

# KOMENTARZ WYKONAWCZY

## Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina lub wpisane jego ręką do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności przekazów autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu. Drobne autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, ozdobniki, łuki, akcenty, znaki pedalizacji itp.), które można uważać za warianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne 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 autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występują one w źródłach podstawowych, a zostały dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów. 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.

## Andante spianato

Określenia *spianato* ('wyrównane, gładkie') użył Chopin tylko raz w całej swej twórczości. Ma ono tu zapewne przybliżyć wykonawcy niepowtarzalny nastrój tej kompozycji. Na ową szczególną atmosferę składają się m.in. dynamika, barwa dźwięku, pedalizacja, frazowanie. Należy zwłaszcza zwrócić uwagę na subtelną realizację autentycznego łukowania. Krótkie łuki, charakterystyczne dla tego okresu twórczości Chopina, nie obejmują na ogół całych fraz — o ile więc początki łuków powinny być podkreślane miękkim naciskiem, o tyle trzeba przestrzec przed zdejmowaniem ręki, gdy koniec łuku wypada wewnątrz frazy.

s. 10 t. 12 i 44 pr.r. Przednutkę  $h^2$  należy uderzyć razem z G w l.r.

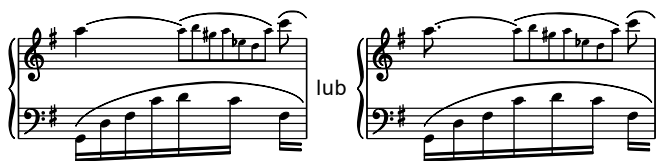
s. 11 t. 19, 20, 30 i 32 pr.r. Przednutki powinny być wykonane lekko, tak by nie zakłócić rytmu (t. 19) ani nie zatrzeć wrażenia akcentu na następującej po nich nucie. Mniej istotne jest, czy uderzenie ich wypadnie równocześnie z odpowiednią nutą l.r., czy nieco wcześniej.

t. 20-21 l.r. W końcówce t. 20 redakcja poleca zastosowanie „legata harmonicznego” (przetrzymania palcami składników harmonii) dla uwypuklenia modulującego przejścia basu:



Sugestia takiego wykonania zawarta jest w określeniu *sempre legato*, wpisanym w t. 1, a obowiązującym przez całą tę część.

s. 12 t. 43 pr.r. Rozwiązanie rytmiczne pierwszej połowy taktu:



Por. Komentarz źródłowy.

t. 48 pr.r. Przednutkę  $cis^2$  należy uderzyć razem z G w l.r.

s. 13 t. 55-56, 59-62 i analog. pr.r. Akcentowane dźwięki  $d^2$  powinny tworzyć niezależny plan brzmieniowy. Podobnego chwytu użył Chopin jeszcze kilkakrotnie — por. np. *Polonez As* op. 53, t. 143-151 czy *Berceuse Des* op. 57, t. 53-54. Proponowane przez niektórych redaktorów dodatkowe wyodrębnienie najniższych dźwięków figuracji zaciera zamierzony przez Chopina efekt, tak zgodny z tytułowym *spianato*.

s. 15 t. ostatni Arpeggia należy wykonać w sposób ciągły od G<sub>1</sub> do  $g^1$ .

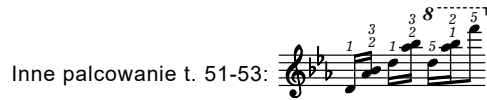
## Polonez

s. 17 t. 26 i analog. Aby nie zatrzeć różnicy między tymi taktami a t. 28 i analog., przednutki lepiej wykonać w sposób antycypowany.

s. 18 t. 41 pr.r. Rozpoczęcie trylu:

$d^2-f^2$  razem z  $a-es^1$  w l.r.

t. 51-54 W t. 54 akcentowane nuty  $f^2$  i  $fis^2$  można wykonać l.r.



