

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina lub wpisane jego ręką do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności przekazów autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.

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

Wykonawcom, którzy nie są zainteresowani problemami źródłowymi i pragną oprzeć się na jednym, bezwariantowym tekście, można polecić tekst podany na głównych pięcioliniach, z uwzględnieniem wszelkich oznaczeń ujętych w nawiasy.

Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju prostym **1 2 3 4 5**, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palcowania autentycznego w nawiasy oznacza, że nie występują one w źródłach podstawowych, a zostały dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów. Zaznaczone linią przerywaną, wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą ręką pochodzą od redakcji.

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

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

O wykonywaniu utworów koncertowych

Za czasów Chopina utwory koncertowe wykonywano w 4 wersjach:

1. Wersja na jeden fortepian. Ta podstawowa w owych czasach postać edytorska utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry – fortepian solo normalnym drukiem, *tutti* i niektóre wstawki instrumentów orkiestrowych drobniejszą czcionką – była również formą prezentacji utworu w salonach, a nawet w salach koncertowych. Świadczą o tym drukowane autorskie warianty do zastosowania przy „wykonaniu bez akompaniamentu”, występujące w *Wariacjach B* op. 2 i *Krakowiaku* op. 14, oraz odrębny wpis kompozytora do egzemplarza lekcyjnego *Koncertu f* op. 21, zawierający również tego typu wariant (wykonywany lewą ręką akompaniament harmoniczny do recytatywu w cz. II, t. 45-72). Niewykluczone, że *Koncert e* w wersji na jeden fortepian był wykonywany publicznie przez samego Chopina.

Uzupełnieniem drukowanej postaci tej wersji były głosy orkiestrowe, które można było nabywać w zakresie kwintetu lub pełnej orkiestry.

2. Wersja z drugim fortepianem była stosowana w muzykowaniu domowym, na lekcjach*, niekiedy na koncertach publicznych. Wyciągi fortepianowe partii orkiestry utworów koncertowych Chopina zaczęto jednak publikować dopiero ok. 1860 r. Przedtem posługiwano się wyciągami rękopiśmiennymi (zachowały się wyciągi II i III cz. obu *Koncertów* sporządzone przez przyjaciół Chopina: J. Fontanę i A. Franc-homme'a). Wersja ta, jako nie wydana za życia Chopina, znajduje się w WN w serii B.

* Wilhelm von Lenz (*Uebersichtliche Beurtheilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin* [...], „Neue Berliner Musikzeitung” 4 IX 1872) opisuje wykonanie I cz. *Koncertu e* op. 11 w salonie Chopina: „Kiedy w końcu pozwolił Filtchowi wykonać całość [...]. Mistrz rzekł: «Opracowałeś już tę część tak pięknie, że możemy ją wykonać: ja będę twoją orkiestrą». Chopin w swym niezrównanym akompaniamentem odtworzył całą przemyślaną, zwięzłą instrumentację tego utworu. Grał z pamięci. Nigdy nie słyszałem czegoś, co dałoby się porównać z pierwszym *tutti*, oddanym przez niego na fortepianie.”

3. Wersja z kwartetem (kwintetem) smyczkowym używana była zarówno na koncertach, jak i w salonach. Chopin pisał w 1829 r. do T. Woyciechowskiego: „Kessler co piątek daje u siebie małe muzycki [...]. Zaprzeszłego piątku był *Koncert* Riesa w kwartecie”. Wersję tę wykonywano z głosów instrumentów smyczkowych, w których wydrukowane były ważniejsze wejścia instrumentów dętych.

4. Wersja z orkiestrą była w zamiarze twórcy wersją podstawową. Sam Chopin wielokrotnie grał swoje utwory koncertowe w tej wersji (patrz cytaty o *Wariacjach*, *Fantazji*, *Krakowiaku*... przed tekstem nutowym).

O wykonywaniu wersji na jeden fortepian

Interpretacja autorskiego zapisu Chopinowskich utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry w wersji na jeden fortepian stwarza pewne problemy. Pierwszym z nich są fragmenty, w których partia solowa i notowany drobniejszym drukiem wyciąg partii orkiestry występują równocześnie. Analiza wszystkich takich miejsc we wszystkich 6 utworach (op. 2, 11, 13, 14, 21, 22) pozwala wyróżnić 3 typy takich zestawień:

— wyciąg partii orkiestry uzupełnia partię solową, np. *Wariacje B* op. 2, t. 258 i 260-262, *Fantazja A* op. 13, t. 67-68 lub 92-94, *Krakowiak F* op. 14, t. 236-237; jest to najczęstsza sytuacja, należy wówczas grać wszystkie zapisane nuty;

— wyciąg partii orkiestry zastępuje partię solową w całości lub części, np. *Wariacje B* op. 2, 1. ósemka t. 341, *Krakowiak F* op. 14, 1. ćwierćnuta pr.r. w t. 130 i 290; należy wówczas grać drobne nuty, pomijając pewne elementy partii solowej;

— drobne nuty dodane są tylko jako ilustracja przebiegu harmonicznego lub melodycznego, np. *Koncert f* op. 21, cz. I, t. 297-298, prawdopodobnie także *Krakowiak F* op. 14, 1. ósemka t. 226 i 230; należy wówczas grać tylko partię solową.

W praktyce nie zawsze jest oczywiste, do której z wymienionych grup należy zakwalifikować dany fragment, np. 1. ćwierćnuta t. 351 *Fantazji A* op. 13 lub t. 338 *Krakowiaka F* op. 14. W pewnych sytuacjach požądane wydaje się wykonanie wszystkich zapisanych nut, co jednak w podanym rytmie jest z różnych względów niemożliwe, np. *Wariacje B* op. 2, t. 54-55, *Krakowiak F* op. 14, t. 338. Propozycje rozwiązań wszystkich problematycznych miejsc podane są w odsyłaczach lub komentarzach do poszczególnych taktów.

