

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

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

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


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

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

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

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

1. Ballada g op. 23

s. 12 t. 25 l.r. Rozpoczęcie trylu z przednutkami:  *dis* równocześnie z *g*¹ w pr.r.

t. 32 pr.r. Arpeggio należy rozpocząć razem z oktawą l.r.

s. 14 t. 72–75 Aby uniknąć nadmiernego zmieszania dźwięków melodycznych przy zachowaniu pełnej harmonii, jaką dałaby Chopinowska pedalizacja, można tę pedalizację nieco zmodyfikować, stosując zarazem w l.r. „legato harmoniczne” (przetrzymanywanie palcami dźwięków harmonicznyc):




s. 16 t. 92 Takt ten na dzisiejszych fortepianach lepiej wykonać na jednym pedale, gdyż nałożenie się dźwięków melodycznych *e*² i *f*² mniej razi niż zgubienie dźwięków podstawowych *B* i *f* przy zmianie pedału na 3. ósemce. Pianisci o większej rozpiętości ręki mogą zastosować następujący chwyt, umo-

żliwiający zatrzymanie pełnej harmonii i czyste poprowadzenie melodii:

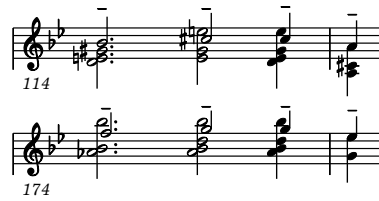


t. 93 Inne palcowanie tego taktu, mogące wynikać z tekstu oryginalnego:




s. 17 t. 113 pr.r. Wykonanie akordu z przednutkami: 

t. 114 i 174 pr.r. Należy podkreślić melodię tematu:



s. 20 t. 166 *fz* na 1. nucie łatwiej uzyskać, grając ją pr.r.:



s. 21 t. 179 pr.r. *tr* = . Pr.r. Sądząc z podpisania nut w autografie (odtworzonego w naszym wydaniu) i przybliżonego wyliczenia wartości rytmicznych, drugą połowę taktu najlepiej wykonać w następujący sposób:



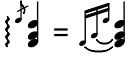
s. 22 t. 193 pr.r. Inne palcowanie:




s. 25 t. 246 l.r. Arpeggio należy wykonać w sposób antycypowany, tzn. *g*¹ równocześnie z *es*⁴ w pr.r.

t. 258–259 Oznaczenie łamania oktaw najpierw za pomocą przednutek, a potem za pomocą ukośnych kresek wskazujące na stopniowe przyspieszanie tego łamania, równoległe do określeń *poco ritenuto* — *accelerando*, tak aby z początkiem t. 260 jak gdyby niepostrzeżenie wejść w idealnie równoczesne i szybkie oktawy.

2. Ballada F op. 38

s. 26 t. 19, 21, 41, 93 i 95 pr.r.  Pierwszy dźwięk arpeggia (w t. 19 c¹) należy uderzyć równocześnie z odpowiednim dźwiękiem l.r.

s. 31 t. 118 Wskazówka dotycząca wykonania *fis* przez l.r. pochodzi od redakcji.

s. 33 t. 165 l.r. Początek trylu z przednutkami:  *Dis* równocześnie z 1. szesnastką pr.r.

s. 34 t. 172 i 176 pr.r. Ułatwienie: 

Analogicznie w t. 176.

t. 179 i 183 l.r. Ułatwienie dla mniejszej ręki

 ; analogicznie w t. 183.

s. 35 t. 197 Wygodne pianistycznie i plastyczne dźwiękowo rozwiązanie początku taktu:



t. 203 pr.r. Równocześnie z oktawą l.r. należy uderzyć przednutkę, a w razie wybrania wersji bez przednutki — pierwszy dźwięk arpeggia.

3. Ballada As op. 47

s. 36 t. 3 i 39 l.r. Przednutkę (lub w wariacie 1. dźwięk morden-tu) należy uderzyć równocześnie z akordem pr.r.


t. 9, 10 i analog. Oryginalna pedalizacja zdaje się wskazywać na to, że Chopin chciał zachować brzmienie podstawy basowej także w 2. połowie taktów, pomimo zmieniającej się harmonii. Na dzisiejszych fortepianach zatrzymanie dźwięków basowych bez zmieszania harmonii można osiągnąć stosując w połowie taktu bardzo szybką zmianę pedału. Dźwięki basowe można też zatrzymać przy użyciu trzeciego pedału (prolongatora).


t. 14 pr.r. Ułatwienie 2. połowy taktu:



Stosując je należy zadbać, by efekt dźwiękowy był zbliżony do brzmienia, jakie daje przewidziane przez Chopina wykonanie oktaw samą pr.r.: nie za szybko oraz z odpowiednią artykulacją — *legato* górne dźwięki, *non legato* dolne.

t. 22 pr.r. Najlepsze, zdaniem redakcji, wykonanie przednutki akordowej: 

s. 37 t. 26 i 28 pr.r. Rozpoczęcie trylu w t. 26:  *f* równocześnie z akordem l.r. Analogicznie w t. 28.

t. 29–32 pr.r. Wykonanie tryłów: 

s. 40 t. 97–98 Inny podział akordów pomiędzy dwie ręce:



Arpeggiowanie niektórych akordów naśladuje ich wykonanie z zastosowaniem oryginalnego podziału na ręce (uwzględnienie arpeggiów w nawiasach pozostawia się wycuciu wykonawcy).

s. 41 t. 136 pr.r. Przednutkę *es*² należy uderzyć razem z *Es* w l.r.


s. 42 t. 139 pr.r.  Bardziej stylowe jest uderzenie dolnej nuty arpeggia razem z pierwszą szesnastką l.r.

s. 45 t. 189–190 i 197–198 l.r. Ułatwienie dla mniejszych rąk:



Analogicznie w t. 197–198.

t. 190 i 198 pr.r. Przednutkę należy uderzyć równocześnie z pierwszą szesnastką drugiej połowy taktu w l.r.

s. 47 t. 235 i 236 pr.r. Początek trylu w t. 235:  *d*² razem z sekstą w l.r. Analogicznie w t. 236.

4. Ballada f op. 52

s. 48 t. 1 pr.r. Umieszczenie przez Chopina określenia *legato* pomiędzy głosami pr.r. może oznaczać tylko „*legato* harmoniczne” — w tym wypadku przetrzymywanie dźwięków *c*² tak, jak to zaznaczone zostało dla akompaniujących dwudźwięków w t. 2 i 4.

t. 4, 131 i 132 pr.r. Dolny dźwięk arpeggiowanych dwudźwięków należy uderzyć równocześnie z l.r.

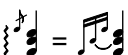

s. 49 t. 38–45 Na dzisiejszych fortepianach można pedał wzięty na początku t. 38 i 42 zatrzymać dłużej (co najmniej o pół taktu), przechodząc następnie na pedał synkopowany dla każdej ósemki.

Komentarz wykonawczy

s. 51 *t. 61 i 65* pr.r. Arpeggia należy rozpocząć razem z odpowiednią nutą l.r.

t. 65 Wskazówka dotycząca wykonania *ges¹* prawą ręką pochodzi od redakcji.

s. 52 *t. 74–77* Na dzisiejszych fortepianach pedał można zatrzymać przynajmniej o takt dłużej.

t. 85 i 93 pr.r.  = , *b* razem z ćwierćnutą w l.r.

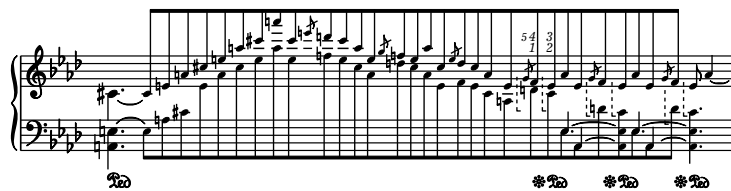
s. 53 *t. 104* l.r. Wzięcie pedału tuż po 3. szesnastce umożliwia nawet przy mniejszej ręce zatrzymanie podstawy basowej *Gis* bez zmieszania melodycznych półtonów.