Inne palcowanie t. 51-53:



i t. 53-54:

s. 19 t. 61 pr.r. Wydaje się prawdopodobniejsze, że w intencji Chopina leżało następujące wykonanie:



Można też jednak dopuścić następujące wykonanie:



t. 61-62 Zdaniem redakcji biegnik najlepiej rozplanować tak, by  $g^2$  wypadło razem z  $Es$  na początku t. 62, a  $g^3$  razem z  $b-g^1$  na 3. ósemce tego taktu.

s. 23 t. 125-126 pr.r. Przednutki lepiej wykonać w sposób antycypowany.

s. 24 t. 131 pr.r. Rozpoczęcie trylu:

$h^1$  razem z oktawą l.r.

s. 27 t. 161 pr.r. Pierwszą z przednutek  $g^1$  należy uderzyć równocześnie z  $Es$  w l.r., tak jak to Chopin oznaczył w egzemplarzu lekcyjnym w podobnym t. 55.

s. 35 t. 269-272 Zdaniem redakcji, szesnastki l.r. można wykonać równocześnie z ostatnimi szesnastkami każdej z grup w pr.r. Por. podobną figurację w zakończeniu *Wariacji B* op. 12.

Jan Ekier, Paweł Kamiński

# KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

## Uwagi wstępne

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

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

## Polonez Es op. 22

### Źródła

[A] Autograf nie zachował się.

**Wf** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1926), Paryż VII 1836. **Wf** oparte jest na [A] i było korygowane przez Chopina, prawdopodobnie dwukrotnie.

**WfD** Egzemplarz **Wf** ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Camille Dubois (Bibliothèque Nationale, Paryż), zawierający pochodzące z lekcji z Chopinem palcowania, poprawkę błędu druku i drobne wskazówki wykonawcze.

**Wa1** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C<sup>o</sup> (W & C<sup>o</sup> N<sup>o</sup> 1643), Londyn VIII 1836. **Wa1** oparte jest najprawdopodobniej na egzemplarzu korektowym **Wf** nie uwzględniającym ostatnich poprawek Chopina; wprowadzono w nim szereg adiustacji. Chopin nie brał udziału w jego powstaniu.

**Wa2** Drugi nakład **Wa1** (ta sama firma i numer), ok. 1856-60. Wprowadzono w nim nieliczne zmiany.

**Wa** = **Wa1** i **Wa2**.

**Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5709), Lipsk VIII 1836, oparte na **Wf**. Nosi ślady adiustacji wydawcy, zawiera też szereg błędów. Chopin nie brał udziału w jego przygotowaniu. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się szczegółami okładki (3 wersje).

**Wn2** Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), ok. 1860-65, przekazujące tekst **Wn1** z niewielkimi adiustacjami. Popołniono w nim kilka błędów.

**Wn3** Późniejszy nakład **Wn2**, ok. 1866, w którym poprawiono część błędów i uzupełniono znaki chromatyczne, a także wprowadzono pewne dowolne zmiany.

**Wn** = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.

**Part** Rękopis partytury *Poloneza* (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń), przygotowany jako podkład jej pierwszego wydania (Breitkopf & Härtel, 1880), najprawdopodobniej w latach siedemdziesiątych XIX w. Partia solowa została przepisana z **Wn3** i poddana dalszym adiustacjom.

### Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **Wf** jako jedyne źródło autentyczne. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w **WfD**.

Precyzyjne rozróżnienie między długimi i krótkimi akcentami, charakterystycznymi dla Chopina, oraz przydzielenie ich do prawej lub lewej ręki jest niemożliwe wobec braku autografu i widocznych niedokładności pierwszych wydań. Staramy się odtworzyć intencję kompozytora, biorąc pod uwagę jego zwyczaje w tym zakresie, udokumentowane źródłowo w innych kompozycjach.

