloneza B* WN 1, t. 42.

## 5. Polonez b WN 10

### Źródła

**[A]** Autograf, ofiarowany Wilhelmowi Kolbergowi, zaginął jeszcze przed 1877 r., kiedy to po śmierci Wilhelma jego brat Oskar bezskutecznie próbował go odnaleźć (patrz cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym). Z informacji w jednym z cytowanych listów wynika, że powstanie **[A]** prawdopodobnie poprzedzone było naszkicowaniem *Poloneza* tuż przed wyjazdem Chopina do Dusznik w lipcu 1826 r., kiedy to utwór został skomponowany. Spisana na podstawie **[A]** kopia (**KK1** – patrz niżej) sugeruje, że był to autograf wprawdzie czytelny, lecz zanotowany pośpiesznie i skrótowo.

**KK1** Kopia **[A]** sporządzona przez Oskara Kolberga na początku lat sześćdziesiątych XIX w. („przed około 18 laty”, jak o jej powstaniu Kolberg pisał w grudniu 1878 r.), obecnie zaginiona, znana z fotokopii (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń). W tekście nutowym widoczne są liczne skreślenia, poprawki i uzupełnienia, będące wynikiem zabiegów redakcyjnych, którym Kolberg poddał *Poloneza* zapewne w trakcie przygotowywania go do druku w 1878 r. Zabiegi te polegały przede wszystkim na urozmaiceniu faktury, harmonii, rytmu i ornamentyki oraz różnicowaniu zestawień podobnych odcinków. Ich celem było nadanie *Polonezowi* postaci bardziej wykończonej, atrakcyjnej dla wydawcy. Powtarzające się większe fragmenty nie są wypisane, co z pewnością odpowiada notacji **[A]**. Zwracają uwagę dość liczne błędy rytmiczne polegające na wypisaniu zbyt dużych wartości nut i pauz.


**[KK2]** Zaginiony czystopis, przygotowany przez Oskara Kolberga na podstawie **KK1** jako podkład dla pierwszego wydania Breitkopfa & Härtla. Istnienie tego rękopisu wynika z korespondencji Kolberga (patrz cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym). W **[KK2]** Kolberg poddał *Poloneza* dalszej obróbce: powtórzył większość zmian wprowadzonych w **KK1**, niektóre pominął, inne rozwinął, np. w t. 8, 45-49 (szczególnie 48) i 53-57.

**Wn** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (C. XIII. 16.), Lipsk I 1880, oparte na **[KK2]**. *Polonez* został dołączony do XIII tomu (Utwory pośmiertne) wydania zbiorowego pod redakcją Bargela, Brahmsa, Franckome'a, Liszta, Reinecke'a i Rudorffa („Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe”).


**Wp** Pierwsze wydanie polskie, „Echo Muzyczne” nr 12, VI 1881, redakcja Jana Kleczyńskiego. Tekst oparty jest na **Wn**, dodano palcowanie.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Znane okoliczności powstania *Poloneza*, sporządzenia kopii autografu i jego późniejszego zaginięcia oraz przygotowania pierwszego, pośmiertnego wydania prowadzą do wniosku, że **[A]** był jedynym autentycznym źródłem tekstu utworu. Rozszyfrowanie skreśleń i uzupełnień wprowadzanych przez Kolberga w **KK1** pozwalała z dużym prawdopodobieństwem odtworzyć tekst **[A]**. Wersja ta, prostsza brzmieniowo i pianistycznie, wydaje się bardziej zgodna z okolicznościowym charakterem utworu. Za podstawę przyjmujemy więc **KK1** według stanu poprzedzającego wprowadzenie zmian.

s. 24 *Przedtakt*–t. 1 pr.r. Po poprawkach Kolberga **KK1** (→**[KK2]**→**Wn**) ma następującą wersję początku: . Znamienne, iż oryginalnej wersji tego miejsca nie zmieniono w jego powtórzeniu wypisanym jako początek repetycji 1. ośmiotaktu.

*Przedtakt*–t. 8 Powtórzenie tych taktów oznaczamy za pomocą znaku repetycji, zgodnie ze zwyczajem Chopina (por. wszystkie pozostałe *Polonezy* w tym tomie). Podobnie oznaczono je w **Wn**. W **KK1** powtórka jest – w uproszczonej postaci – wypisana: t. 1 i 8 w całości, t. 2-7 zamarkowane kreskami taktowymi (puste).

t. 1 i analog. pr.r. Podaną przez nas wersję 6. ósemki t. 1 zmienił Kolberg w **KK1** (→**[KK2]**→**Wn**) na następującą: .

W **KK1** wersja ta pojawia się jeszcze – napisana bez poprawek – w wypisanej powtórce t. 1 (por. poprzednią uwagę). Przypuszczalnie pełen zapis powtórki tego taktu jest dziełem Kolberga (por. ostatni akapit komentarza do t. 53-57), który w omawianym miejscu zanotował od razu wprowadzoną przez siebie dowolną wersję. Charakterystyczne, że w t. 25, ostatnim wypisanym w tej części *Poloneza* (jako sygnał powtórki t. 1-8), w niezmienionej postaci zachowała się wersja oryginalna.

t. 1-2 i analog. pr.r. W **KK1** (→**[KK2]**→**Wn**) nuty *b*<sup>1</sup> na przejściu taktów są połączone łukiem. Autentyczność tego łuku jest bardzo wątpliwa: powtarzane nuty odgrywają istotną rolę w melodyce tej części *Poloneza* w ogóle, a w poprzedzających triolowych motywach w szczególności.

t. 2 i analog. pr.r. W ostatnim akordzie **KK1** ma jeszcze skreśloną nutę  $b^1$  przyłączoną łukiem do  $b^1$  w poprzednim akordzie. Jako nieuzasadniona brzmieniowo komplikacja zapisu, elementy te zostały przypuszczalnie dodane, a następnie usunięte (nie ma ich w **Wn**) przez Kolberga.

t. 2 i 4 i analog. pr.r. **KK1** ma przednutkę  $ges^2$  przed ostatnią ósemką t. 2 i  $des^2$  przed 1. ósemką t. 4. Obie wydają się dodatkiem Kolberga, który następnie zrezygnował z nich w [**KK2**] ( $\rightarrow$ **Wn**).

t. 2-3 i analog. pr.r. Łuk przetrzymujący  $f^1$  znajduje się tylko w **KK1**. Uwzględnienie go daje głośniejsze przejście ze zdwojeń oktaowych melodii (t. 2) na tercjowe (t. 3).

t. 4 i analog. pr.r. Drugiej połowie taktu nadał Kolberg następującą

postać w **KK1**:  i **Wn**: 

t. 6 i analog. pr.r. W wyniku skreśleń **KK1** ma jako trzydziestodwójkę samo  $as^1$ . Podobną wersję ma też **Wn**.

Pr.r. Na 5. ósemce taktu w **KK1** skreślono  $des^1$ . Wersję tę ma także **Wn**.


t. 8 i analog. Na 2. ósemce taktu **KK1** ma w partiach obu rąk dwukrotnie większe, błędne wartości rytmiczne.

L.r. Zamiast kończących takt pauz **Wn** ma przeniesiony o oktawę niżej motyw początkowy *Poloneza*.

t. 9 pr.r. Na 5. ósemce taktu **KK1** ma rytm punktowany. Pewne cechy graficzne zapisu zdają się świadczyć o tym, że kropka przedłużająca 1. nutę i belka wiązania skracająca drugą zostały dopisane przez Kolberga. Równe szesnastki **Wn** można więc uważać za powrót do wersji autentycznej.

t. 9-12 l.r. Jako 4. ósemkę **KK1** ma błędnie  $es$  (4 razy).

t. 11-12 pr.r. Wszystkie pauzy mają w **KK1** błędnie wartość szesnastek.

t. 14 pr.r. Na 2. ósemce taktu **KK1** ma błędnie rytm .

s. 25

t. 15 pr.r. W **Wn** brak 1. przednutki  $ges^1$ . Pr.r. Trudno stwierdzić, czy skreślony w **KK1** znak  $tr$  znajdował się w [**A**], czy był dodatkiem Kolberga. W **Wn** go nie ma.

t. 15-16 l.r. Podaną przez nas wersję akompaniamentu Kolberg zmienił w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) na następującą (nuty w nawiasach znajdują się tylko w **Wn**):



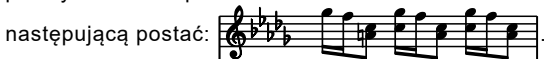
t. 17 l.r. Na 2. ósemce taktu **Wn** ma równe szesnastki. Pr.r. Nad nutą  $a^2$  w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) widoczny jest znak obiegніка. Nie uwzględniamy go, gdyż wydaje się znacznie bardziej prawdopodobne, że został dodany przez Kolberga.

t. 18-20 l.r. **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) ma – w wyniku zmian wprowadzonych przez Kolberga – następującą wersję:



(Nuty w nawiasach w t. 19 znajdują się tylko w **KK1**. Na ostatniej ósemce t. 20 **Wn** ma oktawę  $B-b$  zamiast akordu.)

t. 21 Nad partią pr.r. w **KK1** widoczne są jakieś skreślone dopiski Kolberga, który, jak się wydaje, próbował uzupełnić przepisany tekst Chopinowski. Ostatecznie w **Wn** takt ten przybrał następującą postać:



t. 22 W takcie tym Kolberg wprowadzał coraz dalej idące zmiany:



t. 23 l.r. Najwyższa nuta w ostatnim akordzie została w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) zmieniona na  $c^1$ .

t. 24 pr.r. Druga połowa taktu po przeróbkach Kolberga w **KK1**

( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**):  (nuta w nawiasie znajduje się tylko w **KK1**).

s. 26

t. 35-42 i 51-57 pr.r. Cavatina Giannetta z 1. aktu "Sroki złodziejki" Rossiniego (w oryginale w D-dur), której temat Chopin wykorzystał w *Trio*:



t. 35-44 W **KK1** fragment ten jest obramowany znakami repetycji. Nie uwzględniamy ich jako najprawdopodobniej późniejszych dopisków Kolberga.

t. 35 l.r. Pierwsza ósemka została w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) przeniesiona o oktawę niżej ( $Des_1-Des$ ). Skala fortepianów, które Chopin miał do dyspozycji pisząc *Poloneza* sięgała tylko do  $F_1$ .

t. 37 l.r. Wypełniające 2. ćwierćnutę taktu ósemki zostały w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) zastąpione ćwierćnutą.