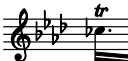

s. 54 *t. 112 i 114* l.r. Rozwiązanie trylów w *t. 112*:

. Analogicznie w *t. 114*.

s. 55 *t. 128* Przejęcie *h* przez l.r. jest propozycją redakcji.

t. 134 Przy końcu kadencji możliwe jest zachowanie ciągłości brzmienia leżącej u podstawy harmonii kwinty *A–e* bez zmieszania na jednym pedale dźwięków *cis¹–d¹–e¹–f¹*:



s. 57 *t. 161* pr.r.  = 

s. 58 *t. 173* pr.r. Przednutkę *f¹* przed arpeggiem należy uderzyć równocześnie z *Des* w l.r.

s. 60 *t. 191 i następane*  = 

s. 62 *t. 223 i 225* W wydaniach redagowanych przez Ignacego Friedmanna, Alfreda Cortota, Alfreda Casellę podany jest godny polecenia wariant palcowania:



Jan Ekier
Paweł Kamiński

Uwagi wstępne

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

Uwaga do drugiego wydania

Przy redagowaniu obecnego wydania *Ballad* uwzględniono źródła niedostępne w czasie prac nad pierwszym wydaniem (PWM, Kraków 1967). Są to przede wszystkim: fragment autografu edycyjnego *Ballady f* op. 52 oraz pochodzące z różnych nakładów egzemplarze pierwszych wydań francuskich* wszystkich *Ballad*, dające wgląd w proces korygowania ich przez Chopina. Pozwoliło to na pewniejsze ustalenie tekstu i zmniejszenie ilości wariantów. W stosunku do pierwszego wydania *Komentarzy źródłowych* (PWM, Kraków 1970) uaktualniono dane dotyczące źródeł i ich filiacji (zmieniono m.in. numerację nakładów pierwszych wydań).

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

1. Ballada g op. 23

Źródła

- A** Autograf—czystopis (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa) służący za podkład do pierwszego wydania francuskiego.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 1928), Paryż VII 1836. **Wf1** oparte jest na **A** i zawiera liczne zmiany wprowadzone przez Chopina w czasie korekty.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, VIII 1836, skorygowany pobieżnie przez Chopina.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- WfD** Należący do uczennicy Chopina, Camille Dubois, zbiór egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina (Bibliothèque Nationale, Paryż), zawierający palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (5706), Lipsk VI 1836. W **Wn1** powtórzono (z błędami) wersję **Wf1**, dokonując przy tym własnych adiustacji. Nie można wykluczyć, że niektóre ze zmian wprowadzonych do **Wn1** pochodzą od Chopina.
- Wn2**, **Wn3**, **Wn4** — dalsze nakłady **Wn1**, w których wprowadzono kolejno szereg nieautentycznych zmian i uzupełnień.
- Wn** = **Wn1**, **Wn2**, **Wn3** i **Wn4**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 1644), Londyn V 1836. **Wa** oparte jest na **Wf1**; nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego
Za podstawę przyjmujemy **Wf2** jako najpóźniejsze źródło autentyczne, porównane z **A**.

* Włączenie do prac redakcyjnych tej grupy źródeł było możliwe dzięki badaniom i pomocy doktora Krzysztofa Grabowskiego z Paryża.

- s. 11 t. 1 **A** (→**Wf**→**Wa**) ma **Largo** jako oznaczenie tempa. Występujące w **Wn** **Lento** mogło być wpisane przez Chopina do egzemplarza **Wf1** służącego za podkład dla **Wn**.

t. 7 l.r. Najwyższą nutą jest w **A** (→**Wf**→**Wa**) es^1 , a w **Wn** d^1 . Ta oboczność budziła wątpliwości już za życia Chopina. Wersja **Wn** może być albo adiustacją tego wydania (por. komentarz do t. 45 i 47), albo odmianą wprowadzoną przez Chopina (dla uniknięcia kwint równoległych w górnych głosach?, łącznie z **Lento**? — por. komentarz do t. 1). Wiele lat po śmierci Chopina Saint-Saëns podaje, że z wymijającej odpowiedzi zapytanego w tej sprawie Liszta wywnioskował, iż Chopin grał w tym miejscu d^1 . Jednak za wersją z es^1 , oprócz źródeł tak pewnych jak **A** i dwukrotnie przez Chopina korygowane **Wf**, zdecydowanie przemawiają świadectwa czterech osób blisko związanych z Chopinem: Marceliny Czartoryskiej, Fryderyki Streicher, Ferdynanda Hillera i Adolfa Gutmanna.

- s. 12 t. 26–27 pr.r. Łuk, który w **A** przetrzymuje do następnego taktu półnutę d^2 w t. 26, został w **Wf** (→**Wn**,**Wa**) błędnie odczytany jako łuk frazowy i przyłączony do łuku nad t. 27–28.

- s. 13 t. 45 i 47 pr.r. Przed 1. ósemką obydwu taktów **Wn** ma #. Jest to dowolny dodatek adiustatora **Wn** (por. komentarz do *Ballady f* op. 52, t. 164 i 165).

- s. 14 t. 63 pr.r. Ostatnią ósemką jest w **Wn** błędnie d . Prawdopodobnie sztycharz pomylił ten takt z którymś z podobnych t. 57, 59 lub 61–62 (podobnego rodzaju błędy znajdują się jeszcze w innych miejscach **Wn**: d^1 zamiast c^1 na 1. nucie drugiej połowy t. 100 i e^1 zamiast d^1 na 4. ćwierćnucie l.r. w t. 114). Występująca w **A** (→**Wf**→**Wa**) wersja z c w charakterystyczny dla Chopina sposób przygotowuje harmonię w t. 64, unikając pozostawienia w zawieszaniu nie występującego w niej dźwięku d .

- s. 16 t. 99 pr.r. Na 5. i 6. ćwierćnucie **A** ma akordy $e^1-a^1-c^2$. Chopin usunął oba e^1 w korekcie **Wf1** (→**Wn**,**Wa**).

t. 103–105 l.r. Na ostatniej ćwierćnucie akompaniamentu **A** ma w każdym z tych taktów pauzę zamiast akordu $e-a-c^1$. Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf1** (→**Wn**,**Wa**). Większość późniejszych wydań zbiorowych podaje nieautentyczną, kompilowaną wersję tych taktów: t. 103–104 w pierwotnym brzmieniu (z pauzą), ale t. 105 z arpeggiowanym akordem wersji ostatecznej.

- s. 17 t. 119 i 123 pr.r. Nad mordentami w tych taktach **A** nie ma znaków chromatycznych. W korekcie **Wf1** Chopin dodał # nad \surd w t. 123. W większości późniejszych wydań zbiorowych, zakładając możliwość przeoczenia, dodano # również w t. 119. Żadne racje nie przemawiają jednak za przeoczeniem Chopina. Mordent z półtonem g^2 w t. 119 lepiej koresponduje z gamowym postępowaniem oktawowym w h–moll i odpowiada analogicznej sytuacji melodyczno-tonalnej w t. 121. Natomiast całotonowy \surd w t. 123 (gis^2-ais^2) sygnalizuje zmiany modulacyjne w tym i następnych taktach.


- s. 18 t. 126 i 136 **A** ma *sempre più animato* w t. 126 i *più vivo* w t. 136. Podajemy zredukowane — prawdopodobnie przez Chopina — określenia **Wf** (→**Wn**,**Wa**).

t. 134–135 pr.r. **A** ma tu pierwotną wersję:



Chopin zmienił ją korygując **Wf** (→**Wn, Wa**).

t. 137 pr.r. Przed 5. ósemką **A** ma \flat , usunięty przez Chopina w korekcie **Wf1** (→**Wn, Wa**).

s. 19 t. 145 l.r. Pierwotna wersja 1. połowy taktu w **A**:  Chopin zmienił ją w **Wf** (→**Wn, Wa**).

s. 20 t. 171 pr.r. **A** (→**Wf1**→**Wn, Wa**) ma wersję, którą podajemy w wariacie. W **Wf2** została ona zmieniona na następującą:



. Zmiany dokonano z pewnością na polecenie Chopina, wątpliwe jednak, by było jego zamiarem pozostawienie d^2 w przedostatniej ćwierćnucie kwintoli. Błąd polegający na dwukrotnym wysztychowaniu przesuwanej nuty znajdujemy kilkakrotnie we francuskich pierwodrukach utworów Chopina (np. *Scherzo h* op. 20, t. 135 i 292, *Polo-
nez A* op. 40 nr 1, druga wersja, t. 93). Stąd w tekście głównym podajemy wersję korygowaną przez Chopina **Wf2**, poprawioną w analogii do t.170.

s. 21 t. 173 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wn, Wa**), wariant z **A**. Kreślenia w **A** świadczą o wahaniu Chopina pomiędzy tymi dwiema możliwościami; podobne oboczności spotykamy i w innych jego utworach (np. *Ballada As* op. 47, t. 3 i 39).

