

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. Zaden jednak autograf tego rodzaju – jeśli nie liczyć półotaktowego 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 („partytyje poprawiane”¹). Także i te rękopisy zaginęły, co jest szczególnie dotkliwe 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 zestawione 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 (Strzyżewo, 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 postępkach 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 raju”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 danym miejscu, nie możemy wskazać, ani kiedy to mogło nastąpić ani – tym bardziej – kto mógł to zrobić.

Oba *Koncerty* w formie partytur ukazały się drukiem w 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. Berlioz, 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*¹⁰, zastąpił zdaniem: „Cały urok utworów Chopina skupia się w partii fortepianowej; orkiestra jego *Koncertów* nie jest niczym więcej jak zimnym i prawie bezużytecznym akompaniamentem”¹¹. Natomiast sąd Niecksa brzmi: „oryginalność Chopina kończyła się w momencie, gdy pisał na inny instrument, niż fortepian”¹².

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”¹³. 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 zadał 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 odworzył całą przemyślaną, zwierną instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti* [...]”¹⁴. Zgodny z powyższym jest opis Chopinowskiego akompaniowania, przekazany przez uczennicę, C. O'Méara-Dubois: „Obok fortepianu, na którym dawał lekcje stało pianino. Było to nadzwyczajnie słyszeć go, gdy towarzyszył jakimkolwiek koncertom, od Hummla po Beethovena”¹⁵.

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 Berlioz 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 rozziw między genialnymi partiami fortepianu a partiami orkiestry autorzy przeróbek starali się zmniejszać poprzez wzbogacenie brzmienia i obsady orkiestry (czasem aż do trzech puzonów), co niekiedy powodowało nawet konieczność wirtuozowskiego rozbudowania faktury fortepianu (!). Był to wciąż ten sam anachronizm, polegający na dokonywaniu zmian w kierunku brzmień orkiestry osiągniętych

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 *brillant* dzieła Hummla, Moschelesa, Riesa, Fielda (sam Chopin grał koncerty Gyrovetzta i Kalkbrennera). Stwierdzają zgodnie, że od swego nauczyciela, Józefa Elsnera, nie mógł przejąć gruntowniejszej znajomości sztuki instrumentowania¹⁶. „[Orkiestracja Chopina] jest bardziej indywidualna niż się powszechnie przypuszcza, znacznie lepsza od instrumentacji zarówno jego polskich poprzedników, jak i zachodnich wzorów – Fielda i Hummla. 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 [...]”¹⁷.

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 *Koncert [e-moll]* w kwartecie [...] Jak się wyda w orkiestrze napiszę Ci w przyszły tydzień [...] Jutro jeszcze raz w kwartecie chcę zrobić”¹⁸; w cztery dni później: „Ja dziś próbuję drugi *Koncert [e-moll]* z kompletną orkiestrą prócz trąb i kotłów”¹⁹. Na próby z rzeczywistie 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 chłopiących 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”²⁰. 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”²¹.

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. 8²² rozważa pomysł zamiany skrzypiec na altówkę. W innym liście opisuje budowę i działanie surdynek²³, co wskazuje na to, że była to nowa zdobycz orkiestrowa; podkreślanie konieczności ich użycia w *Koncertie e-moll* dowodzi, jak ważną muzycznie rolę dla niego odgrywały („[...] bez nich bowiem *Adagio* by upadło” – pisał do przyjaciela²⁴). 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 przesadą w stwierdzeniu, że recytatywy 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”²⁵. (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 [...]?”²⁶ 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, domniemanę bądź rzeczywiste niepoprawności. [...] Zaczęto wówczas wyłatać, retuszować, dopasowywać i ujednolicać teksty”²⁷.

* * *

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.

Partytura „koncertowa” 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 odmienną materię 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 brzmi 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 Franchomme’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 Franchomme’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 zorkestrowanie początkowych *tutti* obu *Koncertów* wyrządziło więcej szkody reputacji Chopina jako instrumentatora niż cokolwiek innego”²⁸. A także: „Orkiestracja Chopina jest mniej szczęśliwa, często bowiem jest nikła, bez wyzyskania efektów instrumentalnych, bez znaczenia symfonicznego. Zwykle Chopin daje podkład kwartetowy w ciągniętych nutach. To nuży”²⁹. 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, powierzone przez Chopina instrumentom dętym, są używane przez niego z wielkim wyczuciem barwy, rejestrów 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”³⁰.

Nie należy też zapominać o powierzeniu w zakończeniu II cz. *Koncertu e-moll* długiej frazy tematycznej skrzypcom, którym fortepianowi 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 pozwalamy sobie – szczególnie w utworach 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 ciętelniejsze 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 części³¹ i recenzją Berlioz’a. 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. Znaleźliśmy 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.

Domniamyamy 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 Hector Berlioz „Le Rénovateur” 3 (IV), 5 I 1835: „[...] owa zachwycająca kompozycja, której nieodparty urok idzie w parze z najgłębszą myślą religijną, pogrążyła słuchaczy w swoistej radości – spokojnej i ekstatycznej [...], jest tu tyle prostoty połączonej z taką świeżością wyobraźni, że gdy ostatnia nuta spadła niby perła do złotej wazy, publiczność pogrążona w kontemplacji powstrzymała się przez kilka chwil od oklasków, słuchała nadal. Tak właśnie, śledząc harmonijne opadanie półcieni wieczornego zmierzchu, pozostajemy bez ruchu w ciemności z oczami utkwionymi ciągle w ten punkt horyzontu, gdzie właśnie znikło światło.”