t. 38 l.r. Ostatni akord został w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) zastąpiony pauzą.

t. 41 i 57 l.r. Po zmianach wprowadzonych przez Kolberga w **KK1** ( $\rightarrow$ [**KK2**] $\rightarrow$ **Wn**) akompaniament przybrał następującą postać:



(Łuk w nawiasie znajduje się tylko w **Wn**)


t. 42 pr.r. W **Wn** 3 dolne nuty akordu na 2. ósemce taktu mają wartość ósemki, tak iż jako trzydziestodwójkę wydanie to ma tylko  $f^2$ .

t. 43-44 i 59-60 l.r. Na 1. ósemce t. 44 **KK1** ma dodatkową nutę  $as$ , przyłączoną łukiem do  $as$  w ostatnim akordzie t. 43. Łuk przetrzymujący  $as$  znajduje się także pomiędzy 4. i 5. ósemką t. 43 (t. 59-60 nie są wypisane). Uważamy je za prawdopodobne









\* Tekst arii podajemy za: F. F. Chopin *Opere*, vol. I *Polacche*, red. Franco Luigi Viero, Edizioni del Cygno, Corsico (Mediolan) 2002.



późniejsze dopiski Kolberga. W **Wn** akompaniament przybrał

następującą postać: 

t. 45-49 W taktach tych wprowadzał Kolberg coraz dalej idące zmiany:

KK1	Wn
	
	
	
	

Podajemy tekst **KK1** według stanu sprzed poprawek.


s. 27

t. 51-54 l.r. W odcinku tym widać szereg zmian wprowadzonych w **KK1** (→[**KK2**]→**Wn**):


- na 5. ósemce t. 51 i na 1. ósemce t. 52-54 oktawa  $B_1$ - $B$  została zastąpiona pojedynczą nutą  $B$ ;
- na 4. ósemce t. 52 i 54 akord  $f$ - $b$ - $des^1$  został zastąpiony akordem  $des$ - $f$ - $b$ ;
- w t. 52 ostatni akord  $f$ - $b$ - $des^1$  został przeniesiony na 5. ósemkę (zamiast oktawy  $B_1$ - $B$ ), a na 6. ósemce wstawiono pauzę;
- w t. 53 ostatni akord zmieniono na  $ges$ - $a$ - $c^1$ - $es^1$ .

t. 52 pr.r. W **KK1** pierwsze 2 nuty zostały przez Kolberga zmienione z ćwierćnut na ósemki.

Pr.r. Ostatnią ósemkę taktu zastąpiono w **KK1** (→[**KK2**]→**Wn**)

następującą figurą: 

t. 53-57 pr.r. W **KK1** i **Wn** Kolberg stopniowo dodawał nuty wypełniające harmonię:

<b>KK1</b>	
<b>Wn</b>	

Wyjaśnienia wymaga zapis t. 56 (do 1. ósemki t. 57) w **KK1**. Pewne cechy graficzne notacji sugerują, że [**A**] kończył się na pierwszym uderzeniu t. 56, od którego domyślnie następowała powtórka t. 40-44. W **KK1** Kolberg, prawdopodobnie w celu zanotowania dodanego przez siebie dolnego głosu, dopisał jeszcze jeden takt, głos górny jedynie szkicując (brak rytmów punktowanych na 3. ćwierćnucie t. 56).

t. 55 l.r. W **KK1** 3. ósemka została przeniesiona o oktawę niżej.

t. 60 pr.r. Do dwóch ostatnich sekwencji w **Wn** dodano jeszcze połączone łukiem  $as^2$ .

## 6. Polonez d WN 11

Źródła

**AI** Rękopis – prawdopodobnie autograf – obejmujący t. 1-47 bez żadnych oznaczeń wykonawczych (zaginiony, reprodukcja w dodatku do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” z 24 IX 1934). Trudno dziś stwierdzić, czy widoczna na zachowanej fotografii jedna strona stanowi całość rękopisu, czy też na niezachowanej 2. stronie zapisana była 2. część *Tria*. **AI** wykazuje pewne cechy pierwotne, zarówno graficzne (częstsze użycie chorągiewek ósemkowych zamiast wiązań, jednogłosowa notacja t. 18 i 20), jak i merytoryczne (przede wszystkim uproszczona wersja t. 1-4 i 5-8).

[**A**] Zaginiony autograf, przypuszczalnie o roboczym charakterze, zawierający późniejszą niż **AI** wersję utworu. Służył jako podstawa kopii Mikołaja Chopina, a być może również, po ewentualnych poprawkach i uzupełnieniach kompozytora, zaginionej kopii Fontany.

**KMC** Kopia przepisywana ojcu kompozytora, Mikołajowi Chopinowi, oparta zapewne na [**A**] (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). **KMC** zawiera dość liczne błędy, wynikające najczęściej z mylenia podobnych graficznie, sąsiednich fragmentów.

[**KF**] Zaginiona kopia sporządzona przez Juliana Fontanę jako podkład dla przygotowywanego wydania dzieł pośmiertnych Chopina. Trudno określić, jakim źródłem dysponował Fontana pisząc [**KF**]. Mógł to być [**A**], zwłaszcza, jeśli Chopin wprowadził w nim pewne zmiany już po sporządzeniu **KMC**, nie można też wykluczyć istnienia jeszcze jednego autografu. Jest niemal pewne, że Fontana dokonał w przepisywanym utworze pewnych zmian, przede wszystkim uzupełniając oznaczenia wykonawcze i wypisując w całości wszystkie powtórki, ale nie cofając się także przed ingerencjami w materię wysokościowo-rytmiczną. Ocena zakresu tych zmian i ich ewentualnej autentyczności jest zagadnieniem skomplikowanym i delikatnym zarazem; trzeba tu m. in. uwzględnić następującą deklarację Fontany, który w postłowie do pośmiertnej edycji utworów Chopina napisał: „nie tylko wielokrotnie słyshałem autora grającego prawie wszystkie utwory z tego zbioru, lecz [...] również wykonywałem je przed nim, zachowując je odtąd w pamięci takimi, jakimi on je stworzył [...]”.

**WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3528), Paryż VII 1855, oparte najprawdopodobniej na [**KF**]. W trakcie korekty **WfF** Fontana wprowadzał jeszcze ostatnie adiustacje redakcyjne.

**WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4397), Berlin VII 1855, oparte zapewne na **WfF** lub jego odbitce korektorskiej. W **WnF** *Polonez* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym: op. 71 nr 1.

**WF** = **WfF** i **WnF**. Obie wersje wydania Fontany różnią się bardzo nieznacznie; ich wzajemna relacja nie jest w związku z tym pewna, jednak wobec braku istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **WF** porównane z **KMC** dla wyeliminowania prawdopodobnych błędów i tych spośród zmian wprowadzanych przez Fontanę, których autentyczność budzi wątpliwości. W przypadkach istotniejszych różnic pomiędzy tymi źródłami odwołujemy się do wersji **AI**. Szczególnie dokładnie przesiewamy oznaczenia wykonawcze, pozostawiając tylko niezbędne muzycznie i niesprzeczne z rodzajem i liczbą oznaczeń w innych kompozycjach Chopina tego okresu.

s. 28 t. 1 **WF** ma z pewnością nieautentyczne oznaczenie metronomiczne  $\text{♩} = 84$  (w **WnF** błędnie  $\text{♩}$ ). Także znajdujące się tam określenie tempa *Allegro maestoso* jest prawdopodobnie dodatkiem Fontany (patrz komentarz do *Poloneza gis WN 4*, t. 1).

t. 1-2 pr.r. Nuty  $e^1$  na 5. ósemce są w **KMC** przedłużone dodatkowymi łaseczkami do wartości ćwierćnuty.

t. 1-4 Wstępną w wersji **AI**:



t. 3 oraz 9 i 34 pr.r. Oznaczenia *staccato* znajdują się tylko w **KMC**.

t. 4 pr.r. Nuty  $a^1$  w pierwszych dwóch akordach są w **KMC** połączone łukiem.

t. 5-6 i analog. pr.r. Ostatnie  $gis^2$  w t. 5 jest w **KMC** połączone łukiem z  $gis^2$  na początku t. 6.

t. 5-8 i analog. pr.r. W **AI** t. 5-6 mają następującą postać:



T. 7-8 zaznaczone są jedynie jako przeniesione oktawę wyżej powtórzenie t. 5-6.

t. 8 i analog. l.r. Laseczka ćwierćnotowa przy pierwszym *cis* znajduje się tylko w **KMC**. Uzupełniamy ją także przy *cis* na 5. ósemce, gdzie **KMC** ma pomyłkowo znak *tr*.

t. 10 i analog. pr.r. Łuk nad tercjami znajduje się tylko w **WnF**.

t. 11 i analog. l.r. Oktawa na 4. ósemce taktu jest w **KMC** zanotowana jako szesnastka, po której następuje pauza.

t. 13-26 Oznaczenia dynamiczne **WF** w tych taktach budzą wątpliwości:

— *sf* (na 3. ósemkach t. 13-16 i na 2. ósemkach t. 22-23) Chopin używał tylko wyjątkowo;

— zestawienie *f* na początku t. 17 i *sempre f* w t. 18 wydaje się zbędne;

— kontrasty wywołane przez *pp* w t. 20 i 26 wydają się nadmierne (potwierdzeniem manipulacji, jakim podlegały oznaczenia dynamiczne jeszcze w trakcie korekty **WfF**, może być widoczny w tym wydaniu ślad zmiany *ff* na *f* w t. 26).