s. 22 t. 193 pr.r. W **Wn3** zmieniono dowolnie 6. ósemkę z es^2 na d^2 . Pr.r. Ostatnią ósemką jest w **A** błędnie d^1 . Chopin poprawił ją na es^1 w korekcie **Wf1** (→**Wn, Wa**).

t. 194, 196 i 198 pr.r. Rzadko przez Chopina stosowane akcenty w formie krótkich kresek zostały przez niego wpisane w **WfD**.

s. 23 t. 214 l.r. Na początku taktu **Wf** (→**Wn, Wa**) ma trójdźwięk $a-c^1-g^1$. **A** jest w tym miejscu niezbyt czytelny, nie widać wszakże racji dla różnicowania tego taktu i t. 210, gdzie występuje niewątpliwie czterodźwięk (z es^1).

t. 223 l.r. Na końcu taktu **Wf** (→**Wn, Wa**) ma kwartę $a-d^1$. Jest to prawdopodobnie błąd spowodowany niezbyt wyraźnym zapisaniem tej ćwierćnuty w **A**. Porównanie z podobnym harmonicznie t. 217 (i analogicznymi) przemawia za trójdźwiękiem $a-c^1-d^1$ w tym miejscu.

s. 24 t. 229 l.r. Na ostatniej ćwierćnucie w części późniejszych wydań zbiorowych do autentycznego g dodano dowolnie b .

s. 25 t. 259 Ukośne kreseczki oznaczające łamanie oktav w drugiej połowie taktu (por. *Komentarz wykonawczy*) zostały pominięte w **Wf** (→**Wn, Wa**).

2. Ballada F op. 38

Źródła

A Autograf–czystopis służący za podkład dla pierwszego wydania francuskiego, a następnie angielskiego (Bibliothèque Nationale, Paryż).

KG Kopia, prawdopodobnie Gutmanna, służąca za podkład dla pierwszego wydania niemieckiego (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Sztokholm). **KG** zawiera wiele błędów i niedokładności. Chopin, przeglądając ją prawdopodobnie pospie-

sznie, wprowadził szereg uzupełnień i poprawek.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, E. Troupenas (T. 925), Paryż X 1840. **Wf1** oparte jest na **A**, zawiera sporo błędów (m. in. w łukowaniu) i nie było korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), korygowany przez Chopina.

Wf3 Trzeci nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), w którym dokonano przede wszystkim liczyń, w większości oczywistych uzupełnień znaków chromatycznych. Chopin najprawdopodobniej nie brał udziału w jego powstaniu.

Wf = **Wf1**, **Wf2** i **Wf3**.

WfD Jak w *Balladzie g* op. 23.

WfS, **WfJ** — zbiory egzemplarzy lekcyjnych **Wf** z naniesieniami Chopina, zawierające palcowania, wskazówki wykonawcze, warianty, poprawki błędów druku:

WfS — zbiór należący do uczennicy Chopina, Jane Stirling (Bibliothèque Nationale, Paryż),

WfJ — zbiór należący do siostry Chopina, Ludwiki Jędrzejewiczowej (Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa).

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 3182), Londyn X 1840. **Wa** oparte jest na **A**; nie było korygowane przez Chopina.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6330), Lipsk X 1840. **Wn1** oparte jest na **KG**; nie było korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.

Wn2 Drugie wydanie niemieckie (ta sama firma i numer), po 1852, z niewielkimi adiustacjami tekstu **Wn1**.


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

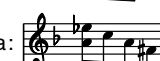
Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **A** z uwzględnieniem zmian wprowadzonych przez Chopina do **KG** i **Wf2**. Bierzemy też pod uwagę naniesienia Chopina w egzemplarzach lekcyjnych.

s. 26 t. 26–27 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty g^1 na przejściu taktów.

s. 27 t. 37–38 pr.r. W analogii do t. 91–92 w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie nuty e^1 na ostatniej ósemce t. 37 i na początku t. 38.

s. 28 t. 53 pr.r. Początek taktu brzmiał pierwotnie: 

Jeszcze w **A** (→**Wf, Wa**) Chopin zmienił go na: 

Tę drugą wersję Chopin własnoręcznie zmienił w **KG** (→**Wn**) na tekst, który podajemy.

t. 54 l.r. Na 4. ósemce taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie oktavę A_1-A na $C-c$.

s. 30 t. 93 pr.r. **A** (→**Wf, Wa**) nie ma arpeggia. Znajduje się ono, prawdopodobnie dopisane przez Chopina, w **KG** (→**Wn**).

t. 98–99 pr.r. **A** (→**Wf, Wa**) nie ma łuku przetrzymującego ges^1 . Chopin dopisał go w **KG** (→**Wn**).

t. 101, 107, 126 i 132 pr.r. W drugich połowach taktów ustalenie zamierzonego przez Chopina brzmienia tercji w dolnym głosie jest trudnym problemem. **A** (→**Wf1, Wa**) ma wersję podaną w naszym wydaniu. W **KG** (→**Wn**) Chopin dopisał \flat w t. 126, zmieniając $b-d^1$ na $h-d^1$. W korekcie **Wf2** Chopin dodał \flat w t. 132, zmieniając e^1-g^1 na es^1-g^1 . Poniżej zestawiono, jakie tercje (wielkie czy małe) występują w poszczególnych źródłach:

| | | | | |
|------------|--------|--------|--------|--------|
| | t. 101 | t. 107 | t. 126 | t. 132 |
| A | wielka | mała | wielka | mała |
| KG | wielka | mała | mała | mała |
| Wf2 | wielka | mała | wielka | wielka |

W zestawieniu tym widać, że:

— w żadnym ze źródeł nie ma jednakowej wersji we wszystkich taktach

— przypuszczenie, że Chopin korygując **KG** i **Wf2** zmierzał do ujednoczenia tych miejsc, prowadzi do sprzeczności, gdyż w **KG** zmienił wielką tercję na małą, a w **Wf2** małą na wielką

— przyjmując, że intencjom Chopina odpowiada zróżnicowanie tych taktów, za niewątpliwie najdoskonalszą trzeba uznać wersję **A**. Pozostałe wersje są prawdopodobnie rezultatem pomyłek Chopina wynikłych z pośpiesznego, wyrwykowego korygowania tych tak bardzo podobnych do siebie miejsc.

W części późniejszych wydań zbiorowych, biorąc za punkt wyjścia wersję **KG**, zmieniono dowolnie w t. 101 wielką tercję na małą, podając zubożoną, jednakową wersję we wszystkich czterech taktach.

t. 105 pr.r. W 2. połowie taktu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie as^1 do f^1 dolnego głosu.

t. 106 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, w którym Chopin skorygował niekompletną i błędną wersję **Wf1**. Wariant jest wersją **A**; nie jest przy tym jasne, czy w intencji Chopina dźwięk ges^1 miał być przetrzymany (tak to rozumiano w **Wa**), czy powtórzony (**KG**→**Wn**).

t. 110–111 pr.r. Na końcu t. 110 **A** (→**Wf1**,**Wa**) ma oktawy gis^2 – gis^3 i a^2 – a^3 . Chopin uzupełnił je dźwiękami e^3 zarówno w **KG** (w **Wn** błędnie f^3 w ostatniej ósemce), jak i w korekcie **Wf2**. Tę skorygowaną wersję, w której przejście od czterodźwiękom gładsze, podajemy jako główną. W wariantach przytaczamy jednak pierwotną wersję **A**, gdyż ukośne brzmienie między e^3 w t. 110 a oktawami es w t. 111 jest w niej słabiej słyszalne. Część późniejszych wydań zbiorowych dodaje dowolnie es^3 do oktawy na początku t. 111.

t. 111–112 l.r. Oktawy B_1 – B są połączone w **A** (→**KG**→**Wn**, →**Wf1**,**Wa**). W korekcie **Wf2** Chopin usunął łączące je łuki, zapewne dla uzyskania analogii rytmicznej z t. 136–137. Łuki zostały następnie przywrócone w **Wf3**, najprawdopodobniej jednak nie przez Chopina, lecz przez adiustatora sprawdzającego w tym nakładzie łuki według **A**. Dlatego jako główną podajemy korygowaną niewątpliwie przez Chopina wersję **Wf2**.

s. 31 t. 123–124 i 129–130 pr.r. W większości późniejszych wydań zbiorowych połączono nuty f^1 w t. 123–124 i b^1 w t. 129–130 w analogii do t. 98–99 i 104–105. Nic nie wskazuje jednak na to, by Chopin chciał zupełnie ściślej analogii t. 99–108 i t. 124–133.