¹¹ H. Berlioz *Z pamiętników*, Kraków 1966, s. 289.

¹² F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. I, s. 206.

¹³ F. Hoesick, op. cit., s. 361.

¹⁴ W. von Lenz *Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin [...]*, „Neue Berliner Musikzeitung” 4 IX 1872.

¹⁵ F. Niecks *Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1888, t. II, s. 188.

¹⁶ A. Frąckiewicz, *Instrumentacja koncertów Chopina*, „Muzyka” nr 3-4, Warszawa 1952.

¹⁷ 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.

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

¹⁹ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

²⁰ List do rodziny w Warszawie, Wiedeń 28 V 1831.

²¹ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 10 IV 1830.

²² List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 31 VIII 1830.

²³ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 15 V 1830; patrz ostatni przypis.

²⁴ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 22 IX 1830.

²⁵ E. Zimmermann *Chopin i jego orkiestra*, w: „Rocznik chopinowski” nr 19, Warszawa 1987, s. 125.

²⁶ *Ibidem*, s. 127.

²⁷ *Ibidem*, s. 132.

²⁸ G. Abraham, op. cit., s. 86.

²⁹ A. Münchheimer, w: F. Hoesick, op. cit., s. 360, przypis.

³⁰ G. Abraham, op. cit., s. 85.

³¹ List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 15 V 1830: „Adagio od nowego *Koncertu* jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysięcy lubych wspomnień na myśli. – Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosnowy, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuje go *s o r d i n a m i*, to jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni, które okraczając strony dają im jakiś nosowy, srebrny tonik.”

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 f op. 21

Źródła

- As** Autograf szkicowy półtoraktowego fragmentu I części *Koncertu* (zanotowany z kilkoma innymi, nie powiązany z sobą szkicami na ostatniej stronie autografu *Tria* op. 8; Towarzystwo im. F. Chopina, Warszawa). Obejmuje pełny zapis t. 225 w układzie na dwa fortepiany i zarys dalszego ciągu.
- [PI]** Zaginiony rękopis partytury *Koncertu*, przynajmniej w znacznej części autograf (*tutti* i akompaniamenty smyczkowe, wszystkie lub tylko niektóre, mogły być pisane obcą ręką), ukończony w Warszawie prawdopodobnie na początku 1830 r. Wraz ze sporządzonymi na jego podstawie głosami służył do wykonań publicznych (Warszawa, 17 i 22 III 1830). **[PI]** stanowił punkt wyjścia zachowanego półautografu partytury. Najprawdopodobniej posłużył też Julianowi Fontanie do zredagowania wyciągu fortepianowego partii orkiestry II i III części.
- [AI]** Zaginiony autograf partii solowej *Koncertu*, z którego Chopin grał go w Warszawie z orkiestrą (wykonywanie utworów koncertowych z nut było wówczas normalną praktyką estradową; w liście do T. Woyciechowskiego z dn. 12 IX 1829 r. 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”).
- [GI]** Zaginione głosy orkiestrowe, z których grała orkiestra na koncertach Chopina w Warszawie.
- ½A** Półautograf partytury *Koncertu* (Biblioteka Narodowa, Warszawa), przygotowany przez Chopina we współpracy z nieznanym kopistą jako podkład do pierwszego wydania niemieckiego partii solowej i głosów orkiestrowych, prawdopodobnie na przełomie lat 1835-1836. W latach późniejszych (ok. 1860 r. i później) ten sam wydawca (Breitkopf & Härtel) wykorzystał **½A** także przy redagowaniu drugiego wydania partii fortepianu i dwóch wydań partytury; niektóre uzupełnienia (np. znaki chromatyczne, także w partii solowej) mogą pochodzić z tego okresu.
- ½A** = **A** + **R^{ork}**;
- A** Partia fortepianu **½A**, będąca autografem Chopina sporządzonym przypuszczalnie na podstawie **[AI]**. Obejmuje partię solową oraz uzupełniający ją, pisany drobniejszym pismem, wyciąg fortepianowy fragmentów czysto orkiestrowych i niektórych odzywek instrumentalnych. We fragmentach tych znajdujemy wiele podanych przez Chopina nazw instrumentów grających poszczególne frazy, co ma podstawowe znaczenie dla rekonstrukcji partii orkiestrowej.