Drugim, znacznie trudniejszym problemem są fragmenty, w których partia solowa może być – w mniejszym lub większym stopniu – odczuwana jako niekompletna, brak w niej np. podkładu harmonicznego lub wyrażaście ukształtowanej frazy melodycznej, np. *Wariacje B* op. 2, Var. II, *Fantazja A* op. 13, t. 260-277, *Krakowiak F* op. 14, t. 4-37, *Koncert f* op. 21, cz. II, t. 45-72, *Koncert e* op. 11, cz. III, t. 171-205 oraz *Wariacje B* op. 2, t. 54, *Fantazja A* op. 13, t. 216-227, *Krakowiak F* op. 14, t. 734-737, *Koncert e* op. 11, cz. III, t. 105-113. W wielu z tych miejsc propozycje zmian lub uzupełnień partii solowej pochodzą od samego Chopina, przy czym niejednokrotnie dodawane były na ostatnich etapach powstawania utworu (np. w trakcie korekt jednego z wydań w *Wariacjach B* op. 2, t. 258 i 260-262 i *Krakowiaku F* op. 14, t. 734-737) lub nawet do kompozycji już gotowej i wydanej (*Koncert f* op. 21, cz. II, t. 45-72, wpis do egzemplarza lekcyjnego). Rodzi się zatem pytanie, czy brak tego rodzaju opracowania innych fragmentów oznacza, że Chopin uważał ich brzmienie za zadowalające także przy wykonywaniu bez akompaniamentu, czy też może pozostawienie ich w tej postaci było wynikiem na przykład braku czasu (wszystkie utwory, w których te problemy się pojawiają, powstały między 17. a 20. rokiem życia Chopina; zachowana korespondencja świadczy o niezwyklej intensywności jego życia w tym okresie). Zdaniem redakcji, ta druga możliwość wydaje się znacznie prawdopodobniejsza, można zatem, wzorując się na autentycznych przykładach, pokusić się o pewne uzupełnienia lub zmiany w tych miejscach. Wybór fragmentów i dokonanie tego typu opracowań pozostawia się wycuciu i umiejętnościom wykonawcy.

Wariacje B op. 2

Tempa *Tutti* po temacie i pierwszych 4 wariacjach mogą budzić wątpliwości. Brak nowych określeń tempa sugeruje zachowanie za każdym razem tempa zgodnego z autentycznym oznaczeniem metronomicznym podanym na początku tematu lub danej wariacji. W ten sposób jednak odcinki te – mimo niemal identycznej faktury – byłyby wykonywane w 3 wyraźnie odmiennych tempach ($\text{♩}=58-63$ po temacie i 3. wariacji, $\text{♩}=76$ po 1. wariacji, $\text{♩}=92$ po 2. i 4. wariacji). Zdaniem redakcji jest możliwe, że oznaczenia temp metronomicznych odnosiły się w zamyśle Chopina tylko do zróżnicowanych fakturalnie fragmentów z udziałem fortepianu solowego, a orkiestrowe przerywniki zachowują jednolite tempo, podkreślające ich ritornelowy charakter. Biorąc to pod uwagę, można zaproponować trzy grupy rozwiązań:

- wykonanie każdego *Tutti* w tempie poprzedzającego je tematu lub wariacji, ze zróżnicowaniem charakteru poszczególnych wejść;
- wykonanie wszystkich *Tutti* w jednym tempie, z zachowaniem możliwie jednolitego charakteru; mogłoby to być tempo z zakresu $\text{♩}=58-76$ (między tempem tematu a tempem 1. wariacji), np. $\text{♩}=66-69$;
- wykonania „mieszane”, np. *Tutti* po temacie bez zmiany tempa ($\text{♩}=58$), a pozostałe w tempie 1. wariacji ($\text{♩}=76$), lub *Tutti* po temacie i po 3. wariacji bez zmiany tempa ($\text{♩}=58/63$), a pozostałe w tempie 1. wariacji ($\text{♩}=76$).

Introduzione

- s. 13 t. 11 pr.r. Początek trylu z przednutkami:



- t. 14 l.r. Jeśli rozpiętość ręki nie pozwala na wygodne chwycenie 1. akordu, górną nutę, as^1 , można zagrać pr.r.

- t. 15 Zarówno grupy drobnych nutek l.r., jak i pierwsze 3 mordenty pr.r. najlepiej wykonać w sposób antycypowany.

- s. 14 t. 20 pr.r. Propozycja rozwiązania rytmicznego:



- t. 24-28 pr.r. Pierwsze nuty arpeggiów – bez względu na sposób zapisu – należy uderzać razem z półnutami l.r.

- s. 15 t. 44-48 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ i $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$.

- s. 16 t. 51-53 pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu szesnastkę górnego głosu najlepiej wykonać pomiędzy 5. a 6. nutą dolnego głosu, zgodnie z jej dokładną wartością rytmiczną i zapisem. Za dopuszczalne ułatwienie można też uznać wykonanie jej razem z 5. nutą, natomiast wykonanie razem z 6. nutą jest zdaniem redakcji mniej zręczne. Patrz *Komentarz źródłowy*.

- s. 18 t. 63 l.r. Arpeggia zapisane jako grupy drobnych nutek należy wykonać w sposób antycypowany, tak by nuty główne wyznaczały szkielet rytmiczny tej kadencji. Czas potrzebny na wykonanie poszczególnych arpeggiów powinien, zdaniem redakcji, być nie dłuższy niż ósemka (z ewentualnym *poco ritenuto* w miejscach, gdzie l.r. ma szesnastki).

