

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. 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*¹⁰, zastąpił zdaniem: „Cały urok utworów Chopina skupia się w partii fortepianowej; orkiestra jego *Koncertów* nie jest niczym więcej jak zimnym i prawie beużytecznym 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 Hummła 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 Berlioza o „zimnych i prawie beużytecznych 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 rozryw 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 Hummła, 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 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 [...]”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 przesady 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 zorkiestrowanie 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 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 czelniejsze 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. Frączkiewicz, *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 tyśiąc lubych przypomnień 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 ze szczególnym uwzględnieniem fragmentów, w których zachowane źródła dają podstawy do zakwestionowania autentyczności instrumentacji. Charakteryzuje zmiany wprowadzone w takich miejscach przez redakcję i wskazuje źródłowe przesłanki dokonanych rekonstrukcji. Zmiany te można z łatwością zidentyfikować, porównując we wskazanych miejscach obie wersje partytury (historyczną i koncertową); dlatego też ich szczegółowy opis nie jest w niniejszym komentarzu podany.

Różnice występujące pomiędzy źródłami opisane są dokładniej w komentarzu do wersji historycznej; sygnalizuje on ponadto najistotniejsze zmiany wprowadzane w dotychczas drukowanych partyturach *Koncertu*.

Pełną charakterystykę źródeł, ich filiację, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

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

Koncert f op. 21

Źródła

As Autograf szkicowy półtoraaktowego 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 wyróżzonym 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.

$\frac{1}{2}A$ 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 $\frac{1}{2}A$ 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.

$\frac{1}{2}A = A + R^{ork}$

A Partia fortepianu $\frac{1}{2}A$, 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 kopistę*.

R^{ork} Partia orkiestry $\frac{1}{2}A$, 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 części *Koncertu* (zaginiony, fotokopia w Archiwum Akt Nowych, Warszawa), sporządzony przez Juliana Fontanę zapewne po 1836 r. Źródłem, które Fontana miał przed sobą, pisząc swój wyciąg, był najprawdopodobniej **[PI]**. Świadczą o tym:

— ścisłe odtworzenie układu niektórych akordów orkiestry, bez uwzględnienia możliwości wykonawczych fortepianu (np. cz. II, t. 24-25 czy 70-72), co dowodzi, że Fontana sporządził wyciąg ze źródła zawierającego pełną partię orkiestry, a nie przepisał już zredukowaną;

— brak pewnych występów w $\frac{1}{2}A$ i wszystkich późniejszych źródłach błędów i dowolności (np. cz. III, t. 14, 260) oraz szereg innych różnic, co wyklucza te źródła jako podstawę dla **WyF**;

— niewielkie różnice w stosunku do zapisanego w **A** Chopinowskiego wyciągu *Tutti* III cz., co najłatwiej wytłumaczyć przepisaniem przez Fontanę zawartej w **[PI]** pierwotnej redakcji tego wyciągu; przypuszczenie to uprawdopodobniają widoczne w **A** poprawki z wersji zachowanych w **WyF**, które tym samym musiały być wcześniejsze (na 2. ćwierćnucie t. 53-54 **WyF** ma ćwierćnotową oktawę c^1-c^2 , w **A** Chopin taką właśnie oktawę zmienił w każdym z tych taktów na półnutę c^2).

Oznaczenia dynamiczne, artykulacyjne i agogiczne są w **WyF** na ogół dokładnie zapisane, mniej staranna jest notacja łuków. Niektóre ołówkowe dopiski świadczą o wykorzystywaniu rękopisu – zapewne przez samego Fontanę – do celów praktycznych.

WyF umożliwia w znacznym stopniu rekonstrukcję **[PI]** i kierunków przemian, jakim uległa instrumentacja *Koncertu* między pierwszym wykonaniem utworu w 1830 r. a jego wydrukowaniem w 1836 r. Źródło to, choć nie może być uważane za w pełni autentyczne, w wielu miejscach przekazuje tekst niewątpliwie najbliższy oryginalnemu zamysłowi Chopina.

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 adiustacji znaków chromatycznych i oznaczeń wykonawczych oraz poprawiono niektóre inne błędy

* 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.

- Rork.** Popołniono 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 utworzono – 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.
- P65** Pierwsze wydanie partytury *Koncertu*, Breitkopf & Härtel (10721), Lipsk 1865-1866, oparte na $\frac{1}{2}$ **A** porównanym z **GWn**. Tekst poddany został – zwłaszcza w zakresie oznaczeń wykonawczych – dokładnej rewizji, wielu błędów jednak nie poprawiono. Zwraca uwagę popełniony w **P65** poważny błąd w partii kottów: 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 Chopina, Instytut Fryderyka Chopina i Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM-3821), Warszawa-Kraków 1960. Wydanie oparte na **P79** z licznymi adiustacjami i zmianami w zakresie instrumentacji, harmoniki, dynamiki i artykulacji. Zawiera jednak szereg trafnych rozwiązań instrumentacyjnych, szczególnie w partiach instrumentów dętych blaszanych; z niektórych z nich korzystamy przy rekonstrukcji mniej zręcznych fragmentów $\frac{1}{2}$ **A**.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii orkiestry
 Za punkt wyjścia przyjmujemy $\frac{1}{2}$ **A** (po poprawieniu mechanicznych błędów; tekst ten opublikowany jest w WN jako wersja „historyczna” partytury). W miejscach, w których można podejrzewać, że tekst ten nie w pełni odpowiada zamierzeniu Chopina, dokonujemy rekonstrukcji intencji kompozytora na podstawie **A** (z uwzględnieniem późniejszych Chopinowskich korekt **Wf**) i **WyF**. Ze względu na ich pierwszoplanowe znaczenie dla redakcji niniejszej partytury trzy ostatnie źródła – **A**, **Wf** i **WyF** – określane będą w dalszej części tego komentarza mianem źródeł podstawowych.