- Ręką Chopina napisana jest również strona tytułowa I cz. i tempa metronomiczne. W niektórych fragmentach wyciągu fortepianowego w II i III cz. tekst wpisany drobnymi nutkami przez Chopina był najprawdopodobniej pogrubiany następnie przez kopistę¹.
- R^{ork}** Partia orkiestry **½A**, pisana przez nieznanego kopistę prawdopodobnie na podstawie **[PI]**. Chopin wprowadził w niej szereg zmian i uzupełnień, jednak nie wszystkie poprawki były robione jego ręką (identyfikację utrudnia fakt, iż charakter pisma nutowego kopisty jest zbliżony do Chopinowskiego). Zwraca uwagę, że fragmenty partii orkiestry możliwe do odtworzenia na podstawie **A**, przede wszystkim te oznaczone jako *Tutti*, w wielu aspektach różnią się od wersji **R^{ork}**, co wskazuje na udział obcych rąk w nadawaniu partiom instrumentów orkiestrowych postaci tam zapisanej (patrz *Koncepcja edytorska...*, s. 2).
- WyF** Rękopis wyciągu fortepianowego partii orkiestry II i III cz. *Koncertu* (zaginiony, fotokopia w Archiwum Akt Nowych, Warszawa), sporządzony przez Juliana Fontanę najprawdopodobniej na podstawie **[PI]** (por. *Komentarz źródłowy* do partytury koncertowej). W oznaczonych jako *Tutti* fragmentach III cz. granych przez samą orkiestrę Fontana prawdopodobnie przepisał zawartą w **[PI]**, pierwotną redakcję Chopinowskiego wyciągu fortepianowego. **WyF** umożliwiła w znacznym stopniu rekonstrukcję tego zaginionego źródła i kierunków przemian, jakim uległa instrumentacja *Koncertu* między pierwszym wykonaniem utworu w 1830 r. a jego wydrukowaniem w 1836 r. Niektóre ołówkowe dopiski świadczą o wykorzystywaniu **WyF** – zapewne przez samego Fontanę – do celów praktycznych.
- Wn** Pierwsze wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian, Breitkopf & Härtel (5654), Lipsk IV 1836, oparte na **A** (por. *Komentarz źródłowy* do wersji fortepianowych *Koncertu*). Istnieją nakłady **Wn** różniące się ceną na okładce i kilkoma drobnymi, czysto graficznymi szczegółami. Do wydania tego dołączano:
- GWn** Głosy orkiestrowe (ta sama firma i numer), oparte najprawdopodobniej na głosach przepisanych i zredagowanych na podstawie **R^{ork}**. Zarówno w rękopiśmiennym podkładzie, jak i w drukowanych głosach orkiestrowych dokonano adiacji znaków chromatycznych i oznaczeń wykonawczych oraz poprawiono niektóre inne błędy **R^{ork}**. Popelniono także szereg pomyłek. Nic nie wskazuje na udział Chopina w przygotowywaniu **GWn**. Redakcja **Wn** nie stwierdziła istnienia różnych nakładów **GWn**.
- Wf** Pierwsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, M. Schlesinger (M.S.1940), Paryż VII 1836. Zachowały się dwa różne nakłady:
- Wf1** Pierwszy nakład, oparty na **Wn** i korygowany przez Chopina. Zawiera znaczną liczbę błędów wysokościowych, chromatycznych i innych (część błędów została przejęta z **Wn**).
- Wf2** Drugi nakład **Wf** (ta sama firma i numer), przygotowany wkrótce po pierwszym. W ostatniej fazie korekt wprowadzono trzy najprawdopodobniej Chopinowskie zmiany w wyciągu fragmentów orkiestrowych III części. Zmiany te należy uznać za odnoszące się intencjonalnie także do partii orkiestry. Istnieją egzemplarze **Wf2**, różniące się jedynie detalami okładki, m.in. cenami, pochodzące z nakładów zrealizowanych przez następcę Schlesingera, Brandusa.
- GWf** Głosy orkiestrowe dołączane do **Wf** (ta sama firma i numer), w których odtworzono – z pewną liczbą pomyłek i drobnymi poprawkami – tekst **GWn**. Chopin nie brał udziału w powstaniu **GWf**. Redakcja **Wn** nie stwierdziła istnienia różnych nakładów **GWf**.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie *Koncertu* w wersji na jeden fortepian, Wessel & C^o (W & C^o N^o 1642), Londyn V 1836, oparte na egzemplarzu **Wf2** nie zawierającym kilku najpóźniej wprowadzonych poprawek. Do wydania tego dołączane były **GWf** opatrzone stemplem Wessla, najprawdopodobniej więc materiał orkiestrowy nie był przez wydawcę angielskiego drukowany.

¹ Hipoteza wyjaśniająca cel tego zabiegu – patrz J. Ekier *Working on the National Edition – four communiqués* w: „Chopin In Performance: History, Theory, Practice. IV International Conference”, Warszawa 2005.

P65 Pierwsze wydanie partytury *Koncertu*, Breitkopf & Härtel (10721), Lipsk 1865-1866, oparte na $\frac{1}{2}$ **A** porównanym z **GWn**. Tekst podany został – zwłaszcza w zakresie oznaczeń wykonawczych – dokładnej rewizji, wielu błędów jednak nie poprawiono. Zwraca uwagę popełniony w **P65** poważny błąd w partii kotłów: wszystkie nuty *G* (odpowiadające dźwiękom *c*) zmieniono na *F*, przez co zapis jest całkowicie fałszywy (pisownia ta robi wrażenie nie transponującej, lecz wszędzie tam, gdzie powinno być *c*, występuje *F*, a tam, gdzie *F* (*f*) – *c*).

P79 Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją J. Brahmsa w ramach wydania dzieł wszystkich Chopina (*Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*), Breitkopf & Härtel (C XII 5), Lipsk 1879. Edycja oparta jest na **P65** porównanym z $\frac{1}{2}$ **A**. Poprawiono w niej większość błędów podkładu, nie ustrzeżono się jednak przed nowymi. = **P65** i **P79**.

PP
PS Wydanie partytury *Koncertu* pod redakcją K. Sikorskiego w ramach edycji dzieł wszystkich F. Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3821), Warszawa-Kraków 1960. Wydanie oparte na **P79** z licznymi adiacjami 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 **R^{ork}** jako jedyne źródło powstałe – przynajmniej częściowo – pod kontrolą Chopina. Poprawiamy jedynie wyraźne, mechaniczne błędy wysokościowe lub rytmiczne.

Zachowujemy oryginalny, prawdopodobnie autentyczny układ instrumentów.