- t. 63^c pr.r. Ułatwienie pasażu:



Var. I

- s. 21 t. 115 pr.r. Inne palcowanie:

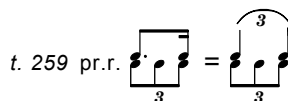


Var. IV

- Zwracają uwagę konsekwentnie przez Chopina użyte 2 rodzaje znaków *staccato*. Notacja ta ma prawdopodobnie na celu nadanie odrębnego waloru brzmieniowego trzem planom dźwiękowym:
- melodii złożonej z najwyższych nut pr.r. (co druga),
 - linii basu złożonej z uderzanych razem z melodią najniższych nut l.r.,
 - pozostałych akordów.

Var. V

- s. 31 t. 258 l.r. $\text{♩} = \text{♩}$. W praktyce tremolando można nieco skrócić, tak by rozpocząć następną frazę po małym oddechu.

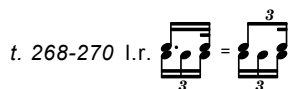


- t. 265-266 pr.r. Arpeggia należy rozpoczynać równocześnie z odpowiednimi nutami l.r. (*Des, des'* lub *Ges*).

- s. 32 t. 267 pr.r. Swobodny, quasi-improwizacyjny charakter tej wariacji w połączeniu z niejasnym zapisem rytmicznym (por. *Komentarz źródłowy*) prowadzi do wniosku, że dokładny moment rozpoczęcia 20-nutowego biegnika na 2. ósemce taktu nie ma większego znaczenia. Dla wersji podanych w odsyłaczu można zaproponować następujące wykonania:



- Pierwsza z powyższych propozycji może być zarazem uważana za swobodną realizację tekstu głównego; z tego względu jest to zdaniem redakcji najzręczniejsze rozwiązanie rytmiczne tego miejsca.



Alla Polacca

- s. 33 t. 282 pr.r. Podwójną przednutkę należy wykonać w sposób antycypowany, tak by kończącą frazę ósemkę b^1 uderzyć razem z tercją l.r.

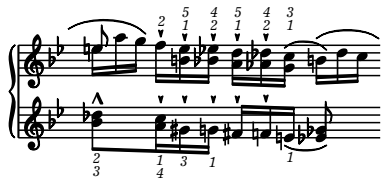
- t. 283-284 pr.r. Wykonując temat oktavami, należy ozdobniki – mordent i przednutkę – zastosować tylko w górnym głosie.



- s. 36 t. 319-320 l.r. Zapis górnego głosu tercji drobnymi nutami oznacza, że Chopin uwzględnił możliwość ich opuszczenia:



Inne palcowanie pełnej wersji:



Fantazja na tematy polskie A op. 13

- s. 43 t. 26 pr.r. Początek trylu z przednutkami:



e^2 razem z A_1 l.r.

- t. 31 pr.r. Początek trylu z przednutkami:



eis^2 razem z dis l.r.

t. 37-38 i 41-42 Chopinowska pedalizacja przy odpowiednich proporcjach brzmieniowych poszczególnych planów (bas, wypełnienie harmoniczne, pr.r.) i wyrazistej artykulacji ćwierćnut melodii może dać zadowalający efekt także na dzisiejszych fortepianach. Można także polecić szybką lub niepełną (tzw. półpedał) zmianę pedału w połowie taktu, tak by basowe A_1 pozostało niestłumione.

- t. 37, 39, 41 i 43 pr.r. Przednutkę cis^1 należy uderzyć równocześnie z nutą basową.

- t. 40 pr.r. Początek trylu z przednutkami:



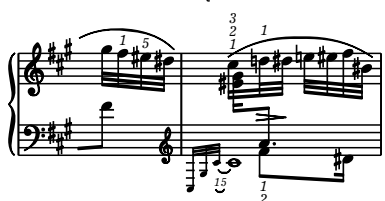
cis^2 razem z H l.r.

Kończącą tryl grupę 4 nut można wykonać trzydziestodwójkami (cis^2 na 4. ósemce taktu) lub nieco szybciej.

- s. 45 t. 49 l.r. Podajemy najbardziej prawdopodobną interpretację niejasnego palcowania Chopinowskiego (patrz *Komentarz źródłowy*). Inna możliwość:



Jeszcze inne rozwiązanie:



t. 56-81 Rytm zmian harmoniczych oraz rysunek akompaniamentu, podkreślone autentycznym łukowaniem i pedalizacją, wyznaczają odmienny od zapisanego układ taktów, w którym kreski taktowe wypadają w połowie drukowanych taktów (por. uwagę o tematach *Fantazji w Komentarzu źródłowym*):



Redakcja zaleca wykonawcom taki sposób słyszenia tematu.

t. 117 pr.r. Zdaniem redakcji, w wersji na 1 fortepian lepiej pozostać przy tekście głównym, w którym fis^1 z poprzedniego taktu w naturalny sposób rozwiązuje się na eis^1 . W wersji z akompaniamentem (orkiestry lub drugiego fortepianu) można natomiast polecić nieco łatwiejszą wersję wariantu, gdyż eis^1 grane jest w partii akompaniującej.

t. 130-148 pr.r. Osiągnięcie zamierzonego, jak się wydaje, kontrastu między *legato cantabile* melodii a lekkim *non legato* akompaniamentu jest przy zastosowaniu oktaw w pr.r. bardzo trudne. Z tego względu redakcja zaleca wykonanie melodii pojedynczymi nutami (oczywiście z uwzględnieniem przenośnika oktawowego).