Wprowadzamy zmiany mające na celu zanotowanie tych elementów koncepcji dynamicznej **WF**, które mogą być autentyczne, w sposób zgodny ze zwyczajami Chopina udokumentowanymi w innych utworach.

t. 14-16 i 19 Palcowanie w nawiasach, być może autentyczne, pochodzi z **WF**.

s. 29

t. 16 l.r. Na 4. ósemce taktu **AI** ma triolę szesnastkową jak w poprzednich taktach.

t. 17 pr.r. Nuta  $h^3$  na 3. ósemce taktu zanotowana jest w **KMC** jako szesnastka, po której następuje pauza.

t. 18 i 20 l.r. Dolną nutą akordów na 2., 4. i 6. ósemce jest w **KMC** błędnie *ais*.

l.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant – z **AI** i **KMC**. Rysunek linii basu w t. 18-21 nie jest wprawdzie w wersji głównej tak regularny jak w wariantowej, ale pozostaje w ściślejszej korelacji z figuracjami pr.r. – bardziej statyczny w t. 18 i 20, bardziej ruchliwy w t. 19 i 21. Wersja ta jest też nieco łatwiejsza technicznie.

t. 24 l.r. Na początku taktu **AI** ma dodatkową nutę *cis* w akordzie (analogicznie do początku t. 23), zaś **KMC** – być może pomyłkowo – oktawę  $A_1-A$ .

t. 24 i 25 pr.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant – z **AI**. Podajemy obie wersje, gdyż ze względu na podobieństwo sąsiadujących figur nie można wykluczyć pomyłek w źródłach. Do niewątpliwie pomyłkowych właśnie trzeba zaliczyć wersję **KMC**, która ma  $g^1$  w t. 24 i  $a^2$  w t. 25.

t. 25-26 l.r. Począwszy od 2. ósemki t. 25, **AI** ma 6 razy oktawę  $A_1-A$ , co zapewne jest pierwotną wersją tego miejsca. Wersja **KMC** – 5 oktaw  $A_1-A$  (jak w poprzednim takcie) i septyma  $a-g^1$  na początku t. 26 – jest zaś prawdopodobnie pomyłkowa.

s. 30

t. 29 l.r. Na początku taktu **AI** ma oktawę  $A_1-A$ .

t. 30-37 Takty te oznaczone są w **AI** i **KMC** jako powtórzenie t. 5-12.

s. 31

t. 38 Określenie *Trio* znajduje się tylko w **AI**.

t. 42-43 i 78-79 W **WF** akcenty znajdują się także na 2. i 3. ćwierćnucie t. 42. Wydaje się, że jest to nieautentyczny dodatek:

— śpiewny odcinek tematu, rozpoczęty synkopą w t. 41, zbyt szybko powróciłby do panującej przedtem (od początku *Tria*) wyraźnie zaznaczonej pulsacji ćwierćnotowej;

— motyw trzech akcentowanych ćwierćnut pojawia się kilkakrotnie w przebiegu *Tria*, w t. 46, 49, 51, 56, a także 68;

— akcenty w t. 43 potwierdzone są niejako figurami l.r., przypominającymi motyw wstępu.

t. 43 i 79 pr.r. Nuta  $g^1$  na 3. ćwierćnucie taktu występuje tylko w **AI** i **KMC**.

t. 47 i 83 pr.r. Sekunda  $g-a$  w pierwszych dwóch akordach jest w **KMC** przetrzymana łukami.

t. 48 Oznaczenie *mf*, stosowane przez Chopina tylko sporadycznie, zastępujemy określeniem *espressivo*.

t. 50 pr.r. **KMC** ma następujący rytm:



t. 53 pr.r. W **WF** nie zostało zaznaczone krzyżowanie głosów na 2. ćwierćnucie taktu:  $g^2$  w górnym głosie jest ćwierćnutą, podczas gdy zarówno  $ais^1$ , jak i  $g^1$  są ósemkami i należą do dolnego głosu.

t. 55 pr.r. Oktawa  $cis^1-cis^2$  jest w **WF** wydzielona z akordu i ma wartość półnuty z kropką. Zmianę tę wprowadzono dopiero w czasie druku **WfF**, nie może więc ona pochodzić od Chopina.

t. 61 Podajemy wersję **KMC**, poprawiając błędnie zanotowane w 2. figurze  $cis^2$  na  $his^1$  (w **[A]** było zapewne  $c^2$ ). Wersja **WF** zawiera elementy wątpliwe zarówno w partii l.r. (*Fis* na początku taktu), jak i w pr.r. ( $his^2$  i  $his^1$  w dwudźwiękach rozpoczynających 1. i 3. figurę). Postęp harmoniczny użyty w t. 60-62 występuje wielokrotnie w utworach Chopina (np. *Rondo c op. 1*, t. 59-61 i *Lento con gran espressione WN 37*, t. 1-2; por. też *Polonez gis WN 4*, t. 14-16 i *b WN 10*, t. 30-32), zawsze z charakterystycznym, półtonowym krokiem basu w dwóch ostatnich akordach. Redukuje to do minimum prawdopodobieństwo autentyczności ósemki *Fis* w omawianym takcie. Jeśli chodzi o figury pr.r., to wydaje się nieprawdopodobne, by Chopin zrezygnował tu z appoggiatur, którymi począwszy od poprzedniego taktu wzbogacił melodycznie i harmonicznie główny motyw figuracyjny *Tria*. Sytuacje, w których opóźnienie jednego ze składników akordu notowane jest jako alterowana postać innego składnika (tutaj  $h^2$  i  $h^1$  wobec akordowych  $his^1$  i  $his$ ) wielokrotnie skłaniały wydawców dzieł Chopina do adiacji, por. np. komentarze do *Ballad g op. 23*, t. 45 i 47 czy *f op. 52*, t. 164-165.

t. 62 pr.r. Jako 1. szesnastkę **KMC** ma tylko  $eis^1$ . Niezrozumiała, dwugłosowa notacja tej pojedynczej nuty wskazuje na możliwość jakiegoś błędu w tym źródle. Niektóre późniejsze wydania zbiorowe jako pierwszą szesnastkę podają dowolnie kwartę  $eis^1-a^1$ .

t. 62 i 66 Dźwięki *fisis* notowane są w źródłach jako *g*.

t. 64 pr.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant – z **KMC**. Obie wersje wydają się możliwe:

— postęp harmoniczny w wersji wariantowej rozwija się w sposób najzupełniej naturalny (w kadencji prowadzącej do cis-moll w t. 65 jako nuta przejściowa użyte jest e<sup>2</sup>); por. analogiczne t. 66-67;  
— eis<sup>2</sup> w tekście głównym sugeruje powrót do akordu Cis-dur, będącego punktem wyjścia (t. 62) dla całego tego modulującego odcinka; niespodziewane rozwiązanie na cis-moll w t. 65 staje się impulsem do dalszych modulacji.

t. 67 Tekst główny 2. ćwierćnoty taktu pochodzi z WF, wariant – z KMC.

Pr.r. Proponowana przez redakcję zmiana najwyższej nuty w ostatniej figurze opiera się na założeniu błędu w notacji lub odczytaniu [A].

s. 32 t. 69 pr.r. Pierwszą figurę podajemy według KMC. W WF jest ona zapisana oktawę niżej, najprawdopodobniej w wyniku pomyłki w określeniu zasięgu przenośnika oktawowego.

t. 72 l.r. Na początku taktu KMC ma tylko dolne A<sub>1</sub>.

## 7. Polonez f WN 12

### Źródła

**AI** Autograf roboczy wcześniejszej redakcji (zbiory prywatne, fotokopia w Fototece Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, Warszawa). Sądząc ze sposobu notacji, może to być pierwszy zapis *Poloneza*. **AI** nosi ślady poprawek, z których część została zrobiona przypuszczalnie później, np. przy okazji przepisywania utworu w celu ofiarowania komuś pamiątkowego autografu.

[A1] Zaginiony autograf ofiarowany Elizie Radziwiłłównie (patrz cytaty o *Polonezach*... przed tekstem nutowym).

**A2** Autograf-czystopis, sporządzony – zgodnie z własnoręczną adnotacją Chopina – w 1836 r. w Stuttgarcie i ofiarowany nieznanemu osobie (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa).

**WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3530), Paryż VII 1855, oparte prawdopodobnie – poprzez zaginioną kopię Fontany – na **AI** przed wprowadzeniem niektórych poprawek. Redagując *Poloneza*, Fontana uwzględnił również szereg niewątpliwie autentycznych elementów zaczerpniętych z innych, niezachowanych źródeł (np. [A1]), lub tylko zapamiętanych (por. cytaty z posłowiecia do **WfF** przytoczonej w charakterystyce tegoż wydania *Poloneza d WN 11*). Inne wprowadzone zmiany, w tym uzupełnienia oznaczeń wykonawczych, wypisanie nutami reprzy i in., są najprawdopodobniej nieautentyczne. **WfF** zawiera też kilka wyraźnych błędów.

**WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4399), Berlin VII 1855, oparte zapewne na **WfF** lub jego odbitce korektorskiej. W **WnF** *Polonez* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym: op. 71 nr 3.

**WF** = **WfF** i **WnF**. Obie wersje wydania Fontany różnią się bardzo nieznacznie; ich wzajemna relacja nie jest w związku z tym pewna, jednak wobec braku istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Odtwarzamy tekst **A2**. Poprawiamy nieliczne drobne niedokładności. Wcześniejszą redakcję utworu, odtworzoną na podstawie **AI** i **WF**, podajemy w dodatku (s. 58-63).

s. 35 t. 25 i 71 l.r. W **A2** brak kropki przedłużającej półnutę *des*. Ponieważ jest to najprawdopodobniej przeoczenie, dodajemy kropkę według **AI**.

Pr.r. Podział na ręce został w **A2** zaznaczony w następujący



t. 26 i 72 pr.r. Ósemka g<sup>1</sup> na 2. ćwierćnotce taktu ma w **A2** omyłkowo dwie kropki przedłużające.

t. 29-34 l.r. Nie jest całkiem pewne, jakie znaki *staccato* Chopin przewidywał dla nut basowych na początku tych taktów. Większość (t. 30-32 i 34) wygląda jednak zdecydowanie jak kliny i to rozwiązanie przyjmujemy dla wszystkich sześciu taktów.

s. 36 t. 37-39 l.r. W **A2** brak kasowników podwyższających *des* na *d* w t. 37 oraz *des*<sup>1</sup> na *d*<sup>1</sup> w t. 38-39, a także b<sup>1</sup> obniżającego *g* na *ges* na 6. ósemce t. 37. Odpowiednie znaki w partii pr.r., a także sens harmoniczny nie pozostawiają wątpliwości, że brak tych znaków jest wynikiem przeoczenia Chopina.

t. 46-50 pr.r. Znaczenie łuków łączących w **A2** półnoty c z następującymi po nich ósemkami tej samej wysokości nie jest całkiem jasne: ich kształt i położenie sugeruje raczej łuki przetrzymujące, podczas gdy kropki *staccato* wskazują wyraźnie na konieczność uderzania opatrzonych nimi nut.

s. 37 t. 51-72 W **A2** takty te oznaczone są jako powtórzenie (*dal Segno*) t. 5-26.

s. 38 t. 73 l.r. Zasięg łuku nie jest w **A2** jasny: jego koniec można by także umieścić nad 3. lub 4. ósemką.

s. 39 t. 88 pr.r. Przed ostatnią tercją na 2. ćwierćnotce taktu w **A2** znajduje się tylko jeden ł. Znak jest na tyle duży, że może dotyczyć zarówno górnej, jak i dolnej nuty. Niewątpliwie jednak wymagane są tu kasowniki przed obiema nutami.

t. 90 pr.r. Przed 2. ćwierćnotą taktu w **A2** brak b<sup>1</sup> przywracającego es<sup>1</sup>.

t. 91-98 W **A2** takty te oznaczone są jako powtórzenie (*Trio da Capo*) t. 73-80.