Uzupełniamy zgodnie z sensem muzycznym oznaczenia przydziału partii parom instrumentów dętych (I, II, a 2), w **R^{ork}** nie zawsze ściśle zanotowane.

Ujednolicamy notację tremolo smyczkowych.

Uzupełniamy milcząco kilkadziesiąt przeoczonych znaków chromatycznych tam, gdzie sens harmoniczny nie budzi – mimo ich braku – najmniejszych wątpliwości, a błędy poprawiono już w pierwszych wydaniach.

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 umiejscowieniu znaków (głównie dynamicznych). W szczególności, odnoszące się do obu pięciolinii oznaczenia pisane pomiędzy nimi, umieszczamy – zgodnie ze współczesnym zwyczajem – przy każdej z nich.

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

Partia fortepianu pochodzi z tomu 14 **A XIIIb** (wersja na jeden fortepian). Pominięto palcowania i elementy notacji pochodzące od redakcji, a nie mające wpływu na relacje brzmieniowe partii solowej i orkiestry (nawiasy, drobniejsze warianty).

I. Maestoso

s. 11 *Początek* Jako oznaczenie metrum **GWn** (\rightarrow **GWf**) ma we wszystkich głosach błędnie **C**. Niedokładności tego rodzaju zdarzały się wielokrotnie w utworach Chopina, np. w pięciu z sześciu utrzymanych w metrum ♩ *Etiud* z op. 25.

t. 6 Vc. Jako szesnastkę na 3. ćwierćnucie taktu **R^{ork}** ma błędnie **g**. W **GWn** (\rightarrow **GWf**) błąd poprawiono.

s. 12 t. 11 Vni. II. **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) ma następującą pisownię:



Brak rozbicia na ósemki nuty *c*¹ w 2. połowie taktu jest z pewnością pomyłką, czego dowodzą ósemki wypisane tu ręką Chopina w **A**.

s. 13 t. 19 Ob. II, Cl. II in sib i Fg. II. Na 1. ósemce taktu w **R^{ork}** brak wpisu (nuty lub pauzy) dla tych instrumentów. Uzupełniamy to w sposób, który najnaturalniej wynika z prowadzenia głosów. Uzupełnień dokonano już w **GWn** (\rightarrow **GWf**), gdzie jednak w partii klarnetu II powtórzono *c*² występujące w klarnecie I.

Vni I. Na 1. ósemce do występującego w **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) *des*³ w **P65** dodano dowolnie dolną oktawę, *des*².

Vni i Vle. Akcenty umieszczone są błędnie dopiero na 3. ósemce taktu. Por. **A** i wszystkie pozostałe głosy.

t. 20 Fl. II. Jako ostatnią ósemkę **R^{ork}** ma błędnie *e*². Tę oczywistą pomyłkę poprawiono już w **GWn** (\rightarrow **GWf**).

s. 14 t. 22 Fl. I. Przed 7. ósemką taktu w **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) brak \flat . Błąd poprawiono dopiero w **P79**.

Ob. II. Jako ostatnią ósemkę **R^{ork}** (\rightarrow **P65**) ma błędnie *g*¹. Tę oczywistą pomyłkę poprawiono już w **GWn** (\rightarrow **GWf**).

t. 27-30 Fg. W **R^{ork}** od nowej strony (t. 27) nie jest kontynuowana notacja a 2.

t. 28 Fg. I i II. Przed półnutą w **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) brak \flat . **PP** mają poprawną wersję.

s. 15 t. 33 Vle. Jako ostatnią ćwierćnutę **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) ma błędnie *b*. Pomyłki dowodzi porównanie z analogicznym t. 34 (w **A** ostatnie akordy lewej ręki są w t. 33-34 identyczne, *des-g-b*).

t. 41 Fg. W **R^{ork}** 2. ćwierćnuta (*f*) zapisana jest – zapewne pomyłkowo – z dwiema laseczkami. W **GWn** (\rightarrow **GWf**) zrozumiano to jako wskazówkę, iż od tej nuty aż do końca t. 43 fagoty grają a 2.

s. 16 t. 45-48 Fg. Wbrew notacji **R^{ork}** fragment ten w **GWn** (\rightarrow **GWf**) włączono błędnie do partii obu fagotów.

s. 17 t. 60 Vle. W 2. połowie taktu **R^{ork}** ma błędnie kwartę *as-des*¹, prawdopodobnie zamiast kwinty *as-es*¹. W **GWn** (\rightarrow **GWf**) usunięto błędną nutę, pozostawiając samo *as*.

Cl. II in sib. Na 4. ćwierćnucie taktu *a*¹ klarnetu I zostało w **P79** mylnie opatrzone dodatkową laseczką w dół, przez co w partii klarnetu II takt liczy 5 ćwierćnut.

s. 18 t. 81-82 Vle. W **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) partię altówek zanotowano błędnie o tercję za wysoko, jako *fes*¹-*b-as*. W **P79** poprawiono 2. i 3. nutę na *g-f*.

s.20 t. 117-118 Vni II. Porównanie z partią fortepianu wskazuje na przypuszczalny błąd rytmiczny (najprawdopodobniej powtórzono tu omyłkowo rytm skrzypiec I). Patrz *Komentarz wykonawczy*.

s. 24 t. 167-169 Łukowanie w tych taktach jest w **R^{ork}** wyjątkowo niestaranne i niejasne. Podajemy jedno z możliwych odczytań.

t. 172 Vni I. W **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) \flat podwyższający *des*² na *d*² umieszczony jest błędnie dopiero przed półnutą na 2. ćwierćnucie taktu. Błąd poprawiono w **P79**.