## Andante spianato

s. 10 t. 1 Podaną w nawiasie wartość tempa metronomicznego, niższą niż wydrukowana w **Wf** (→**Wa,Wn**), wpisał Chopin w **WfD**.

s. 11 t. 27 l.r. Dwie wersje palcowania Chopinowskiego odpowiadają dwóm możliwościom odczytania cyfr nieprecyzyjnie podpisanych w **WfD**.

s. 12 t. 36-37 Pedalizacja w **Wf** (→**Wn1**) zanotowana jest niedokładnie — po znaku  $\text{♯}$  pod koniec t. 36 następuje kolejny taki znak na początku t. 37. Być może brak tu znaku  $\text{♯}$  na końcu t. 36, jest jednak zupełnie prawdopodobne, że to znak  $\text{♯}$  w t. 37 został niepotrzebnie postawiony przez sztycharza **Wf**. Podobnego rodzaju pedalizacji użył Chopin wielokrotnie, np. w *Nokturnie F* op. 15 nr 1, t. 72-73, *Balladzie f* op. 52, t. 12-13, *Sonacie h* op. 58, cz. III, t. 118-119. Wersję bez zmiany pedału w t. 37 ma **Wa**.

t. 43 pr.r. Można mieć wątpliwości, czy występująca w źródłach wartość pierwszego  $a^2$  ( $\text{♩}$ ) nie jest błędna. W całym bowiem *Andante* pozostałe biegniki notowane drobnymi nutami wypełniają określoną wartość rytmiczną, co wyznacza zarówno moment ich rozpoczęcia, jak i zakończenia. Tu zaś wartości rytmiczne i, co za tym idzie, moment rozpoczęcia ozdobnika nie jest określony. Biorąc pod uwagę argumenty źródłowe — prawdopodobne przyczyny błędu sztycharza, oraz muzyczne — szybkość wykonania porównywalną z szybkością figur w t. 17 lub 41, za najwłaściwsze należy uznać dwie notacje zaproponowane w *Komentarzu wykonawczym*.

s. 13 t. 55-56, 59-60 i analog. pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych dodatkowymi laseczkami wydzielono dowolnie 4. i 10. szesnastkę w tych taktach. Por. *Komentarz wykonawczy*.

t. 56 i 100 pr.r. W **Wn3** zmieniono dowolnie 10. nutę z  $\text{fis}^1$  na  $\text{a}^1$ .

s. 14 t. 78 i 90 Takty te w notacji **Wf** (→**Wa,Wn**):



można by omyłkowo odczytać jako liczone na 4/4. Dla uniknięcia niejasności precyzujemy tę notację.

## Polonez

s. 16 t. 1-16 Fragmenty, które w wersji koncertującej wykonywane są bez udziału fortepianu solowego, w wersji na sam fortepian nie mają w źródłach żadnych określeń odnośnie instrumentacji. Tam, gdzie wskazanie autentycznego zamysłu instrumentacyjnego może być inspirujące dla pianisty (t. 1 i 15), dodajemy te określenia na podstawie oryginalnych głosów orkiestrowych.

t. 20, 58 i analog. l.r. Przedłużenie brzmienia ćwierćnuty  $f$  do 5. ósemki taktu włącznie jest w źródłach zanotowane niedokładnie. W **Wf** (→**Wn**) nuta ta przedłużona jest tylko w t. 20 (kropką) i 164 (łukiem i nutą). W **Wa** przedłużenie — wskutek błędów i przeczożeń — nie ma w ogóle. Zróżnicowanie wykonania z pewnością nie leżało w intencji Chopina, toteż ujednociliśmy pisownię tego szczegółu na wzór t. 164.

s. 17 t. 29 pr.r. Znajdujący się w pierwszych wydaniach — zapewne pomyłkowo — znak  $\text{tr}$  zmieniamy na  $\text{v}$  występujący w źródłach we wszystkich analogicznych taktach. Rozróżnienie tych znaków bywa w Chopinowskich autografach trudne (por. np. *Walce a* op. 34 nr 2, t. 37, 39 i analog. oraz *Des* op. 64 nr 1, t. 20 i 92) i niejednokrotnie sprawiło kłopot sztycharzom pierwszych wydań (np. w *Walcu As* op. 34 nr 1, t. 40 i analog.).

t. 31 pr.r. Jako trzydziestodwójkę przed 4. ósemką taktu **Wf** (→**Wa1,Wn**) ma błędnie  $b^2-d^3$  zamiast  $b^2-es^3$ .