## 8. Polonez B WN 17

### Źródła

[AI] Zaginiony autograf roboczy wcześniejszej redakcji, będący podstawą kopii sporządzonej przez Ludwikę Jędrzejewiczową i drugiej, zaginionej, przez Juliana Fontanę. Szereg wspólnych dla obu kopii błędów wskazuje na trudności w odczytaniu [AI], spowodowane zapewne kreśleniami i poprawkami.

[A] Zaginiony autograf-czystopis, na którego podstawie przygotowano pierwsze wydanie polskie *Poloneza*. [A] był zapewne ofiarowany komuś jako pamiątka, na co wskazuje obfitość precyzyjnych oznaczeń wykonawczych, charakterystyczna dla wielu tego typu autografów Chopina (por. np. *Polonez f WN 12*). W stosunku do wersji [AI] zawiera szereg wyraźnych ulepszeń (najważniejsze w t. 3, 57-58, 74, 82-84), w tym poprawkę ortografii chromatycznej (6. ósemka t. 58).

KJ Kopia Ludwiki Jędrzejewiczowej (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa), sporządzona według [AI]. Zawiera dużą liczbę błędów i niedokładności. Kilka drobnych poprawek mogło być zrobionych ręką Chopina.

Wp Pierwsze wydanie polskie, J. Chrzęszcz (bez numeru wydawniczego), Żytomierz, ok. 1853, oparte na [A]. Wp, litografowane w warszawskiej firmie M. Fajansa, zawiera sporo mechanicznych błędów, zarazem jednak stosunkowo wiernie oddaje obraz graficzny rękopisu. Świadczy o tym szereg charakterystycznych dla Chopina chwytów graficznych, jak notacja niskich pozycji pr.r. na dolnej pięciolinii, akcenty o różnej długości, określenia *cresc.* (*dim.*) umieszczone wewnątrz znaków  $\ll$  ( $\gg$ ). Również zastosowana w tym wydaniu skrótowa notacja – *Dal Segno* – powracających fragmentów części głównej (t. 38-51) i *Tria* (t. 88-103) jest zgodna z pisownią Chopina.

WfF Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3530), Paryż VII 1855, oparte – najprawdopodobniej poprzez zaginioną kopię Fontany – na [AI]. Jest bardzo mało prawdopodobne,

by przygotowując podkład, Fontana dysponował jeszcze innym rękopisem *Poloneza*, tak iż jedynym dodatkowym źródłem autentycznych elementów **WfF** mogły być osobiste kontakty Fontany z Chopinem (patrz wypowiedź Fontany w tej kwestii zacytowaną w charakterystyce **WfF** *Poloneza d* WN 11). Różnice między **WfF** a **KJ** można wyjaśnić błędami kopiujących oraz uzupełnieniami i zmianami Fontany.

**WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4399), Berlin VII 1855, oparte zapewne na **WfF** lub jego odbitce korektorskiej. W **WnF** *Polonez* opatrzony został nieautentycznym numerem opusowym: op. 71 nr 2.

**WF** = **WfF** i **WnF**. Obie wersje wydania Fontany różnią się bardzo nieznacznie, w związku z czym ich wzajemna relacja nie jest pewna; wobec braku istotnych różnic nie ma to dla ustalenia tekstu większego znaczenia.

#### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wp**, dla wyeliminowania błędów porównane z **KJ** i **WF**. W kilku przypadkach podajemy jako uzupełniające (w nawiasach okrągłych) te elementy **WF**, których ewentualna autentyczność nie budzi zastrzeżeń.

Dedykacja pochodzi z **Wp**. Redakcji WN nie udało się dotrzeć do jakichkolwiek informacji na temat jej adresata. Nie można zresztą wykluczyć, że jest ona dodatkiem wydawcy (dedykacje dodawane samowolnie przez wydawców nie należały wówczas do rzadkości, spotykamy je nawet w utworach wydawanych za życia Chopina przez Wessla w Londynie).

s. 40 *Przedtakt* pr.r. Pierwsze *f* zapisane jest w **KJ** jako przekreślona przednutka połączona łukiem z *f* w następnym akordzie. Napisana pod nutą pauza ósemkowa wskazuje na prawdopodobny błąd w zapisie tej nuty.

t. 1 Znak dynamiczny w **Wp** wygląda jak *p*. Wydaje się jednak bardzo prawdopodobne, że w **[A]** było w tym miejscu *f*, na co wskazują:

- położenie znaku na laseczce 1. akordu pr.r., co mogło utrudnić jego prawidłowe odczytanie;
  - kształt znaku, odbiegający od innych *p* występujących w **Wp**;
  - dolna jego część odpowiada kształtem znakowi *f*;
  - inne oznaczenia wykonawcze wstępu, zwłaszcza akcenty w t. 1-3 i *marcato* w t. 4;
  - charakter, faktura, rejestr i tonacja wstępu.
- Także **WF** ma tu *f*.

t. 1-8 Jest rzeczą pewną, że istniało kilka faz kształtowania się wstępu, o czym świadczą różnice pomiędzy istniejącymi źródłami i analiza poprawek widocznych w **KJ**. Brak autografów uniemożliwia ścisłą rekonstrukcję wszystkich zmian, można jednak odtworzyć niektóre ważne ich elementy:

— we wcześniejszych, opartych na **[AI]** źródłach – **KJ** i **WF** – nie wszystkie nuty basowe są zdwojone w dolnej oktawie; co więcej, źródła te nie są pod tym względem zgodne:

W **KJ** w miejscach oznaczonych gwiazdkami znajdują się ślady wskrobanych punktowanych półnut *B*, *B* i *G*. Oznacza to, że dopiero w fazie poprawek został wprowadzony rytm  $\frac{1}{2}$  w t. 1-3 i zmieniona podstawa basowa na przejściu t. 3-4 z *G* na *H*. Zapis tych, a być może i innych zmian w **[AI]**, zapewne uproszczony i niedokładny, okazał się nie w pełni zrozumiały dla kopiujących. Poprawki, nałożone na skrótową – jak w **KJ** – notację oktav, spowodowały w rezultacie wspomniane rozbieżności. W całym tym fragmencie podajemy w l.r. oktawy konsekwentnie występujące w **Wp** i nie budzące żadnych wątpliwości źródłowych ani stylistycznych.

— na późniejszym etapie zmian – w **[A]** (→**Wp**) – Chopin wprowadził dalsze ulepszenia w t. 3 i 8 (patrz niżej komentarze do tych taktów).

t. 3 l.r. **KJ** i **WF** mają następującą, niewątpliwie wcześniejszą

wersję: (nuta *G*<sub>1</sub> znajduje się tylko w **WF**, a łuk przetrzymujący *g* – tylko w **KJ**). W wersji tej razi połączenie dwóch pierwszych akordów i zdwojenie nuty prowadzącej *h-h* na 5. ósemce taktu.

Pr.r. Jako dolną nutę kończącej takt szesnastki **Wp** ma błędnie *c*<sup>1</sup>.

t. 6 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **KJ** i **WF** mają równe ósemki.

t. 8 l.r. Na początku taktu **KJ** i **WF** mają jeszcze nutę *f*. W połączeniu z poprzednim taktem daje to równoległe przesunięcie akordu, *B-b-d<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>* na *F-f-a-c<sup>1</sup>* (w źródłach tych brak nuty *B*<sub>1</sub> na 3. ćwierćnucie t. 7, por. komentarz do t. 1-7).

t. 9 Określenie *p* pochodzi z **WF**. Podajemy je, gdyż brak nowego oznaczenia dynamicznego mógłby być mylący po *f* w t. 1. Niewykluczone zresztą, że odpowiedni znak został w **Wp** pominięty przez sztycharza (t. 9 rozpoczyna w tym wydaniu nową stronę; sytuacja taka sprzyja przeoczeniu).

t. 9, 17 i analog. pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **KJ** i **WF** mają równe ósemki.

t. 10 i 37 l.r. Na 5. ósemce **KJ** i **WF** mają przetrzymane *f* i uderzone *a-es<sup>1</sup>*.

t. 11 i 38 l.r. **KJ** i **WF** mają następującą wersję:

t. 12 i 39 l.r. Na 2. ósemce **KJ** ma trójdźwięk *b-es<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>* w t. 12, a sekstę *b-g<sup>1</sup>* w t. 39. **WF** ma w obu taktach sekstę. **Wp** ma tu akord *es-g-es<sup>1</sup>*, zawierający niewątpliwie błędną w tym kontekście nutę *es*. Biorąc pod uwagę możliwe w tej sytuacji pomyłki litografa oraz treść harmoniczną i prowadzenie głosów akompaniamentu, uważamy akord *g-b-es<sup>1</sup>* za najprawdopodobniejszą rekonstrukcję wersji **[A]**. Ze względu na koniekturnalny charakter tego akordu podajemy w wariantach wersję **WF**.

Pr.r. Początek taktu ma w **KJ** i **WF** następującą postać:

t. 12-13 i 39-40 pr.r. W **WF** brak łuków przetrzymujących *d<sup>2</sup>-f<sup>2</sup>*.

t. 13 i 40 l.r. Jako 2. i 3. uderzenie w taktach **KJ** ma septymę *f-es<sup>1</sup>*, a **WF** – akord *f-c<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>*.

t. 14-15 i 41-42 pr.r. Łuk przetrzymujący *g<sup>1</sup>* znajduje się w **KJ** i **WF**. Jego brak w **Wp** może być przeoczeniem litografa, bardzo prawdopodobnym w występującej w tym wydaniu sytuacji przejścia na nową linię.

t. 15 i 42 l.r. Jako dolną nutę 1. akordu podajemy *f* znajdującą się w **Wp** i nie budzącą żadnych wątpliwości ani źródłowych, ani stylistycznych. **KJ** i **WF** mają tu *es*, w **WF** połączone łukiem z *es* w następnym akordzie. Nuta ta może być wynikiem złego odczytania **[AI]** przez kopiujących, zmylonych Chopinowskim sposobem pisania w pionie nut tworzących sekundę, a przypuszczalnie także niedokładnym jej zapisaniem w **[AI]**. Łuk **WF**, nie całkiem zrozumiały wobec znaku arpeggia obejmującego cały 2. akord, został prawdopodobnie dodany dopiero w druku.