Vc. W **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) \flat podwyższający *B* na *H* umieszczony jest błędnie dopiero przed półnutą na 2. ćwierćnucie taktu, co poprawiono jedynie w **PS**.

s. 25 t. 183 Cl. II in sib. W **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) brak \flat podwyższającego *es*¹ na *e*¹. Błąd poprawiono w **P79**.

t. 184 Vc. Na 4. ćwierćnucie w **R^{ork}** przeoczono oznaczenie *tremolo* ósemkowego. Brak uzupełniono już w **GWn** (\rightarrow **GWf**).

s. 27 t. 196 Vle. Na końcu 1. połowy taktu w **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) brak \flat podwyższającego *as*¹ na *a*¹. Błąd poprawiono w **P79**.

t. 199 Fl., Ob. Na początku taktu w **R^{ork}** (\rightarrow **GWn** \rightarrow **GWf**) brak przednutki w partii oboju I. Porównanie z partią oboju II oraz partiami

- fletów, które od ostatniej ósemki t. 198 do końca t. 200 grają unisono z obojem I świadczy o przeoczeniu przednutki g^1 . W P79 pominięto przednutki we wszystkich czterech partiach.
- s. 28 t. 212 Fg. I. Dwie ósemki rozpoczynające 2. połowę taktu zanotowane są błędnie w P65 jako ósemka z kropką i szesnastka, a w P79 jako ósemka z kropką i ósemka.
- s. 34 t. 254 Vc. Jako 3. ćwierćnutę R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$, $\rightarrow P65$) ma A. Widoczne w R^{ork} ołówkowe przekreślenie $\dot{\flat}$ zostało zatem dokonane później (po 1865 r.), przypuszczalnie w trakcie prac nad P79, w którym błąd ten już nie występuje.
- t. 255-256 Vni I. Podajemy występujące w R^{ork} des^1 . W pozostałych źródłach dodano przed tymi nutami kasowniki. Przeoczenia $\dot{\flat}$ w R^{ork} nie można wprawdzie całkiem wykluczyć, wersja z des^1 jest jednak znacznie prawdopodobniejsza zarówno źródłowo, jak i stylistycznie (por. np. identyczny akord w t. 325-326).
- s. 35 t. 257 Vle. Pierwsze dwie szesnastki w R^{ork} brzmią omyłkowo des . W G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) i PP zmieniono je na es , co jest z pewnością błędem, gdyż akord C-dur stanowi oś przebiegu harmonicznego w tym i następnych taktach (e^1 skrzypiec na 2. i 3. ósemce taktu). Brak $\dot{\flat}$ przed omawianymi nutami pozwala uznać poprawkę na c za bardziej prawdopodobną niż na e .
- t. 259 Ob. I. Na początku taktu w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) brak $\dot{\flat}$. Błąd poprawiono w P79.
- t. 261 Fg. Przed kończącą takt oktawą w R^{ork} brak \flat przywracającego es . W G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) błąd ten poprawiono w partii fagotu II, zarazem dodając jednak błędny $\dot{\flat}$ podwyższający es^1 na e^1 w partii fagotu I. PP mają poprawną wersję.
- s. 36 t. 263 Ob. II. Na początku taktu wszystkie źródła mają b^1 zamiast g^1 . O pomyłce świadczy porównanie z Chopinowskim wyciągiem w A, gdzie nuta b^1 nie występuje, oraz odstępek tej nuty od g^2 oboju I, dający w R^{ork} złudzenie interwału oktawy.
- t. 265-266 Vc., Cb. R^{ork} ma niejasne oznaczenia dynamiczne: f dwukrotnie przy wejściu motywu, a oprócz tego *sempre* fff . Powielenie wskazań jest tu prawdopodobnie wynikiem źle odczytanej zmiany oznaczeń.
- t. 266 Vni II, Vle. W 1. połowie taktu w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) brak $\dot{\flat}$ podwyższających es^1 na e^1 . Błąd poprawiono jedynie w PS.
- s. 38 t. 292 Vni I. Appoggiaturę es^1 podajemy w formie drobnej ćwierćnuty według R^{ork} . W G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) i P65 nadano jej postać przekreślonej ósemki, a w P79 pominięto.
- t. 295-296 Vni I. W obu taktach R^{ork} ma tylko półnutę h . Błąd rytmiczny poprawiono już w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$). Niezgodność harmoniczna z partią fortepianu nakazuje jednak domyślać się tu jakiegoś poważniejszego błędu – patrz *Komentarz wykonawczy*.
- s. 39 t. 307 Vle. W R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) brak $\dot{\flat}$ podwyższającego des^1 na d^1 . Błąd poprawiono w P79.
- s. 40 t. 313-314 Cor. I. W R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) brak łuku. O niewątpliwym przeoczeniu świadczy brak \flat w t. 314. PP mają poprawną wersję.
- t. 318 Vni II. Jako 2. półnutę R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$, $\rightarrow P65$) ma błędnie des^1 zamiast c^1 .
- s. 41 t. 323 Vc. Ostatnią nutą jest w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) błędnie A zamiast B. PP mają poprawną wersję.
- s. 43 t. 342 Vle. Na 3. ćwierćnutę taktu R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) ma błędnie $g-c^1$. Błąd poprawiono jedynie w PS.

t. 343 Cb. Jako 4. ćwierćnutę R^{ork} ma b zamiast c^1 . Błąd poprawiono już w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$).

t. 346 Tr. II in sib. Jako 4. ćwierćnutę R^{ork} ma g^1 zamiast d^2 . Błąd poprawiono już w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$).

t. 347 Cl. Na 3. ćwierćnutę taktu R^{ork} ma w partii klarnetów trzy nuty, $g^1-b^1-d^2$. Biorąc pod uwagę brzmienie tego akordu w Chopinowskim wyciągu w A, można uważać kwintę g^1-d^2 za odpowiadającą intencjom Chopina. Tak też to odczytano w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) i P65. W P79 zmieniono g^1 na b^1 .