t. 125–126 l.r. W źródłach brak przedłużenia G do t. 126 (nuty i łuku). Jest to z pewnością przeoczenie Chopina związane z przejściem od t. 126 na nową stronę w **A**. Por. analogiczne t. 101, 107 i 132.

t. 133 pr.r. Jako szesnastkę **A** (→**KG**→**Wn**, →**Wf1**,**Wa**) ma tylko oktawę g^1 – g^2 . Chopin uzupełnił ją dźwiękiem c^2 w korekcie **Wf2**.

t. 139 pr.r. W **Wf** przeoczono b^1 w 3. akordzie taktu.

s. 32 t. 148 pr.r. Górnym dźwiękiem w 1. szesnastce jest w **A** (→**Wf**,**Wa**) e^1 (nasz tekst główny). W **KG** nuta ta była prze-rabiana; trudno jednak stwierdzić, czy błędnie napisane f^1 było przez kopistę lub Chopina poprawiane na e^1 , czy też odwrotnie — prawidłowo przepisane e^1 Chopin zmienił na f^1 (tak to rozumiano w **Wn**, nasz wariant). Za pierwszą możli-

wością (e^1) przemawiają liczne błędy i niedokładności kopisty oraz brak akcentu nad tą nutą, podczas gdy f^1 cztery szesnastki wcześniej i później jest akcentowane.

L.r. W **Wf** przeoczono łuki przetrzymujące oktawę gis_1 – gis .

s. 33 t. 169 i 173 pr.r. Przy dolnej nucie 1. seksty w 2. połowie taktu w **A** i w korygowanych przez Chopina **KG** i **Wf** nie ma znaku chromatycznego. Oznacza to, że Chopin chciał mieć dis^1 w t. 169 i dis^2 w t. 173. Adiustatorzy **Wa** w t. 169 i **Wn** w t. 173 dodają \flat przy tych nutach, być może zmyleni niepotrzebnym kasownikiem przy h^2 w t. 173.

s. 34 t. 173 l.r. Jako 2. ósemkę **A** (→**KG**→**Wn**, →**Wf1**,**Wa**) ma kwartę c^1 – f^1 . Błąd ten poprawił Chopin w korekcie **Wf2**.

s. 35 t. 196 Przed dźwiękami b , b^2 i b^3 w 2. połowie taktu **A** (→**KG**→**Wn1**, →**Wf1**→**Wf2**) nie ma znaków chromatycznych, obowiązują więc bemole z 1. połowy taktu. Widoczne w **A** i **KG** skreślenie znaku przed dolnym dźwiękiem akordu l.r. (w **KG** widać, że był to \flat) dowodzą ponadto, iż Chopin w obu rękopisach sprawdził prawidłowość pisowni. Adiustatorzy **Wa**, **Wf3** i **Wn2** dodali kasowniki przed tymi nutami (h , h^2 i h^3), upodabniając ten akord do dwóch poprzednich (t. 195–196). Autentyczna wersja akordu (f – as – b – d) unika mechanicznego powtórzenia czterodźwięku zmniejszonego w 3 członach progresji; w wersji tej kulminacyjny akord w t. 197 występuje z większym wyrazem dzięki 3 nowym w stosunku do poprzedniego akordu dźwiękom.

t. 202–204 Zakończenie *Ballady* ma kilka wersji świadczących o wahaniach Chopina. Przedstawiamy je poniżej w porządku chronologicznym.

1. Pierwotna wersja w **A**:

2. Późniejsza wersja w **A** (→**Wa**), dopisana przez Chopina pod skreśloną wersją 1.:

Wersja ta została przepisana do **KG**, gdzie Chopin ją następnie zmodyfikował; ma ją też **Wf1** (z błędnym c^1 zamiast d^1 w t. 203)

3. Zmieniona przez Chopina wersja **KG**:

Wersję tę przejęło **Wn**, poprawiając dolną nutę w t. 203 i dodając błędny łuk łączący przednutkę i półnutę gis .

4. Skorygowana przez Chopina wersja **Wf2**:

Te 4 wersje dzielą się na 2 pary różniące się rozpiętością akordów: „rozległe” wersje 1. i 3., oraz „skupione” wersje 2. i 4. Jest bardzo prawdopodobne, że właśnie wahanie między zakończeniem „rozległym”, odpowiadającym dźwiękowo całości *Ballady*, a „skupionym”, nie wykraczającym poza atmosferę kilku ostatnich taktów (od *tempo primo*) było przyczyną aż tylu zmian w tym fragmencie.

Wśród wersji „rozległych” wersja 3. jest wprawdzie późniejsza od wersji 1., zawiera jednak błąd wysokościowy (*C*, zamiast *E*, w t. 203) i trzy wyraźne niezręczności stylistyczne:

— zdwojenie nuty prowadzącej *gis-gis*¹ w t. 203

— brak rozwiązania *gis* na *a*

— dwuoktawowy skok basu z *e* w t. 202 na *E*, w t. 203.

Nasuwa się w związku z tym następujący wniosek: o ile sam fakt dokonania przez Chopina poprawek w **KG** jest wyrazem jego niewątpliwej intencji, aby przejść z wersji „skupionej” na „rozległą”, o tyle rezultat tych poprawek, będący zapewne wynikiem pośpiechu przy ich wprowadzaniu, nie może być uznany za ostateczny. Wersją „rozległą” oddającą zamysł Chopina w sposób najdoskonalszy jest więc wersja 1.

Wśród wersji „skupionych” za ostateczną trzeba uznać wersję 4., wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf2** w miejsce wersji 2.

W naszym wydaniu uwzględniamy wahania Chopina, podając 2 zasadnicze wersje (1. i 4.). Do tekstu głównego przyjęliśmy wersję „rozległą” (wzbogaconą o wariantową, charakterystyczną dla Chopina przednutkę dopisaną w **KG**), odpowiadającą całości *Ballady*, gdyż dokonując w korekcie **Wf2** zmian w wersji „skupionej”, Chopin mógł czuć się skrywany wprowadzaniem w druk zbyt daleko idących zmian.

3. Ballada *As* op. 47

Źródła

- A** Autograf–czystopis (zaginiony, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa). Na podstawie **A** Fontana sporządził kopię będącą podkładem dla pierwszego wydania francuskiego. Następnie **A** posłużył jako podkład dla pierwszego wydania niemieckiego.
- [**Kf**] Zaginiona kopia Fontany, sporządzona na podstawie **A** i służąca za podkład dla pierwszego wydania francuskiego. Niewykluczona jest pobeżna korekta [**Kf**] przez Chopina.
- KS** Kopia Saint-Saënsa (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzona na podstawie [**Kf**] porównanej z pierwszym wydaniem francuskim. **KS** pozwala na niemal kompletną rekonstrukcję [**Kf**].
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (6652), Lipsk I 1842. **Wn1** oparte jest na **A** i nie było przez Chopina korygowane.
- Wn2** Drugi nakład **Wn1** (ta sama firma i numer), po 1870, w którym poprawiono część błędów **Wn1** i wprowadzono szereg zmian (niektóre według **Wf**, inne dowolne).
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 3486), Paryż XI 1841. **Wf1** oparte jest na [**Kf**] i było korygowane przez Chopina.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer), również korygowany przez Chopina.
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- WfD** Jak w *Balladzie g* op. 23.
- WfS**, **WfJ** — jak w *Balladzie F* op. 38.
- WfSz** Egzemplarz lekcyjny **Wf** z naniesieniami Chopina, ze zbioru należącego do uczennicy Chopina, Marii Szczerbatow (Houghton Library, Nowy Jork). Zawiera palcowania, wariant i poprawkę błędu druku.