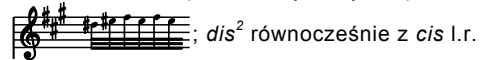
t. 159 pr.r. Wykonując zestawienie kwintoli z triolą należy położyć nacisk na gładkie i równomierne wykonanie kwintoli górnego głosu. Następujące uproszczenia dają efekt dźwiękowy bardzo zbliżony do tego, który daje wykonanie dokładne pod względem



rytmicznym:

Por. komentarz do *Koncertu e* op. 11, cz. I, t. 603.

- t. 161, 179 i 181 pr.r. Początek trylu z przednutkami w t. 161:



dis^2 równocześnie z cis l.r.

- t. 163 pr.r. Przednutki należy wykonać w sposób antycypowany.

t. 165-166 pr.r. Każdą z grup przednutek należy rozpocząć równocześnie z odpowiednią szesnastką l.r.: eis^1 na początku t. 165 z akordem $cis-gis-h$, fis^1 w 2. grupie z tercją $fis-a$ itd.

- t. 166 pr.r. Początek trylu z przednutkami:



eis^1 równocześnie z Fis l.r.

t. 169 pr.r. Akcenty nad dwudźwiękami w 1. połowie taktu dotyczą przede wszystkim górnych nut, uderzanych jako przednutki nieco wcześniej niż dolne.

- t. 175 pr.r. Pierwszą z przednutek, e^1 , należy uderzyć równocześnie z Fis l.r.

t. 179 i 181 pr.r. Początek trylu z przednutkami – jak w t. 161. Pr.r. Wypisane drobnymi nutami zakończenie trylu w t. 181 można wykonać tak, jak to wynika z podpisania nut w pionie (por. t. 161). Biorąc jednak pod uwagę *molto rallentando*, można tę końcówkę zacząć jeszcze później, razem z ostatnią szesnastką l.r. lub nawet po niej.

t. 216-227 Inne palcowania dla pr.r.:



Redakcja zaleca wypróbowanie również kombinacji podanych wyżej palcowań, np. drugiego w części wznoszącej pasażu (1. i 3. ósemka taktu) z pierwszym w części opadającej (2. i 4. ósemka). Tego typu kombinacje możliwe są także dla palcowań podanych w tekście głównym.

Alternatywne palcowanie dla l.r.:



Należy pamiętać, że pasaże o różnym układzie białych i czarnych klawiszy mogą, lecz nie muszą być grane tym samym palcowaniem.

t. 237 pr.r. Bardziej stylowe jest rozpoczęcie przednutki na mocnej części taktu (*eis*² równocześnie z *Cis* l.r.).

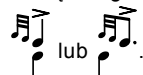
t. 262-275 Przy wykonaniu tego odcinka bez akompaniamentu orkiestry lub drugiego fortepianu może pojawić się – ze względu na brak podkładu harmonicznego – wrażenie niekompletności. Zdaniem redakcji dopuszczalne jest zatem (por. *O wykonywaniu wersji na jeden fortepian* w początkowej części niniejszego komentarza) wprowadzenie pewnych zmian lub uzupełnień, np.:



Wprowadzenie powyższych, ewentualnie innych zmian w całym tym odcinku lub tylko w jego części (np. od t. 267) pozostawia się smakowi i umiejętnościom wykonawcy.

t. 281 i nast. l.r. Wszystkie arpeggia lepiej – ze względów rytmicznych – wykonać w sposób antycypowany.

t. 295-305 pr.r. Podwójne przednutki można wykonać zarówno w sposób antycypowany (tam, gdzie l.r. także ma ćwierćnutę, równocześnie z arpeggiem l.r.), jak i razem z dolną nutą dwudźwięku i górną nutą arpeggia l.r. na 3. ćwierćnutę taktu:



t. 306-310 l.r. Łuki przetrzymujące nutę pedałową *e* sugerują zamiany palców, w szybkim tempie niewygodne. Można ich jednak uniknąć, gdyż zamierzony przez Chopina efekt daje się łatwiej osiągnąć poprzez szybką zmianę pedału.

t. 310-313 pr.r. Wykonanie tryli jako złożonych z 5 nut pozwala na zamierzone przypuszczalnie przez Chopina zróżnicowanie ozdobników w tych taktach w stosunku do poprzedzającego czterotaktu. Ponieważ jednak w szybkich tempach Chopin często używał zamiennie znaków \sim i tr , można również zrezygnować z takiego różnicowania i wykonać tryle jako mordenty.

t. 321 l.r. Początek taktu w wersji na jeden fortepian można wykonać na 2 sposoby:

— z trylem od początku taktu; przednutki w zakończeniu motywu fagotu należy wówczas wykonać w sposób antycypowany;
— z trylem na 2. ćwierćnutę taktu, tak jak podano w przykładzie u dołu strony; przednutki lepiej wówczas wykonać jako trzydziestodwójki na początku taktu (*gis* razem z *h*²-*e*³ w pr.r.).

t. 343 l.r. Przednutki należy wykonać w sposób antycypowany, tak aby melodię tematu od 1. nuty poprowadzić oktawami.

t. 351 pr.r. Partię solową można tu wygodnie połączyć z zakończeniem partii orkiestry w następujący sposób:



Zdaniem redakcji, można także pominąć 3 szesnastki pr.r. na 1. ćwierćnutę taktu:



s. 65 t. 402 Arpeggia można również wykonać w sposób ciągły (pr.r. po l.r.), można też arpeggiować tylko l.r.