II. Larghetto

- s. 48 t. 44-45 Fg. W R^{ork} brak pauz dla fagotu II, toteż w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) umieszczono ten fragment w partiach obu fagotów. Ze względu na pojedynczą obsadę fletu i oboju bardziej prawdopodobne jest jednak użycie tylko fagotu I (notacja R^{ork} nie jest pod tym względem ścisła: np. w t. 89-95 również brak pauz dla fagotu II).
- s. 50 t. 65 Vle. Na początku taktu R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) ma błędnie des^1 . W PP zmieniono je na ces^1 .
- t. 66 Vc. W PP dodano znak tremola także na 1. ćwierćnutę Es . Pozostawienie tej kończącej frazę nuty bez tremola, jak jest w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$), mogło być zamierzone przez Chopina.
- s. 52 t. 78-81 Vni I. R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) ma jeden łuk od as^1 w t. 78 do c^1 w t. 81. Odpowiada on pierwotnej wersji tego fragmentu, w której nuty g^1, f^1, es^1 w t. 79-80 były półnutami (jak w t. 11-12). Chopin w R^{ork} zmienił następnie rytm, nie zwrócił jednak uwagi na niezgodność pierwotnego łukowania z nową wersją.

III. Allegro vivace

- s. 54 t. 14 Vc. Na początku taktu R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) ma błędnie e . Błąd poprawiono jedynie w PS.
- t. 15-16 Vc. W R^{ork} f znajduje się dopiero na 3. ćwierćnutę t. 16. Jest to zapewne pozostałość pierwotnej wersji, w której kontrabas wchodził (f) dopiero w tym miejscu (por. t. 340). Wcześniejsze wejście w t. 15 wpisane jest w R^{ork} – wraz ze zmianą dynamiki – ręką Chopina.
- s. 55 t. 19 i 343 Vle. W R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$, $\rightarrow P65$) $\dot{\flat}$ podwyższający des^1 na d^1 umieszczony jest błędnie dopiero przed 3. ćwierćnutą. Te same źródła jako 2. ćwierćnutę t. 19 mają błędnie $as-es^1$. Vni II. Na 3. ćwierćnutę w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$, $\rightarrow P65$) brak $\dot{\flat}$ podwyższającego des^1 na d^1 .
- t. 20 i 344 Vni I, Vle. Na początku taktu w R^{ork} brak $\dot{\flat}$ podwyższającego des^1 na d^1 . W G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$) i P65 powtórzono większość tych błędów; znak uzupełniono tylko w t. 344 w partii altówek. Vni I. Przed 2. ćwierćnutą t. 20 w R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$, $\rightarrow P65$) brak $\dot{\flat}$ podwyższającego es^1 na e^1 .
- t. 21 i 345 Vle. Jako 1. ćwierćnutę R^{ork} ma błędnie $as-g^1$. Błąd poprawiono już w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$).
- s. 56 t. 56 Vni II. Jako dolną nutę akordu na 3. ćwierćnutę R^{ork} ma as zamiast g . Błąd poprawiono już w G^{Wn} ($\rightarrow G^{Wf}$).
- s. 57 t. 61 Fl. Na początku taktu R^{ork} ma 3 nuty: $c^2-es^2-f^2$. Nuta es^2 została tu napisana z pewnością przez pomyłkę.
- t. 63-64 Timp. in fa, do. R^{ork} ($\rightarrow G^{Wn} \rightarrow G^{Wf}$) ma tu błędnie G. Błąd poprawiono w P79.

s. 60 t. 120 Vc. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**P65**) brak \flat podwyższającego *Es* na *E*.

s. 61 t. 129 Fg. II. Jako 3. ćwierćnutę **R^{ork}** ma błędnie *b*. Błąd poprawiono już w **GWn** (→**GWf**).

t. 131-133 Cor. Występująca w tych taktach nuta b^1 zapisana jest w **R^{ork}** z laseczką do góry i opatrzona w t. 131 określeniem Solo. Wydaje się więc niemal pewne, że – mimo braku pauz dla rogu II – przewidywano wykonanie jej przez jedną tylko waltornię. W **GWn** i wszystkich pozostałych źródłach wpisano ją jednak do obu partii.

s. 62 t. 145 We wszystkich głosach **R^{ork}** ma po **pp** jeszcze zwrot *e sempre*. Brak dalszego ciągu pozbawia tę wskazówkę sensu, toteż pomijamy ją.

s. 64 t. 213 Cb. Na początku taktu **R^{ork}** ma zapewne omyłkowo c^1 . Nutę tę zmieniono na *as* już w **GWn** (→**GWf**).

s. 65 t. 217 Pfte. Źródła partii solowej – **A** (→**Wn**→**Wf**→**Wa**) – mają w basie *F*. Zarazem w partii orkiestry – w **WyF** i **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**) – podstawą basową jest nie budzące wątpliwości *G*. Daje to na początku taktu sekundę *F-G* jako podstawę harmonii, co – zwłaszcza wobec braku rozwiązania w następnym takcie (**WyF** ma tam *c-es*, **R^{ork}** – *C-es*) – nie mogło być zamierzone przez Chopina w tego rodzaju akompaniamencie.