Pr.r. Pierwsze wydania mają jeszcze znak akcentu pod  $\text{a}^1$  na 6. ósemce taktu. Brak odpowiedniego znaku w analogicznym t. 175 wskazuje na możliwość pomyłki sztycharza w omawianym

takcie, gdyż reprzyza *Poloneza* (t. 162-220) nie była przypuszczalnie w [A] wypisana nutami. Por. t. 69-70 i analog., w których akcentowanie nut na 6. ósemce taktu wiąże się z przedłużeniem ich wartości rytmicznej.

t. 32 i 176 W t. 32 w źródłach brak łuku przetrzymującego *b* w l.r.; w **Wn2** (→**Wn3**) przeoczono ponadto łuk przetrzymujący *b*<sup>1</sup> w pr.r. W kilku późniejszych wydaniach zbiorowych pominięto odpowiednie łuki także w analogicznym t. 176.

s. 18 t. 42 i 186 pr.r. Nad tercją *d*<sup>2</sup>-*f*<sup>2</sup> znajdują się w źródłach cyfry 2 i 4. Palcowanie to, nie łączące się naturalnie ani z poprzedzającym tryblem, ani z następną figurą, jest najwidoczniej błędne; dotyczy przypuszczalnie następnej tercji, *c*<sup>2</sup>-*e*<sup>2</sup>.

s. 19 t. 56 i 200 pr.r. W **Wa** nie ma przednutki przed *e*<sup>3</sup>, a znak obiegnika umieszczony jest pomiędzy *e*<sup>2</sup> a *e*<sup>3</sup>. **Wn** ma tę wersję tylko w t. 200. Niewykluczone, że jest to wersja pierwotna, zmieniona przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf** (por. ostatnią część następnej uwagi).

t. 57 i 201 pr.r. Nuta *b*<sup>2</sup> na 2. ósemce taktu ma w pierwszych wydaniach wartość ćwierćnoty. Jednak zanotowana drobnymi nutami figuracja wypełniająca drugą część taktu rozplanowana jest w **Wf** (→**Wn**) tak, jakby rozpoczynające ją przetrzymane *b*<sup>2</sup> miało przypadać już na 3. ósemkę taktu (w **Wa** rozplanowanie biegnika jest w zasadzie identyczne, brak w nim jedynie owego początkowego *b*<sup>2</sup>). Na tej podstawie w jednym z późniejszych wydań zbiorowych wartość *b*<sup>2</sup> na 2. ósemce taktu skrócono dowolnie do ósemki. Przeciwno temu rozwiązaniu przemawiają następujące argumenty:

— charakterystyczny dla głównego tematu *Poloneza* schemat rytmiczny, w którym wznowienie ruchu melodycznego zatrzymanego na 1. lub 2. ósemce taktu następuje dopiero na 4. ósemce; schemat ten występuje w t. 17-18, 21-22, 25 i 27, a przede wszystkim w analogicznym do omawianego t. 19;

— błędy rozplanowania l.r. względem pr.r. zdarzały się w **Wf**, drobne niedokładności znajdujemy w *Andante spianato* (t. 15), zaś poważniejszy błąd np. w *Nokturnie b* op. 9 nr 1, t. 73. Pr.r. Jako 3. i 2. od końca nutę biegnika **Wa** ma *a*<sup>2</sup> i *g*<sup>2</sup>. **Wn** ma tę wersję tylko w t. 201. Jest to prawdopodobnie pierwotna wersja, zmieniona przez Chopina w ostatniej korekcie **Wf**.

t. 62 i 206 pr.r. Jako ostatnią z drobnych nutek **Wa** ma *a*<sup>2</sup>.

s. 20 t. 84 pr.r. Nie ulega wątpliwości, że Chopin zmuszony był zrezygnować z naturalnego pianistycznie i charakterystycznego dla wirtuozowskich formuł kadencyjnych przeniesienia akordu o oktawę w górę jedynie ze względu na ograniczoną skalę fortepianu.

s. 21 t. 90 pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie ostatnią ósemkę z *h*<sup>2</sup> na *h*<sup>3</sup>.

t. 92 pr.r. Przed 8. od końca taktu nutą w **Wf** (→**Wa, Wn1**) brak *h*. Jest to z pewnością przeoczenie Chopina, gdyż od 6. drobnej nuty począwszy figuracja ma utrwaloną tonację G-dur, z wyraźnymi ukazanymi dźwiękami *e*<sup>2</sup> (7. i 13. z drobnych nutek).