L.r. W drugim akordzie **Wp** ma jeszcze  $c^1$ , co jest zapewne pomyłką w odczytaniu [**A**] (ustalenie obecności lub braku wewnętrznej nuty akordu leżącej na linii dodanej bywa w rękopisach Chopina bardzo kłopotliwe; por. np. komentarz do *Walca cis* op. 64 nr 2, t. 34, 42 i analog.).

t. 16 i 43 l.r. Przednutka  $e$  jest w **Wp** zanotowana błędnie jako  $eis$ . W **WF** nie ma jej w ogóle.  
Pr.r. Na początku taktu **Wp** ma błędnie oktawę  $d^1-d^2$ .

s. 41

t. 19 i 46 pr.r. Znak **tr** znajduje się w **KJ** i **WF**. Nie można wykluczyć przeoczenia litografa **Wp**.

t. 20 i 47 pr.r. Po trylu **KJ** i **WF** mają jedynie ćwierćnutę  $g^1$ . Podajemy wzbogaconą wersję **Wp**. Podobne uzupełnienie melodii spotykamy np. w *Walcu As* WN 48, t. 14.

t. 21-22 i 48-49 pr.r. Źródła mają tu następujące wersje:

W wersji **Wp** pauza na początku t. 22 jest zapewne błędem, który korygujemy na podstawie pozostałych źródeł.

t. 23 i 50 pr.r. Na początku taktu i **KJ**, i **WF** mają błędne wersje:

L.r. W drugim akordzie **WF** ma jeszcze  $f^2$ . Autentyczności tej nieco trudniejszej pianistycznie wersji nie można całkiem wykluczyć, jednak występujące w tym takcie dwa inne wątpliwe teksty skłaniają do uznania także tej wersji za nie pochodzącą od Chopina. L.r. Ostatnie  $F$  ma w **WF** wartość ćwierćnuty. Może to być wynik błędnego odczytania niejasnego zapisu [**A**], na co wskazuje błąd rytmiczny **KJ** w tym miejscu: | |.

t. 24 Powtórzenie t. 1-24 oznaczone jest wyraźnie tylko w **WF**. Forma innych Chopinowskich *Polonezów* świadczy o tym, że prawdopodobnie notacja pozostałych źródeł jest niedokładna w tym względzie.

t. 24, 26, 28 i 30 Tryle na 6. ósemkach zanotowane są w każdym ze źródeł inaczej. **WF** ma czterokrotnie **tr** nad pr.r., podczas gdy w **KJ** i **Wp** ozdobniki pojawiają się tylko w t. 24 – **tr** dla obu rąk w **KJ** i  $\sim$  nad pr.r. w **Wp**. Biorąc pod uwagę dość częste nieporozumienia przy odczytywaniu Chopinowskich znaków **tr** i  $\sim$ , dajemy w t. 24 **tr**. W następnych taktach ewentualne powtórzenie ozdobnika pozostawiamy decyzji wykonawcy.

t. 25 i 27 pr.r. Na 2. ósemce t. 25 **Wp** ma  $\sim$ , a w t. 27 w ogóle nie ma ozdobnika. Są to z pewnością niedokładności notacji, toteż podajemy w obu taktach **tr** na wzór t. 29 i 31 i zgodnie z **KJ** i **WF**.

t. 25, 27, 29 i 31 pr.r. W **KJ** i **WF** rytm tercjowych motywów jest zróżnicowany i wewnętrznie niekonsekwentny:

Może to być wynikiem niedokładnej, prawdopodobnie zmienianej przez Chopina notacji [**A**].

t. 26, 28 i 30 pr.r. W **KJ** brak końcówek tryłów w tych taktach, zaś **WF** ma je we wszystkich trzech. Trudno stwierdzić, czy brak końcówki w **Wp** w t. 30 jest zamierzony przez Chopina, czy pojawił się w wyniku przeoczenia.

t. 31-32 pr.r. W **WF** nuty  $c^2$  i  $es^2$  są połączone łukiem.

t. 33 i 34 pr.r. W 1. akordach w **KJ** i **WF** brak nut  $c^1$  i łuków łączących je z  $c^1$  w poprzednich taktach.

s. 42

t. 36-37 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wp**, wariant jest wersją analogiczną do wersji t. 9-10 i 17-18, a w omawianych taktach występującą w **KJ** i **WF**.

t. 38-51 W **Wp** – z pewnością według [**A**] – takty te oznaczone są jako powtórzenie (*D.S.*) t. 11-24. W **KJ** w podobny sposób zanotowano powtórkę t. 13-24. W **WF** wszystkie tego typu skrótkowo oznaczone fragmenty zostały wypisane nutami.

s. 43

t. 52, 60 i analog. l.r. Przed akordem na 3. ćwierćnucie taktu **WF** ma znak arpeggia. W **KJ** znak taki znajduje się tylko w t. 52.

t. 52-53, 60-61 i analog. W niektórych z tych taktów w **KJ** i **WF** występujące na 2. i 3. ćwierćnucie nuty  $d$  w l.r. i  $d^1$  w pr.r. są połączone łukami. **KJ** ma je w l.r. w t. 52 i w pr.r. w t. 60 (to samo dotyczy t. 88 i 96, które nie są wypisane nutami), **WF** – w obu rękach w t. 52, 53, 88, 89 i 96 oraz w pr.r. w t. 60. Najprawdopodobniej w [**A**] łuki znajdowały się w t. 52, 60 i analog. Na podstawie przyjętej przez nas wersji **Wp** wydaje się jednak, że w [**A**] Chopin zdecydował się powtarzać te dźwięki, zaznaczając określeniem *tenuto* konieczność ich dokładnego dotrzymania. Por. t. 68-69.

t. 53, 61 i analog. l.r. Na początku taktu **KJ** i **WF** mają dodatkowo przednutkę  $G_1$  (jak w następnym takcie).

t. 56 i analog. l.r. Na 2. ósemce **KJ** i **WF** mają  $b^1$  jako najwyższą nutę.

t. 57 i analog. pr.r. Na 2. ósemce **Wp** ma tercję  $es^3-g^3$ . Jest to zapewne pomyłka.

t. 57-58 i analog. **KJ** ma tu następującą, pierwotną wersję:

Wersja **WF** różni się od niej tylko brakiem łaseczki przedłużającej  $es$  w t. 57, obecnością łuku przetrzymującego półnutę  $d$  w t. 58 i brzmieniem 4. ósemki l.r. t. 58:  $es^1$  zamiast  $c^1-d^1$ .

t. 58, 70, 72 i 74-76 pr.r. Mogące pochodzić od Chopina palcowanie znajduje się w **WF**.

t. 59 i analog. l.r. Na 5. ósemce taktu **KJ** i **WF** mają jeszcze szesnastkę  $d$  połączoną łukiem z poprzedzającą półnutą.

t. 63 i analog. l.r. Jako 5. ósemkę taktu **Wp** ma błędnie  $es$ .

t. 64 i analog. l.r. Na 4. ósemce taktu **KJ** ma akord  $a-c^1-a^1$ , a **WF** – sekstę  $a-fis^1$ .

t. 64-65 i analog. pr.r. Na początku 3. ćwierćnuty taktu **WF** nie ma mordentu nad  $b^2$  ( $b^3$ ).

t. 65 i analog. l.r. Na 6. ósemce taktu **Wp** ma jeszcze  $b^1$  w akordzie. Jest to niewątpliwie pomyłka, najprawdopodobniej pozostałość po niedokładnej korekcie: aby zmienić  $b^1$  na  $d^2$ , dodano

prawidłową nutę ( $d^2$ ), lecz nie usunięto błędnej ( $b^1$ ). Tego typu „połowiczne” korekty spotyka się niejednokrotnie w pierwszych wydaniach dzieł Chopina, por. np. *Balladę g* op. 23, t. 171 czy *Scherzo h* op. 20, t. 135 i 292.

t. 67 i analog. I.r. Przed *D* na początku taktu **KJ** i **WF** mają przednutkę *Cis*.

Pr.r. Jako 5. szesnastkę **WF** ma *a*. Zgodna wersja – z *fis* – **KJ** i **Wp** wskazuje na adiustację Fontany lub po prostu błąd. Dodatkowym potwierdzeniem autentyczności *fis* jest znajdujący się w **KJ** i **WF** ł ostrzegawczy przed  $a^1$  na 2. ćwierćnucie.

s. 44 t. 68 i 69 W **KJ** i **WF** oktawa *A-a* na 2. ćwierćnucie taktu jest przetrzymana lukami do *A-a* na 3. ćwierćnucie.

t. 70 pr.r. W **Wp** przeoczono luk przetrzymujący  $es^4$ .

t. 72-73 pr.r. W **WF** ostatnia ósemka t. 72 i pierwsza w t. 73 są połączone lukami. W **KJ** nie ma ani tych luków, ani łuku przetrzymującego  $h^1$ .

t. 74 I.r. Jako podstawę basową **KJ** i **WF** mają oktavę *C-c*. Podajemy znajdujące się w **Wp** niewątpliwie Chopinowskie *Des-des*. W wersji tej ze względu na całotaktowy rytm zmian podstaw basowych zachowana jest ściślejsza analogia t. 70-71 i 74-75. Pr.r. W **Wp** i **KJ** brak łuku przetrzymującego  $des^4$ . Ponadto, w **Wp** przenośnik oktawowy zaczyna się błędnie dopiero od trzydziestodwójek, a w **KJ** nie ma go wcale. **WF** ma poprawną wersję.

t. 78 I.r. Na początku taktu **KJ** i **WF** mają tylko *E*. Pr.r. Na końcu taktu **WF** podaje zakończenie trylu  $ais^2-h^2$ .

t. 80 pr.r. Na początku taktu **WF** ma  $h^3$ . Może to być wynik złego odczytania [**A**] lub dokonana przez Fontanę zmiana, którą wobec zgodnej wersji **KJ** i **Wp** można by uznać za dowolność.

t. 82 pr.r. W 1. ósemce **KJ** i **WF** mają jeszcze *a*, jak w następnych akordach. Opuszczenie tej nuty w **Wp** jest niewątpliwym, charakterystycznym dla Chopina, ulepszeniem: unika zdwojenia tercji akordu i ułatwia wyeksponowanie nuty melodycznej w basie.

t. 82 i 84 I.r. Na 4. ósemce t. 82 **KJ** i **WF** zamiast trzydziestodwójek mają szesnastki (po ćwierćnucie z kropką na początku taktu). W t. 84 szesnastki na 4. ósemce występują – po ósemce – tylko w **WF**.

s. 45 t. 88-103 W **KJ** i **Wp** takty te oznaczone są jako powtórzenie (odpowiednio *Dal Segno* i *TRIO dal Segno*) t. 52-67.

t. 103 W **WF** powtórzenie głównej części *Poloneza* po *Trio* jest w całości wypisane nutami. W pozostałych źródłach powrót ten – jako oczywisty w tej formie – nie został w żaden sposób zaznaczony.