Krakowiak F op. 14

Introduzione

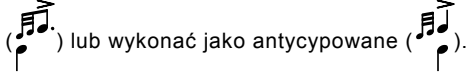
s. 66 t. 4, 12 i 20 l.r. W wersji na 1 fortepian nie należy grać ósemek na 3. ćwierćnutę tych taktów. Patrz też komentarz do t. 269 i 593. Akord na początku t. 4, mimo iż ma jedynie wartość półnuty, należy zatrzymać pedałem aż do końca taktu.

s. 67 t. 40-59 Podane przez Chopina bardzo szybkie tempo nie służy tu wyłącznie popisowi wirtuozerii. Pozostaje ono bowiem w ścisłej relacji zarówno z tempem początkowym, jak i z zasadniczym tempem *Ronda*: $\text{♩} = 69$ odpowiada $\text{♩} = 207$, co w praktyce jest tempem dokładnie 2 razy szybszym od $\text{♩} = 104$ wskazanego na początku *Introdukcji*, i *Ronda*. Improwizacyjny charakter fragmentu solowego (t. 45-59) pozwala jednak na właściwą kadencji swobodę w kształtowaniu czasu muzycznego.

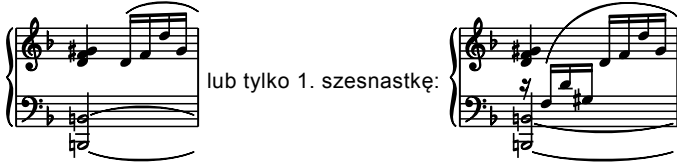
Rondo

s. 69 t. 75 i 84-86 pr.r. Rozpoczynanie podwójnych przednutek zgodnie z klasycznymi regułami, a więc równocześnie z ósemkami l.r. można uznać za bardziej stylowe.

s. 71 t. 115 i analog. pr.r. Zdaniem redakcji, podwójne przednutki można rozpocząć równocześnie z dolną nutą pr.r. i akordem l.r.



t. 130 pr.r. W wersji na 1 fortepian po uderzeniu kończącego Tutti akordu $d^1-f^1-gis^1$ można opuścić 1. grupę szesnastek partii solowej:



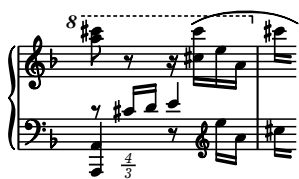
s. 75 t. 219-230 W myśl oznaczeń przyjętych przez nas, a występujących w źródle podstawowym (patrz Komentarz źródłowy do t. 222), t. 222-230 należy wykonać w dynamice *f-ff*. Oznaczenia niektórych innych źródeł sugerują jednak odmienną koncepcję dynamiczną tego fragmentu:



t. 222 i 226 l.r. Do zatrzymania oktawy A_1-A w wersji na 1 fortepian można użyć trzeciego, środkowego pedału (prolongatora). Można też zastosować następujący chwyt:



t. 226 i 230 pr.r. W wersji na 1 fortepian najlepiej pominąć dźwięk a na początku taktu. Propozycja palcowania w t. 230:



t. 230-236 Chopinowska pedalizacja obowiązuje przy wykonaniu z akompaniamentem orkiestry lub drugiego fortepianu. W wersji na jeden fortepian lepiej dwukrotnie zmienić pedał w t. 232, na początku i po e^1 na 2. ćwierćnucie taktu.

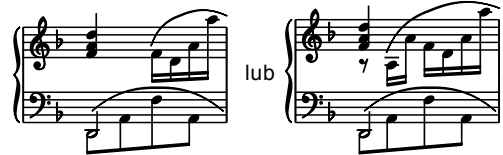
t. 269 i 593 W wersji na 1 fortepian należy pominąć ostatnią ósemkę l.r.

s. 77 t. 286-288 pr.r. Wzięcie akordu na początku t. 286 można ułatwić grając ostatnią oktawę w poprzednim takcie ($D-d$) samą l.r. Zdaniem redakcji, akord ten można również pominąć (por. autentyczne rozwiązanie w analogicznym t. 610). Jeśli rozpiętość ręki nie pozwala na swobodne wykonanie decymowych akordów w tych taktach, redakcja poleca następujące rozwiązanie:



Cały ten odcinek można wykonać na jednym pedale, od początku t. 286 lub nawet 285.

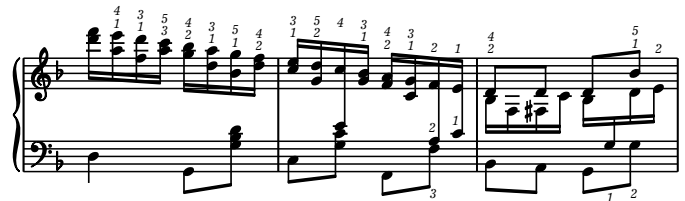
s. 78 t. 290 pr.r. Połączenie partii solowej z zakończeniem partii orkiestry można tu rozwiązać podobnie jak w t. 130:



s. 79 t. 314-316 pr.r. Wcześniejsze, nieco inne palcowanie Chopinowskie:



Propozycja redakcji:

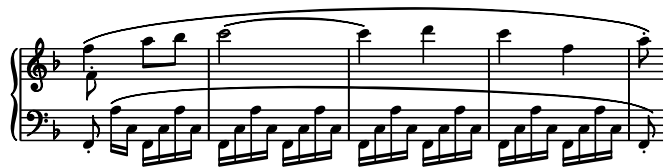


s. 80 t. 338 W wersji na 1 fortepian frazę fletu i fagotu należy zacząć po uderzeniu ćwierćnuty, które kończą poprzedzający odcinek partii solowej, mniej więcej w odstępie szesnastki (z uwzględnieniem *rallentando*, które w tej wersji najlepiej rozpocząć już w t. 337). Ze względu na zmieniające się tempo, ściśle określenie rytmu tego połączenia nie jest konieczne, ważne jednak, by:
— zbyt pospieszne przeniesienie rąk nie zakłóciło efektu uspokajania muzyki,
— nuty e^1-e^3 były wyraźnie dłuższe od następujących po nich ósemek.