Zmiany wprowadzane przez redakcję WN obejmują (por. *Koncepcja edytorska...*):

1. wzmacnianie tematycznych linii melodycznych i/lub redukcję obsady zbyt ciężkich akompaniamentów;
2. przywracanie linii basowej gęstości i rejestru odpowiadających oryginalnemu wyobrażeniu Chopina, przeważnie poprzez oszczędniejsze użycie kontrabasów i puzonu;

3. usuwanie niepotrzebnych, niejednokrotnie sztucznych przedłużeń fraz poszczególnych instrumentów lub grup instrumentalnych (tzw. zakładek) osłabiających zamierzoną przez Chopina kolorystykę orkiestrową;
4. usuwanie niektórych nie wpisanych w Chopinowskim wyciągu i nieuzasadnionych muzycznie tremoland w smyczkach;
5. zastępowanie przetrzymanych nut powtarzanymi, tak chętnie stosowanymi przez Chopina w utworach fortepianowych;
6. skracanie zbyt długo trzymanych nut akompaniamentu smyczkowego;
7. modyfikacje partii rogów i trąbek w *tutti* z uwzględnieniem możliwości brzmieniowych współczesnych instrumentów; zmiany mają na celu uzyskanie bardziej harmonijnego brzmienia akordów i wypełnienie nieuzasadnionych muzycznie pauz wymuszonych trudnością lub niemożnością wykonania pewnych dźwięków na instrumentach naturalnych;
8. wzmacnianie obsady, gdy użycie silnych kontrastów na małej przestrzeni uniemożliwia lub utrudnia usłyszenie odcinków o zredukowanej dynamice i obsadzie, deformując naturalny bieg muzyki;
9. usunięcie niezgodności harmonicznych pomiędzy partią fortepianu solowego, a akompaniamentem orkiestry.

W dalszej, szczegółowej części komentarza jako uzasadnienie wprowadzanych zmian podawane są cyfry w nawiasach odnoszące się do powyższej klasyfikacji

– usuwamy nadmiar oznaczeń dynamicznych (np. krótkooddechowe \llcorner i \lrcorner dodawane rutynowo przy wznoszeniu i opadaniu linii melodycznej) i redukujemy niepotwierdzone w źródłach podstawowych skrajności dynamiczne;

– porządkujemy łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne, dążąc do uzyskania obrazu z jednej strony maksymalnie zgodnego ze źródłami, zwłaszcza podstawowymi, z drugiej zaś czytelnego dla współczesnych wykonawców.

W przypadku dalej idących zmian instrumentacji miejsc wątpliwych, wzorujemy się na tych fragmentach *Koncertów* i wcześniejszych utworów koncertowych, w których autentyczność instrumentacji nie budzi zastrzeżeń. Kierujemy się przy tym zasadą maksymalnej ostrożności, korygując tylko miejsca wyraźnie obce myśleniu muzycznemu Chopina. Nie odnotowujemy wprowadzanych niekiedy zamian partii smyczków (najczęściej skrzypiec II z altówkami).

Partia fortepianu pochodzi z tomu 31 **B Vlb** (wersja z drugim fortepianem). 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 t. 5-6, 342 i 345- Łuki łączące grane **ff** lub **f** pary akordów oraz akcenty na pierwszych z nich podajemy według **A**. W t. 345-346, aby umożliwić połączenie legato, usuwamy dublujące się nuty trójdźwięków skrzypiec.

- s. 12 t. 8 Cor. Modyfikujemy partię (7).

t. 8-19 Cb., Trbn. Usuwamy partię kontrabasów od 2. połowy t. 8 do t. 11; w t. 13-18 i na 1. ósemce t. 19 modyfikujemy partię kontrabasów i usuwamy partię puzonu (2). Zakończenie partii kontrabasów na *as* na 2. ćwierćnucie t. 8 wynika niedwuznacznie z pisowni zastosowanej przez Chopina w **A** (rozdzielenie głosów lewej ręki na 2. ćwierćnucie i brak przedłużenia kropką ćwierćnuty *As*; w pierwszych wydaniach te niuanse notacji zostały przeoczone). Por. zbliżoną sytuację w *Koncertie* e op. 11, cz. I, t. 154.

t. 10 i 12 Ob., Fg. W **A** (\rightarrow **Wf**) brak wskazówki określającej instrument wykonujący nuty f^2 na końcu taktu. Wyłączenie tych nut spod łuków obejmujących frazy w t. 9-10 i 11-12 może jednak sugerować zmianę barwy, toteż powierzamy je obojwi wzmocnionemu w dolnej oktawie fagotem. Chopin nie zawsze precyzyjnie oznaczał w wyciągach wejścia poszczególnych instrumentów,