## 9. Polonez Ges WN 35

### Źródła

[**A**] Zaginiony autograf, prawdopodobnie znajdujący się w albumie Tytusa Woyciechowskiego (por. cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym). [**A**] był najprawdopodobniej jedynym autentycznym zapisem utworu.

[**KK**] Zaginiona kopia Oskara Kolberga, przekazana redakcji czasopisma „Die Musik” (por. cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym). Z korespondencji Kolberga wynika, że nie był to odpis bezpośrednio z [**A**], lecz z jakiejś innej kopii. Dowolne zmiany, które wprowadził Kolberg w kopii *Poloneza b* WN 10 (patrz komentarz), pozwalają podejrzewać, że i w tym *Polonezie* jego ingerencje są prawdopodobne (szczególnie w *Trio*). Za potwierdzenie tego domysłu można też uważać sformułowanie z listu Kolberga do firmy Breitkopf & Härtel: „Mam przyjemność przesłać

Panom w załączeniu najlepszą [podkreślenie redakcji] wersję kursującego w odpisach «*Poloneza Ges-dur*» Chopina”.

[**Wp**] Pierwsze wydanie polskie, Josef Kaufmann, Warszawa, 1869-70, oparte na zaginionej kopii. Czy kopia ta była bezpośrednim odpisem [**A**], pozostaje kwestią otwartą, choć jest to prawdopodobne. [**Wp**], które bardzo szybko stało się białym krukiem, miało podobno dwa nakłady (por. cytaty o *Polonezach...* przed tekstem nutowym); współcześnie nie jest znany ani jeden jego egzemplarz.

**Kn** Kopia sporządzona przez nieznanego kopistę jako podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Archiwum wydawnictwa Schott, Moguncja). Oparta przypuszczalnie na podkładzie do [**Wp**], wykazuje szereg mechanicznych błędów i niedokładności. W **Kn** widoczne są liczne adnotacje sztycharskie.

**Kn'** Fragment **Kn**, obejmujący główną część *Poloneza* (t. 1-58) przepisana – w wyniku jakiegoś nieporozumienia – drugi raz; fragment ten został następnie skreślony. Ponieważ w źródłach autentycznych powtórzenia tego nie mogło być, różnice pomiędzy analogicznymi fragmentami **Kn** i **Kn'** powstały wyłącznie w wyniku niedokładnego przepisywania. Analiza tych różnic pozwala więc wyeliminować niektóre błędy i przeoczenia.

**Wn** Pierwsze wydanie niemieckie, les fils de B. Schott (20029.), Moguncja 1870. **Wn** przekazuje adiustowany tekst **Kn**.


**Kle** Drugie wydanie polskie, Gebethner i Wolff (G. W. 952), Warszawa 1882. *Polonez* został dołączony do tomu III wydania zbiorowego dzieł Chopina pod redakcją Jana Kleczyńskiego. Oparte najprawdopodobniej na [**Wp**] lub jednej z zaginionych kopii, **Kle** z pewnością było adiustowane obcą ręką.

**WDM** Wydanie *Poloneza* w dodatku nutowym do poświęconego Chopinowi (Chopin-Heft) numeru berlińskiego czasopisma „Die Musik”, X 1908. Tekst tego opartego na [**KK**] wydania różni się w wielu szczegółach od wersji pozostałych źródeł (najpoważniejszą różnicą jest obecność t. 32). Świadczy to najprawdopodobniej o braku bezpośredniej zależności [**KK**] od kopii wykorzystanych przy redagowaniu wcześniejszych wydań.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Wszystkie zachowane źródła noszą wyraźne ślady nieautentycznych zabiegów redakcyjnych, jest też niemal pewne, że obcych adiustacji dokonywano także w zaginionych źródłach, na których były one oparte. W tej sytuacji rekonstrukcja tekstu Chopinowskiego napotyka na istotne trudności. Za podstawę tekstu wysokościowo-rytmicznego przyjmujemy **Kn** jako prawdopodobnie najbliższe źródłu autentycznemu, porównane z **WDM**, które prawdopodobnie przekazuje pewne autentyczne szczegóły. W warstwie oznaczeń wykonawczych stosujemy następujące zasady: — podajemy wskazania występujące zgodnie w powyższych źródłach; w szczególności nie uwzględniamy z pewnością nieautentycznej pedalizacji **Kn** (**WDM** nie podaje oznaczeń pedału); — gdy w tym samym miejscu pojawiają się różne wskazówki o zbliżonym znaczeniu, przyjmujemy tę, która jest bliższa Chopinowskim zwyczajom w tym względzie; podobnie, gdy te same oznaczenia występują w zbliżonej lokalizacji, umieszczamy je tam, gdzie jest to bliższe naturalnemu biegowi muzyki; — dodajemy w nawiasach niezbędne uzupełnienia; nawiasy okrągłe oznaczają, iż uzupełnienie występuje w jednym ze źródeł, kwadratowe, że jest dodatkiem redakcji (wyjątkiem są dodane bez nawiasów oznaczenia pedalizacji).

W dalszej części komentarza omawiamy tylko najważniejsze kwestie związane z oznaczeniami wykonawczymi.

s. 46 t. 12 pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **WDM** ma rytm , jak w t. 10. W analogicznym t. 42 wszystkie źródła mają rytm punktowany.

t. 16 i 46 I.r. W ostatnim akordzie wątpliwości budzi brzmienie najwyższej nuty:  $a^1$  albo  $as^1$ . Pisownia źródeł nie daje podstaw do rozstrzygnięcia, gdyż można zakwestionować autentyczność każdej z wersji:

—  $h$  dający  $a^1$  znajduje się tylko w **WDM**, gdzie mógł być dodany przez kopistę lub wydawcę;

— brak znaku w pozostałych źródłach można – wobec  $h$  podwyższającego  $as^2$  na  $a^2$  w pr.r. – uważać za jakże częstą u Chopina niedokładność notacji.

Także kryteria stylistyczne nie pozwalają zdecydowanie wybrać jednej z wersji. W podobnym kontekście harmonicznym spotykamy u Chopina obie możliwości, jednak w omawianym miejscu każdej z wersji można zarzucić pewną niezręczność:

—  $a^2$  daje równoległy, oktawowo postępowy ze zdwojeniem nuty alterowanej; podobne postępy występują np. w *Fantazji f* op. 49, t. 108 lub *Barkaroli* op. 60, t. 95. W *Polonezie* razi opóźnione rozwiązanie nuty  $a^1$  na  $b^1$ , które pojawia się dopiero na 2. ćwierćnucie następnego taktu;

—  $as^2$  powoduje równoczesne wystąpienie naturalnej i alterowanej kwinty akordu, jakie znajdujemy np. w *Walcu Ges* WN 42, t. 56 lub *Fantazji f* op. 49, t. 104 i 273; w *Polonezie* zestawienie to brzmi ostrzej ze względu na skupiony układ akordu.

Wersja proponowana przez redakcję, wzorowana na Chopinowskim pomysłem zastosowanym w zbliżonym kontekście w *Polonezie c* op. 40 nr 2, pozwala w ekonomiczny dźwiękowo sposób uniknąć wszelkich niezręczności w prowadzeniu głosów.

t. 19 i 49 pr.r. Jako 1. szesnastkę 3. ćwierćnuty taktu **Kle** ma w dolnym głosie kwartę  $es^2-as^2$ . Widoczne ślady wprowadzenia tej wersji w trakcie korekty druku dowodzą, że jest to dodatek redaktora, a jego autentyczność jest bardzo mało prawdopodobna.

t. 21-22 Widelki  $\longleftarrow$  w t. 21 występują tylko w **WDM**. Znak  $\longleftarrow$  w **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle** znajduje się – prawdopodobnie omyłkowo – w t. 23.

s. 47

t. 22 i 52 l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu w dolnym głosie podajemy tercję *ges-b* występującą w **WDM**. Pozostałe źródła mają tu tercję  $b-des^1$ , która jako dająca za następną szesnastką  $des^1$  niezręczną pianistycznie repetycję jest prawdopodobnie omyłkowa.

t. 28 i 58 l.r. Pierwsze *des* ma podaną przez nas wartość półnuty w **WDM**. W pozostałych źródłach jest zanotowane jako ósemka. Półnuta – przy uwzględnieniu pedalizacji proponowanej przez nas, a najprawdopodobniej zamierzonej przez Chopina – odpowiada realnej długości trwania tej nuty, łagodząc brzmienie oktafów równoległych  $as-as^2$  i  $ges-ges^2$  na 2. i 3. ćwierćnucie taktu.

t. 29-30 l.r. Notacja poszczególnych źródeł:

**WDM**



**Kn i Kle**



**Wn**



Ponieważ żadna z tych wersji z pewnością nie jest poprawna, podajemy najprawdopodobniejszą rekonstrukcję pisowni Chopinowskiej.

t. 31 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**, wariant – z **WDM**. Nie sposób stwierdzić, jak doszło do powstania tej rozbieżności, a każda z wersji może być autentyczna.

t. 32 Takt ten pojawia się tylko w **WDM**. W pozostałych zachowanych źródłach po 1. ósemce t. 32 następuje 5 ósemek t. 33 i dalszy ciąg utworu od t. 34. Za autentycznością wersji **WDM** przemawia:

— różnicowanie – mimo podobieństwa – t. 31 i 32; wyklucza to możliwość omyłkowego, dwukrotnego przepisania w **[KK]** ( $\rightarrow$ **WDM**) tego samego taktu (tzw. dittografii). Wystąpienie w **Kn** odwrotnego błędu, polegającego na omyłkowym opuszczeniu jednego z dwóch podobnych taktów (tzw. haplografii), jest natomiast całkiem prawdopodobne. Haplografia zdarzyła się niejednokrotnie kopistom utworów Chopina (kopie Fontany *Preludiów gis* op. 28 nr 12, t. 78-79 i *B* op. 28 nr 21, t. 54), a nawet Chopinowi