t. 367 i 370-376 Powtarzane co ćwierćnuty znaki \rightrightarrows należy interpretować jako akcenty długie. W t. 370-371 dotyczą one niewątpliwie pierwszych szesnastek każdej grupy, w pozostałych taktach można akcentować pierwsze lub – zwłaszcza w t. 367 i 374-376 – drugie szesnastki.

s. 83 t. 426-431 l.r. Przednutki należy wykonać w sposób antycypowany.

s. 95 t. 734-738 pr.r. W wersji na 1 fortepian replika partii fletu może zastąpić figurację pr.r.:



Zdaniem redakcji, całą frazę można też wykonać oktawami lub pokusić się o jej połączenie ze swobodnie oddaną figuracją pr.r.:



Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz dotyczy partii fortepianu, obejmującej oprócz partii solowej także Chopinowski wyciąg fortepianowy fragmentów orkiestrowych. W skróconej formie przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia ważniejsze rozbieżności pomiędzy źródłami autentycznymi; sygnalizuje ponadto najczęstsze odstępstwa od tekstu autentycznego spotykane w wydaniach zbiorowych dzieł Chopina redagowanych po jego śmierci.

Komentarze dotyczące całej partii orkiestry dołączone są do partytur poszczególnych utworów.

Dokładną charakterystykę wszystkich źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz źródłowy*.

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

Wariacje B op. 2

Źródła

ApI Autograf roboczy partytury (The Morgan Pierpont Library, Nowy Jork), podpisany „Variations sur le Theme de Mozart FFCh 1827”. Zapis utworu jest pospieszny, czasem skrótowy, z licznymi poprawkami nanoszonymi prawdopodobnie w różnym czasie (rękopis zawiera także adnotację „1829 do Wiednia poszły”). Wiele szczegółów zachowało redakcję różniącą się od ostatecznej.

[Ap] Zaginiony autograf partytury, na którego podstawie sporządzono głosy służące do wykonania utworu i druku **Wn1**.

A Autograf-czystopis wersji na 1 fortepian (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń), służący za podkład do pierwszego wydania niemieckiego. Zapis jest niezwykle staranny, z minimalną liczbą skreśleń i poprawek; imponuje bogactwem i precyzją oznaczeń interpretacyjnych. Mimo to zawiera kilka niewątpliwych błędów i bardzo liczne niedokładności w notacji znaków chromatycznych.

Wn1 Pierwsze wydanie niemieckie, Tobie Haslinger (T.H.5489.), Wiedeń IV 1830, obejmujące wersję na 1 fortepian i głosy orkiestrowe. Sporządzono je na podstawie **A**, odtwarzając tekst na ogół bardzo starannie oraz dokonując nieodzownej adiustacji znaków chromatycznych. Mimo to, w wielu miejscach łuki, oznaczenia dynamiczne i znaki *staccato* są wskutek rutynowej interpretacji rękopisu umieszczone niedokładnie lub błędnie. Nie wydaje się, by Chopin korygował to wydanie, choć pojedyncze ingerencje nie są wykluczone.

Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się szczegółami okładki.

Wn2 Poprawiony nakład **Wn1** (ta sama firma i numer), w którym m.in. dodano w kilku miejscach palcowanie. Palcowanie to, choć miejscami poprawne, w całości nie wydaje się pochodzić od Chopina (patrz uwagi do t. 55-58); także inne zmiany, niektóre z pewnością nieautentyczne (np. w t. 257), nie wskazują raczej na udział Chopina w redakcji **Wn2**.

Istnieją egzemplarze **Wn2** różniące się szczegółami okładki.

Wn3 Drugie wydanie niemieckie, Tob. Haslinger (T.H.7714.), Wiedeń XII 1839, zgodnie z informacją na okładce obejmujące jedynie wersję na 1 fortepian. Odtworzono w nim tekst **Wn2**, poprawiając niektóre usterki i wprowadzając pewne dowolne zmiany; nie ustrzeżono się przy tym wielu nowych błędów i niedokładności.

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

Wn^{fort}, **Wn^{ork}** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wn**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wn** mogłoby prowadzić do niejasności.

Wf1 Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1312), Paryż, początek 1833, obejmujące wersję na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. Partia fortepianu **Wf** oparta jest na **Wn1** i była korygowana przez Chopina.

Wf2 Drugi i dalsze nakłady **Wf1**, G. Brandus, Paryż, od 1845, z zachowaniem oryginalnego numeru wydawniczego i bez zmian w tekście nutowym.

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

Wf^{fort}, **Wf^{ork}** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wf**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wf** mogłoby prowadzić do niejasności.

Wa Pierwsze wydanie angielskie, Wessel & C^o (W & C^o N^o 820; na 2 stronach 821), Londyn, wiosna 1833. Przedstawia zadiustrowany tekst **Wn1**; Chopin nie brał udziału w jego powstaniu. Redakcji **WN** nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany.

Późniejsze wydanie francuskie wersji na jeden fortepian, Schonenberger (S. 606.), Paryż, początek 1840. W wydaniu tym, dokonanym z pewnością bez zgody Chopina, powtórzono z niewielkimi zmianami i błędami tekst **Wn2**; nie uwzględniamy go w dalszej części komentarza.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii solowej

Za podstawę przyjmujemy **A** z uwzględnieniem mogących pochodzić od Chopina zmian **Wf1**. Nieskorygowane prawdopodobne pomyłki **A** poprawiamy według **ApI**. Bardzo liczne, oczywiste niedokładności w notacji przygodnych znaków chromatycznych poprawiamy milcząco (większość z nich poprawiono już w pierwszych wydaniach). Zanotowane w **ApI** palcowanie Chopinowskie, które można uważać za uzupełnienie palcowania wpisanego w **A**, podajemy w nawiasach okrągłych.