- nie oznaczył np. wejść instrumentów dętych drewnianych w *Koncertie e* op. 11, cz. I, t. 13-14 i 17-18 (odpowiednie wskazówki znajdują się jednak w przetworzeniu i reprzyje tej części).
- t. 13-16 Fl., Cl. Uzupełniamy i modyfikujemy partię (1).
- t. 16-19 i 22 Cor. Uzupełniamy i modyfikujemy partię (7).
- t. 19 Fl. I, Ob. I. Zmieniamy 7. ósemkę z e^2 (e^1) na g^2 (g^1) (1).
- t. 20-25 Vni, Vle. Usuwamy tremolanda 1. ósemek w tych taktach, zgodnie z artykulacją (kropki *staccato*) i łukowaniem **A** (4).
- s. 14 t. 23-26 Ob., Cor. Dodajemy obój I do obsady melodii, modyfikując odpowiednio partię oboju II i uzupełniając partię waltorni (1).
- t. 27-30 Fl., Ob., Cl., Vni, Vle. Wzmacniamy linię melodyczną partiami fletów i skrzypiec II, modyfikując partie obojów, klarnetów i altówek (1).
- Cor., Tr. Uzupełniamy partię (7).
- Trbn., Vc., Cb. Nadajemy linii basowej kształt zgodny z **A** (2).
- s. 15 t. 36 Cor. II, Fg., Vc., Cb. Zmieniamy wartości rytmiczne według **A**.
- t. 39-41 i 44 Cor. I in fa, Fg. I. Chopin oznaczył w **A** wejście rogu na 4. ćwierćnucie t. 38. Dalszy ciąg wyprowadzonej z tego dźwięku linii podzielono w **R^{ork}** pomiędzy fagot I i waltornię. Likwidujemy ten nieco sztuczny podział. Powtórzenie w partii waltorni nuty c^2 na 4. ćwierćnucie t. 41 wprowadzamy według **A**.
- s. 16 t. 44 Vni I. Usuwamy es^2 na 4. ćwierćnucie, zgodnie z notacją **A**.
- t. 44-48 Vle, Vc., Cb. Usuwamy fragmenty partii altówek i kontrabasów, dostosowując brzmienie do zapisu **A** (1, 2). Z tego też względu modyfikujemy artykulację basów w t. 45.
- t. 45-48 Fl., Ob., Cl., Fg. Powierzamy powtórzenie frazy drugiego tematu wyłącznie instrumentom smyczkowym (3).
- t. 46 i 48 Cor I in fa. Zgodnie z notacją **A**, usuwamy b^1 w t. 46 i przenosimy o oktawę niżej f^2 w t. 48.
- t. 49 Fl. na początku taktu dodajemy półnutę f^2 (1).
- Vni I. Usuwamy tremolanda nie oznaczone w **A** (4).
- t. 49-51 Tr., Trbn. Usuwamy partie (1, 2).
- t. 49-50 Vle. Modyfikujemy partię według notacji **A**.
- t. 50-51 Cor I. Modyfikujemy partię (7).
- t. 55 Cor I in fa. Chopin wyraźnie oznaczył w **A** wejście rogu na 2. ćwierćnucie taktu (wraz z klarnetami i fagotem), toteż usuwamy ćwierćnutę b^1 na początku taktu (3).
- t. 56-57 Fl., Cl., Fg., Vni, Vle. Pozostawiamy tylko instrumenty oznaczone przez Chopina w **A** (3).
- t. 58-59 Vc. Zmieniamy 4. ćwierćnutę t. 58 i 1. ósemkę t. 59, zgodnie z notacją **A**.
- s. 17 t. 59-62 Fl. Wzmacniamy linię melodyczną (1).
- t. 59-63 Cb. Przenosimy partię oktawę wyżej (2).
- t. 60 Vle. W 2. połowie taktu usuwamy niepewne źródłowo es^1 (por. *Komentarz źródłowy* do partytury historycznej).
- t. 61-63 Cor. Modyfikujemy partię (7).
- t. 66 i 69 Vni I, Vle. Wprowadzamy wartości rytmiczne zgodne z **A**.
- t. 67-73 Vle. Przenosimy partię o oktawę niżej zgodnie z **A**.
- s. 19 t. 97-100 i 103-104 Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów i – dla zachowania rysunku linii basowej – przenosimy oktawę wyżej 4. ćwierćnutę t. 98 w partii wiolonczel (2).
- s. 20 t. 110 Vc. Dopasowujemy rytm podstawy basowej do pozostałych partii łącznie z solowym fortepianem (6).
- t. 111 Vni, Vle, Vc. Usuwamy trwający cały takt podkład harmoniczny instrumentów smyczkowych (6).
- t. 117-118 Vni II. Uzgadniamy rytm z partią fortepianu solo (9).
- t. 118-119 i 120-121 Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- s. 23 t. 161 Cb. Dodajemy nutę As na wzór analogicznego t. 311.
- s. 24 t. 174-175 Cb. Uzupełniamy partię, by nie osłabiać wzmagającego się napięcia ($f^{\#}$ w partii fortepianu).
- s. 25 t. 180-181 i 183 Vni II, Vle. Modyfikujemy partię skrzypiec II, zgodnie z notacją **A** (1). Odpowiednio zmieniamy też ostatnią ósemkę t. 180 w partii altówek.
- t. 181 i 183 Fg. II, Trbn., Cb. Modyfikujemy rytm według **A**.
- t. 183-184 i 186-188 Tr. Uzupełniamy i modyfikujemy partię (7).
- t. 184 Cor. II. Zmieniamy 4. ćwierćnutę (7).
- t. 185 Fl. Modyfikujemy rytm według basu (analogicznie do t. 181).
- s. 26 t. 190-192 Ob. I. Uzupełniamy partię, aby wzmocnić melodię (1).
- t. 190 i 192-193 Vni. Zmieniamy – według **A** – 4. ćwierćnutę t. 190 w partii skrzypiec I oraz 4. ćwierćnutę t. 192 i pierwszą w t. 193 w partii skrzypiec II.
- t. 193-194 Vni II, Vle. Zachowujemy zapisany w **A** ruch ósemkowy (4).
- s. 27 t. 196-197 Vni, Vle. W 2. połowie t. 196 i na 1. ósemce t. 197 usuwamy niezannotowane w **A** tremolando (4).
- t. 200 Cor. I in fa. Usuwamy wpisany przypuszczalnie pomyłkowo łuk przetrzymujący g^1 (5).
- Cb. Przenosimy – według **A** – obie nuty oktawę niżej (2).
- Vni II. Modyfikujemy rytm według **A**.
- t. 201-203 Cl. I. Usuwamy partię, zgodnie z **A**. Brak w Chopinowskim wyciągu oktawowego zdwojenia frazy fletu jest uzasadniony nie tylko wygodą pianistyczną, ale i racjami brzmieniowymi: — linia klarnetów zachodziłaby na głosy smyczkowe (por. cz. III, t. 137-141); — zdwojenie to uprzedziłoby efekt wprowadzenia oktawowej frazy przez fortepian solo w t. 205.
- t. 201-234 Fl., Ob., Cl., Fg., Vc. Określenia *espress.* są dodatkiem redakcji, mającym na celu uwydatnienie tematycznych i polifonizujących odzywek instrumentów dętych. Por. uwagę do t. 233-251. W tym samym celu dodajemy *marcato* w partii wiolonczel w t. 225 i 229.

- s. 28 *t. 203* Vle. Usuwamy 2. i 3. ćwierćnutę, dublującą solo fagotu (3).
t. 205 Cb. Skracamy ostatnią nutę frazy (2).
t. 212-217 Cb. Usuwamy partię, co częściowo znajduje uzasadnienie w **A** (akordy smyczków w t. 213-214, wpisane drobnymi nutami w partii fortepianu, mają jako podstawę basową *fes*, a nie *Fes*) (2).
- s. 30 *t. 223-225* Cl., Fg. Usuwamy atematyczne zakończenia partii, dublujące dźwięki innych instrumentów (3).
t. 225 Cb. Skracamy ćwierćnutę do ósemki; taką wartość rytmiczną ma odpowiednia nuta (*F*) w **As**.
t. 227-228 i 231-232 Vni, Vle, Vc. Skracamy wybrzmienie akordów (3,6), aby uwydatnić zarówno wejścia motywu tematycznego w t. 228 i 232, jak i poprzedzające je solowe odzywki fletu i klarнету. Wystarczające tło harmoniczne zapewnia autentyczna pedalizacja partii fortepianu.
- s. 31 *t. 229* Vni II. W 1. połowie taktu dopasowujemy rytm i frazowanie do pozostałych partii, rozcinając i skracając półnutę *des*¹ (5,6).
t. 233-236 Vni. W obu partiach skrzypiec wzmacniamy elementy melodyczne, a redukujemy wypełnienie harmoniczne (1).
t. 233-251 Fl., Ob., Cl., Fg. Ze względu na mocniejsze brzmienie dzisiejszych fortepianów, podwajamy obsadę tematycznych i polifonizujących odzywek instrumentów dętych. Por. uwagę do t. 201-234.
- s. 34 *t. 255-256* Vni I. W tekście głównym podajemy występujące w **R^{ork}** *des*¹. Większość argumentów przemawia za tym, że brak ̣ nie jest tu sprawą przeoczenia:
— nuty *des* i *des*¹ występują w akordach poprzedniego taktu, w dodatku *des*¹ tylko 2 ćwierćnuty przed rozpatrywanym miejscem, co czyni przeoczenie Chopina mało prawdopodobnym;
— identycznego akordu w analogicznym kontekście harmonicznym użył Chopin w t. 325-327.
W **GWn** i pozostałych źródłach dodano przed tymi nutami kasowniki, nic jednak nie wskazuje na możliwość udziału Chopina w tych poprawkach.
t. 256 Tremolando smyczków jest dodatkiem redakcji (wzorowanym na **PS**), wzmacniającym efekt zanotowany ręką Chopina w partii kotłów. Por. crescendo i tremolando przed wejściem *tutti* w t. 180 i 336.
- s. 35 *t. 257* Vni, Vle. Na pierwszych trzech ósemkach podajemy jedynie nuty *c*, zgodnie z notacją **A**, w którym tercja i kwinta akordu C-dur pojawiają się dopiero wraz z charakterystycznym motywem na 4. ósemce.
t. 257-263 Fl. Modyfikujemy partię, wzmacniając górną oktawę w akcentowanym motywie repetycyjnym oraz ósemkową linię melodyczną w t. 258 i 260 (1).
t. 259 i 261 Vni II. Zgodnie z **A** zmieniamy pierwszych 6 szesnastek z *e*¹ na *g*¹.
t. 262 Cor., Tr. Uzupełniamy partie (7).
- s. 36 *t. 264-267* Cor., Tr., Trbn. Modyfikujemy i uzupełniamy partie (1,7).
t. 266-267 Vc., Cb. W 2. połowie t. 266 uzupełniamy obie partie według **A**. Na przejściu t. 266-267 przenosimy partię kontrabasów oktawę wyżej (2).
- s. 37 *t. 277-280* Vni II, Vle. Dodajemy partię altówek dla uniknięcia dwudźwięków w partii skrzypiec II w t. 277-278. Ze względu na **p** i pizz. nie stanowi to obciążenia akompaniamentu.
- s. 38 *t. 290* Vc. Na końcu taktu wstawiamy ósemkę *E* zgodnie z linią basu w partii fortepianu (9).
t. 292 Vni I. Najprawdopodobniejsze rozwiązanie rytmiczne *apoggiatury es*¹ – jako ćwierćnuty – wpisujemy wprost do tekstu dla uniknięcia nieporozumień przy wykonaniu.
t. 294 Vc. Skracamy 2. nutę zgodnie z rytmem skrzypiec (6).
t. 295-297 Vni II, Vle. Partię altówek przenosimy (po modyfikacji w t. 296 – por. następną uwagę) do skrzypiec II, kierując się dokładnymi wskazówkami Chopina w **A** (Violini, Cello przy akordzie na 3. ćwierćnucie t. 297).
t. 296 Vni. Usuwamy niezgodność harmoniczną z partią fortepianu (9).
- s. 42 *t. 337* Trbn. Dodajemy ósemkę na początku taktu.
t. 337 i 339 Vni. Modyfikujemy 1. połowy taktów według **A**.
- s. 43 *t. 341-342* W jednotaktowym czterogłosowym odcinku Chopin nie oznaczył w **A** zmiany instrumentacji czy dynamiki (**p** — zostało dodane dopiero w korekcie **Wf**). Oznacza to prawdopodobnie, że przewidywał tu zmianę faktury i rejestru, a nie obsady. Dlatego wzmacniamy obsadę, biorąc za wzór np. t. 199-201 (8).
t. 342 Ob., Cl., Cor. Na 2. i 3. ćwierćnucie taktu modyfikujemy partie dla lepszej zgodności z wertykalnym układem akordów w **A**. Fg. II, Trbn., Cb. Modyfikujemy (Fg. II) lub usuwamy (Trbn., Cb.) partie położone oktawę niżej niż linia basu zapisana przez Chopina w **A** (2).
t. 343-345 Cb. Usuwamy partię, zgodnie z **A** (2).
t. 345 i 346 Vc. Uzupełniamy obsadę motywu czołowego, prowadzonego w **A** oktawami (2).
t. 346 Timp. Na 4. ćwierćnucie taktu usuwamy tremolo jako nie współgrające z artykulacją *staccato* tego akordu.
t. 346-348 Vc., Cb. Modyfikujemy partie według **A** (2).

II. Larghetto

- s. 44 *t. 2 i 92* Ob., Cl., Fg. Na 3. i 4. ćwierćnucie podajemy powtarzane nuty, jak jest w **A** (5). Także **WyF** ma podobną wersję (w t. 2 ma dodatkowo łuk przetrzymujący *as*¹). Jeden, nieprzerwany łuk nad tymi motywami pochodzi z t. 92 **A**. Płaskie akcenty, stosowane niekiedy, choć rzadko, przez Chopina (por. t. 18 i 86, Pfte), są dodatkiem redakcji.
t. 4 Vle. Zmieniamy *es* na *es*¹ zgodnie z **A** (2).
t. 6 Cb. Usuwamy niezapisane w **WyF** **As**, niepotrzebnie dublujące **As**, fortepianu (2).
- s. 46 *t. 30-31* Vni I. Modyfikujemy partię na wzór własnoręcznej poprawki Chopina w analogicznych t. 79-80.

- s. 47 t. 36 Cb. Pierwszą nutę przenosimy oktawę wyżej, zgodnie z **WyF** (2).
- s. 48 t. 44 Fl., Ob., Fg. Dodajemy a 2 (1).
- t. 49-57 Podajemy propozycję dynamiki współgrającej z autentyczną dynamiką partii solowej. Brak oznaczeń jest tu najprawdopodobniej przeoczeniem – por. występujące we wszystkich źródłach oznaczenia w t. 62-67.
- s. 50 t. 65-66 Vle. Modyfikujemy partię według **WyF**. Notacja **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**) zawiera zresztą wyraźny błąd – na początku t. 65 ma *des*¹ (zmienione w **PP** na *ces*¹).
- s. 51 t. 70-72 Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące *es* (5).
- t. 72 Fg. I. Dodajemy *es*, nie wpływające na brzmienie tego akordu, aby ułatwić fagociście wejście w solową frazę w t. 83.
- s. 53 t. 91 Vc. Powtarzamy *as* na 2. ćwierćnucie zgodnie z **A** i **WyF** (5). Nie wprowadzamy tego efektu w partii kontrbasu, aby wejście tego motywu było możliwie gładkie.
- t. 96-97 Podajemy znajdujące się w **WyF** *ppp*, przepisane prawdopodobnie z **[PI]**. Oznaczenia dynamiczne **R^{ork}** (◀ ▶) są na pewno rutynowym dodatkiem adiustatora.

III. Allegro vivace

- s. 54 t. 6-7 i 330-331 Vni II. Pomijamy łuk przetrzymujący *des*¹ (5).
- t. 15 i 339 Vni II. Dla jednolitości frazowania powtarzamy *b* na końcu taktu (5).
- s. 55 t. 16-24 i 340-348 Fl., Ob., Cl. Wzmacniamy obsadę linii melodycznej fletami i obojem I. Odpowiednie modyfikacje robimy też w partii oboju II, a w t. 17-19 i 341-343 także w partii klarnetów (1). Z dwóch wypisanych w **A** łukowań t. 16-20 i analog. wybieramy to z t. 340-344, zgodne z łukowaniem **R^{ork}**.
- t. 19 i 343 Na 2. ćwierćnucie dajemy *e*² w melodii (i odpowiednio *e*¹ w akompaniamencie harmonicznym) zgodnie z korektą Chopina w **Wf2**. Poprawka ta w jego intencji odnosiła się z pewnością także do wersji z orkiestrą (brak odpowiednich zmian w głosach tłumaczy się tym, że Chopin w ogóle nie brał udziału w przygotowywaniu **GWf**).
- t. 20 i 344 Tr. Uzupełniamy partię analogicznie do t. 18 i 342 (7). Vni II, Vle. Na 1. ćwierćnucie eliminujemy septymę akordu, *f*¹, nie występującą w źródłach podstawowych.
- t. 23-24 i 347-348 Cor., Tr. Modyfikujemy partie (7).
- t. 29-32 i 373-376 Vni, Vle, Vc. Postęp harmoniczny w t. 30-32 i analog. został oznaczony przez Chopina w **A** za pomocą drobnych ćwierćnut w partii lewej ręki. Zdaniem redakcji, pisownia ta to nie tylko chwyt pianistyczny, ale i wskazówka dotycząca charakteru akompaniamentu smyczkowego. Dlatego punktowane półnuty **R^{ork}** (i wszystkich pozostałych źródeł) zastępujemy ćwierćnutami (6). Niewątpliwie zamierzony przez Chopina kontrast tych taktów z następnymi (*legato* wpisane w **R^{ork}**, zmiana charakteru partii solowej) jest w tej wersji bardziej czytelny

- s. 56 t. 47, 51 i analog. Cor., Tr. Modyfikujemy partie (7).
- t. 48-49 Ob. I, Cor. II. Jako akompaniament dla prowadzonej sekstami melodii podajemy – zgodnie z notacją **A** – oktawy *c*¹-*c*². Wersja **A** jest tu zapewne celowo zróżnicowana w stosunku do analogicznych t. 392-393 (**WyF** ma w obu miejscach jednakową, wcześniejszą wersję).
- t. 49 i 393 Fl., Ob. I, Tr. Modyfikujemy partie (1).
- t. 53 i 397 Fg. II. Zmieniamy *F* na *f* zgodnie z **A** (2).
- t. 55, 57-59 i analog. Cor. Wprowadzamy konsekwentne przeciwstawienie synkop rogów i trąbek akordom pozostałej części orkiestry, zgodnie z jednolitą pod tym względem wersją **A**.
- t. 55-56, 59-60 i 399-400 Fl., Ob., Vni. Wzmacniamy obsadę linii melodycznej i usuwamy niektóre przetrzymania dźwięków, nie wynikające z notacji **A** (1,5).
- s. 57 t. 59-60 i 403-405 Vc., Cb. Przenosimy odpowiedni fragment linii basowej o oktawę niżej zgodnie z **A** (2).
- t. 63-64 Cb. Zmieniamy *f* na *F* zgodnie z **A** (2).
- s. 58 t. 81, 83 i 89 Fl. I, Cl. I, Fg. I. Określenia *espress.* są dodatkiem redakcji.
- t. 84-85, 108-109 i 110-111 Cl. I, Fg. I. Usuwamy łuki przetrzymujące (5). Są one prawdopodobnie sprzeczne z zamysłem Chopina, na co wskazuje akcent w t. 85, wpisany w partii klarnetu **R^{ork}** oraz brak w tym źródle łuku w partii fletu w t. 92-93.
- t. 85-92 Vc., Cb. Usuwamy *As* kontrbasów w t. 85-88 i modyfikujemy obie partie basowe w t. 90-92 zgodnie z **WyF** (2).
- t. 86-87, 94-95 Vni II. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).
- s. 59 t. 97 Vle. Usuwamy niepotrzebne i nieoznaczone w **WyF** przedłużenie nuty basowej (2).
- t. 105 Vni I. Eliminujemy nie wypisaną w **WyF** nutę *b*¹.
- t. 108-112 Vni II, Vle, Vc. Zgodnie z **WyF** przenosimy bas o oktawę wyżej (2) i w t. 109-110 odpowiednio modyfikujemy partie skrzypiec II i altówek.
- s. 60 t. 113 Vni I, Vle. Modyfikujemy partie zgodnie z **WyF**.
- t. 116 Vle. Na 3. ćwierćnucie, zgodnie z **WyF**, zmieniamy *as* na *g* (9).
- t. 120-121 Vle, Vc. Zgodnie z **WyF** przenosimy bas o oktawę wyżej (2) i odpowiednio modyfikujemy partię altówek.
- s. 61 t. 124-125 Vni I. Usuwamy łuk przetrzymujący, sprzeczny z **fz** w t. 125 (5).
- t. 128-129 Cl. I. Eliminujemy niezręczne połączenie fraz, usuwając łuk i skracając 2. nutę w t. 128.
- t. 130-131 Vni I. Na początku frazy usuwamy synkopę (akcent i łuk przetrzymujący), nie zapisaną w **WyF**. Także w notacji **A** nic nie wskazuje na to, by takie rozpoczęcie frazy leżało w intencji Chopina (5).

t. 131 i 135 Fl., Ob., Cl., Fg. Usuwamy nie zapisane w źródłach podstawowych nuty przetrzymane z poprzedniego taktu (3).
Vc. Zgodnie ze źródłami podstawowymi zmieniamy *Es* na *es* (2).

t. 133-134 Vni, Vc. Usuwamy nie wypisane w źródłach podstawowych przedłużenie frazy (3).

t. 137-141 W **WyF** pod ósemkową linią fletu znajduje się dopisek *con 8^a*. Jest to zapewne pozostałość pierwotnej wersji, w której melodia ta była zdwojona w dolnej oktawie (prawdopodobnie przez klarnet). Ze względu na niezręczne zachodzenie tego zdwojenia na towarzyszące głosy smyczkowe, rezygnację z niego (w **R^{ork}**) trzeba uznać za ulepszenie. Por. komentarz do cz. I, t. 201-203.

t. 138-139 Vc. Zgodnie z **A** usuwamy łuk przetrzymujący (5).

t. 141-145 Vle, Vc. Trudno ustalić ostateczną intencję Chopina w tym fragmencie. **R^{ork}** ma tu trzymane, synkopowane kwinty:

Brak w **WyF** (w porównaniu do **R^{ork}**) akcentów i większości łuków przetrzymujących można przypisać uzupełnieniom adiustacji **R^{ork}** i/lub niedokładnościom zapisu **WyF** (najprawdopodobniej łuki zostały przeoczone w **WyF**, a akcenty dodano w **R^{ork}**). Jest bardzo prawdopodobne, że wersja ta odzwierciedla pierwotny zamysł Chopina. **A** ma natomiast odmienną wersję, sugerującą ujednolicenie rytmu (i artykulacji) wszystkich instrumentów:

Gdyby jednak Chopin istotnie zmienił koncepcję, byłoby rzeczą niezrozumiałą, dlaczego tak wyraźnej zmiany nie wpisał do **R^{ork}**, noszącego przecież dość liczne ślady jego poprawek. Zdaniem redakcji, mamy tu więc – wyjątkowo – do czynienia z wersją typowo pianistyczną, niezależną niejako od partii orkiestrowej. Dlatego pozostawiamy synkopowane kwinty **R^{ork}** i **WyF**.

s. 62 t. 155 Vni, Vle. **WyF** ma tu – najwidoczniej pomyłkowo – rytm taki jak w sąsiednich taktach.

t. 166-167 Fg. I, Vle, Vc. Modyfikujemy partię, zgodnie z wyraźnie zanotowanym w **WyF** podziałem na głosy.

s. 63 t. 176-177, 180-181, 184-185 i 190-191 Vle, Vc. Usuwamy – częściowo według **WyF** – łuki przetrzymujące (5).

s. 64 t. 201-205 Vc., Cb. Zgodnie z **WyF** usuwamy partię kontrabasów i w partii wiolonczel zmieniamy w t. 205 *As* na *as* (2).

t. 209 Cb. Przesuwamy wejście kontrabasów do t. 210, wzorując się na **WyF** (2).

t. 214-216 i 218 Cb. Modyfikujemy partię według **WyF** (2).

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. 237-240 Cb. Przesuwamy wejście kontrabasów do t. 239 i modyfikujemy partię według **WyF** w t. 240 (2).

t. 242-243 Vc. Usuwamy łuk przetrzymujący zgodnie z **WyF** (5).

t. 249-257 Vc., Cb. Przedłużamy według **WyF** partię kontrabasów do t. 255. Przedłużamy następnie o dwa takty *ges* wiolonczel, aby uniknąć zbyt raptownej zmiany barwy podstawy basowej (2).

t. 256-261 Cor. I, Vni II. Powierzenie waltorni partii skrzypiec II jest licencją redakcji. Ma ona na celu wprowadzenie i podkreślenie barwą autentycznego dźwięku *fes¹* w t. 260 (patrz następna uwaga). Tego rodzaju użycie waltorni na tle smyczków jest jednym z ulubionych chwytów instrumentacji Chopina (por. *Koncert f*: cz. I, t. 96-98 i 313-314, cz. III, t. 177-184; *Koncert e*: cz. I, t. 181-191 i analog., 612-621, cz. II, t. 42-46, cz. III, t. 96-99 i analog., 488-492).

s. 67 t. 260 Cor I in fa. Partia ta jest w **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**PP**) przydzielona skrzypcom II (por. poprzedni komentarz) i zawiera w tym takcie *eses¹*, kłócące się z *des²* i *des¹* fortepianu. Korygujemy ten błąd (dowolność?) zgodnie z **WyF**, który zawiera przepisane z **[PI]** *fes¹* (w pisowni dla waltorni *ces²*) (9).

t. 264-265, 278-279, 283-284 Vni I, Vle, Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące (5).

t. 267-268, 276 Vni, Vle, Vc. Na końcach ośmiotaktowych fraz wprowadzamy niewielkie oddechy w rutynowym akompaniamencie harmonicznym (6).

t. 275-286 Vc., Cb. Usuwamy partię kontrabasów i w t. 283-286 przenosimy o oktawę niżej partię wiolonczel, zgodnie z zapisem **WyF** (2).

s. 69 t. 304-305 Vni I, Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące, zgodnie z **WyF**, w którym zostały one wyraźnie skreślone (5).

t. 312-313 Cl. Zgodnie z **A** i **WyF** rozpoczynamy nową frazę od początku t. 313; z tego powodu usuwamy łuki przetrzymujące i skracamy wybrzmienie ostatniej nuty poprzedniej frazy (5,6).
Vc., Cb. Usuwamy łuki przetrzymujące, zgodnie z **WyF** (5).

s. 71 t. 351-352 Vni II. Zgodnie z **WyF**, usuwamy łuk przetrzymujący (5).

t. 356-357, 360-361, 362-363, 365-369 Vni, Vle, Vc. Usuwamy łuki przetrzymujące zgodnie z zagęszczającym się rytmem zmian harmonicznym (5).

s. 71 t. 397-398 Trbn., Vc. Cb. Zmieniamy – według **A** – c na c¹ (2).

s. 73 t. 403-404 Cor., Tr. Uzupełniamy partie (7).

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 Koncertu 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 pocztowców, towarzyszące podróżnym tamtej epoki. Możliwe, że właśnie sygnał zasłyszany w podróży do Wiednia pod koniec lipca 1829 r. stał się zalążkiem 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 *Komentarz wykonawczy* do t. 349 i 406-409 oraz 403-409.

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

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

s. 74 t. 427 Vle. Zmieniamy zapewne omyłkowe c¹ na a, idąc za **WyF** i zgodną we wszystkich źródłach wersją analogicznego t. 467.

s. 75 t. 436-437 Vni II. Usuwamy łuk przetrzymujący (5).

t. 448-449 Fl. Przenosimy partię oktawę wyżej (1). Wersja **R^{ork}** (→**GWn**→**GWf**, →**PP**), w której oboje grają wyżej niż flety, jest zapewne pomyłkowa (zapomniano przenośnika oktawowego, por. *Komentarz źródłowy* do t. 394-395 partytury historycznej).

t. 452 Vni II. Zmieniamy najprawdopodobniej omyłkowe c¹ na a (por. analogiczne t. 412, 420 i 460).

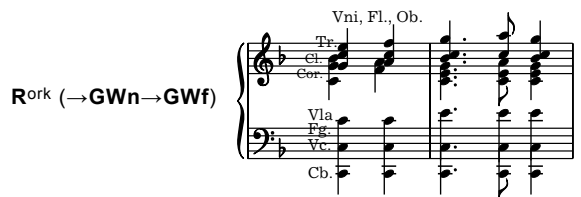
s. 76 t. 471-472 Vle. Usuwamy łuk przetrzymujący (5).

s. 77 t. 477-478 Vni II, Vle. Modyfikujemy partie według **WyF**.

s. 78 t. 491-492 Źródła przekazują tu niewątpliwie skażony tekst, niemal w każdym z nich inny. Przyczyną rozbieżności i pomyłek była zapewne niejasna notacja **[PI]** oraz częściowy tylko udział Chopina w redagowaniu partii orkiestry. Oto wersje źródeł:



Ujęte w nawiasy dolne nuty C są skreślone ołówkiem. Zwraca też uwagę wyraźnie błędny 2. akord prawej ręki.



Wątpliwości budzi brzmienie 4. akordu, nie zawierającego ani dźwięku f, obecnego w **WyF** i **Wf2**, ani dźwięku b, występującego w **A** (→**Wn**→**Wf**→**Wa**). Godny podkreślenia jest także pełny czterodźwięk septymowy w ostatnim akordzie.



Należy podkreślić, iż widoczna postać tego fragmentu nie jest pisana ręką Chopina. Niewątpliwymi błędami są tu d¹ zamiast c¹ w 4. akordzie i brak b w piątym. W **Wn** (→**Wf1**→**Wa**) poprawiono tylko pierwszy z tych błędów, a ponadto pominięto b w 1. akordzie.



Zmianę e na f w 4. akordzie wprowadził Chopin w ostatniej fazie korekt (**Wa** ma e).

Poprawiamy błędy Chopinowskiego wyciągu, uwzględniając najpewniejsze elementy źródeł – trzy pierwsze akordy według **A**, czwarty w wersji skorygowanej przez Chopina w **Wf2**, piąty według **R^{ork}** (w układzie odpowiadającym poprzednim akordom **A**).

Na tej podstawie dokonujemy następnie rekonstrukcji wersji orkiestrowej (1,7). Prawdopodobieństwo, iż wersja ta odpowiada ostatecznej intencji Chopina wydaje się wysokie. Jeśli chodzi o najbardziej wątpliwy t. 492, to zwrotu harmonicznego występującego w przyjętej przez nas wersji Chopin użył – w podobnym rytmie – w *Impromptu Fis* op. 36, t. 31, 35 i analog.

Cor. II in fa. W R^{ork} ($\rightarrow Wn \rightarrow Wf$) 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. 508-510 Vni, Vle, Vc., Cb. Biorąc za podstawę **WyF**, uzupełniamy partię kontrabasów w t. 508-509, zmieniamy w t. 509-510 *c* altówek na c^1 i usuwamy łuki przetrzymujące (2,5).

t. 512-514 Fl., Ob., Cl., Cor., Tr., Trbn., Vni, Vc., Cb. Dostosowujemy brzmienie akordów do postaci wynikającej z notacji **A** i **WyF** (1,2,7).

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Głosy orkiestrowe dostępne do wypożyczenia w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM, ul. Fredry 8, 00-097 Warszawa, tel. 22-635-3550, fax 22-826-9780, www.pwm.com.pl, e-mail: bmo@pwm.com.pl

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 f op. 21

I. Maestoso

s. 11 *Początek.* Tempo metronomiczne $\text{♩}=138$ wydaje się w pierwszym *tutti* nie do pogodzenia z określeniem **Maestoso**. Jeśli przyjmiemy, że tempa całej I cz. *Koncertu* tworzą pewną strefę temp, to wskazane przez Chopina tempo metronomiczne można uznać za jej górną granicę, odpowiadającą np. fragmentowi figuracyjnemu przetworzenia (od t. 225). Dla pierwszego *tutti* redakcja proponuje zaś tempo położone blisko dolnej granicy strefy, nie niższe jednak niż $\text{♩}=112$. Należy przy tym zadbać o to, by właściwa pierwszej części *Koncertu* elastyczność tempa była realizowana poprzez łagodne i stopniowe przejścia między odcinkami o różnych tempach. Redakcja przeciwstawia się tym samym częstej manierze nagłych zmian tempa, wyraźnie różnicujących części kantylenowe od figuracyjnych. (Zagadnienie Chopinowskich temp metronomicznych zostało szerzej omówione w tomie *Etiud* naszego wydania, w uwagach wstępnych do *Komentarza wykonawczego*.)

II. Larghetto

s. 48 t. 49-57 Uwzględnienie znaków dynamicznych dodanych przez redakcję pozostawia się smakowi dyrygenta, który powinien – rzecz jasna – wziąć pod uwagę także koncepcję i możliwości solisty.

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^3 , a więc po gamie).
W praktyce oba rozwiązania wydają się dopuszczalne, preferowaną wersję należy jednak uzgodnić z solistą.

III. Allegro vivace

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*). Znalezienie 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 ewentualnością 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 utrwali 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 pierwszego rogu w *Tutti* w t. 388-405 nie da się na nim w całości wykonać. Redakcja poleca wówczas następującą aranżację partii „cor de signal” i drugiego rogu, umożliwiającą wykonanie tego *Tutti*:

s. 73 t. 403-409 W taktach tych zwraca uwagę brak jakichkolwiek wskazówek sugerujących zwolnienie tempa lub fermatę w t. 405. Ponieważ w innych miejscach *Koncertu* Chopin wielokrotnie użył tego rodzaju określeń, oznacza to najprawdopodobniej, że tutaj nie chciał powstrzymać naturalnego biegu muzyki. Zwyczaj zwalniania w tym miejscu przyjął się we współczesnej praktyce wykonawczej przypuszczalnie wskutek trudności, jakich może narażać szybkie wykonanie sygnału w t. 406-409 na waltorni. Możliwość użycia instrumentu o znacznie większej w porównaniu z waltornią ruchliwości i łatwości zadęcia (patrz poprzednia uwaga) sprzyja realizacji autentycznej koncepcji jednolitego tempa w całym omawianym fragmencie.

Zachowanie płynnego tempa odgrywa tu w pewnym stopniu rolę formotwórczą, pozwalając wysłyszeć także w tym przejściu regularną budowę czterotaktową, w której początek solowego sygnału w t. 406 przypada na drugi (!) takt czterotaktu. Stosowane na ogół przez wykonawców zatrzymanie ruchu fermatą w t. 405 powoduje, iż t. 406 odbierany jest mylnie jako początek nowej części, a tym samym nowego, oczekiwanego czterotaktu (czterotaktowość panuje niepodzielnie w całym finale *Koncertu*).

s. 78 t. 491-492 W żadnym źródle nie ma tu oznaczeń agogicznych. Zwalnianie w tych taktach jest zatem nieautentyczną tradycją, która osłabia efekt wywołany pauzą generalną w t. 493.

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.