(autografy *Impromptu cis* WN 46, t. 121-122 i *Sonaty h* op. 58, cz. IV, t. 175-176);

— charakterystyczny dla Chopina chwyt fakturalny na przejściu t. 32-33 (dwudźwięk jako melodyczne domknięcie dwóch poprzednich nut); tak zręczny szczegół czyni bardzo mało prawdopodobną ewentualną dowolną ingerencję Kolberga w tym miejscu (dodanie tutaj taktu byłoby zresztą zdecydowanie najdalej idącą spośród zmian, które można przypisać Kolbergowi w obu redagowanych przez niego *Polonezach*, *b* WN 10 i *Ges* WN 35);

— zastosowany w t. 33-34 efekt echa (*una corda*) brzmi naturalniej, gdy zestawione odcinki o skonstruowanej dynamice są jednakowej długości (po dwa takty); w ogóle parzyste ugrupowanie taktów (2+4+4) jest w tym fragmencie naturalniejsze niż nieregularne (2+3+4).

t. 35 W **Kn** i **WDM** występuje tu pozbawione sensu określenie *alter mode* (**Kn**) względnie *alter moda* (**WDM**). Z pewnością jest to błędnie odczytane wskazanie puszczenia lewego pedału (*tre corde*). Tak zinterpretowano je w **Wn**.

t. 37 l.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**, wariant – z **WDM**. Obie wersje mogą być autentyczne, nie można też jednak wykluczyć pomyłek bądź dowolnych zmian dokonywanych przez kopiujących.

t. 38 l.r. Nuta  $b^1$  w 1. akordzie znajduje się w **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**.

s. 48

t. 43 pr.r. Jako przedostatnią ósemkę **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma kwartę  $des^1-ges^1$ . Pozostałe źródła mają tercję jak w t. 13. O błędzie **Kn** świadczy tercja  $Kn^1$ , zgodna z pozostałymi źródłami i z analogicznym t. 13.

t. 51 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma w dolnym głosie błędnie kwartę  $ges-ces^1$ .

t. 56 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę na 1. ćwierćnucie taktu **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma  $ces^4$ . Zgodna z pozostałymi źródłami i z analogicznym t. 26 wersja  $Kn^1$  ( $es^4$ ) dowodzi pomyłki kopisty.

s. 49

t. 58-59 Wskazówka **Meno mosso** znajduje się tylko w **WDM**. Wydanie to jako jedyne podaje także określenie *Trio*, zawsze występujące w *Polonezach* Chopina skomponowanych do 1830 r.

t. 61 i analog. pr.r. Tryl na 3. ćwierćnucie taktu (nasz wariant) znajduje się w **WDM** i – w nawiasach – w **Kle**. Nie można tu wykluczyć ani dowolnych uzupełnień w **[KK]** ( $\rightarrow$ **WDM**) i **Kle**, ani przeoczenia ozdobnika w **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**).

t. 62 i analog. pr.r. Zakończenia tryłów wypisane są tylko w **WDM**.

t. 66 i 117 l.r. Przed 2. ćwierćnutą w **WDM** znajduje się przednutka *f*, przyłączona łukiem do następującej po niej ćwierćnuty. Autentyczność tego dodatku wydaje się wątpliwa.

t. 71-72 i 122-123 l.r. Akcentowanie nut basowych i przedłużanie ich do wartości półnut lub ćwierćnut nie jest w źródłach konsekwentnie oznaczone. W **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**  $as$  w t. 71 i 122 jest przedłużone, a pozostałe trzy nuty basowe (*ges*,  $as$ , *ges*) są akcentowane. W **WDM** przedłużone są wszystkie podstawy basowe, zaś akcenty znajdują się na *ges* w t. 72 i wszystkich czterech nutach w t. 122-123.

t. 73 pr.r. Na 3. ćwierćnucie **WDM** ma rytm  $\text{♩} \text{♩}$ . Autentyczność tej wersji wydaje się wątpliwa, gdy weźmie się pod uwagę, że w analogicznym miejscu (t. 124) źródło to podaje jeszcze inną, zapewne dowolną wersję.

t. 75 l.r. Na 6. ósemce w **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) brak nuty *g*.

s. 50

t. 78 i 82 l.r. Jako 1. nutę **WDM** ma *F* w t. 78 i *G* w t. 82. Wersja ta, w której umieszczona w basie tercja dominanty nie znajduje bezpośredniego rozwiązania w następującym po niej (na 3. ćwierć-

nucie taktu) akordzie toniki, wydaje się nieautentyczna. Przymuszczenie jest ona wynikiem adiustacji dokonanych przez Kolberga w [KK].

t. 83 pr.r. Jako sześćdziesięcioczwórkę kończącą 1. ćwierćnutę taktu **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) ma samo  $des^2$ , a **WDM** i **Kle** – tercję  $b^1-des^2$ . Każda z tych wersji może być autentyczna.

t. 84 l.r. Na ostatniej ósemce **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle** ma jeszcze  $ces^1$ . Podajemy wersję **WDM**, w której zdwojenia składników akordowych pojawiają się dopiero wraz z **f** w następnym taktie.

t. 86 l.r. Tekst główny ostatniej ósemki – oktawa  $As_1-As$  – pochodzi z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**, wariant – oktawa  $As-as$  – z **WDM**.

t. 91 pr.r. Jako 1. ósemkę **Kn** i **Kle** mają akord  $e-gis-e^1-gis^1$  (w **Kle** nuta e przydzielona jest do l.r.). Podajemy niewątpliwie prawidłową wersję **WDM** i **Wn**.

s. 51 t. 95 pr.r. Tekst główny 1. ósemki ( $gis^2$ ) pochodzi z **WDM**, wariant ( $gis^3$ ) – z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**. Jedna z wersji jest najprawdopodobniej wynikiem pomyłki w oznaczeniu zasięgu przenośnika oktawowego. Uważamy skok o jedną oktawę ( $gis^2-gis^1$ ) za bardziej naturalny w tym kontekście (por. t. 93 i 97).

L.r. Jako 2. ósemkę **WDM** ma akord  $gis-cis^1-e^1$ . To uprzedzenie wejścia akordu cis-moll w stosunku do melodii i określonej przez *dolce* zmiany klimatu brzmieniowego wydaje się niepotrzebne. Przyjmujemy naturalniej w tym kontekście brzmiącą wersję **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**.

t. 98 l.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**, wariant – z **WDM**.

t. 106 l.r. Tekst główny pochodzi z **Kn** ( $\rightarrow$ **Wn**) i **Kle**. Niewielkie urozmaicenie 4. członu tak ściślej progresji (t. 100-107) jest zgodne z Chopinowskim sposobem myślenia, wersja ta jednak może też być pomyłkowa (podobieństwo do następnego taktu). Wersja podana w wariantcie występuje w **WDM**; nie można tu wykluczyć ujednolicającej ingerencji Kolberga.

t. 108 l.r. Na początku taktu **WDM** ma tylko dolne *Es*. Występująca w pozostałych źródłach oktawa naturalniej łączy się z punktem kulminacyjnym.

s. 52 t. 110 pr.r. Przednutka  $b^2$  przed 1. ćwierćnutą znajduje się tylko w **WDM**. Analogie z oktawowym przedtaktem na początku *Tria* i z początkiem t. 67 wzmacniają prawdopodobieństwo autentyczności tej wersji.

t. 116 pr.r. W akordzie na 2. ćwierćnucie nuta *ges* zapisana jest w **Kn** niewyraźnie, tak iż w **Wn** jej nie ma.

Pr.r. W akordzie na 3. ćwierćnucie taktu **WDM** ma dodatkową nutę  $ces^1$ . Jest to błąd lub jedno z uzupełnień Kolberga.

t. 122 l.r. Na 2. ósemce taktu **WDM** ma zamiast ósemki dwie szesnastki. Jest to najprawdopodobniej dowolna zmiana wprowadzona przez Kolberga. Ostatnia część *Tria* (t. 110-128) odpowiada dość dokładnie pierwszej (t. 59-77) i w [A] była zapewne oznaczona jako jej powtórzenie. Wszelkie różnice między nimi są więc wynikiem albo niedokładnego odczytania, albo późniejszych adiustacji.

t. 124 pr.r. Końcówka taktu ma w **WDM** następującą postać:



Można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, że jest to dowolność wprowadzona przez Kolberga (por. poprzednią uwagę). Występujące tu i w analogicznym t. 73 przejście z pojedynczych nut na oktawy pojawia się w podobnym układzie np. w *Nokturnie* e WN 23, t. 9-10.

t. 127 pr.r. W akordach na 3. i 4. ósemce taktu w **WDM** brak nuty *es*. Jest to zapewne błąd.

## DODATEK

### (3). Polonez As WN 3. Wcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej *Poloneza*, s. 7.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy wersję zapisaną w **A** atramentem. Zmieniamy enharmonicznie dźwięki zanotowane niezgodnie z ortografią. Ingerencje redakcyjne opisane są w komentarzach do wersji głównej, t. 1, 6, 13-38, 20, 23, 27-38, 40 i 44, 52-59 oraz 59.

s. 56 t. 24-25 l.r. Akord w t. 24 miał początkowo wartość półnuty z kropką i był z tą samą wartością rytmiczną powtórzony w t. 25. Podajemy wersję skorygowaną przez Chopina jeszcze w pierwszej fazie notowania utworu (atramentem). Nie jest jasne, czy łuk nad t. 24 odnosił się do pierwotnej wersji, czy też miał sugerować konieczność zatrzymania brzmienia akordu w t. 24 po skróceniu – ze względu na pasaż pr.r. – jego wartości rytmicznej.

s. 57 t. 50 l.r. Tercja na początku taktu miała pierwotnie wartość półnuty z kropką.

### (7). Polonez f WN 12. Wcześniejsza wersja

Źródła – patrz komentarz do wersji głównej *Poloneza*, s. 13. Wcześniejsza wersja zapewne zaistniała w wykończonej postaci jako [A1]. Zachowane źródła do tej wersji – **AI** i **WF** – pozwalają na jej odtworzenie na podobnym poziomie dopracowania, nie dają jednak pewności, że w poszczególnych miejscach przyjęty tekst ściśle odpowiada notacji zaginionego [A1].