Notację rytmów punktowanych na tle triol (dotyczy t. 44-48, 104-107 i analog, 111, 259, 268-270 i 316) odtwarzamy według **A** (→**Wn**). Taka pisownia występuje w całej twórczości Chopina (patrz poświęcony temu rozdział w: Jan Ekier *Wstęp do Wydania Narodowego, Zagadnienia edytorskie*). W **Wf** trzydziestodwójki (w t. 259 szesnastkę) przesunięto dowolnie poza 3. nutę triol (z wyjątkiem t. 268-270 i 316), natomiast w **Wa** na ogół zachowano Chopinowską pisownię (z wyjątkiem t. 47-48 i 259).

Introduzione

Wyciąg partii orkiestry

s. 13 t. 4 l.r. Jako dolną nutę na 3. ćwierćnucie taktu **A** (→**Wn1**→**Wa**) ma **A**. Występujące w partii orkiestry – we wszystkich źródłach – *F* wiolonczel i kontrabasów świadczy o pomyłce Chopina, poprawionej w pozostałych wydaniach wersji na 1 fortepian.

t. 7 l.r. Całą nutę *f* podajemy według **A**; występuje ona także – we wszystkich źródłach – w partii altówek. W **Wn1** i pozostałych wydaniach wersji na 1 fortepian pominięto ją.

t. 8 l.r. Dolne nuty oktaw zostały dodane przez Chopina – w postaci określenia *con 8^a* – w korekcie **Wf1**.

Partia solowa

t. 11 pr.r. Tryl na 3. ćwierćnucie taktu notujemy z przednutkami wskazującymi zarówno sposób rozpoczęcia, jak i zakończenia, zgodnie z zapisem **Wf** i **Wn3**. Identyczne wykonanie wynika również z notacji **ApI**. W **A** (→**Wn1**→**Wa**) nie ma zakończenia trylu (co nie musi oznaczać, że nie miało być ono uwzględnione w wykonaniu), zaś w **Wn2** nie ma przednutek rozpoczynających tryl, co prawdopodobnie jest wynikiem nieporozumienia (zamiast dodać przednutki, przeniesiono je).

t. 14 pr.r. Opatrzona wskazówką *ten.* nuta h^2 jest w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf, Wa**) przedłużona do wartości ćwierćnoty. Ponieważ tak długa wartość formalnie nakazywałaby przetrzymanie tej nuty jeszcze na początku 2. połowy taktu, dla uniknięcia wątpliwości zmieniamy ją na ósemkę, znacznie bliższą jej rzeczywistej długości.

t. 15 pr.r. Łuki w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) obejmują sześć- lub pięcioletnie grupy wypełniające kolejne ćwierćnoty taktu. Podajemy łukowanie zmienione przez Chopina w korekcie **Wf**. Warto dodać, że było to już drugie Chopinowskie uprecyzjowanie notacji tej figury, która w **ApI** zapisana jest jako jednorodna grupa 23 szesnastek, objęta jednym łukiem.

Pr.r. Jako 2. nutę na 4. ćwierćnotę taktu podajemy d^2 , zgodnie z **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf, Wa**). Odpowiednia nuta w **ApI** brzmi jednak dis^2 , można by więc podejrzewać przeoczenie \sharp w **A**. Prawdopodobniejsze wydaje się jednak, że Chopin świadomie zmienił wysokość tej nuty:

— Chopin wprawdzie często opuszczał znaki chromatyczne przy nutach należących do aktualnie panującej tonacji, jednak przeoczenie znaku definiującego alterację zdarzało mu się bardzo rzadko (zaledwie kilka razy w całej twórczości);

— Chopin nie poprawił ewentualnej pomyłki w korekcie **Wf**, mimo że w tym samym takcie zmieniał łuki.

s. 14 t. 19 Na początku taktu **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma jeszcze określenie *mezza voce*. Chopin najprawdopodobniej usunął je, korygując **Wf**. Pr.r. Przed górną nutą ostatniej szesnastki nie ma znaku chromatycznego w żadnym ze źródeł. Użycie g^3 jest jednak w tym kontekście melodyczno-harmonicznym znacznie prawdopodobniejsze. Przeoczenia odwoławczych znaków chromatycznych w tego typu sytuacjach są najczęstszą z pomyłek zdarzających się Chopinowi.

t. 20 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono dowolnie ostatnią ósemkę z c^2 na c^3 .

t. 25 l.r. Na początku taktu w **Wn1** (\rightarrow **Wn2, Wa**) nie ma \flat podwyższającego *es* na *e*. Błąd poprawiono w **Wf** i **Wn3**.

s. 15 t. 36 pr.r. Ćwierćnuta *g* na końcu taktu (zanotowana na dolnej pięciolinii) występuje zarówno w **ApI**, jak i **A**. Jej obecność nie budzi tu żadnych wątpliwości stylistycznych: por. poprzedzający to miejsce oktaowy postęp oraz *g* w akordzie na początku następnego taktu. Brak tej nuty w **Wn1** i pozostałych wydaniach jest więc z pewnością pomyłką.