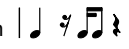
Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & Stapleton (**W & S** 5299), Londyn I 1842. **Wa** oparte jest na **Wf2**; nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Opieramy się na **Wf2** jako najpóźniejszym źródle autentycznym, porównanym z **A** dla wyeliminowania licznych błędów i przeoczeń sztycharzy. Uwzględniamy Chopinowskie naniesienia w czterech egzemplarzach lekcyjnych.

s. 36 *t. 3 i 39* l.r. Rozpoczynająca 2. połowę taktu nuta *b* opatrzona jest w **A** (→[**Kf**],**Wn**) mordentem (w t. 39 oznaczonym jako *tr*). W **Wf1** nie ma żadnych ozdobników, co Chopin uzupełnił w **Wf2** (→**Wa**), dodając przednutki. Pozwalają one łatwiej niż mordenty uzyskać *legato* w tej frazie. Tego rodzaju oboczności spotykamy kilkakrotnie w utworach Chopina, np. w *Balladzie g* op. 23, t. 173 czy *Mazurku cis* op. 41 nr 4, t. 97–101.

t. 6–7 l.r. Łuk przetrzymujący *es* znajduje się w **A** tylko w rozpoczynającym nową linijkę t. 7. Brak łuku w t. 6 może być przeoczeniem Chopina (tak zinterpretowano to w [**Kf**]→→**Wf**→**Wa**). Niewykluczone jednak, że omyłkowo postawiony jest łuk w t. 7 (nie ma go w **Wn**); podobny błąd Chopina — patrz *Komentarz źródłowy* do t. 182–183 *Fantazji f* op. 49.

t. 15 l.r. **Wf** ma błędny rytm . Błąd ten Chopin skorygował w **WfS** i **WfJ**.

t. 21 l.r. Ostatnim akordem jest w **Wf1** *f-as-c¹-f¹*. Korygując ten błąd, w **Wf2** pozostawiono omyłkowo tylko oktawę *f-f¹*.

s. 38 *t. 46* l.r. Zamiast *c²-es²* **Wf** (→**Wa**) ma błędnie *as¹-c²*.

t. 47–49 Wariant *ossia* wpisał Chopin w **WfJ**.

s. 39 *t. 71* pr.r. Tekst główny pochodzi z **A** (→[**Kf**],**Wn1**), wariant — z **Wf** (→**Wa**,**Wn2**). Dajemy pierwszeństwo wersji **A**, gdyż nie jest pewne, czy występujące w **Wf** *as¹* zostało dodane w korekcie przez samego Chopina (możliwa jest i pomyłka sztycharza), zaś autentyczność wersji **A** nie budzi żadnych wątpliwości.

t. 74 l.r. Na ostatniej ósemce podajemy występującą w **A** (→[**Kf**],**Wn**) kwartę *as-des¹*. W **Wf** (→**Wa**) dodano do niej *f*. Dźwięk ten nie ma naturalnej kontynuacji w następnym taktie (w przeciwieństwie do t. 76–77, gdzie przechodzi na *e*), zniekształcając tym samym linię *b-as-g-as-b-as-g-f-e* utworzoną przez dolne dźwięki akordów w t. 73–77. Najprawdopodobniej sztycharz **Wf** pomylił ten takt z t. 76.

t. 83 l.r. Z pisowni **A** nie wynika jasno, czy ostatni akord ma mieć trzy dźwięki (*es-as-es¹*), jak odczytano to w **Wn**, czy cztery (z *c¹*), jak jest w [**Kf**] (→**Wf**→**Wa**).

t. 86 l.r. W **Wf** (→**Wa**) przeoczono *as* w przednutkowym akordzie.

t. 87 Oktawy na 4. ósemce taktu podajemy według **A** (→[**Kf**],**Wn**). W **Wf** (→**Wa**) dodano do nich nuty *as* i *as²*. Jest to najprawdopodobniej pomyłka sztycharza, zasugerowanego ciągiem poprzednich akordów. W **A** Chopin skreślił w pr.r. akord *c²-as²-c³* w tym miejscu i zastąpił go pustą oktawą.

t. 93 l.r. Na początku taktu **A** (→[**Kf**],**Wn**) ma tylko dolne *C*. Chopin dodał *c* w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

s. 40

t. 99 Zapis rytmiczny tego taktu nie jest w źródłach jasny. **A** (\rightarrow [KF] \rightarrow Wf \rightarrow Wa) ma następującą pisownię:



Zwracają uwagę występujące w niej rozbieżności pomiędzy wartościami rytmicznymi a układem graficznym:

— przypadająca na 3. ósemkę taktu oktawa $as-as^1$ umieszczona jest w **A** wyraźnie w połowie taktu (na 4. ósemce)

— kierunek laseczek w partii pr.r. sugeruje, że tercja $h-d^1$ stanowi drugi głos, wypełniający oktawę $as-as^1$.

Zasadniczą wątpliwość budzi w związku z tym moment uderzenia oktawy $as-as^1$ — na 3. lub 4. ósemce taktu. Nasuwają się dwa rozwiązania:

1. Przy założeniu, że właściwe umiejscowienie poszczególnych uderzeń w takcie określone jest przez wartości rytmiczne, oktawa $as-as^1$ wypada na trzecią ósemkę taktu. Za tym rozwiązaniem przemawiają następujące argumenty:

— pisownia Chopina nie zawiera wyraźnego błędu i była przez niego korygowana w **A** (widać, że \forall na 5. ósemce taktu została dopisana później); tłumaczy to powstanie opisanych rozbieżności

— Chopin nie zmienił rytmu ani w [KF], ani w Wf, ani w żadnym z 4 egzemplarzy lekcyjnych

— intencją Chopina mogło być zróżnicowanie rytmiczne i wyrazowe t. 99 i 101 (synkopa w t. 99 odpowiadałaby synkopom w t. 88–94); podobne zestawienie rytmów znajdujemy w *Balladzie g* op. 23, t. 167 i 169

— mimo niedotrzymania oktawy $as-as^1$ do końca taktu kierunek laseczek wyraźnie wskazuje na dwugłosowe traktowanie partii pr.r.

Wersję tę podajemy w tekście głównym.

2. Przy założeniu, że właściwe umiejscowienie poszczególnych uderzeń w takcie określone jest przez układ graficzny **A**, skorygować należy wartości pauz; prowadzi to do podanej w wariantach wersji z uderzeniem oktawy $as-as^1$ na czwartej ósemce taktu. Za tym rozwiązaniem przemawiają:

— sposób rozmieszczenia i wartości rytmiczne nut w **A**; sugestia jest tak wyraźna, że w opartym nań **Wn** zmieniono na 2. ósemce taktu pauzy ósemkowe na ćwierćnutowe — analogia rytmiczna z t. 101.

t. 99–100 i 101–102 pr.r. Tekst bez łuków przetrzymujących dźwięki melodyczne pochodzi z **A** (\rightarrow [KF] \rightarrow Wf \rightarrow Wa, \rightarrow Wn1). Podane w odsyłaczu warianty *ossia* pochodzą z WfD (t. 99–100) i WfSz (t. 101–102). Wariant w t. 99–100 ma 2 postaci odpowiadające dwóm możliwościom odczytania rytmu w t. 99. W pierwszej z nich korekty wymagała wartość rytmiczna górnego as^1 . Należy podkreślić, że w WfS i WfJ łuki nie zostały dodane w żadnym z tych 2 miejsc, oraz że w żadnym z egzemplarzy lekcyjnych Chopin nie dodał łuków w obu miejscach naraz. Dodanie łuków w obu miejscach jest dowolnością **Wn2**, przejętą przez większość późniejszych wydań zbiorowych.

t. 100–101 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie nuty es^1 .

t. 101–102 l.r. Łuk łączący oba es^1 został przeoczony w [KF] (\rightarrow Wf \rightarrow Wa). Błąd ten powtórzono w części późniejszych wydań zbiorowych, zmieniając dowolnie es^1 na e^1 na początku t. 102.

t. 102–103 pr.r. Łuk łączący oba g^1 został przeoczony w [KF] (\rightarrow Wf \rightarrow Wa).

t. 107 l.r. Ostatnią ósemką jest w źródłach akord $d-g-h$. W analogicznym t. 56 występuje tercja $g-h$, a w t. 60, w napisanym uprzednio trójdźwięku Chopin skreślił w **A** dolną nutę d . W tej sytuacji wydaje się bardzo prawdopodobne, że w t. 107 Chopin nie skorygował trójdźwięku na dwudźwięk przez nieuwagę (przeoczenie jednego z kilku podobnych miejsc często się zdarzało Chopinowi przy korektach).

t. 109–112 i 150–153 l.r. Chopin wahał się, w jaki sposób zaznaczyć wyodrębniający się w tych taktach głos tenorowy. Początkowo napisał w **A** akcenty pomiędzy nutami dwudźwięków l.r., potem jednak skreślił je, uznając za wystarczające akcenty-diminuenda pomiędzy pięcioliniami. Jednak w druku, przy większych niż w **A** odstępach między pięcioliniami, okazało się to dla wykonawców niejasne i w egzemplarzach lekcyjnych Chopin dodał odpowiednie akcenty (w WfD) lub łuki (WfS i WfJ).