W t. 213-218 dolne dźwięki fortepianu tworzą z wiolonczelami i kontrabasami (w wersji **WyF**) następujący postęp (na górnej pięciolinii wpisano schemat harmoniczny wyższych głosów):



Nie ma żadnych przesłanek, by sądzić, że Chopin chciał zmienić podstawę basową z *G* na *F* w tej wersji. Wymagałoby to – ze względu na konieczność rozwiązania septymy – zmiany podstawy także w następnym takcie (na *Es*), czego nie znajdujemy w żadnym ze źródeł (zmianę taką wprowadzono w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych).

Takie ukształtowanie linii basu na przemian z dźwięków fortepianu i kontrabasów jest przypadkiem wyjątkowym w utworach Chopina z orkiestrą. Być może właśnie dlatego Chopin, pisząc **A** prawdopodobnie na podstawie zawierającego tylko partię solową **[AI]**, mógł zapomnieć o uzupełniających linię basu wstawkach kontrabasów i dokończyć – „z rozpędu” – postęp *As-Ges-F*.

s. 66 t. 241 Vni II. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**P65**) brak \flat obniżającego g^1 na ges^1 .

s. 71 t. 367 Vni I. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**P65**) brak \flat podwyższającego es^1 na e^1 . Błąd poprawiono w **P79**.

t. 373-374 Vni II. Oba ces^1 są w źródłach połączone łukiem, co z pewnością jest pomyłką – por. Vni I i Vle. W **PP** łuki dodano dowolnie także w tych dwóch partiach.

s. 72 t. 394-395 Vni I. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**P65**) 3. ćwierćnuta t. 394 i 1. w t. 395 zapisane są o oktawę niżej, niewątpliwie wskutek przeoczenia przenośnika oktawowego (w **R^{ork}** przenośnika użyto w tym miejscu w partii fletów). Por. analogiczne t. 50-51.

s. 73 t. 405-514 Cl. in sib. Jako nowe oznaczenie przykluczowe w **R^{ork}** powtórzono stosowane przedtem dwa *bemole*. Tę nielogiczną pisownię, prowadzącą do błędów (w t. 405, 449, 492 i 511-513 brak potrzebnych w tej sytuacji kasowników), zmieniono już w **GWn** (→**GWf**).

t. 406-409 Cor. Oznaczenie Cor de signal znajduje się w **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**), przepisane zapewne z **[PI]**. Wprawdzie ręką Chopina w **A** wpisane jest tylko Cor, ale w korygowanym z jego udziałem **Wn** (→**Wf**→**Wa**) uzupełniono drugą część określenia (de signal), tak iż nie ma podstaw do kwestionowania jego autentyczności. Niestety nie dysponujemy przekazem, który potwierdziłby wprowadzenie owego „rogu sygnałowego”, tak jak to ma np. miejsce w odniesieniu do użycia surdynek w *Romancy z Concertu e-moll* (wzmianka o nich pojawia się dwukrotnie w listach Chopina). Niewykluczone zresztą, że Chopin – ze względu na trudności natury praktycznej lub idąc za czyjąś sugestią – na pewnym etapie wycofał się z tego pomysłu. Niemniej jednak szereg argumentów natury zarówno historycznej, jak i muzycznej przekonuje nas, iż użycie w tych taktach innego instrumentu od początku leżało w intencji Chopina:

— Efekt rogu pocztowego był w Warszawie młodości Chopina modny w popularnej twórczości na fortepian i inne instrumenty. „Tańców przed rokiem 1830 pojawiło się dużo i one stanowiły również *gros* produkcji [oficyny wydawniczej] Klukowskiego [...]. W popularności dorównywały mazurkom walce [...], w których [niekiedy] trąbka pocztowa daje się słyszeć”.

— Chopin musiał znać sygnały poczytylonów, towarzyszące podróznym tamtej epoki. Możliwe, że właśnie sygnał zasłyszany w podróży do Wiednia pod koniec lipca 1829 r. stał się załączkiem tego fragmentu i rozwijającej go wirtuozowskiej kody. Może na to wskazywać podobieństwo jednego z autentycznych sygnałów pocztowych, używanych w dziewiętnastowiecznej Austrii (podajemy brzmienie na instrumencie w stroju *F*)^{**}:



— Zmiana instrumentu jest w tym miejscu efektem kolorystycznym o implikacjach wyrazowych; po ciemniejszym kolorycie tonacji *f-moll*, jaśniejsza, bezceremonialna barwa rogu pocztowego doskonale wprowadza panujący w kodzie (*F-dur*) nastrój pogodnego, żywego humoru.

Ścisła identyfikacja instrumentu, który Chopin mógł mieć na myśli, napotyka trudności. Lata, w których Chopin pisał swój koncert, były okresem znacznego ożywienia w dziedzinie budowy instrumentów dętych, konstruowano nowe instrumenty, udoskonalano już znane. Najprawdopodobniej chodziło jednak po prostu o jeden z powszechnie wówczas używanych rogów pocztowych (w stroju *F*).