t. 93 i 94 W **Wf** brakuje łuków przetrzymujących *d* w t. 93 oraz *h* w t. 94, co jest zapewne przeoczeniem. Łuk w t. 93 uzupełniono w **Wa** i **Wn2** (→**Wn3**), w t. 94 w **Wn** dodano łuk przy *h*, lecz pominięto przy *G*.

t. 95 Błędny zapis rytmiczny **Wf**:



można odczytać na dwa sposoby:

— z ósemką na początku taktu (według l.r.), uznając następujące po niej 3 szesnastki za triolę; wersję tę, występującą w **Wa** i **Wn**, podajemy w tekście głównym ze względu na skojarzenie z rytmem polonezowym i analogię rytmiczną z poprzednimi dwoma taktami;

— z szesnastką na początku taktu (według pr.r.), na co zdają się wskazywać odstępy między nutami w **Wf**.

s. 22 t. 101 pr.r. W **Wa2** i większości późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ostatnią nutę taktu z *g*<sup>3</sup> na *f*<sup>3</sup>. Wersja oryginalna najprawdopodobniej nie zawiera jednak błędu — por. podobne chywy w tego typu pasażach w *Etiudzie C* op. 10 nr 1, t. 5 i 29.

s. 24 t. 128 l.r. **Wf** (→**Wa**) ma na początku taktu *f*. Błąd ten poprawił Chopin w **WfD**. Także **Wn** ma poprawną wersję.

t. 132 l.r. W **Wn1** pod półnutą *e*<sup>1</sup> brak linii dodanej, tak iż w **Wn2** (→**Wn3**) odczytano i wydrukowano tu błędnie *c*<sup>1</sup>.

s. 25 t. 142 pr.r. Mordent nad *g*<sup>1</sup> znajduje się tylko w **Wf**. Pr.r. Przed 4. i 8. szesnastką brak w **Wf** (→**Wa, Wn**) znaków chromatycznych. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych przed tymi nutami dodano dowolnie kasowniki, ustalając ich brzmienie na *c*<sup>2</sup> i *c*<sup>3</sup>. Można jednak zasadnie wnioskować, że w całym tym pasażu Chopin uważał za obowiązujący *h* podwyższający *c*<sup>3</sup> na *cis*<sup>3</sup> na początku taktu. Dowodzą tego następujące argumenty:

— *h* postawiony przed *c*<sup>4</sup>, ostatnią nutą taktu, świadczy o tym, że potrzebę przywrócenia *c* odczuł Chopin dopiero w tym miejscu;

— tam gdzie występuje przenośnik oktawowy, w źródłach do *Poloneza* stosowana jest zasada obowiązywania przygodnych znaków chromatycznych na wysokości wynikającej z zapisu, co w tym wypadku nakazuje odczytanie 4. szesnastki jako *cis*<sup>2</sup>; ponieważ ściśle powtórzenie figury oktawę wyżej nie ulega tu najmniejszej wątpliwości, 8. szesnastka musi w tej sytuacji brzmieć *cis*<sup>3</sup>, a pozostawienie jej bez znaku jest tylko drobną niedokładnością notacji;

— zbliżoną do omawianej sytuację znajdujemy w *Konercie f* op. 21, cz. I, t. 143-144, gdzie w przeniesionej o oktawę figurze Chopin przeoczył w autografie niezbędny *h* podwyższający *f*<sup>2</sup> na *fis*<sup>2</sup>, a słyszane wciąż podwyższenie skasował w korekcie jednego z wydań dopiero w następnym taktie.

Biorąc pod uwagę powyższe argumenty, podajemy niewątpliwie zamierzoną przez Chopina wersję z *cis*, uzupełniając ją krzyżykami zgodnie ze współczesnymi zasadami ortografii chromatycznej.

s. 27 t. 161 pr.r. W **Wa** brak jednej z dwóch przednutek *g*<sup>1</sup>.

Jan Ekier  
Paweł Kamiński