s. 41

t. 121 l.r. Na początku taktu **Wn** ma błędnie oktawę Es_1-Es .

t. 122 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie najwyższe dźwięki akordów na g^1 i as^1 .

t. 125 l.r. W ostatnim akordzie w [KF] (\rightarrow Wf \rightarrow Wa) przeoczona została nuta des^1 .

t. 132 l.r. Tekst główny pochodzi z **A** (\rightarrow [KF],Wn), wariant — z Wf (\rightarrow Wa). Wersja Wf jest najprawdopodobniej uproszczoną korektą błędu drukarskiego (początkowo uderzenie na 3. ósemce było przypuszczalnie w ogóle pominięte).

s. 42

t. 137 Takt ten został przeoczony w **Wn**.

t. 138 pr.r. Pierwszy akord ma w **A** błędnie wartość ósemki.

t. 140 pr.r. W **Wn2** połączono dowolnie oktawy as^2-as^3 .

t. 143–144 Połączenie taktów wygląda w **A** (\rightarrow [KF],Wn) następująco:



Chopin uprościł je korygując Wf1 (\rightarrow Wa).

s. 43

t. 157 pr.r. W akordzie na 3. ósemce taktu **A** (\rightarrow [KF],Wn) nie ma e^1 . Chopin dodał tę nutę w korekcie Wf1 (\rightarrow Wa).

t. 158 pr.r. Nuta gis na 4. ósemce występuje w **A** (\rightarrow Wn). Trudno stwierdzić, czy jej brak w [KF] (\rightarrow Wf \rightarrow Wa) jest przeoczeniem kopisty, czy poprawką Chopina.

t. 160–161 pr.r. Łuk łączący oba h został w [KF] (\rightarrow Wf \rightarrow Wa) przeoczony, a w **Wn** odtworzony niedokładnie.

t. 162 pr.r. Nie jest jasne, czy Chopin chciał powtórzyć, czy przetrzymać akord na 4. ósemce taktu. **A** (\rightarrow Wn1) i Wf (\rightarrow Wa) nie mają łuków, były one jednak zapewne w [KF] (\rightarrow KS) i zostały dopisane przez Chopina w WfD. Stylistycznie obie wersje są możliwe, gdyż motyw ten występuje w *Balladzie* w obydwu postaciach.

s. 44

t. 173 pr.r. Jako 9. szesnastkę część późniejszych wydań zbiorowych daje dowolnie trójdźwięk $cis^2-e^2-gis^2$.

t. 176 W tekście głównym podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie Wf2 (\rightarrow Wa). Wariant jest w zasadzie wersją **A** (\rightarrow [KF],Wn); jedynie na 3. szesnastce pr.r. usuwamy — na wzór wersji Wf2 — nutę h^1 (wydaje się, że to ułatwienie nieco niewygodnego w dużym tempie chwytu

można potraktować niezależnie od pozostałych zmian w tym takcie).

t. 178 pr.r. Jako 4. szesnastkę większość późniejszych wydań zbiorowych podaje *cis*³ zamiast autentycznego *gis*². Warto zwrócić uwagę na powiązanie rozpiętości figuracji pr.r. z rozpiętością akordów l.r.: pod koniec t. 173 oktawie *cis*³–*cis*⁴ towarzyszy akord *cis*¹–*e*¹–*gis*¹–*cis*², a w t. 178 undecymie *gis*²–*cis*⁴ towarzyszy akord *gis*–*cis*¹–*e*¹–*cis*². L.r. W akordzie na 3. ósemce taktu w [KF] (→Wf→Wa) przeoczona została nuta *cis*¹.

t. 179 l.r. Na 3. ósemce **A** (→[KF],Wn) ma oktawę *Fis*–*fis*. Chopin przeniósł ją oktawę wyżej w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

s. 45 t. 195–196 pr.r. Na początku t. 196 **A** (→[KF],Wn) ma w górnym głosie pauzę. Chopin zmienił ją na tercję *h*–*d*^f (przyłączoną łukami do poprzedniej) w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

t. 199 pr.r. W **A** brak kropek przy nutach 2. akordu. Pr.r. Przy dolnym dźwięku ostatniego akordu Chopin zmienił w **WfD** *b* na *♭*. Podajemy tę wersję jako *ossia*.

t. 200 pr.r. W 1. połowie taktu **A** (→[KF]→Wf1, →Wn) ma następującą wersję: . Przyjmujemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf2** (→**Wa**).

s. 46 t. 203 pr.r. Przetrzymaną nutę *c*¹ na 4. ósemce taktu Chopin dodał w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

t. 211 pr.r. Oktawa *f*¹–*f*² na 2. ósemce występuje w **A**; widać przy tym, że Chopin wykreślił z niej wewnętrzny dźwięk. Skreślenie to okazało się niezrozumiałe dla czytających **A**, gdyż zarówno **Wn**, jak i [KF] (→Wf→Wa) mają w tym miejscu akord *f*¹–*d*²–*f*².


t. 213 l.r. Na 3. ósemce **A** (→[KF]) ma czterodźwięk. Zarówno w **Wn**, jak i w **Wf** (→**Wa**) przeoczono w nim nutę *es*¹.

t. 214 l.r. Na 4. ósemce **A** (→[KF],Wn) ma akord *es*¹–*as*¹–*c*². Chopin usunął *as*¹ w korekcie **Wf1** (→**Wa**). Pr.r. Piąta ósemka jest w **A** napisana niezbyt wyraźnie, tak iż nie wiadomo, czy *as*³ występuje w niej, czy nie. **Wn** ma samo *c*⁴, [KF] (→Wf→Wa) — tercję *as*³–*c*⁴.

t. 215 pr.r. Nuta *g*³ w 1. akordzie jest w **A** (→Wn) przetrzymana łukiem, ale nie wydzielona jako ćwierćnuta z kropką. Poprawiamy tę niedokładność zapisu. [KF] (→Wf→Wa) pomija łuk łączący oba *g*³.

t. 216 Tekst główny pochodzi z **Wf** (→**Wa**), gdzie został wprowadzony przez Chopina w korekcie **Wf1** (widoczne są ślady dokonywania zmian w druku). Wariant jest wersją **A** (→Wn). **KS** ma rytm jak **Wf**, jednak sposób notacji świadczy o naniesieniu przez Saint-Saënsa tego rytmu na wersję **A**, co oznacza, że i [KF] miała tę wersję.

t. 219 i 221 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie łuki przetrzymujące ćwierćnutę *g*² (jak w t. 215). Powtórzenie *g*² w tych taktach wiąże się z innym niż w t. 215 kontekstem harmonicznym l.r.

s. 47 t. 228–229 pr.r. Na przejściu taktów **A** (→[KF],Wn) ma następujące akordy: . Chopin zmienił je w korekcie **Wf1** (→**Wa**).

4. Ballada f op. 52

Źródła

AI 79–taktowy fragment autografu pierwszej redakcji *Ballady*, w pierwotnym metrum 6/4 (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa).

[A1], [A2] — zaginione 1. i 2. z trzech autografów służących za podkłady do pierwszych wydań.

A3 Fragment, liczący 136 taktów, autografu–czystopisu chronologicznie najpóźniejszego (Bodleian Library, Oxford), przeznaczonego na podkład dla pierwszego wydania niemieckiego. **A3** przepisywany był częściowo z [A1], częściowo z [A2], zawiera też zarówno ulepszenia, jak i błędy, których nie było w żadnym z wcześniejszych autografów.

[A3] Zaginiony końcowy fragment **A3**.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S. 3957), Paryż XII 1843. **Wf1** oparte jest na [A1] i najprawdopodobniej było korygowane przez Chopina.

Wf2 Drugi nakład **Wf1** (ta sama firma i numer). Kilka drobnych zmian wprowadzonych w **Wf2** może być wynikiem pobieżnego przejrzania go przez Chopina.

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

WfJ Jak w *Balladzie F* op. 38.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o 5305), Londyn III 1844. **Wa** oparte jest na [A2] i nie było korygowane przez Chopina; zawiera dużo błędów.

Wn Pierwsze wydanie niemieckie, Breitkopf & Härtel (7001), Lipsk XI 1843. **Wn** odtwarza z błędami tekst **A3** i [A3]; nie było korygowane przez Chopina.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **A3** i — od t. 137 — **Wn**, porównane z **Wf** i **Wa**.

s. 48 t. 1–2 i 4 W **Wn** uproszczono dowolnie pisownię Chopinowską, pomijając określenie *legato* w t. 1, przenosząc motyw l.r. na dolną pięciolinię w t. 1–2 i rezygnując z laseczek i wiązań wydzielających dolny głos pr.r. w t. 2 i 4. Tę zniekształconą pisownię powtórzono w większości późniejszych wydań zbiorowych.

t. 1–5 pr.r. Znaki dynamiczne w nawiasach pochodzą z **Wf**.

t. 7 pr.r. W 1. połowie taktu **A3** (→Wn) powtarza błędnie drugą połowę t. 6. Także **Wf1** ma błąd: *f*¹–*c*² na 4. szesnastce. Poprawny tekst podają **Wa** i **Wf2**.

t. 16 i 30 l.r. Wątpliwości budzi brzmienie 2. ósemki w t. 16 i 5. ósemki w t. 30. W t. 16 wszystkie źródła mają akord *es*¹–*f*¹–*a*¹, ale w t. 30 występuje on tylko w **AI** i **Wa**, zaś **Wf** i **A3** (→Wn) mają dwudźwięk *es*¹–*a*¹. W **A3** widać przy tym, że Chopin w t. 30 skreślił *f*¹ w napisanym początkowo akordzie. Ponieważ takty te stanowią część dwutaktowych, najzupełniej poza tym identycznych fraz, nie wydaje się, by intencją Chopina mogło być różnicowanie tego szczegółu akompaniamentu. Nasuwają się dwie hipotezy:

— Chopin, skreślając *f*¹ przy przeglądaniu **A3**, pomylił t. 30 z jednym z podobnych taktów (21 lub 36); zgodną z jego zamysłem byłaby więc wersja nie uwzględniająca tego skreślenia, w całości i bezbłędnie wypisana w [A2] (→**Wa**, nasz tekst główny). W wersji tej występowanie trój- lub dwudźwięku związane jest z poprzedzającym kontekstem harmonicznym: w t. 16 i 30 pierwszemu od kilku taktów pojawieniu się basowego *F* towarzyszy trójdźwięk, podczas gdy w t. 21 i 36 (a także 56 i 150), kończących kilkutaktowe odcinki oparte na *F* jako nucie pedałowej, występuje dwudźwięk

— Chopin zrezygnował w ogóle z trójdźwięków w tych miejscach, a t. 16 pozostał nieskorygowany przez nieuwagę (przeoczenie jednego z kilku podobnych miejsc często się zdarzało Chopinowi przy korektach); możliwość tę uwzględniamy jako wariantową.

s. 50

t. 43–44 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wa**, wariant — z **A3** (→**Wn**). Jakkolwiek brak łuków w **A3** może być przeoczeniem Chopina, to jednak obie wersje są muzycznie uzasadnione:

— przy przetrzymaniu akordu 4–taktowe frazy rozpoczynające się w połowie t. 38 i 42 są analogiczne rytmicznie
— przy powtórzeniu akordu tworzą się 2 pary odpowiadających sobie rytmicznie taktów — t. 38 i 40 oraz t. 42 i 44.

t. 46 l.r. Na 2. ósemce **Wn** ma błędnie dodatkową nutę c^1 .

t. 48 l.r. Tekst główny pochodzi z **AI**, **Wa** i **A3** (→**Wn**), wariant — z **Wf**. W wersji głównej konsekwentne użycie trójdźwięków zapewnia t. 47–49 jednolicie nasycone brzmienie. W wariacie powtórzenie w t. 48 współbrzmień t. 46 pozwala dobitniej wystąpić harmonii 1. połowy t. 50, stanowiącej punkt zwrotny przebiegu harmonicznego w t. 46–53.

t. 51 l.r. Na 2. ósemce **AI**, **Wf** i **Wa** mają akord $as-es^1-ges^1$. Przyjmujemy wersję **A3** (→**Wn**), w której akordy na 2. i 3. ósemce mają 2 dźwięki wspólne, tak jak w sąsiednich figurach.

t. 55 pr.r. Na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie dolny dźwięk z es^1 na ges^1 .

t. 56 l.r. W ostatnim akordzie **Wf** błędnie opuszczono es^1 . Por. t. 16, 21 i analogiczne.

s. 51

t. 58 pr.r. Źródła różnią się brzmieniem 3. i 4. ósemki taktu. **AI** ma wersję ściśle dwugłosową:



W **[A1]** (→**Wf**) Chopin ją uzupełnił:



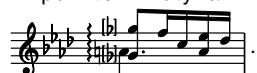
Następnie w **[A2]** (→**Wa**):



i w **A3** (→**Wn**, wersja przyjęta w naszym wydaniu) Chopin kolejno zrezygnował ze współbrzmień trójdźwiękowych, powracając do ścisłego dwugłosu, jednak ze zmodyfikowaną w stosunku do poprzednich wersji linią dolnego głosu.

t. 59 pr.r. Jako 1. szesnastkę dolnego głosu **Wf** ma c^1-b^1 .

t. 65 pr.r. Drugą połowę taktu podajemy według **AI** i **Wa**. Także **A3** (→**Wn**) ma podobną wersję, różniącą się tylko brakiem przedłużenia do ćwierćnoty z punktem nuty a^1 w

akordzie. **Wf** ma następującą wersję: 

Dolny dźwięk akordu (ges^1) może być błędem sztycharza. Autentyczność powtórzonej na przedostatniej szesnastce nuty a^1 nie budzi wątpliwości, jednak jej brak w **Wa** i **A3** oznacza prawdopodobnie, iż Chopin z niej w końcu zrezygnował.

t. 68 pr.r. W **Wn** omyłkowo połączono łukiem nuty a^1 dwóch pierwszych ósemek.

t. 72 pr.r. W akordzie na 2. szesnastce 2. połowy taktu **Wf** i **Wa** mają es^1 zamiast des^1 , które znajduje się w **AI** i **A3** (→**Wn**). Wersja **Wf** i **Wa** może być pomyłką sztycharzy, zasugerowanych być może poprzednim akordem (Chopin pisał nuty sekund jedna nad drugą, a nie ukośnie obok siebie). Dlatego przyjmujemy występujące w obu zachowanych rękopisach des^1 , przy którym w akordach 2. połowy taktu stale brzmi sekunda ces^1-des^1 , analogicznie do sekundy $heses^1-ces^1$ z 1. połowy taktu.

t. 72–73 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie przedostatnią szesnastkę t. 72 z b^1 na $heses^1$. W niektórych z nich zmieniono ponadto środkowe dźwięki akordów: w t. 72 na 8. i 10. szesnastce z des^1 na $eses^1$, a w t. 73 na 4. szesnastce z es^1 na fes^1 i na 10. szesnastce z f^1 na ges^1 .

s. 52

t. 74 l.r. Ósemka na początku 2. połowy taktu, podobnie jak 3 poprzednie szesnastki, zapisana jest w źródłach na górnej pięciolinii, pod partią pr.r. Tak więc uwzględniając przenosić oktawowo należałoby ją czytać jako f^2 . Jednakże kształt figur l.r. w poprzednich dwóch taktach świadczy, iż Chopin miał na myśli f^1 i pomylił się, przenosząc partię l.r. na dolną pięciolinie dopiero przy trzech ostatnich szesnastkach taktu.

t. 81 pr.r. Melodyczny dźwięk d^1 w 2. połowie taktu nie jest w **Wf** i **Wa** przedłużony kropką ani wydzielony z tercji $b-d^1$.

t. 83 l.r. Jako 1. ćwierćnotę **Wf** ma kwintę $G-d$. Przyjmujemy wersję **Wa** i **A3** (→**Wn**), naturalniej wynikającą z poprzedniego akordu; brak d pozwala w tej wersji uniknąć kwint przeciwrotnoległych w połączeniu z następnym akordem. W niektórych opartych na **Wf** późniejszych wydaniach zbiorowych dodano dowolnie nutę d na ostatniej ósemce t. 82.

t. 85–86 pr.r. **Wf** nie ma łuku przetrzymującego f^1 .

t. 87–88 pr.r. W **A3** (→**Wn**) brak łuków przetrzymujących akord $as^1-b^1-f^2$. Powtórzenie tego akordu na końcu łuku frazowego wydaje się mało prawdopodobne i wskazuje raczej na przeoczenie łuków przez Chopina.

s. 53

t. 92 pr.r. W połowie taktu **Wf** nie przedłuża kropką nuty d^2 i na ostatniej ósemce ma sekstę d^1-b^1 . Przyjmujemy wersję **Wa** i **A3** (→**Wn**) (w **A3** Chopin skreślił b^1 i dodał kropkę przy d^2).

t. 94–95 W części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie łuki łączące akordy na przejściu taktów.

t. 99 l.r. Na początku 2. połowy taktu **Wf** i **Wa** mają $B-f-b$. Przyjmujemy wersję **A3** (→**Wn**).

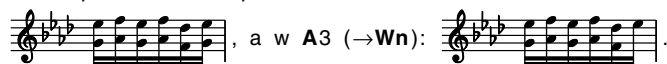
t. 99–100 pr.r. W **Wn** przeoczono łuk przetrzymujący d^1 .

t. 104 l.r. W tekście głównym podajemy wersję **A3** (→**Wn**), w której melodia w oktawach w naturalniejszy sposób wynika z pięcioszesnastkowego przejścia w t. 103. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **Wf** i **Wa**.

t. 108–109 i 110–111 pr.r. Seksta d^2-b^2 w t. 108–109 jest w **A3** (→**Wn**) przetrzymana łukami. W t. 110–111 odpowiednie łuki przetrzymujące c^2-as^2 są w **A3** skreślone. **Wf** i **Wa** nie mają łuków w żadnym z tych miejsc. W większości późniejszych wydań zbiorowych połączono dowolnie seksty w obu parach taktów. Wersja **A3**, z charakterystycznym dla Chopina zróżnicowaniem tych miejsc, jest najprawdopodobniej ostateczna.

s. 54

t. 113 pr.r. Pierwsza połowa taktu brzmi w **Wa**:



Wersje te mogą świadczyć o wahaniu Chopina w wyborze najlepszego miejsca dla przerwania ciągłego postępu sekst, mogą też być następstwem błędów Chopina i sztycharza **Wa**. Przyjmujemy wersję **Wf**, gdyż jest:
— najgładsza muzycznie i najwygodniejsza pianistycznie
— potwierdzona zgodną wersją analogicznego t.115.

t. 118 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **A3** (→**Wn**), wariant — z **Wa**. Dwudźwięk na szczycie pochodzący akordów jest jednym ze stosowanych przez Chopina chwytów (np. *Ballada g* op.23, t.207), natomiast trójdźwięk łądodzi nieco efekt równoczesnego uderzenia zdwojonej tercji g^2-g^3 .

t. 123 pr.r. W **A3** (→**Wn**) Chopin przeoczył łuk przetrzymujący as^1 .

t. 124 pr.r. Występujące w niektórych źródłach przeoczenia znaków chromatycznych w 2. połowie taktu — brak \flat przy c^2 w **Wf** i **A3** (→**Wn**) oraz brak \flat przy f^2 w **A3** (→**Wn**) — skłoniły redaktorów większości późniejszych wydań zbiorowych do zmiany tych dźwięków na ces^2 i fes^2 . Należy podkreślić, że f^2 na przedostatniej szesnastce nie budzi żadnych wątpliwości ani źródłowych (nigdzie nie ma bemola, a w dwóch źródłach są kasowniki), ani muzycznych (por. podobny, sprzedający wejście tonacji durowej chwyt w *Sonacie b* op. 35, cz. I, t. 168 oraz podobne zestawienie fes i f w sąsiednich oktawach w tej *Balladzie*, t.62 i w *Walcu As* op. 34 nr 1, t. 251–252), zaś c^2 w 9. szesnastce jest uzasadnione stosunkami tonalnymi (mimo zboczeń modulacyjnych do des -moll w t. 121–124 zasadniczą tonacją pozostaje od t. 115 As -dur) i daje gładzsy postęp najwyższych szesnastek każdej pary ($fes^1-c^2-f^2$).

s. 55

t. 125–126 l.r. W **A3** (→**Wn**) Chopin przeoczył łuk przetrzymujący b .

t. 127 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wa**, wariant — z **Wf** i **A3** (→**Wn**). Dajemy pierwszeństwo nie budzącej w tym miejscu żadnych wątpliwości wersji **Wa**, gdyż niewykluczone, że wersja [**A1**] (→**Wf**), przepisana w **A3**, jest tylko wcześniejszym sposobem notacji, zniekształconym przez przeoczenie łuku przetrzymującego As na 3. ósemce.

t. 127–128 l.r. W **Wn** przeoczono łuk łączący As z Gis .

t. 130 pr.r. Na 4. szesnastce **Wf** nie ma gis^1 .

t. 134 pr.r. Nuta a^1 na 6. szesnastce ma w **Wf** wartość szesnastki; w **Wa** dźwięk ten zapisany jest jako ósemka połączona łukiem z dodatkową ćwierćnutą z kropką.

t. 136 *U w a g a*. Na tym takcie kończy się **A3**.

s. 56

t. 144 l.r. Na 5. i 6. ósemce w **Wf1** nie ma nut ges^1-fes^1 . W **Wf2** uzupełniono fes^1 , być może na podstawie [**A1**]. Podajemy wersję **Wa** i **Wn**.

t. 150 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wa**, wariant — z **Wn**. Brak [**A3**] nie pozwala stwierdzić, czy przetrzymanie es^2 jest autentycznym wariantem, czy pomyłką w **Wn**.

t. 153 pr.r. W 1. połowie taktu **Wf** ma rytm: γ .

t. 154 l.r. Ostatnią szesnastką jest w **Wn**, najprawdopodobniej błędnie, c^2 . Tego typu błędy zdarzały się samemu Chopinowi, a szczególnie często sztycharzom **Wn** (jak choćby w t. 159, gdzie ostatnią szesnastką jest c^2 zamiast a^1).

s. 57

t. 156–157 pr.r. Łuku przetrzymującego as^2 nie ma w **Wn**.

t. 164 i 165 pr.r. Przed 5. szesnastką w **Wa** w obu taktach, a w **Wn** w t. 165 dodano \flat . Tego rodzaju uzupełnienia należą do najczęstszych dowolnych adiustacji tych wydań (por. komentarz do *Ballady g* op. 23, t. 45 i 47). **Wf** ma w obu miejscach bemole.

s. 58

t. 167 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wn**, wariant z **Wa**.

t. 174 pr.r. Na początku drugiej połowy taktu **Wf** ma akord $des^1-ces^2-des^2$. Podajemy ostateczną wersję **Wa** i **Wn**.

t. 176 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wn**, wariant z **Wa**.

s. 59

t. 184 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wn**, a wariant z **Wf** i **Wa**.

t. 185 l.r. Jako 4. i 6. szesnastkę **Wf** ma najprawdopodobniej błędnie des^1 i B .

s. 60

t. 190 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wa** i **Wn**, wariant z **Wf**. Figuracja wersji **Wf**, o większym ambitusie, odpowiada brzmieniowo całości tego pojawienia się tematu (od t. 169). W **Wa** i **Wn** Chopin zrezygnował z niej na rzecz pasażu pozostającego w ramach wyznaczonych przez figury bezpośrednio go poprzedzające. Por. podobnie uzasadnioną oboczność w zakończeniu *Ballady F* op. 38.

s. 61

t. 198–202 Znaki \llcorner i *fff* pochodzą z **Wf**, gdzie Chopin dodał je prawdopodobnie w korekcie.

t. 200 pr.r. Do 1. akordu w części późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie cis^2 .

s. 62

t. 217 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wa** i **Wn**. Podajemy w wariacie nieco trudniejszą pianistycznie, lecz dającą pełniejszą harmonię wersję **Wf**.

t. 221 l.r. Podana w odsyłaczu wersja **Wn** może być błędna: Chopin często umieszczał nuty pod 1. linią znacznie niżej, co w tym wypadku łatwo mogło spowodować odczytanie przez sztycharza F jako Des .

t. 223 i 225 pr.r. Na 1. szesnastce w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie f^1 na es^1 .

t. 226 pr.r. W ostatnim akordzie **Wf** nie ma c^2 .

s. 63

t. 227 l.r. Zamiast 1. trioli szesnastkowej **Wa** ma ósemkę F_1-F . Wersja ta, analogiczna do początku t.225, została zapewne zastąpiona przez Chopina wersją **Wf** i **Wn**, nie przerywającą biegu szesnastek i dającą logiczny początek figuracji pr.r.

L.r. Drugą szesnastką 2. połowy taktu jest w **Wf** i **Wn** G . Jest to najprawdopodobniej pierwotna lub omyłkowa wersja [**A1**] (→**Wf**), przepisana przez nieuwagę w [**A3**] (→**Wn**). Podajemy nie budzącą wątpliwości wersję **Wa**, analogiczną do t. 228–230.

Jan Ekier
Paweł Kamiński