Patrz też *Komentarz wykonawczy* do t. 349 i 406-409.

s. 78 t. 494-502 Cl. in sib i Fg. Na sąsiadujących ze sobą pięcioliniami tych instrumentów zanotowane są w każdym takcie trzy nuty. Środkową z nich można odczytać jako f^1 fagotu I (ma dwie linie dodane od dolnej pięciolinii; brak ich w t. 502) lub d^1 klawetu II (ma skierowaną do góry laseczkę, łączącą ją z leżącym wyżej g^1). Znacznie bardziej prawdopodobne wydaje się niedokładne czy omyłkowe dopisanie laseczek niż wpisanie niepotrzebnych linii dodanych, toteż nutę tę interpretujemy jako f^1 fagotu I (zgodnie z pozostałymi źródłami).

Cor. II in fa. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**) nuta *c* zapisana jest w kluczu basowym, co daje brzmiące *f*. Z pewnością chodziło jednak o *F*, gdyż *f* można było po prostu zanotować w kluczu wiolinowym jako c^1 . Por. komentarz do t. 514. **PP** mają poprawną pisownię.

s. 79 t. 514 Fl., Ob., Cl. W **R^{ork}** przednutki zanotowane są z pojedynczymi chorągiewkami (do góry). Jest to z pewnością pisownia uproszczona, już **GWn** (→**GWf**) przydziela je obu instrumentom z każdej pary.

Cor. in fa. W **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**) oktawa *c-c¹* jest zanotowana w kluczu basowym (brzmiące *f-f¹*). Z pewnością chodziło jednak o brzmiące *F-f* (por. komentarz do t. 494-502). Błąd poprawiono jedynie w **PS**.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

^{*} T. Frączyk *Warszawa młodości Chopina*, Kraków 1961, s. 271-272.

^{**} A. Hiller *Das große Buch vom Posthorn*, Wilhelmshaven 2000, s. 92.

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.

Dodatki redakcji ujęte są w nawiasy kwadratowe; także występujące w nawiasach okrągłych oznaczenia przydziału partii parom instrumentów dętych (I, II, a 2) zostały dodane przez redakcję dla uniknięcia niejasności.

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 f op. 21

I. Maestoso

s. 20 t. 117-118 Vni II. Dla uniknięcia niezgodności harmonicznego z partią fortepianu solowego zaleca się następującą modyfikację rytmu:



s. 27 t. 200 Vni II. Można uniknąć niezgodności harmonicznego z partiami fagotów, wiolonczel i kontrabasów, w następujący sposób modyfikując rytm:



s. 38 t. 290 Vc. Dla uniknięcia niezręczności harmonicznego w zestawieniu z partią fortepianu solowego zaleca się następującą modyfikację 2. połowy taktu:



t. 296 Vni I, Vle. Dla uniknięcia niezgodności harmonicznego z partią fortepianu solowego zaleca się następującą koniekturę:



II. Larghetto

s. 51 t. 72 Z pisowni źródeł nie wynika jasno, jak długo powinna brzmieć wypełniająca 1. połowę taktu półnuta partii orkiestry: — tyle, ile tryl partii fortepianu, pod względem rytmu zanotowany identycznie (półnuta z fermatą), — dłużej, aż do zakończenia gamy zamykającej tryl (obliczając wartości rytmiczne tego taktu „od końca”, widzimy, że początek 2. połowy taktu przypada w partii fortepianu na oktawę b^2-b^2 , a więc po gamie).
W praktyce oba rozwiązania wydają się dopuszczalne, preferowaną wersję należy jednak uzgodnić z solistą.

III. Allegro vivace

s. 67 t. 260 Vni II. Dla uniknięcia niezręcznej zbitki z występującymi w partii solowej dźwiękami des^2 , des^3 i później des^1 zaleca się zmianę $eses^1$ na fes^1 . Dźwięk fes^1 był tu najprawdopodobniej od początku zamierzony przez Chopina (por. odpowiedni komentarz do wersji koncertowej partytury, tom 34 **B VIIIb**).

s. 70 t. 349 i 406-409 Cor. I in fa. W t. 406-409 Chopin przewidywał zapewne użycie innego instrumentu, najprawdopodobniej rogu pocztowego w stroju F (patrz *Komentarz źródłowy*). Znalazienie oryginalnego takiego instrumentu z epoki, nadającego się do wykonania koncertowych, może być dziś kłopotliwe. Wykonawcom, którzy w swojej interpretacji chcieliby uwzględnić Chopinowski zamysł, redakcja zaleca użycie współczesnej repliki tego instrumentu*. Inną ewentualność stanowi zastąpienie rogu pocztowego wywodzącym się od niego kornetem lub buglehornem (najlepiej w stroju F), które mogą być łatwiej dostępne. Najpraktyczniejszy wariant użycia instrumentu odpowiadającego intencji Chopina utwali się zapewne dopiero po dłuższym okresie doświadczeń estradowych**. Ponieważ bezpośrednio przed t. 406 nie ma czasu na zmianę instrumentu, należy jej dokonać wcześniej, w t. 349-387. Jeśli użyty zostanie instrument naturalny, partia rogu I w *Tutti* w t. 388-405 nie da się na nim w całości wykonać. Redakcja poleca wówczas następującą aranżację partii „cor de signal” i rogu II, umożliwiającą wykonanie tego *Tutti*:

Jan Ekier
Paweł Kamiński

* Można ją zamówić np. w Diespeck (Niemcy), w fabryce Rudolfa Meinla.
** Redakcja WN pragnie gorąco podziękować dr. Edwardowi H. Tarrowi (Bad Säckingen) za cenne wskazówki dotyczące historii i możliwości wykonawczych tego typu instrumentów.