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **AI**, uwzględniając tylko te elementy **WF** (wersje i oznaczenia wykonawcze), których autentyczności nie można zdecydowanie zakwestionować. W szczególności odrzucamy występujące w **WF** prawdopodobne błędy w odczytaniu **AI**, słowne i metronomiczne oznaczenie tempa (por. komentarz do *Poloneza* *gis* WN 4, t. 1), znaki **mf** i dużą część znaków pedalizacyjnych.

**AI** ma tylko następujące oznaczenia wykonawcze: t. 1 i 48 **p**, t. 16 akcent nad  $des^2$ , t. 49 **pp**, t. 50 **ppp**, t. 73 *espress.*, a ponadto łuki w t. 5, 12, 13, 19 ( $h^1-as^3$ ), 26 ( $c^1-c^2$ ), 78, 81-83.

s. 58 t. 3 pr.r. Dolna nuta ostatniej ósemki, *f*, jest w **AI** przydzielona do l.r. Wersja **WF** stanowi drobne, lecz niewątpliwie ulepszenie.

t. 4-5 i 51 Zamiast występującego w **WF**, niemal nieużywanego przez Chopina **mf** podajemy w nawiasie *espress.* zaczerpnięte z **A2**.

t. 14 l.r. Na początku taktu **WnF** ma błędnie *G*.

t. 15-18 i analog. l.r. Wewnętrznych nut akordów na 5. ósemce nie ma w **WF**. Dostępna redakcji fotokopia **AI** nie jest tu całkiem czytelna, bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że nuty te są tam wpisane, z wyjątkiem t. 18, w którym występuje kwarta  $c^1-f^1$ .

t. 19-20 i analog. l.r. Tekst główny jest skorygowaną wersją **AI**, wariant pochodzi z **WF**. Odczytany dosłownie akord w **AI** brzmi  $ces^1-f^1-as^1$  (t. 20 oznaczony jest skróto jako powtórzenie t. 19). Górne dwie nuty są jednak połączone łukami z  $d^1-f^1$  na 2. ćwierćnucie, tak iż wydaje się, że Chopin miał na myśli przetrzymanie tych nut. Podany przez nas tekst jest jednobrzmiący z późniejszą wersją **A2**, choć inaczej zapisany.

t. 20 i analog. pr.r. T. 20 nosi w **AI** ślady kilkakrotnych zmian: można odczytać dwie wersje pierwszych dwóch grup szesnastek i trzy wersje ostatniej. Najprawdopodobniej Chopin wyszedł od



wersji podanej w odsyłaczu, by dojść ostatecznie do tej, którą przyjmujemy jako tekst główny (zgodnej z **A2**). Uwzględnienie wariantu czterech ostatnich szesnastek daje wersję pośrednią, drugą według kolejności wpisywania. W **WF** poprawiona wersja początku taktu została połączona z pierwotną wersją końcówki:



Ponieważ kombinacja ta jest zapewne wynikiem niezorientowania się przez Fontanę w kolejności wersji, nanoszonych w **AI** jedna na drugą, nie uwzględniamy jej.

s. 59

t. 23 i dalsze Mogące pochodzić od Chopina palcowanie znajduje się w **WF** (por. komentarz do t. 78).

t. 23-24 i analog. Arpeggia opisane w odsyłaczu występują w **WF**.

t. 23, 24 i analog. oraz 27 Występujące w **WF** w t. 23 **mf** zastępujemy oznaczającym praktycznie to samo, a znacznie częściej przez Chopina używanym *mezza voce* (zgodnie z **A2**). Nie uwzględniamy natomiast dwóch dalszych, wątpliwych stylistycznie oznaczeń **WF**: **pp** w t. 24 i kolejnego **mf** w t. 27.

t. 26 I.r. Wersja **WF**:  najprawdopodobniej


była początkowo wpisana także w **AI**, w którym Chopin zmienił ją następnie na wersję zgodną z **A2** (nie zadbał przy tym o urealnienie wartości rytmicznej początkowego *c*, pozostawiając je jako półnutę). Podajemy tę późniejszą, wyraźnie ulepszoną wersję, skracając – dla uniknięcia niejasności – wartość pierwszego *c* do ćwierćnoty z kropką.

t. 27 pr.r. Na początku taktu **WF** ma w dolnym głosie ósemkę *es*<sup>1</sup>, przyłączoną łukiem do poprzedzającej przednutki. Jest to zapewne dowolność, gdyż oba autografy zgodnie mają tu  $\gamma$ . Pr.r. W **AI** brak łuku przetrzymującego *es*<sup>2</sup>.

t. 33-34 I.r. Jako ostatnie uderzenie (5. ósemka taktu) **WF** ma w obu taktach akord *b-f<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>*. Podajemy wersję **AI**, w którym *b<sup>1</sup>* jest w obu miejscach skreślone.

s. 60

t. 40 pr.r. **WF** ma uproszczoną, zapewne pierwotną notację, w której brak przetrzymanych nut *b<sup>2</sup>* na 4. szesnastce i *es<sup>3</sup>* na 3. ósemce oraz wydzielenia górnego głosu na 2. ćwierćnucie taktu. L.r. Podajemy poprawioną wersję **AI**. Pierwotnie cztery pierw-

sze ósemki brzmiały tam prawdopodobnie: 

**WF** na 1. i 3. ćwierćnucie taktu jest zgodne z **AI**, natomiast na 3. i 4. ósemce ma *g-b-es<sup>1</sup>* i *es<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>*. Trudno stwierdzić, czy jest to jeszcze jedna wersja Chopinowska, czy rezultat błędów lub adiustacji.

t. 50 I.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, wariant – z **WF**. Wersja **WF** jest z pewnością autentyczna, a być może nawet późniejsza. Wskazuje na to opadający ruch tercji w 2. połowie taktu, zgodny z rozwiązaniem przyjętym w **A2**. Notacja **AI** jest w tym takcie niedokładna: brak znaków chromatycznych, pauzy i kropki przedłużającej ćwierćnutę *c<sup>1</sup>*.

t. 51-72 W **AI** takty te oznaczone są jako powtórzenie (*Dal Segno*) t. 5-26.

s. 62

t. 73-80 W **AI** powtórzenie tych taktów nie zostało zaznaczone. Jest to z pewnością niedokładność notacji wynikająca z roboczego charakteru rękopisu.

t. 78 pr.r. Palcowanie mogące pochodzić od Chopina znajduje się tylko w **WnF**.

t. 79-80 I.r. Łuk przetrzymujący *b* znajduje się tylko w **AI**, łuki przetrzymujące *as* i *es* – tylko w **WF**. Wydaje się niemożliwe, by Chopin miał w tej kwestii aż tak różne koncepcje; najprawdopodobniej notacja obu źródeł jest niedokładna. Szacując prawdopodobieństwo autentyczności poszczególnych łuków, odwołujemy się m. in. do późniejszej, nie budzącej wątpliwości wersji **A2**. Nasuwają się następujące wnioski:

— łuk przetrzymujący *es* został w **AI** przeoczony; mają go **WF** i **A2**, a nie wydaje się, by dokonując różnych zmian w pozostałych głosach, Chopin brał pod uwagę jakiegokolwiek modyfikację podstawy basowej;

— łuk przetrzymujący *b* został w **WF** przeoczony lub źle odczytany (jako dotyczący *as* – patrz niżej); w **A2** nuty tej w t. 80 w ogóle nie ma;

— najwięcej wątpliwości budzi łuk przetrzymujący *as*: w **WF** mógł się pojawić w wyniku błędnego odczytania z **AI** łuku dotyczącego *b*, które nie ma łaseczki ćwierćnotowej potrzebnej dla precyzyjnego oznaczenia przetrzymania; również obecność łuku w **A2** nie dowodzi przeoczenia w **AI**, gdyż szereg innych rozbieżności pomiędzy autografami wskazuje na możliwość zamierzonej różnicy w tym szczególe.


Dlatego podajemy wszystkie 3 łuki, pozostawiając uwzględnienie łuku przetrzymującego *as* do decyzji wykonawcy.

t. 80 (2. volta) pr.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, wariant – z **WF**.

t. 81 pr.r. Druga nuta sekstoli początkowo zapisana była w **AI** (→**WF**) jako *h<sup>1</sup>*. Ostatecznie Chopin zmienił jej notację na *ces<sup>2</sup>*.

t. 82 pr.r. Przednutka *des<sup>2</sup>* po obiegniku znajduje się tylko w **WF**. W analogicznych sytuacjach w innych utworach Chopina spotykamy zarówno wersję bez przednutki (np. *Nokturn Es* op. 9 nr 2, t. 26), jak i z przednutką (np. *Nokturn fis* op. 48 nr 2, t. 41 i 103). Pr.r. Tekst główny i wariant to dwa sposoby odczytania **AI**, w którym obie wersje są na siebie nałożone, tak iż nie wiadomo, która jest późniejsza. **WF** ma wersję bez łuku, **A2** – z łukiem.

t. 83 I.r. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **AI**, w którym Chopin dopisał następnie wersję podaną w tekście głównym (zgodną z **A2**). Nie skreślił przy tym poprzedniej wersji, mając, być może, jeszcze wątpliwości co do swej ostatecznej koncepcji. Spowodowało to błędne odczytanie tego taktu w **WF**, w którym

niejako zsumowano obie wersje: 

t. 85 Oznaczenie **p** znajduje się tylko w **WnF**.

s. 63

t. 88-89 I.r. W akordach na 3. ćwierćnucie t. 88 i 1. ćwierćnucie t. 89 **WF** nie ma nut *es<sup>2</sup>*. Jest to prawdopodobnie źle odczytanie niewyraźnego rękopisu: w **AI** oba akordy zapisane są oktawę niżej w kluczu basowym i objęte przenośnikiem oktawowym, tak iż omawiane nuty wypadają na liniach dodanych. W takiej sytuacji ustalenie obecności nuty wewnątrz akordu bywa w autografach Chopina bardzo trudne i często rodziło wątpliwości (por. komentarz do *Poloneza B* WN 17, t. 15 i 42).

t. 90 I.r. Górne *es<sup>1</sup>* w akordzie na 2. ćwierćnucie taktu występuje tylko w **AI**.

t. 91-98 W **AI** takty te oznaczone są jako powtórzenie (*Dal Segno*) t. 73-80.

t. 98 Powrót po *Trio* głównej części *Poloneza* w **AI** nie został oznaczony, a w **WF** jest wypisany *in extenso*.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński