

Koncepcja edytorska partytur *Koncertów* Fryderyka Chopina

Partytury orkiestrowe *Koncertów* Chopina należą do najtrudniejszych zadań edytorskich, jakie napotyka redakcja jego dzieł. Istnieją dwie główne przyczyny tych trudności:

- brak źródeł, które w całości i bez zastrzeżeń można by uznać za przekazujące tekst Chopinowski,
- niewątpliwy udział obcych rąk na różnych etapach kształtowania się instrumentacji *Koncertów*.

Sądząc z zachowanych źródeł do wcześniejszych utworów koncertowych Chopina (op. 2, 13 i 14), mogliśmy oczekiwać istnienia szkiców i pierwotnych, roboczych wersji partytur. Żaden jednak autograf tego rodzaju – jeśli nie liczyć półtoraktowego szkicu fragmentu I cz. *Koncertu f-moll* – nie zachował się. Wykonania *Koncertów* z orkiestrą wskazują na istnienie czystopisów partytur i głosów orkiestrowych, z których Chopin grał oba te utwory w Warszawie, a następnie na pierwszych występach za granicą; potwierdzają to wzmianki w korespondencji („partytye pooprawiane”¹). Także i te rękopisy zaginęły, co jest szczególnie dotkliwie dla redaktorów, gdyż oparte na nich (nie zawsze bezpośrednio), zachowane późniejsze źródła – partia orkiestry tzw. półautografu *Koncertu f-moll* i drukowane głosy pierwszego wydania francuskiego *Koncertu e-moll* – powstały w zasadzie bez udziału Chopina, można się w nich jedynie domyślać drobnych, wyrwykowych ingerencji kompozytora. Brak tych źródeł rekompensują, lecz tylko w pewnym stopniu, zachowane wyciągi fortepianowe akompaniamentów cz. II i III obu *Koncertów*, pozwalające na przybliżone ich rekonstrukcje. Są to: fotografia wyciągu sporządzonego przez Fontanę, zapewne ze wspomnianego czystopisu partytury *Koncertu f-moll*, oraz dwa wyciągi (całej orkiestry i grupy instrumentów dętych) spisane przez Franchomme’a najprawdopodobniej z rękopiśmiennych materiałów orkiestrowych (głosów) *Koncertu e-moll*.

Orkiestracja *Koncertów*, w postaci przekazanej nam przez partytury zestawienie z głosów pierwszych wydań, zdradza pewne cechy obce myśleniu muzycznemu Chopina. Ujawniają się one przede wszystkim przy porównaniu partii orkiestrowej z niewątpliwie Chopinowskimi wyciągami fortepianowymi *tutti* lub partią solową. Są to:

- przesuwanie punktu ciężkości brzmienia orkiestry ku średnicy ze szkodą dla linii melodycznej;
- obniżanie i zdwajanie linii basu, deformujące Chopinowską koncepcję „pola dźwiękowego”;
- zachodzenie grup instrumentów kończących frazy na grupy rozpoczynające nowe, co jest typowe dla w pełni ukształtowanej instrumentacji romantycznej; „zakładki” takie są szczególnie podejrzane, gdy w nowej frazie Chopinowski wyciąg wskazuje nazwy instrumentów lub zmianę dynamiki i charakteru (np. Violini, *dolce* itp.); Chopin preferował zestawianie grup, por. np. początki II cz. *Koncertu f-moll* i III cz. *Koncertu e-moll*;
- nadużywanie efektu tremolanda w smyczkach;
- łączenie przy każdej okazji nut tej samej wysokości;
- długo trzymane nuty akompaniamentu smyczkowego (w półautografie *Koncertu f-moll* znaleźć można kilka dokonanych ręką kompozytora poprawek, polegających na ich skracaniu i przedzielaniu pauzami, cz. I t. 104, 137, 247-248, 294, cz. II t. 79-80);
- sprzeczności harmoniczne, dynamiczne czy artykulacyjne w zestawieniu z autentyczną partią fortepianu solo;
- niekonsekwencje w oznaczaniu artykulacji.

Pozwala to wysnuć wniosek o prawdopodobnym udziale obcych rąk w nadawaniu partyturom znanego nam kształtu. Zbadanie okoliczności historycznych towarzyszących powstaniu tych dzieł wskazuje, że wpływ współpracowników mógł dotyczyć już pierwszych, warszawskich partytur.

Z listów Chopina wynika, że skomponowanie obu *Koncertów* i sporządzenie do nich materiałów orkiestrowych, pozwalających na wykonanie publiczne, zajęło mu około roku. Wiadomo również, że w tym okresie prowadził normalne życie towarzyskie, uczęszczał na przedstawienia operowe i na koncerty w salonach artystycznych, odbywał próby swoich i cudzych utworów kameralnych, aby je w tychże salonach wykonać. Wyjeżdżał poza Warszawę (Strzyzewo, Antonin, Poturzyn). Jeżeli dodamy do tego kilkanaście drobniejszych utworów, które w owym

okresie napisał, uzasadnionym wyda się pytanie, jak mógł na to wszystko znaleźć czas. Przecież samo komponowanie wielkich form, w czym nie miał jeszcze wielkiego doświadczenia i dokonywanie w nich poprawek musiało mu dużo tego czasu zabierać („o *Rondzie* [*Koncertu f-moll*], to jeszcze nie chcę niczyjego wyroku, bo jeszcze nie jestem zupełnie z niego kontent”²). Jak tu jeszcze zmieścić instrumentowanie na pełną orkiestrę, z uwzględnieniem gęstych *tutti*, transpozycji itp., w czym też nie był biegły? Narzuca się prosty wniosek: musiał mu w tym ktoś pomagać. Tej pomocy mógł szukać u kolegów z klasy Elsnera, bardziej wprawnych w instrumentacji. W korespondencji przewijają się nazwiska niektórych z nich. „Linowski przepisuje na gwałt, ale już *Rondo* [*Koncertu e-moll*] zaczął”³. Z zestawienia dat wynika jednak, że prawdopodobnie chodziło o głosy. Interesująca, choć mało konkretna jest wiadomość przekazana przez F. Hoesicka: „[Chopin] pozwolił Ignacemu Dobrzyńskiemu, że mu «przeinstrumentował» oba *Koncerty*. Obie partytury zaginęły. Szczegół ten zawdzięczam dyr. Adamowi Münchheimerowi”⁴. I dalej cytuje słowa Münchheimera: „Z ust śp. Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego słyszałem, że jeszcze za życia mistrza zinstrumentował mu oba *Koncerty*”⁵. Żadnych dodatkowych informacji w tej sprawie nie udało się jednak odnaleźć.

Wzmiankom o postępach pracy nad *Koncertami* towarzyszą w listach motywy pośpiechu. Po pobycie u Radziwiłłów w Antoninie, pisał: „mój *Koncert* [*f-moll*], jeszcze nie skończony, a oczekujący z niecierpliwością ukończenia finału swojego, przynaglił mię do opuszczenia tego raj”⁶, a trzy miesiące później, już o *Koncertie e-moll*: „[...] nagli robota, trzeba pisać na gwałt”⁷.

Wszystkie te argumenty, razem wzięte, czynią prawdopodobnym udział obcych rąk już w pierwszych partyturach, choć z braku źródeł trudno wskazać na miejsca ewentualnych ingerencji i ustalić ich zakres. Można w każdym razie uznać za uprawnione wyrażenie wątpliwości, czy Chopin w całości wypisał własną ręką pierwsze partytury *Koncertów*.

Także w okresach poprzedzających wydanie *Koncertów* w ich instrumentacji dokonano najprawdopodobniej pewnych zmian (uzupełnienie i rozbudowanie partii kontrabasów i altówek, liczne uzupełnienia w partiach instrumentów dętych). Wskazuje na to porównanie zachowanego materiału orkiestrowego z wyciągami Fontany i Franchomme’a. Jest niemal pewne, że udział Chopina w tych zmianach był nieznaczny i miał charakter wyrwykowy.

Niekompletność źródeł i w konsekwencji niemożność przeprowadzenia dokładnej filiacji powodują, że mimo iż jesteśmy czasem pewni włączenia się obcych rąk w dany miejsc, nie możemy wskazać, ani kiedy to mogło nastąpić ani – tym bardziej – kto mógł to zrobić.

Oba *Koncerty* w formie partytur ukazały się drukiem u pierwszych wydawców ich wersji fortepianowych i głosów orkiestrowych: *Koncert f-moll* u Breitkopfa & Härtla w Lipsku (dwa wydania, 1865-1866 i 1879), a *Koncert e-moll* w firmie F. Kistnera w Lipsku (dwa wydania, ok. 1866 i 1875) i następnie u Breitkopfa & Härtla (1880). Pierwsze drukowane partytury zestawiono z głosów drukowanych przez daną firmę, poprawiając część błędów i dokonując zmian – nierzadko istotnych – w oznaczeniach wykonawczych. Kolejne edycje każdego *Koncertu* oparte były w zasadzie na poprzednich. Korygowano w nich niektóre błędy, powtarzano inne, dokonywano dalszych zmian. Ostatnie – Breitkopfa & Härtla z lat 1879-1880 – funkcjonują do dziś dnia na estradach świata, uchodząc za partytury „oryginalne”.

Ta grupa XIX-wiecznych partytur wyrabiała przez prawie 150 lat stosunek muzyków do akompaniamentów *Koncertów* Chopina, kształtowała tradycje wykonawcze i smak odbiorców.

Już w pierwszym paryskim wykonaniu orkiestrowym I cz. *Koncertu e-moll* (20 V 1832; w lutym tego roku Chopin grał już *Koncert*, odnosząc wielki sukces, było to jednak wykonanie solowe lub z towarzyszeniem kwintetu) zauważono dysproporcje brzmieniowe między partią solową a akompaniamentem. Recenzent dziennika *Le Temps* pisał: „Pierwsza część *Koncertu* wywoływała większe wrażenie na koncertach prywatnych. Trzeba to przypisać [...] pewnej ciężkości akompaniamentu [...]”⁸. Kilka dni później F. J. Fétis wyraził bardzo podobną opinię: „Tym razem występ nie został przyjęty tak dobrze, co niewątpliwie należy przypisać grubej instrumentacji [...]”⁹.

Niemalą wpływ na opinię środowisk profesjonalnych, dotyczącą akompaniamentów do *Koncertów* Chopina, mogły mieć dwie postacie: H. Berlioza, wielkiego symfonika okresu romantyzmu i autora *Traktatu o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji*, oraz F. Niecksa, autora jednej z pierwszych, skądinąd cennej, biografii Chopina (1888). Berlioz, wbrew swojej wcześniejszej entuzjastycznej recenzji o wykonanej przez Chopina z orkiestrą *Romancy z Koncertu e-moll* (por. cytaty o *Koncertie e-moll...* przed tekstem nutowym), zasłynął zdaniem: „Cały urok utworów Chopina skupia się w partii fortepianowej; orkiestra jego *Koncertów* nie jest niczym więcej jak zimnym i prawie bezużytecznym akompaniamentem”¹⁰. Natomiast sąd Niecksa brzmiał: „oryginalność Chopina kończyła się w momencie, gdy pisał na inny instrument, niż fortepian”¹¹.

Wśród polskich muzyków też nie brak było zastrzeżeń co do orkiestracji akompaniamentów. Oto opinia W. Żeleńskiego: „W *Koncertach* nie zadowala nas partia orkiestralna. O ile bowiem partia solowa jest skończenie piękna i barwna w szczegółach, o tyle orkiestra nie podpira jej należycie, więc nie tylko nie podnosi zajęcia, ale je raczej zmniejsza i niweczy”¹². Głosy oceniające wysoko partie orkiestrowe były nieliczne.

To wszystko przyczyniło się do wytworzenia pewnego stereotypu Chopina jako twórcy nacechowanego geniuszem „myślenia fortepianowego”, ale pozbawionego zdolności „myślenia orkiestrowego”.

Niezależnie od tego, że nikt nie zdał sobie trudu sprawdzenia, czy za wszystkie niedostatki partytur odpowiedzialny jest sam Chopin, autorzy negatywnych ocen akompaniamentów popełniali notorycznie błąd anachronizmu, polegający na założeniu, że normą jest tylko ich myślenie orkiestrowe, czyli myślenie kategoriami największego rozwoju symfoniki okresu romantyzmu.

Zarzut braku myślenia orkiestrowego u Chopina jest na tyle ważki, że wymaga kilku dygresji. Można w ogóle poddać w wątpliwość istnienie obiektywnego pojęcia „myślenia orkiestrowego”. O orkiestracji J. S. Bacha ktoś powiedział, że Bach „rejestrował, a nie instrumentował”, innymi słowy, że myślał kategoriami organowo-orkiestrowymi. Gdyby nawet opinia ta była zbyt daleko idącym uogólnieniem, to na pewno znaleźć można to zjawisko w niektórych jego kompozycjach. Haydn, Mozart, wczesny Beethoven stosowali myślenie kwartetowo-orkiestrowe. Może Chopin reprezentował myślenie fortepianowo-orkiestrowe? A jeżeli tak, to szukajmy, w jakich źródłach jest ono najlepiej wyrażone.

Na to pytanie może odpowiedzieć zdarzenie z paryskiego okresu życia Chopina. W 1842 r. urządził on u siebie w salonie występ swemu genialnemu, 12-letniemu uczniowi, Karolowi Filtschowi, przygotowując z nim pierwszą część *Koncertu e-moll*. „Kiedy w końcu pozwolił Filtschowi wykonać całość – relacjonuje inny uczeń Chopina W. von Lenz – Mistrz rzekł: «Opracowałeś już tę część tak pięknie, że możemy ją wykonać: ja będę twoją orkiestrą». [...] Chopin w swym niezrównanym akompaniamentcie odtworzył całą przemyślaną, zwierną instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti* [...]”¹³. Zgodny z powyższym jest opis Chopinowskiego akompaniowania, przekazany przez uczennicę, C. O'Méara-Dubois: „Obok fortepianu, na którym dawał lekcje stało pianino. Było to nadzwyczajne słyszeć go, gdy towarzyszył jakimkolwiek koncertom, od Hummła po Beethovena”¹⁴.

Wydaje się, że powyższe relacje bezpośrednich świadków wraz z przytoczonymi w nich słowami samego Chopina są najlepszą ilustracją jego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, zadając kłam opinii Berlioza o „zimnych i prawie bezużytecznych akompaniamentach”. Na pytanie zaś, gdzie to myślenie jest najlepiej zapisane, istnieje tylko jedna odpowiedź: w sporządzanych przez Chopina wyciągach fortepianowych.

Ten rzekomy brak zdolności Chopina do pisania na orkiestrę wywołał też pewne zjawisko, w tej skali nie spotykane chyba w dziejach muzyki. Od końca XIX w. do połowy XX w. powstały liczne przeróbki mające na celu „udoskonalenie” akompaniamentów do jego *Koncertów*. Ich autorami byli: Klindworth, Münchheimer, Bałakiriew, Tausig, Burmeister (opracowania tego ostatniego używał do wykonania *Koncertu f-moll* I. J. Paderewski), Cortot, Reichwein, Fitelberg i in. Wspólną ich cechą było to, że rozdziew między genialnymi partiami fortepianu a partiami orkiestry autorzy przeróbek starali się zmniejszać poprzez wzbogacenie brzmienia i obsady orkiestry (czasem aż do trzech puźonów), co niekiedy powodowało nawet konieczność wirtuozowskiego rozbudowania

faktury fortepianu (!). Był to wciąż ten sam anachronizm, polegający na dokonywaniu zmian w kierunku brzmień orkiestry osiąganym za czasów autorów tych przeróbek, żyjących przecież wiele lat po Chopinie, w okresie wielkiego rozwoju symfoniki. Nic więc dziwnego, że próby te nie przyjęły się, a kierunek rozwiązania problemu uznano, jak się zdaje, za prowadzący donikąd.

* * *

Od połowy XX w. występuje pewne zainteresowanie problemem akompaniamentów do *Koncertów* Chopina. Ukazują się próby rzeczowej rewizji obiegowych poglądów na tę dziedzinę jego twórczości. Autorzy prac na ten temat, muzykolog krakowski A. Frączkiewicz i muzykolog angielski G. Abraham, starają się osadzić instrumentację Chopina w kontekście historycznym. Zwracają przede wszystkim uwagę na fakt że w okresie poprzedzającym napisanie obu *Koncertów* Chopin nie znał koncertów Mozarta ani Beethovena, że wzorami dla niego były tylko pisane w wirtuozowskim stylu *brilliant* dzieła Hummła, Moschelesa, Riesa, Fielda (sam Chopin grał koncerty Gyrovetza i Kalkbrennera). Stwierdzają zgodnie, że od swego nauczyciela, Józefa Elsnera, nie mógł przejąć gruntowniejszej znajomości sztuki instrumentowania¹⁵. „[Orkiestracja Chopina] jest bardziej indywidualna niż się powszechnie przypuszcza, znacznie lepsza od instrumentacji zarówno jego polskich poprzedników, jak i zachodnich wzorów – Fielda i Hummła. Jest wprawdzie ograniczona co do zakresu używanych środków, w ich ramach jednak zawsze odpowiednia (z wyjątkiem gęstych *tutti*), a niekiedy nawet bardziej niż odpowiednia – śmiała lub subtelna i pełna poetyckiej wyobraźni [...]”¹⁶.

Dodajmy jeszcze kilka faktów. Po pierwsze – w Warszawie za czasów Chopina utwory koncertowe rzadko wykonywano w pełnej obsadzie. Częściej grano je w salonach prywatnych z akompaniamentem kwartetu. Po drugie – większość prób swoich *Koncertów* odbywał Chopin w niepełnym składzie. Pisze do przyjaciela: „Próbowałem mój *Concert [e-moll]* w kwartecie [...] Jak się wyda w orkiestrze napiszę Ci w przyszły tydzień [...] Jutro jeszcze raz w kwartecie chcę zrobić”¹⁷; w cztery dni później: „Ja dziś próbuję drugi *Koncert [e-moll]* z kompletną orkiestrą prócz trąb i kotłów”¹⁸. Na próby z rzeczywiście kompletną orkiestrą pozostawało niewiele czasu. Po trzecie – Chopin nie słyszał nigdy swoich *Koncertów* spoza orkiestry, z perspektywy sali, nie mógł więc sprawdzić proporcji brzmieniowych pomiędzy poszczególnymi instrumentami i ich grupami.

Teza Niecksa o wyobraźni Chopina ograniczonej do brzmienia jednego tylko instrumentu, fortepianu, również nie wytrzymuje krytyki. Przeczą jej dane biograficzne Chopina, jego twórczość i wypowiedzi. Od lat chłopięcych interesował się on innymi instrumentami. W Szafami (1824) grał na bassetli, tam też najprawdopodobniej powstała wcześniejsza wersja *Mazurka a-moll* (op. 7 nr 2), w której naśladuje on ludowy instrument „dudy”. Grał na organach. Próbował nowo skonstruowanego instrumentu (eolipantalionu), a nawet napisał na niego dwa drobne utwory (oba niestety zaginęły). Zachwycał się grą Paganiniego, a także czeskiego skrzypka Józefa Slavika, z którym chciał wspólnie komponować wariacje na temat Beethovena. O Józefie Mercku pisał: „Jest to pierwszy wiolonczelista, którego z bliska uwielbiam”¹⁹. Podziwiał możliwości techniczne i wyrazowe buglehornów. Nie brak też w jego korespondencji wypowiedzi o charakterze ogólniejszym: „*Hrabia Ory* [opera Rossiniego, 1828] ładny, szczególnie instrumentowanie i chóry”²⁰.

Najwięcej jednak o zakresie zainteresowań Chopina mówią jego orkiestrowe i kameralne kompozycje z tego okresu. Sposób stosowania przez niego instrumentów dętych solo w kompozycjach z orkiestrą dowodzi doskonałego wyczucia ich możliwości brzmieniowych i wyrazowych. Przy okazji wzmianki w korespondencji o *Trio* op. 8²¹ rozważa pomysł zamiany skrzypiec na altówkę. W innym liście²² opisuje budowę i działanie surdynek, co wskazuje na to, że była to nowa zdobycz orkiestrowa; podkreślenie konieczności ich użycia w *Koncertie e-moll* dowodzi, jak ważną muzycznie rolę dla niego odgrywały („[...] bez nich bowiem *Adagio* by upadło” – pisał do przyjaciela²³). Wreszcie śmiało wprowadzanie rzadziej wówczas używanych efektów i instrumentów (*col legno*, *cor de signal* w *Koncertie f-moll*) świadczą o tym, że Chopin śledził na bieżąco nowości w dziedzinie instrumentacji. Nie będzie

również przesady w stwierdzeniu, że recytatyw w *Larghetto* z *Koncertu f-moll* należy do najpiękniejszych orkiestrowych kart z historii koncertu fortepianowego, zaś do rangi symbolu urasta fakt, że ostatnim utworem przeznaczonym przez Twórcę do druku była *Sonata* na fortepian i wiolonczelę.

Tak więc odnotowujemy sprzeczność pomiędzy obiegowym stereotypem Chopina jako kompozytora, który nie potrafił myśleć brzmieniem innych niż fortepian instrumentów lub orkiestry, a jego własnymi upodobaniami i osiągnięciami.

E. Zimmermann, redaktor dzieł Chopina w Henle-Verlag, rozważając stosunek Chopina do jego orkiestry, porusza, choć dość ogólnikowo, problem włączania się obcych rąk do Chopinowskich partytur. Wyciąga „prowokujący” – jak go sam określa – wniosek z faktu zaginięcia pierwszych pisanych źródeł: „uważam za curiosum, że w 150 lat po powstaniu tych utworów nie jesteśmy w stanie z całą pewnością stwierdzić, czy chociażby jedna jedyna nuta w partiach orkiestrowych obu *Koncertów* w takim brzmieniu, jak ją dzisiaj słyszymy, rzeczywiście pochodzi od samego Chopina”²⁴. (Temu jednak przeczą wskazówki wejść instrumentów wpisywane przez Chopina w wyciągach fortepianowych.) Pozostawia bez odpowiedzi pytania: „czy Chopin zapisał najpierw całą partię fortepianową – a więc ze zredukowanymi miejscami orkiestrowymi – a następnie, wykorzystując ten zasadniczy materiał, ktoś (kto?) instrumentował utwór? Czy też może istniały szkice, projekty lub nawet gotowa instrumentacja autorstwa samego Chopina [...]?”²⁵ Dalej zaś przy okazji charakteryzowania drukowanych partytur pisze: „W połowie ubiegłego stulecia [XIX w.] zaczęły zmieniać się, jak się zdaje, warunki wydawania dzieł muzycznych. Kompozytorzy repertuaru klasyczno-romantycznego, którzy uprzednio często sami uczestniczyli w przygotowaniu pierwszych wydań swoich dzieł, powoli odeszli ze sceny, a praca edytorska przeszła w inne ręce. Odkrywano teraz sprzeczności, domniemane bądź rzeczywiste niepoprawności. [...] Zaczęto wówczas wygładzać, retuszować, dopasowywać i ujednoczać teksty”²⁶.

* * *

Nie jest zamiarem redakcji WN wartościować umiejętności Chopina jako twórcy partii orkiestrowych. Wystarczy nam wyrazić przekonanie o jego znakomitych dyspozycjach do posługiwania się orkiestrą w zakresie utworów na fortepian i orkiestrę. Pełnemu rozwinięciu tych zdolności stanęły na przeszkodzie niezawinione przezeń luki w edukacji muzycznej, brak wzorców wyższego lotu oraz ówczesne zwyczaje edytorskie.

Jest natomiast zadaniem redakcji przedstawić możliwie autentyczne postaci partytur obu *Koncertów* w taki sposób, aby dać sposobność usłyszenia ich – w miarę możliwości – tak jak je chciał słyszeć sam Chopin, a tym samym pomóc w wyrobieniu prawdziwego sądu o ich znaczeniu dla dzieł tego gatunku muzyki.

* * *

Dysponujemy więc z jednej strony materiałem orkiestrowym dołączonym do przygotowanej przez Chopina do druku partii solowej, materiałem kompletnym, lecz skażonym nieskontrolowanym przez Chopina udziałem obcych rąk, z drugiej zaś źródłami bliższymi intencjom kompozytora lub wręcz autentycznymi, lecz pośrednio tylko dotyczącymi partii orkiestry. Sytuacja ta już w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, na początku prac komitetu redakcyjnego WN, doprowadziła piszącego te słowa do wysunięcia pomysłu przygotowania dwóch typów partytur dla każdego z *Koncertów*, co pozwoliłoby uwzględnić wszystkie związane z akompaniamentami problemy edytorskie. Ich rozróżnienie początkowo było dość nieostre. Partytura „koncertowa” miała być możliwie bliska myśleniu orkiestrowemu Chopina i służyć wykonaniom koncertowym, a partytura „historyczna”, sporządzona z materiałów przeznaczonych przez Chopina do druku, miała stanowić dokumentację zachowanego źródłowego materiału orkiestrowego, z całym bagażem obcych naleciałości. Dla obu typów partytur warunkami koniecznymi były źródłowość oraz odpowiedni dobór metod edytorskich.

Partytury „koncertowe” są specyficzną formą edytorską WN, preferowaną przez naszą edycję jako podstawa do wykonań (stąd nazwa), dlatego ten typ omawiamy szerzej i na pierwszym miejscu, doprecyzowując pierwotne, ogólnikowe założenia doświadczeniami

nabytymi przy redagowaniu wcześniej wydawanych tomów, zwłaszcza *Koncertów* w ich wersjach fortepianowych.

* * *

Omówienie przesłanek koncepcji redakcyjnej partytur „koncertowych” trzeba zacząć od zasygnalizowania jeszcze jednego zagadnienia o charakterze historycznym i praktycznym zarazem. Chodzi mianowicie o odmienność materii dźwiękowej orkiestr czasów Chopina od nam współczesnych.

Inna była ich obsada i proporcje brzmieniowe poszczególnych grup instrumentalnych, inne też możliwości techniczne instrumentów. Na przykład w obsadzie ówczesnej orkiestry flety miały bardziej wyraziste brzmienie, podczas gdy obecnie – w partiach ponad smyczkami lub pomiędzy akordami *tutti* w *ff* – są często niesłyszalne (np. *Koncert e-moll*, cz. I, t. 99-103 i analog., cz. III, t. 111). Puzon, który miał za zadanie przede wszystkim wzmocnienie słabo wówczas obsadzonej linii basu, w dzisiejszej obsadzie brzmie niekiedy zbyt wyraziście. Spotykamy w dawnych partyturach takty wypełnione niezrozumiałymi dla nas na pierwszy rzut oka pauzami, w miejscach brzmień zapisanych przez Chopina w wyciągu, a więc przez niego zamierzonych. Brzmień tych nie można było osiągnąć na waltorniach naturalnych jego czasów (np. *Koncert f-moll*, cz. I, t. 262), podczas gdy na dzisiejszych waltorniach chromatycznych nie stanowi to żadnego problemu. Bywa też odwrotnie, kiedy np. najwyższe dźwięki użytych przez Chopina trąbek E są niemożliwe do wykonania na obecnie stosowanych trąbkach B (np. *Koncert e-moll*, cz. III, t. 107).

Źródłami podstawowymi do partytur „koncertowych” są w pierwszym rzędzie wyciągi fortepianowe pisane ręką Chopina i przez niego w pierwszych wydaniach korygowane. Szczególnie cenne są w nich wskazania wejść poszczególnych instrumentów. W dalszej kolejności są to wyciągi fortepianowe Fontany i Francombe’a, pozwalające na rekonstrukcję stanu partytur sprzed ostatniej fazy zmian, dokonywanych zapewne pod wpływem wydawców.

Źródła te nie są jednak w pełni wystarczające (np. brak u Fontany i Francombe’a pierwszych części *Koncertów*, brak szczegółowego rozkładu instrumentów w pełnych *tutti*). Dlatego musimy się dodatkowo uciec do zbadania wewnętrznych cech muzycznych akompaniamentów, postrzeganych w kilku ich aspektach.

Zadajmy trzy pytania:

- Gdyby Chopin wyręczał się współpracownikami w instrumentowaniu akompaniamentów, to które partie powierzałby im przede wszystkim?
- Które partie wywoływały najwięcej zastrzeżeń?
- Które partie wymagają retuszów ze względu na inne brzmienie orkiestr czasu Chopina?

Odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi: Chopin zlecałby przede wszystkim instrumentowanie pełnych *tutti* jako fragmentów najbardziej pracochłonnych (duża liczba instrumentów, transpozycje, potrzeba wprawy w pionowych rozkładach instrumentów). W dalszej kolejności powierzałby współpracownikom „rutynowy” podkład harmoniczny w kwintecie, nie wymagający większej inwencji instrumentatora.

Odpowiedź na drugie pytanie zaskakuje zbieżnością z odpowiedzią na pierwsze. Najbardziej i powszechnie krytykowane są bowiem *tutti*: „[...] w *tutti* orkiestracja Chopina staje się nudna i konwencjonalna [...], takie ciężkie i pozbawione wyobraźni zorkiestrowanie początkowych *tutti* obu *Koncertów* wyrządziło więcej szkody reputacji Chopina jako instrumentatora niż cokolwiek innego”²⁷. A także: „Orkiestracja Chopina jest mniej szczęśliwa, często bowiem jest nikła, bez wyzyskania efektów instrumentalnych, bez znaczenia symfonicznego. Zwykle Chopin daje podkład kwartetowy w ciągnionych nutach. To nuży”²⁸. Zdania te nie były i nie są odosobnione, i – patrząc z perspektywy czasu – można je uznać za obiektywne.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że partie tematyczne i polifonizujące, powierzane przez Chopina instrumentom dętym, są używane przez niego z wielkim wyczuciem barwy, rejestrow i charakteru i na ogół są dokładnie wskazywane w wyciągu. Przytoczmy zdanie cytowanego już G. Abrahama: „Możemy zauważyć, że właśnie w traktowaniu instrumentów dętych Chopin okazuje się w najwyższym stopniu poetą orkiestracji”²⁹. Nie należy też zapominać o powierzeniu w zakończeniu II cz. *Koncertu*

e-moll długiej frazy tematycznej skrzypcom, którym fortepian akompaniuje delikatną figuracją.

Powyższe spostrzeżenia pozwalają ustalić z dużym prawdopodobieństwem skalę autentyczności ręki Chopina w partiach orkiestrowych: — miejsca najpewniejszej instrumentacji Chopina: wskazania instrumentów w Chopinowskim wyciągu fortepianowym oraz partie instrumentów solo (tematyczne i polifonizujące), — miejsca o mniejszej pewności autentyczności: akompaniamenty harmoniczne, — miejsca najmniej pewne: gęste *tutti* bez wskazania instrumentów w wyciągu.

Powyższe rozwarstwienie faktury akompaniamentów nie może być, oczywiście, przeprowadzone z absolutną precyzją, pozwala jednak z większą śmiałością korygować niezręczności *tutti* lub rozcinać czy skracać zbyt długo przetrzymywane nuty w smyczkach, ponieważ możemy być przekonani, że, ingerując w te partie, nie naruszamy autentycznego zamysłu kompozytora. Równocześnie czyni nas ostrożnymi w partiach instrumentów solowych. Tutaj pozwalały sobie — szczególnie w przetworzeniach pierwszych części — zdwoić te odzywki tematyczne, które bywają słabo słyszalne poprzez gęste figuracje mocniej brzmiącego dzisiejszego fortepianu (jest to stosowane w praktyce estradowej).

Aby w niczym nie naruszyć wspomnianego wyżej Chopinowskiego myślenia fortepianowo-orkiestrowego, korekty w miejscach wątpliwych wprowadzamy wzorując się na podobnych, a nie budzących wątpliwości miejscach w *Koncertach* i wcześniejszych utworach koncertowych. W ten sposób pragniemy uniknąć zarzutu jeszcze jednej „obcej ręki”, tak aby poprawki te mogły być uznane raczej za „powrót do ręki Chopina”.

Efekt brzmieniowy partytur „koncertowych” to przede wszystkim czytelniejsze gęste *tutti*, chwilami nieco lżejsze, z przesunięciem punktu ciężkości na linię melodyczną, oraz większa przejrzystość kameralnych akompaniamentów. Za przykład może służyć klimat dźwiękowy *Larghetto* z *Koncertu e-moll*, zgodny z Chopinowskim opisem nastroju tej części i recenzją Berlioz’a (por. cytaty o *Koncertcie e-moll...* przed tekstem nutowym). Z drugiej strony zauważymy lepszą słyszalność motywów tematycznych granych równocześnie z wirtuozowskimi figuracjami fortepianu.

* * *

Źródłami do partytur „historycznych” są najstarsze, jednorodnie źródła pisane lub drukowane partii orkiestrowej, a więc dla *Koncertu f-moll* tzw. półautograf, zaś dla *Koncertu e-moll* — z braku partytury — głosy orkiestrowe pierwszego wydania francuskiego.

Metoda edytorska polega na możliwie wiernym oddaniu tekstu źródła ze skorygowaniem jego oczywistych, mechanicznych błędów. To proste rozwiązanie ma jednak tę wadę, iż prezentowany tekst, choć został przez Chopina dopuszczony do druku, tylko częściowo odpowiada jego intencjom.

Brzmienie partytur „historycznych” zbliża się do tego, co dotychczas było uważane za w pełni autentyczne i za sprawą XIX-wiecznych wydań, przede wszystkim Breitkopfa & Härtla, utrwaliło się także w XX-wiecznej tradycji wykonawczej. Znajdziemy w nich tym samym wszystkie, przez 150 lat krytykowane wady.

Podsumowanie

Oba typy partytur są oparte na źródłach, jednak dla każdego z nich inaczej zdefiniowana jest grupa źródeł podstawowych.

Partytury „koncertowe” są szczególnym przypadkiem rekonstrukcji. Przez to, że biorą za podstawę różnego gatunku źródła, dopuszczają nieco więcej swobody w ich interpretacji. Dzięki jednak korzystaniu ze źródeł autentycznych, lub bezpośrednio z nimi związanych, są bliższe intencji twórczej kompozytora.

Trzeba tu zaznaczyć, że zmiany, widoczne w partyturach „koncertowych” w porównaniu z „historycznymi”, zmierzają — przeciwnie niż we wszystkich dotychczasowych opracowaniach i przeróbkach — do kameralizacji partii orkiestrowych, mając na celu lepszą ich zgodność z pełną subtelną niuansów partią fortepianu.

Partytury „historyczne” proponują prostsze rozwiązania edytorskie, ale są skażone źródłowo przez włączenie się do nich obcych rąk.

Domniemyamy stosunek Chopina do obu typów partytur można opisać następująco:

- partytury „koncertowe” przekazują to, co Chopin chciał słyszeć,
- partytury „historyczne” — to, na czego publikację, z różnych przyczyn, Chopin się zgodził.

Jan Ekier

¹ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 5 X 1830; wszystkie cytaty z listów Chopina według: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955.

² List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 20 X 1829.

³ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.

⁴ F. Hoesick *Chopin. Życie i twórczość*, Warszawa 1967, t. I, s. 360.

⁵ Ibidem, s. 360, przypis.

⁶ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 14 I 1830.

⁷ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 17 IV 1830.

⁸ „Le Temps” 22 V 1832.

⁹ „Revue Musicale” 26 V 1832.

¹⁰ H. Berlioz *Z pamiętników*, Kraków 1966, s. 289.

¹¹ F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. I, s. 206.

¹² F. Hoesick, op. cit., s. 361.

¹³ W. von Lenz *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin [...]*, „Neue Berliner Musikzeitung” 4 IX 1872.

¹⁴ F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. II, s. 188.

¹⁵ A. Frączkiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina*, „Muzyka” nr 3-4, Warszawa 1952.

¹⁶ G. Abraham *Chopin and the Orchestra*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Work of Frederick Chopin*, Warszawa 1963, s. 87.

¹⁷ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 18 IX 1830.

¹⁸ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

¹⁹ List do rodziny w Warszawie, Wiedeń 28 V 1831.

²⁰ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 10 IV 1830.

²¹ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.

²² List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 15 V 1830; por. cytaty o *Koncertcie e-moll...* przed tekstem nutowym.

²³ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

²⁴ E. Zimmermann *Chopin i jego orkiestra*, w: „Rocznik chopinowski” nr 19, Warszawa 1987, s. 125.

²⁵ Ibidem, s. 127.

²⁶ Ibidem, s. 132.

²⁷ G. Abraham, op. cit., s. 86.

²⁸ A. Münchheimer, w: F. Hoesick, op. cit., s. 360, przypis.

²⁹ G. Abraham, op. cit., s. 85.

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz dotyczy wyłącznie partii orkiestry (partia solowa jest omówiona w komentarzach do *Koncertu* w wersji na jeden fortepian i z drugim fortepianem). Przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami, sygnalizuje ponadto najistotniejsze zmiany wprowadzane w drukowanych partyturach *Koncertu* (żadna z nich nie była opublikowana za życia Chopina). Dokładną charakterystykę wszystkich źródeł, ich filiację, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

Dalej idące zabiegi redakcyjne – przede wszystkim rekonstrukcja pewnych fragmentów i uporządkowanie oznaczeń wykonawczych – zostały przeprowadzone w wersji koncertowej partytury i omówione w towarzyszącym jej komentarzu.

Skróty: t. – takt, takty. Znak → symbolizuje powiązanie źródeł, należy go czytać jako „i oparte na nim”.

Koncert e op. 11

Źródła

- [P] Rękopis (autograf?) partytury nie zachował się. Istnienie tego pochodzącego jeszcze z okresu powstania utworu w 1830 r. rękopisu nie ulega wątpliwości. Prawdopodobnie w okresie przygotowywania *Koncertu* do druku (1832-33) nanoszone były na [P] retusze instrumentacji, zmierzające w większości do uzupełnienia partii instrumentów dętych i wzbogacenia brzmienia instrumentów smyczkowych poprzez częstsze użycie altówek i kontrabasów. Część tych zmian prawdopodobnie pochodziła od Chopina lub była przez niego akceptowana.
- [A] Zaginiony autograf partii solowej *Koncertu*, z którego Chopin grał go w Warszawie (11 X 1830), a prawdopodobnie także później zagranicą (wykonywanie utworów koncertowych z nut było wówczas normalną praktyką estradową; w liście do T. Woyciechowskiego z 12 IX 1829 Chopin sam to potwierdził, opisując swoje wiedeńskie wykonanie *Wariacji* op. 2: „błady, z wyróżzowanym kompanem do przewracania kart (który mi się chwalił, że Moschelesowi, Hummlowi, Herzowi [...] karty przewracał), zasiadłem do [...] instrumentu”).
- [G] Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone na podstawie [P] (bez późniejszych zmian). Służyły Chopinowi do wykonań publicznych utworu. W 1832 r., zgodnie z wytycznymi niedoszłego pierwszego wydawcy *Koncertu*, Aristide’a Farrenc, w głosy instrumentów smyczkowych wpisano w postaci replik dużą część solistycznych odzywek instrumentów dętych.
- [Gf] Rękopiśmienne głosy orkiestrowe sporządzone prawdopodobnie na podstawie [G] z uwzględnieniem późniejszych zmian naniesionych na [P]. Stanowiły podkład dla głosów pierwszego wydania francuskiego.
- A^{Tut} Autograf początkowego *Tutti* (cz. I, t. 1-138) w wersji na jeden fortepian (zbiory prywatne, fotokopia w Towarzystwie im. F. Chopina, Warszawa), sporządzony jako uzupełnienie podkładu dla pierwszego wydania francuskiego. Powodem, dla którego Chopin zmuszony był zastąpić odpowiedni fragment podkładu tym nowo napisanym rękopisem, było prawdopodobnie uwzględnienie skrótu, który zasugerował F. Kalkbrenner po przedstawieniu mu *Koncertu* przez Chopina jesienią 1831 r.
- WyFr^{ork} – rękopis Auguste’a Franchomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii orkiestry II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż). Sporządzony został najprawdopodobniej na podstawie partii smyczkowych [G] wraz z wpisanymi do nich replikami odzywek instrumentów dętych. Nosi ślady uzupełnień (późniejszych?), dokonanych na podstawie partii dętych [G] lub [P]. We fragmentach III cz., granych przez samą orkiestrę i oznaczonych jako *Tutti*,

Franchomme przepisał – prawdopodobnie z pierwszego wydania francuskiego – Chopinowski wyciąg fortepianowy zawarty w partii fortepianu.

- WyFr^d – rękopis Auguste’a Franchomme’a zawierający wyciąg fortepianowy partii instrumentów dętych II i III cz. *Koncertu* (Bibliothèque Nationale, Paryż), sporządzony prawdopodobnie na podstawie partii instrumentów dętych [G] lub [P]. Zawiera kilka wskazówek dotyczących instrumentacji.
- WyFr = WyFr^{ork} i WyFr^d. Wyłaniający się z obu rękopisów Franchomme’a obraz partytury pozwala w dużym stopniu zrekonstruować pierwotny kształt instrumentacji II i III cz. *Koncertu* oraz przemiany, jakim następnie podlegała.
- Wf Pierwsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, M. Schlesinger (M.S.1409), Paryż VI 1833, oparte w początkowym fragmencie na A^{Tut}, w dalszej części zapewne na [A] lub [P] i przynajmniej dwukrotnie korygowane przez Chopina. Istnieją egzemplarze Wf różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, G. Brandusa. Do wydania tego dołączano:
- GWf Głosy orkiestrowe (ta sama firma i numer), oparte na [Gf]. Noszą ślady przynajmniej dwukrotnej korekty; bezpośredni udział Chopina w tych poprawkach jest mało prawdopodobny. Głosy zawierają bardzo dużo niedokładności w notacji oznaczeń wykonawczych (łuki, oznaczenia *staccato*, znaki dynamiczne, określenia agogiczne) i wyliczeniu wielotaktowych pauz pomiędzy poszczególnymi wejściami (niektóre uniemożliwiają wykonanie utworu bez uprzedniej korekty głosu), a także szereg błędów rytmicznych i wysokościowych (w tym chromatycznych). Większość głosów wydrukowana jest tak ciasno, że często nie można stwierdzić, czy znaki dynamiczne w formie widełek mają być akcentami czy diminuendami. Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów GWf.
- Wn Pierwsze wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian, F. Kistner (1020.1021.1022), Lipsk IX 1833, oparte zapewne na odbitce korektorskiej Wf nie uwzględniającej ostatnich retuszu. Wn zostało szczegółowo zadiustrowane, najprawdopodobniej bez udziału Chopina (por. *Komentarz źródłowy* do wersji fortepianowych *Koncertu*). Istnieją egzemplarze Wn różniące się ceną na okładce.
- GWn Głosy orkiestrowe dołączane do Wn (ta sama firma i numer), oparte najprawdopodobniej na odbitce korektorskiej GWf nie uwzględniającej ostatnich poprawek. Noszą ślady szczegółowej adiustacji wydawcy, dokonanej przeważnie już w trakcie druku (poprawiono m.in. część błędów wysokościowych i zdecydowaną większość błędów rytmicznych, w tym w wyliczeniu pauz, uporządkowano oznaczenia dynamiczne i agogiczne). Niektóre z wprowadzonych zmian (np. cz. I, t. 464) uznawano dotychczas powszechnie za autentyczne, tak iż występują we wszystkich drukowanych partyturach *Koncertu*. Udział Chopina w redagowaniu GWn jest wykluczony. Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów GWn.
- Wa Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C^o (W & C^o N^o 1086), Londyn IV 1834, oparte najprawdopodobniej na Wf. Redakcji WN nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych Wa, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w Wa drukowany.
- P66 Pierwsze, litografowane wydanie partytury *Koncertu*, F. Kistner (3050), Lipsk ok. 1866, oparte na GWn. Dokonano w nim gruntownej rewizji, zwłaszcza wskazówek interpretacyjnych, uwzględniając m.in. tekst i oznaczenia Wn (zarówno Chopinowskiego wyciągu fortepianowego, jak i partii solowej). Część wprowadzonych zmian ma jednak charakter dowolności, nie uszczędniono się także – mimo poprawienia większości błędów – pewnej liczby pomyłek.
- P75 Drugie wydanie partytury, F. Kistner (4528), Lipsk 1875, oparte na P66. Poprawiono w nim szereg błędów, wprowadzając ponadto kilka dowolnych zmian.
- P80 Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją J. Brahmsa w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 2), Lipsk 1880. Edycja oparta jest na P75, porównanym być może z Wn. Została

zadiustowana w zakresie oznaczeń interpretacyjnych, wprowadzono w niej również szereg zmian innego rodzaju, w tym dowolnych.

PP = P66, P75 i P80.

PS Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją K. Sikorskiego w ramach wydania dzieł wszystkich F. Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3822), Warszawa-Kraków 1960. Wydanie oparte na P80 z licznymi adiustacjami i zmianami w zakresie instrumentacji, harmoniki, dynamiki i artykulacji. Ponieważ zostały one dokładnie opisane w komentarzu do tego tomu, nie odnotowujemy ich.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii orkiestry. Za podstawę przyjmujemy **GWf** jako jedyne źródło powstałe – przynajmniej częściowo – pod kontrolą Chopina. Poprawiamy jedynie wyraźne błędy wysokościowe lub rytmiczne.

Ujednicamy notację tremolo smyczkowych, w **GWf** wypisywanych czasem nuta po nucie, bez użycia skróconych form zapisu.

Nie uzupełniamy żadnych oznaczeń wykonawczych, z wyjątkiem najzupełniej oczywistych przeoczeń, potwierdzonych porównaniem zarówno z partiami innych instrumentów, jak i analogicznymi miejscami. Poprawiamy niewątpliwie niedokładności w notacji znaków, głównie dynamicznych (umiejscowienie znaków, omyłkowe zamiany f i fz). W szczególności, ujednicamy – tam gdzie to możliwe – oznaczenia występujące w głosach par instrumentów dętych, pisanych w Chopinowskiej partyturze na jednej pięciolinii.

Krótkie widełki diminuenda oddajemy z reguły jako długie akcenty, tak charakterystyczne dla Chopina w jego muzyce fortepianowej.

Nie odnotowujemy błędów pojawiających się w replikach.

Partia fortepianu pochodzi z tomu 13 **A XIIIa** (wersja na jeden fortepian). Pominięto palcowania oraz elementy notacji pochodzące od redakcji, a nie mające wpływu na relacje brzmieniowe partii solowej i orkiestry (nawiasy i drobniejsze warianty).

W dalszej części komentarza odnotowujemy tylko ważniejsze spośród zmian wprowadzonych do **GWn** i tylko najistotniejsze ze zmian w **PP**.

I. Allegro maestoso

s. 14 t. 1 Timp. W **GWf** brak oznaczenia tremola szesnastkowego. Tę oczywistą pomyłkę poprawiono już w **GWn**. Por. t. 486.

t. 5 Timp. Jako 3. ćwierćnutę **GWf** mają błędnie H . Por. t. 490. W **GWn** błąd poprawiono.

t. 6-7 Fl. I, Vni I. W **PP** nuty h^1 dowolnie połączono łukiem.

s. 15 t. 17 Fl. II. Przed ostatnią nutą w **GWf** brak $\#$. Por. Fl. I. W **GWn** błąd poprawiono.

s. 16 t. 24 Timp. **GWf** mają błędnie H . Por. t. 509. W **GWn** błąd poprawiono.

s. 17 t. 36 Cl. I in do. W **GWf** brak \flat . Por. **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) i partię skrzypiec II. W **GWn** znak uzupełniono.

t. 37 Cor. in do. **GWf** mają błędnie c^1-d^1 , co w **GWn** (\rightarrow **PP**) zmieniono na unison c^1-c^1 . Porównanie z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) pokazuje, że najprawdopodobniej obie te wersje są błędne. Podajemy, tak jak w następnym takcie, e^1-e^1 .

t. 42 Cor. I in mi. Na początku taktu **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają f^2 . Z pewnością sztycharz lub kopista pomylił ten takt z poprzednim, gdyż budowa harmoniczna motywów wyklucza tu użycie tego rodzaju opóźnienia. Zmieniamy tę nutę na c^2 , w analogii do początku następnego taktu. W P80 zmieniono tę nutę na es^2 .

s. 18 t. 49 Cl. I in do. W **GWf** jest błędnie d^2 , a ponadto przy nucie tej przeoczone chorągiewkę ósemkową. W **GWn** (\rightarrow **PP**) poprawiono

błąd rytmiczny i zmieniono d^2 na dis^2 . Podajemy h^1 jako najnaturalniej łączące się z poprzedzającym cis^2 .

t. 50 Timp. W **GWf** błędnie wpisano 14 zamiast 41 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.

s. 19 t. 75 Vni I. Ostatnią ósemką w **GWf** (\rightarrow **GWn**) jest błędnie fis^1 . Podajemy dis^1 występujące w **A^{Tut}** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wn,Wa**). Por. też t. 236 i 587 w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). Zmiany tej dokonano również w P80.

s. 20 t. 89-91 Cl. II. Podajemy skorygowaną wersję **GWf**. Początkowo powtórzono tu – zapewne przez pomyłkę – partię klarnetu I, co przejęto w **GWn** (\rightarrow **PP**).

t. 91 Tr. I. **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają tu ćwierćnutę bez kropki. Por. partie trąbki II i waltorni C. W **PP** w partiach obu trąbek występuje ćwierćnuta bez kropki.

t. 94 Ob. II. Podajemy występującą w **GWf** ćwierćnutę e^1 . **GWn** (\rightarrow **PP**) mają fis^1 .

s. 21 t. 98 Fl. II. W **GWf** brak \flat obniżającego gis^2 na g^2 . Por. **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) oraz partie klarnetu I i altówek. W **GWn** znak uzupełniono.

t. 99 Vle. Oktawa $g-g^1$ ma w **GWf** błędnie wartość półnuty z kropką. W **GWn** błąd poprawiono.

Fg. II. Jako ostatnią ósemkę **GWf** mają błędnie d . Por. **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), partie puzonów, wiolonczel i kontrabasów.

t. 103 Vle. **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają błędnie p zamiast fz .

s. 22 t. 114 Vni I. Na początku taktu **PP** mają błędnie e^2-c^3 .

s. 23 t. 119 Vni II. Dźwięk ais^1 ma w **GWf** błędnie wartość ćwierćnuty zamiast półnuty. W **GWn** błąd poprawiono.

t. 119 i 679 Cor. in do. W **GWf** jest tu tercja c^2-e^2 . Porównanie z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), a także z t. 107 wskazuje na bardzo prawdopodobną pomyłkę polegającą na powtórzeniu wersji t. 117 (powtórzenie błędu w t. 679 wiązało się zapewne ze skrótowną – bez wypisywania nutami – notacją tego fragmentu zakończenia na początkowym etapie notowania utworu). W **GWn** poprawiono jedynie c^2 na e^2 w partii rogu II w t. 119. **PP** mają poprawną wersję.

t. 120 Fl. II. Jako 3. ćwierćnutę **GWf** mają błędnie c^3 zamiast a^2 . Por. analogiczny t. 680. W **GWn** błąd poprawiono.

s. 24 t. 139 Timp. **GWf** mają błędnie 26 zamiast 61 taktów pauzy. Trbn. W **GWf** do zmiany tonacji wyliczono łącznie 93 zamiast 83 taktów.

Fg. W **GWf** wyliczono błędnie 70 zamiast 61 taktów pauzy. W **GWn** poprawiono wszystkie błędy w tym takcie.

s. 25 t. 169 Vni II. Na początku taktu **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają d^1 . Jest to zapewne błąd, toteż podajemy c^1 występujące w analogicznym t. 524. W P80 nutę tę zmieniono dowolnie na e^1 .

s. 27 t. 190, 196 i 197 Vni II. Przed ostatnią nutą t. 190 w **GWf** brak $\#$ podwyższającego c^1 na cis^1 . Znaku tego brak także w t. 196-197. W **GWn** znaki uzupełniono.



s. 28 t. 206-207 Cor. in do. Oznaczenia dynamiczne pochodzą z partii rogu I. Pomijamy najwyraźniej błędne **pp** na początku t. 207. W t. 206 róg II ma fz zamiast f .



t. 207 Vni I. W 1. akordzie **GWf** mają błędnie cis^2 . Uzgadniamy brzmienie tego akordu z c^2 w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) i partiach oboju II i klarnetu I oraz z c^1 altówek. **GWn** mają poprawną wersję.

- s. 29 *t. 221* Vni II. Nuta *a* ma w **GWf** błędnie wartość półnuty z kropką. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 222* Timp. W **GWf** do wejścia *Tutti* wyliczono błędnie 112 zamiast 111 taktów pauzy. Trbn. W **GWf** do wejścia *Tutti* wyliczono łącznie 107 zamiast 111 taktów pauzy. Fg. I. W **GWf** podano błędnie 14+3 zamiast 41+3 takty pauzy. W **GWn** poprawiono wszystkie błędy w tym takcie. W **GWf** (→**GWn**) zmiana tonacji jest wpisana w partii skrzypiec I w t. 230, a w partii oboju I – dopiero w t. 333.
- s. 31 *t. 270-272* Cor. I in mi. W **GWf** trzykrotnie powtarza się tu przetrzymane z poprzednich taktów *d*². Poprawiamy je na *c*² zgodnie z sensem harmonicznym zawartym w **Wf** (→**Wn,Wa**) i logiką prowadzenia głosu (por. partia klarnetu I). Błąd poprawiono już w **GWn**.
- t. 273* Cl. I. W **GWf** wyliczono błędnie 28 zamiast 24 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 33 *t. 305* Vle. *fis* jest w **GWf** ćwierćnutą i przypada na 3. ćwierćnutę taktu. Niezgodność rytmu z partiami pozostałych smyczków jest tu z pewnością błędem. Por. analogiczny t. 289. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 34 *t. 315* Cl. I i Fg. I. W **GWf** wyliczono błędnie 21 zamiast 17 taktów pauzy. W **GWn** błędy poprawiono.
- t. 322* Vle. Jako 3. ćwierćnutą **GWf** mają *f*¹. O pomyłce świadczy *fis*¹ występujące jako 11. szesnastka w **Wf** (→**Wn,Wa**). W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 35 *t. 331* Vle. **PP** mają tremolo szesnastkowe zamiast ósemkowego (w następstwie błędu lub dowolnej zmiany w **P66**).
- t. 335* Vle. Na początku taktu w **GWf** brak *h* obniżającego *dis*² na *d*². W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 338* Fg. Jako 3. ćwierćnutą **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *g*¹. Zmieniamy je na *f*¹ zgodnie z brzmieniem akordu potwierdzonym w **Wf** (→**Wn,Wa**) oraz logiką prowadzenia głosu (por. partie oboju I i skrzypiec II). **PP** mają poprawną wersję.
- t. 339* Ob. II. Przed 1. ćwierćnutą w **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**) oraz partie klarnetu II i altówek. W **GWn** znak uzupełniono.
- t. 340* Cb. Jako 1. ćwierćnutą **GWf** mają błędnie *fis*. Podstawą basową jest tu niewątpliwie *dis*, potwierdzone przez **Wf** (→**Wn,Wa**) oraz partie wiolonczel i fagotu I. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 36 *t. 342* Vle, Vc. Przed 2. ćwierćnutą w **GWf** brak *h*. W **GWn** znaki uzupełniono.
- t. 343* Cl. II. W **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**) oraz partie fletu I, rogu I w stroju C, trąbek i skrzypiec I. W **GWn** znak uzupełniono.
- t. 345* Ob. I. W **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**) i partię waltorni C. W **GWn** znak uzupełniono.
- t. 349* Ob. I. Na 2. ćwierćnucie taktu **GWn** mają błędnie półnutę *e*². Błąd ten występował najprawdopodobniej także w **GWf**, gdzie jednak poprawiono go w ostatniej fazie korekt. **PP** mają poprawną wersję. Trbn. W **P75** (→**P80**) dźwięki *A* umieszczono błędnie na 2. i 3. ćwierćnucie taktu.
- t. 349-350* Fl. I, Cl. I in do, Cor. II in do. W **GWf** brak łuków przetrzymujących dźwięki *c* (w różnych oktawach). Przeoczeń dowodzą
- łuki w **Wf** (→**Wn,Wa**) oraz w partiach pozostałych instrumentów dętych i kontrabasów. W **GWn** brak łuku jedynie w partii fletu.
- t. 350-351* Vni II. Ostatnia ćwierćnuta t. 350 jest – mimo tremolanda – opatrzona w **GWf** (→**GWn**) kropką *staccato*. Ta błędna notacja występuje w **GWf** także na 1. ćwierćnucie t. 351.
- s. 37 *t. 351-352* Ob. I, Cl. II in do, Cor. I in mi, Cor. I in do. W **GWf** (→**GWn** oprócz Cor. in do) brak łuków przetrzymujących odpowiednio *dis*², *fis*¹, *d*², *c*². Przeoczeń dowodzą łuki w **Wf** (→**Wn,Wa**), partiach pozostałych instrumentów dętych i kontrabasów.
- t. 352* Fl. II. Na początku taktu **GWf** (→**GWn**) mają zapewne błędnie *dis*² zamiast *fis*². **Wf** (→**Wn,Wa**) dowodzi, iż Chopinowi chodziło o wyraźną synkopę. Por. poprzednią uwagę.
- s. 38 *t. 362* Cor. II in mi. Jako 3. ćwierćnutą **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *c*².
- t. 365* Tr. I in do. Nuta *e*² ma w **GWf** wartość półnuty z kropką. Pozostawienie jej brzmienia na 3. ćwierćnucie taktu, gdzie panuje już inna harmonia, jest z pewnością pomyłką. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 366* Ob. II. Przed 1. ćwierćnutą w **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**), partie fletu II i skrzypiec II. W **GWn** znak uzupełniono.
- s. 39 *t. 370* Fg. II. W **GWf** do wejścia fortepianu solowego wyliczono błędnie 16 zamiast 15 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 376* Fl. II. W **GWf** wyliczono błędnie 68 zamiast 66 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 42 *t. 419* Vni I. Kończące takt *his*¹ ma w **GWf** wartość ćwierćnuty. O przeoczeniu chorągiewki ósemkowej świadczą poprzedzające tę nutę pauzy, trwające w sumie pięć ósemek. Por. też partię skrzypiec II i t. 443. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 44 *t. 440* Vni II. Jako 1. ćwierćnutą **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *a*. Błąd poprawiono w **P75** (→**P80**).
- t. 443* Fl. II. Przed ostatnią nutą w **GWf** (→**GWn**) brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**), partie fletu I i skrzypiec II.
- t. 447* Vc. W **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**), partie altówek i kontrabasów. W **GWn** znak uzupełniono.
- s. 45 *t. 450* Fg. I. Przed ostatnią ósemką w **GWf** brak *h*. Por. **Wf** (→**Wn,Wa**), partie altówek, wiolonczel i kontrabasów.
- t. 453-454* Vle. Zamiast dwóch jednakowych taktów z przetrzymaną nutą *h* w **GWf** są błędnie trzy takie takty. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 46 *t. 464* Cor. I in mi. Podajemy wersję **GWf**. W **GWn** 1. ćwierćnutę zmieniono dowolnie na *h*¹ (miało być zapewne *b*¹), a drugą zastąpiono pauzą. **PP** podają zadiustowaną wersję **GWn** (*b*¹).
- s. 47 *t. 478-479* Vni I. W **GWf** (→**GWn**) brak łuku przetrzymującego *dis*². O przeoczeniu świadczą łuki we wszystkich pozostałych głosach.
- t. 479* Cb. Nuta *H* ma w **GWf** wartość ćwierćnuty, zapewne pomyłkowo (wskazują na to pozostałe głosy). W **GWn** wartość zmieniono na ósemkę. Por. komentarz do t. 221.
- s. 49 *t. 493 i 495* Vc. W **GWf** (→**GWn**) znaki dynamiczne umieszczono dwa takty wcześniej, odpowiednio w t. 491 i 493. Porównanie z pozostałymi głosami dowodzi, iż jest to pomyłka. W **GWn** dodano *f* w t. 494.

- t. 498 Tr. II. W **GWf** brak całego tego taktu. Uzupełniamy według analogicznego t. 13. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 50 t. 509 Timp., Trbn. i Cor. I in do. W **GWf** do końcowego *Tutti* wyliczono 163 zamiast 162 taktów pauzy. W **GWn** błędy poprawiono.
- s. 52 t. 543 Vni II. Ostatniej nucie taktu nadano w **PP** wartość ćwierćnuty (w analogii do t. 188).
- s. 54 t. 569 Vni II. **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają tu *fis*¹, połączone łukiem z *fis*¹ w poprzednim taktie. Uzgadniamy brzmienie akordu smyczków z dźwiękami g występującymi trzykrotnie w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**). Błąd poprawiono w **P75** (\rightarrow **P80**).
- s. 55 t. 573 Tr., Cor. II in do i Ob. W **GWf** do końcowego *Tutti* wyliczono 99 zamiast 98 taktów pauzy. W **GWn** błędy poprawiono.
- s. 56 t. 621 Cb. W **GWf** takt ten składa się ćwierćnuty, pauzy ósemkowej i dwóch pauz ćwierćnutowych. Porównanie z analogicznymi partiami rogów, altówek i wiolonczel wskazuje na zbłądną pauzę ósemkową. W **GWn** dodano chorągiewkę nucie.
- s. 57 t. 636 Cl. I. W **GWf** do końcowego *Tutti* wyliczono błędnie 34 zamiast 35 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 58 t. 643 Vle. Na początku taktu w **GWf** brak γ .
- s. 59 t. 658 Pfte, Vc. Na początku taktu w partii wiolonczel podajemy *es*¹ występujące w **GWf**. Równocześnie jednak w partii fortepianu **Wf** ma akord z *e-e*¹ (podany w odsyłaczu wariant pochodzi z jednego z egzemplarzy lekcyjnych z naniesieniami Chopina). W **GWn** (\rightarrow **PP**) usunięto \flat w partii wiolonczel, dopasowując ją do drukowanej partii fortepianu. Patrz *Komentarz wykonawczy*.
- t. 661 Vni II. W **PP** zmieniono dowolnie trójdźwięk *h-g*¹-*e*² na czterodźwięk *h-e*¹-*h*¹-*e*².
- s. 60 t. 671 i 673 Cor. Na 3. ćwierćnucie t. 671 w **P75** zamiast pauzy powtórzono poprzedzającą tercję. W **P80** dowolność tę wprowadzono także w t. 673.
- t. 674 Tr. I in do. Na początku taktu **GWf** mają błędnie *f*². Poprawiamy je na wzór analogicznych t. 102 i 114. Błąd poprawiono już w **GWn**.
Cor. II in do. Jako 3. ćwierćnutę **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają błędnie *c*². Poprawiamy je na wzór analogicznych t. 102 i 114.
- t. 677 Fl. I. **GWf** mają błędnie *e*³. Por. identyczny t. 117. Błąd poprawiono już w **GWn**.

II. Romance. Larghetto

- s. 62 t. 4 Vni I. W **GWf** (\rightarrow **GWn**) brak łuku przetrzymującego *a*¹. Por. **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**), **WyFr**^{ork} i analogiczny t. 9. W **PP** łuk uzupełniono.
- t. 12 Cor. Na 4. ćwierćnucie w **PP** wprowadzono rytm punktowany () zamiast dwóch ósemek.
- s. 63 t. 33 Fg. I. W 1. połowie taktu w **GWf** występuje błędny rytm . Przyjmujemy wersję **WyFr**^{ork} i **WyFr**^d. Wersję taką wprowadzono już w **GWn**.
- s. 67 t. 64-65 Vc. W **GWf** łuki są niejasne: w t. 65, występującym na początku nowej linii tekstu, rozpoczyna się nowy łuk, mimo że łuk w t. 64 przeciągnięty jest poza ostatnią nutę. W **GWn** skrócono łuk w t. 64. Przyjmujemy łukowanie analogiczne do występującego na początku t. 67 i w 2. połowie t. 68.

- s. 68 t. 77 Vle. Podajemy *cis*¹ według **GWf**. W **GWn** (\rightarrow **PP**) zmieniono je na *cisis*¹, dopasowując tę nutę do przyjętej w **Wn** wersji partii fortepianu.
- s. 70 t. 100-101 Cor. II. **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają . Występujące w **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**) *smorz.* oraz  w **WyFr**^d dowodzą, że mamy tu do czynienia z błędem sztycharskim, nierzadko w utworach Chopina spotykanym.
- t. 102 Cor. II. W **GWf** błędnie wyliczono trzy zamiast dwóch taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 73 t. 123 Cb. W **GWf** (\rightarrow **GWn**) dźwięk *E* ma błędnie wartość półnuty. W **PP** błąd poprawiono.
- t. 124 Vc. i Cb. W **GWf** (\rightarrow **GWn**) *pp* znajduje się tylko w głosie wiolonczel.

III. Rondo. Vivace

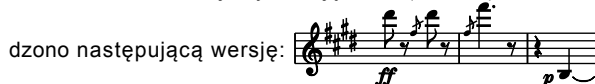
- s. 75 t. 58 i 60-64 Vle. W **PP** partię altówek uzupełniono na wzór analogicznych t. 286 i 288-292.
- s. 76 t. 66 Vni I. Na 4. ósemce w **PP** dodano – na wzór analogicznego t. 294 – nutę *h*¹.
- t. 69 Vni II. Jako 1. ósemkę **GWf** mają błędnie *cis*¹. W **WyFr**^{ork}, **WyFr**^d, **Wf** (\rightarrow **Wn, Wa**), partiach klarnetu II i fagotu I występuje w tym miejscu zgodnie *dis*¹. Por. też analogiczny t. 297. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 72-73 i 300-301 Vni I, Vni II i Vle. Podajemy wersję **GWf** (\rightarrow **GWn**). W **P75** wprowadzono tu wersję częściowo dublującą partię pierwszego fletu, klarnetu i fagotu:



- s. 77 t. 80-81 Vc. i Cb. W **GWf** (\rightarrow **GWn**) łuk przetrzymujący *H* znajduje się tylko w głosie wiolonczel.
- t. 86 Vni I. W **GWf** na 1. ósemce przeoczono chorągiewkę. W **GWn** błąd poprawiono.
Vle. W **GWf** (\rightarrow **GWn**) akcent umieszczono omyłkowo na ostatniej ósemce zamiast na ćwierćnucie. W **PP** akcenty w tym miejscu pominięto we wszystkich głosach smyczków.


t. 86 i 314 Tr. II. **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają tu – zapewne omyłkowo – odwrócone akcenty.



t. 86-88 Vni I. Podajemy wersję **GWf** (\rightarrow **GWn**). W **P75** wprowadzono następującą wersję:



t. 87-88 Timp. **GWf** mają w t. 87 znak *staccato* zamiast tremola, a *diminuendo* oddano błędnie jako akcent w t. 88. W **GWn** przywrócono jedynie tremolo w t. 87, pozostawiając znak dynamiczny bez zmian. Oba błędy poprawiamy na wzór analogicznych t. 315-316.

t. 95 Vle. Na 3. ósemce taktu **GWf** (\rightarrow **GWn**) mają błędnie *e*. W **PP** zmieniono je na *h*. Podajemy *fis* występujące w **WyFr**^{ork}.

- s. 78 t. 98-99 Cor. I in mi. W **GWf** brak łuku przetrzymującego g^2 . Przeoczenia dowodzi łuk występujący w **WyFr^d**, a także w analogicznych t. 326-327. W **GWn** łuk uzupełniono.
- t. 99 Timp. W **GWf** przeoczono chorągiewkę w 4. ósemce. W **GWn** błąd poprawiono.
Tr. II. Ostatnią ósemkę taktu przeniesiono w **PP** oktawę niżej, zapewne w analogii do t. 327.
- s. 79 t. 109-110 Vc. W **GWf** (→**GWn**) łuk zaczyna się dopiero od szesnastki *fis*. Por. analogiczne t. 113-114.
- t. 111 Timp. Między 2. ósemką a pauzą ósemkową **GWf** mają pauzę szesnastkową. Usuwamy ją, poprawiając rytm na wzór większości basów (partie puzonu, wiolonczel i kontrabasów). W **GWn** skrócono 2. nutę do wartości szesnastki, tak jak w partiach fagotów, rogów, trąbek, skrzypiec i altówek.
Vni II. **GWf** (→**GWn**) mają $\text{f}\sharp$ już na 1. ósemce taktu, najprawdopodobniej o ósemkę za wcześniej. Por. partie fagotów, skrzypiec I i altówek.
Vni I. W **PP** ostatnią nutę (h^2) przesunięto o szesnastkę wcześniej, zmieniając jej wartość rytmiczną na ósemkę.
- s. 80 t. 112 Vni I. Na 1. ósemce podajemy kwartę h^2-e^3 , występującą w **GWf**. W **GWn** nutę e^3 wypisano drobną czcionką jako zakończenie repliki partii fletu z poprzedniego taktu. Wersję tę (samo h^2) przejęto w **PP**.
- t. 114-115 Fl. II, Vni. **GWf** (→**GWn**) mają w tych głosach akcenty na 1. ósemce t. 115. Analiza nie budzącej wątpliwości akcentacji innych głosów dowodzi, że najprawdopodobniej akcenty umieszczono pomyłkowo o ósemkę za wcześniej (Fl. II i Vni II) lub za późno (Vni I).
Fl., Fg. I, Cor. W **GWf** brak łuków przetrzymujących. W **GWn** łuk uzupełniono jedynie w partii fagotu I.
- t. 115-117 Vle. Do synkopowanej ćwierćnuty a^1 dodano w **P66** (→**P75**) dis^1 . W **P80** dowolność tę powtórzono także w t. 116-117.
- t. 116-117 Cl. I in la. W **GWf** (→**GWn**) powtórzono w tych taktach partię klarnetu II. Jest to najprawdopodobniej pomyłka (por. komentarz do cz. I, t. 89-91), za czym przemawiają:
— brak uzasadnienia brzmieniowego dla przejścia do gry a 2;
— niezręczne skoki o kwartę na przejściu t. 115-116 i 117-118;
— na 4. ósemce obu tych taktów brak w całej partii orkiestry instrumentu realizującego szesnastkową repetycję dźwięku a^1 , wypisaną przez Chopina w **Wf** (→**Wn, Wa**).
W **PP** powtórzono wersję pierwszych wydań, zmieniając jedynie 1. ósemkę t. 116 z g^1 na h^1 .
- t. 116-119 Tr. in mi. Całotaktowe pauzy podajemy za **GWf** (→**GWn**). W **PP** uzupełniono partie trąbek w następujący sposób:
- 
- t. 118-119 Vc. W **GWf** (→**GWn**) akcent pojawia się o ósemkę za późno (na początku t. 119). Por. **Wf** (→**Wn, Wa**) i partię kontrabasów.
- t. 119 Vni II. W **GWf** (→**GWn**) $\text{f}\sharp$ pojawia się na początku taktu, najprawdopodobniej o ósemkę za wcześniej. Por. partie skrzypiec I, altówek i wiolonczel.
- s. 81 t. 127 Fl. II. Na 1. ósemce w **GWf** brak \sharp podwyższającego h^1 na his^1 . W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 82 t. 139 Vc. Jako 1. nutę podajemy *gis*, występujące zgodnie w **GWf** i **WyFr^{ork}**. Nutę tę zmieniono dowolnie na *g* zarówno w partii wiolonczel **GWn** (→**PP**), jak i w **Wn**.
- s. 84 t. 161 i 166 Cb. W **GWf** p znajduje się błędnie w t. 161 (5 taktów pauzy). Przenosimy je do t. 166. Identycznej poprawki dokonano w **GWn**.
- s. 85 t. 184 Vni I. Przed 2. ósemką w **GWf** brak \flat obniżającego dis^2 na d^2 . W **GWn** znak uzupełniono.
- t. 185 Vni II. Przed ostatnią ósemką w **GWf** (→**GWn**) brak \flat obniżającego *h* na *b*. **PP** mają poprawną wersję.
- t. 199-200 i 443-444 Określenia agogiczne w **GWf** sugerują powrót do tempa w t. 199 i 443, gdzie znajdujemy *a tempo* w obu partiach skrzypiec oraz w partii kontrabasów (tylko w t. 199; w t. 443-444 w pozostałych głosach **GWf** określenia tego nie ma wcale). Wprawdzie głosy altówek i wiolonczel mają je dopiero w t. 200, ale instrumenty te właśnie w tym takcie zaczynają grać. Z drugiej strony, **Wf** (→**Wn, Wa**) podaje *a tempo* w t. 200 i 444. Wątpliwości nie rozwiewa także **WyFr^{ork}**, gdyż *a tempo* wpisane jest tam w t. 200 i 443. W **GWn** i **PP** ujednolicono oznaczenia, podając *a tempo* w t. 200 i 444.
- s. 86 t. 206 Vc. Podajemy rytm **GWf**, zgodny z rytmem analogicznego t. 450 i **WyFr^{ork}**. **GWn** mają na 2. ćwierćnucie taktu pauzę ósemkową i ósemkę. Wersja ta jest najprawdopodobniej wynikiem adiuścacji błędnego rytmu $\left| \text{♪} \text{♪} \right|$, występującego pierwotnie także w **GWf**, gdzie poprawiono go w ostatniej fazie korekt.
- t. 207-208 Vni II. Łuk przetrzymujący a^1 w **GWf** (→**GWn**) jest błędnie umieszczony pomiędzy ćwierćnutami w t. 207. Por. partię rogu w tych taktach i altówek w t. 451-452.
- t. 208 Vle. W **GWf** przeoczono chorągiewkę ósemkową. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 210 Ob. I i Vni II. W **GWf** przed 2. ósemką brak \flat obniżającego gis^2 na g^2 . W **GWn** znak uzupełniono.
- t. 210-211 Fl. i Cl. Dla każdego z pary fletów i klarnetów podajemy zaczerpnięte z **GWf** osobne znaki dynamiczne (odpowiednio nad i pod pięcioliniami), gdyż w tym przypadku nie można uznać ich za uzupełniające się.
- t. 213 Vni I. Pod 4. ósemką **GWf** (→**GWn**) mają kropkę *staccato*. Porównanie z t. 217 oraz partią skrzypiec II i **WyFr^{ork}** w obu taktach dowodzi, że znak ten postawiono przez pomyłkę.
- s. 87 t. 221-222 Vni II. W **GWf** (→**GWn**) brak łuku przetrzymującego dis^1 . Porównanie z t. 225-226 i partią altówek w obu miejscach świadczy o przeoczeniu łuku.
- s. 88 t. 228 Vni II. W **GWf** przeoczono chorągiewkę ósemkową, co zostało poprawione już w **GWn**.
- t. 229-230 Fl. II. Jako 1. ósemkę **GWn** mają w tych taktach odpowiednio dis^2 i cis^2 . Jest to prawdopodobnie dowolna zmiana, dokonana już w druku.
Fl. W **GWf** (→**GWn**) w partii fletu I brak łuku przetrzymującego eis^2 (najprawdopodobniej kopista, sporządzający [**Gf**] na podstawie [**P**], mylnie wpisał ten łuk w partię fletu II, w której występuje tu dodatkowy łuk o niejasnym znaczeniu). Łuk przetrzymujący eis^2 znajduje się w **WyFr^d**.
- t. 230 Cl. I in la. Na 2. ósemce **GWf** (→**GWn**) mają błędnie ais^1 (brzmiące *fisis*). **Wf**, **WyFr^{ork}** i **WyFr^d** mają fis^1 . **PP** mają poprawną wersję.
Fg. I. Na 2. ćwierćnucie taktu **GWf** najprawdopodobniej miało pierwotnie d^1 , co w **GWn** zmieniono na dis^1 . Poprawną, zgodną z **WyFr^d** wersję z *h* wprowadzono w **GWf** w ostatniej fazie korekt.
Vle. W **GWf** (→**GWn**) $\text{f}\sharp$ wydrukowano błędnie na 2. ósemce (pod repliką partii fagotu).

- Cb. W **GWf** *h* w 2. połowie taktu ma błędnie wartość ósemki (takt liczy tylko trzy ósemki). W **GWn** poprawiono rytm i dodano łuk przetrzymujący do *h* w t. 231.
- t. 231 Cb. Jako ostatnią ósemkę **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *a*. Prawidłowości *h* dowodzi **WyFr^{ork}**. **PP** mają poprawną wersję.
- s. 89 t. 254-255 i 258-259 Vle. W **GWf** (→**GWn**) brak łuku przetrzymującego *fis*¹. Por. **WyFr^{ork}** i partie pozostałych instrumentów smyczkowych.
- s. 90 t. 256 Cb. W **GWf** brak chorągiewki ósemkowej. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 258 Vni II. W **GWf** przed 2. ósemką przeoczono \dot{h} obniżający *cis*¹ na *c*¹. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 263 Cl. I in la. Na 3. ósemce taktu **GWf** mają błędnie *h*. W **GWn** poprawiono je na *c*¹.
- s. 91 t. 278 Vni II. Takt ten liczy w **GWf** trzy ćwierćnuty, gdyż *ais* zapisane jest jako ćwierćnuta normalnej wielkości. Możliwe, że błędna jest półnutowa wartość rozpoczynającego takt *b* (w **GWn** zmieniono je na ćwierćnutę). Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że Chopin zapisał tu zmianę enharmoniczną w sposób, którego użył po latach w *Sonacie* *h* op. 58, cz. III, t. 96.
- s. 92 t. 294 Vle. Jako 2. ósemkę **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *h*. W **P75** zmieniono je dowolnie na *his*. Prawidłowe *a* występuje w **WyFr^{ork}**. Por. też analogiczny t. 66.
- t. 296 Fg. I. Drugą ćwierćnutę (*h*) zastąpiono w **PP** dwiema ósemkami *h-e*.
- t. 299 Cor. II in mi. Na początku taktu w **PP** dodano ósemkę *g*¹.
- t. 305 i 307 Vc. Zamiast ćwierćnuty *cis* w **P80** wprowadzono czterokrotnie powtórzoną szesnastkami kwintę *cis-gis*, analogicznie do t. 77 i 79.
- s. 93 t. 309 Cl. I. **GWf** mają następujący, zapewne omyłkowy rytm:

 Por. analogiczne t. 61-63. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 312 Trbn. W **GWf** (→**GWn**) akcent umieszczono o ósemkę za wcześniej. Por. t. 313 i 84-85.
- t. 313-315 Fl. Występujące w **GWf** znaki dynamiczne podajemy dla każdego fletu osobno (odpowiednio nad i pod pięciolinią), gdyż w tym przypadku nie można ich uznać za uzupełniające się.
- t. 314-315 Vc. Takty te mają w **GWf** następującą, błędną postać:

 Por. t. 86-87. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 94 t. 327 Vni II. W **GWf** (→**GWn**) przeoczono chorągiewkę przy *gis*¹ na 3. ósemce taktu.
- t. 330 Tr. II in mi. W **GWf** pierwsze dwie nuty mają wartość szesnastek zamiast ósemek. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 331 Vni II. Na 1. ósemce taktu w **GWf** (→**GWn**) brak dźwięku *cis*². Por. t. 329 oraz 101 i 103. **PP** mają poprawną wersję.
- s. 95 t. 332-333 Vle, Vc. W **GWf** (→**GWn**) *p* umieszczono w replice fagotu na początku t. 332. Przesuwamy je na wejście instrumentów smyczkowych w t. 333.
- t. 333 i 335 Vc. i Cb. Na 4. ósemce taktu w **GWf** przeoczono chorągiewki ósemkowe: w t. 333 w partii wiolonczel, w t. 335 – kontrabasów. W **GWn** błędy poprawiono.
- t. 335 Fl. I. Na 4. ósemce taktu **WyFr^d** i **GWf** mają omyłkowo *a*³. Por. **Wf** (→**Wn, Wa**). W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 335-336 Tr. I in mi. **GWf** (→**GWn**) mają tu omyłkowo 5 razy *c*². Błąd poprawiono w **P80**.
- t. 336 Ob. II. W **GWf** (→**GWn**) akcent umieszczono o ósemkę za wcześniej. Por. partię fletu II i analogiczny t. 112. Trbn. Jako 3. ósemkę **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *e*. **PP** mają poprawną wersję.
- s. 96 t. 360-361 i 364-365 Fg. W **PP** dodano łuki przetrzymujące i usunięto akcenty w t. 361 i 365.
- s. 97 t. 374 Vle. W **GWf** przed 2. ósemką przeoczono \dot{h} obniżający *gis*² na *g*². W **GWn** znak uzupełniono.
- s. 100 t. 412 Vle. W **GWf** (→**GWn**) błędnie umieszczono *f* zamiast *f^z*. Vc. W **GWf** (→**GWn**) brak *p* po *f^z*.
- t. 413 Cl. I. W **GWf** wyliczono 45 zamiast 41 taktów pauzy. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 101 t. 432 Vc. Przy *G* na początku taktu w **GWf** przeoczono chorągiewkę ósemkową. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 102 t. 454-455, 460 i 464 Fl., Cl., Cor. i Tr. Podajemy – idąc za **GWf** – zróżnicowane oznaczenia dynamiczne dla instrumentów notowanych parami na jednej pięciolinii, gdyż każda z wersji może być uznana za prawidłową.
- t. 456 Tr. II. Na początku taktu **GWf** mają błędnie szesnastkę zamiast ósemki. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 103 t. 462-463 Cl. I in la. W **GWf** (→**GWn**) brak łuku przetrzymującego *d*². Por. t. 470-471, **WyFr^{ork}** i **WyFr^d**.
- s. 104 t. 478 Ob. II. **GWf** (→**GWn**) mają błędnie *g*¹ zamiast *f*¹. **PP** mają poprawną wersję.
- t. 479 Cor. II. W **GWf** 2. ćwierćnuta ma błędnie wartość ósemki (takt liczy w sumie tylko trzy ósemki). W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 105 t. 492 Vc. i Cb. Przy 1. nucie taktu w **GWf** przeoczono chorągiewkę ósemkową. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 496-497 Timp. **PP** mają tu pauzy zamiast występującego w **GWf** (→**GWn**) tremola na dźwięku *e*. Może to być wynikiem mylnej interpretacji **GWn**, w którym od t. 496, równocześnie z wejściem tremola, rozpoczyna się dwutaktowa replika partii fortepianu (w **GWf** zreplikowane są także t. 494-495). Ponieważ replika powinna poprzedzać wejście instrumentu, adiustator **P66** mógł uznać występujące pod repliką półnuty *e* za umieszczone omyłkowo zamiast pauz.
- s. 106 t. 504 Cb. Przy *e* na początku taktu w **GWf** przeoczono chorągiewkę ósemkową. W **GWn** błąd poprawiono.
- s. 107 t. 519 Timp. W **GWf** 1. nuta ma błędnie wartość ósemki. W **GWn** błąd poprawiono.
- t. 519-520 Fg. II. Dwie ostatnie nuty są w **PP** błędnie zapisane o oktawę wyżej (unisono z fagotem I).

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi wstępne

W zamyśle redakcji niniejsza partytura „historyczna” ma charakter studialny i nie powinna być wykorzystywana w normalnej praktyce koncertowej; z myślą o wykonaniach publicznych przygotowana została partytura „koncertowa” – patrz *Koncepcja edytorska partytur Koncertów Fryderyka Chopina*.

Poniższy komentarz dotyczy więc sytuacji raczej wyjątkowych, w których jako podstawy wykonania użyto by – z jakichkolwiek powodów – partytury „historycznej”.

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Akcenty długie oznaczają akcent o charakterze przede wszystkim wyrazowym, w którym część akcentowana trwa na ogół nieco dłużej niż w zwykłym akcencie (przy krótszych wartościach rytmicznych obejmuje czasem dwie lub trzy nuty), a spadek natężenia dźwięku jest łagodniejszy.

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

Skrót: t. – takt, takty.

Koncert e op. 11

I. Allegro maestoso

s. 59 t. 654 Pfte, Vc. Ponieważ pewna część wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu oktawę *F-f*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać, i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z *fes*, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

t. 658 Pfte, Vc. Istnienie dwóch autentycznych wersji 1. akordu partii solowej (por. *Komentarz źródłowy*) wymaga uwzględnienia obu możliwości (*e¹* lub *es¹*) także w partii wiolonczel. Wykonanie jednej lub drugiej wersji należy każdorazowo uzgodnić z solistą.

III. Rondo. Vivace

s. 82 t. 139 Pfte, Vc. Ponieważ zdecydowana większość wydań partii solowej *Koncertu* podaje na początku taktu w lewej ręce *g*, należy upewnić się, którą wersję solista zamierza wykonać i wprowadzić ewentualnie odpowiednią zmianę w partii wiolonczel. Podkreślamy, że autentyczna jest wersja z *gis*, dlatego – o ile to możliwe – wskazane jest wykonywanie tej właśnie wersji.

Jan Ekier
Paweł Kamiński