Wyciąg partii orkiestry

t. 37-38 l.r. W **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) nuty basowe, *des* na końcu t. 37 i *c* na początku t. 38, są jeszcze zdwojone w dolnej oktawie. Chopin usunął zdwojenia w korekcie **Wf**.

t. 37-38 i 41-42 pr.r. Powtarzanie lub przetrzymywanie najwyższych nut motywów budzi w tych taktach wątpliwości. W **A** nuty g^1 w t. 37 i 38 są przetrzymane, a c^2 w t. 41 i 42 – powtórzone. W **Wn1** i pozostałych wydaniach łuków przetrzymujących nie ma w żadnym z tych miejsc. Łuki są jednak w obu parach taktów w **ApI** (w partii fortepianu) i we wszystkich źródłach partii orkiestry (Fl. i Cl.). Opisany stan źródeł można tłumaczyć dwojako:

— Chopin świadomie odchodził od przetrzymywania tych dźwięków, mając na uwadze np. akcent harmoniczny na 4. ćwierćnotę omawianych taktów;





— brak łuków jest wynikiem nieuwagi – najpierw samego Chopina w **A** (t. 41-42), a potem sztycharza **Wn1** (t. 37-38).

Partia solowa

t. 41 Przed 1. ćwierćnotą taktu w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf, Wa**) znajduje się gwiazdka zdjęcia pedału. Nie jest pewne, czy Chopin zapomniał wpisać odpowiadający jej znak ped , czy też pozostawił ją przez nieuwagę, przenosząc moment zdjęcia pedału na koniec t. 39. Ta druga możliwość wydaje nam się bardziej prawdopodobna, toteż nie podajemy tej gwiazdki.

t. 43 l.r. W **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) nad 2. i 3. nutą pierwszych 3 triol dodano cyfry 1 2. Palcowanie to, w tym miejscu jak najnaturalniejsze, mogłoby pochodzić od Chopina, jednak z powodów omówionych w charakterystyce **Wn2** nie podajemy go w tekście nutowym jako Chopinowskiego.

s. 16 t. 45 pr.r. Nuta es^1 na 3. ćwierćnotę taktu ma w **A** i wszystkich wydaniach błędną wartość ćwierćnoty z 2 kropkami.

t. 51-53 pr.r. Szesnastkę górnego głosu umieszczamy pomiędzy 5. a 6. nutą akompaniamentu, zgodnie z notacją pierwszych wydań i zapisem **A** w t. 51 i 53 (w t. 52 szesnastka górnego głosu wpisana jest nad 6. nutą dolnego). Notacja **ApI**: , niezależnie od błędu (w t. 44-46 Chopin stale pisze w **ApI** ) zamiast , oznacza z pewnością wykonanie szesnastki górnego głosu razem z ostatnią nutą triolowego akompaniamentu. Wprowadzone zmiany notacji sugerują jednak, że w **A** Chopin zrezygnował z takiego sposobu wykonania na rzecz spokojniejszego rytmu, wyraźniej podkreślającego niezależność partii solowej i wykorzystujących rytm  motywów orkiestry (pisownię t. 52 można uważać za niedokładną).


Wyciąg partii orkiestry

t. 54 Nutę b^2 , rozpoczynającą replikę partii fletu, umieszczamy nad 2. szesnastką zgodnie z pisownią **A**. Mimo że w dalszym ciągu repliki rozmieszczenie nut względem figuracji partii solowej nie jest w **A** dokładne, wydaje się możliwe, że w przypadku tej nuty Chopinowska notacja wskazuje rzeczywisty moment jej uderzenia. W pierwszych wydaniach umieszczono ją dokładnie na początku taktu (w **ApI** fraza fletu nie jest wpisana do partii fortepianu). Cała fraza fletowa w tym takcie – o ile nie została tu umieszczona tylko dla zasygnalizowania pianicie jej istnienia (por. zakończenie *Krakowiaka* op. 14) – może być łatwo wykonana l.r., czego Chopin jednak nie zaznaczył.

Partia solowa

s. 17 t. 55-58 pr.r. W taktach tych w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) dodano palcowanie: — cyfry 5 4 3 2 1 począwszy od najwyższej nuty każdej z czterech figur trzydziestodwójkowych w t. 55-57 (podajemy dla przykładu trzecią z nich):



— w 2. połowie t. 57: 

— w t. 58:



Autentyczność tego palcowania jest bardzo wątpliwa:

— w przytoczonej figurze w t. 56 wydaje się nieprawdopodobne, by Chopin, który wielokrotnie oznaczał wykonanie kolejnych nut tym samym palcem, żądał szerokiego, niewygodnego chwytu zamiast powtórzyć po pauzie 5. palec; trzeba też zaznaczyć, że w 1. połowie tej figury **Wn2** ma bardzo poważny błąd tekstowy (brak nuty, patrz komentarz do t. 56);

— do t. 58 można odnieść palcowanie podane przez Chopina w symetrycznej figuracji l.r. *Etudy* c op. 10 nr 12, t. 17 i 73-74:



Jak widać różni się ono zasadniczo od podanego w **Wn2**.

Wzięty z osobna, żaden z powyższych argumentów nie mógłby rozstrzygnąć o autentyczności omawianego palcowania, jednak oba razem czynią ją na tyle mało prawdopodobną, że palcowania tego nie uwzględniamy (por. charakterystykę **Wn2**).

t. 56 pr.r. W figurze na 5. ósemce taktu w **A** i wszystkich wydaniach brak a^2 , 3. nuty sekstoli. O pomyłce Chopina świadczą: umieszczona nad tą grupą cyfra 6, obecność tej nuty w **ApI** i budowa analogicznych figur w t. 55-57.

t. 58 pr.r. Ze względów graficznych, aby zmieścić ten takt w jednej linii, zmieniamy tu wyjątkowo Chopinowską ortografię chromatyczną (wewnątrz tak długiego i regularnego pochodzenia chromatycznego enharmoniczne zmiany zapisu nie mają praktycznie wpływu na zrozumienie muzyki). W stosunku do podanej przez nas notacji Chopin inaczej zapisał 7 nut:

- 15. cis^4 zamiast des^4 ,
- 18. b^3 zamiast ais^3 ,
- 25. gis^3 zamiast as^3 ,
- 29. fis^3 zamiast ges^3 ,
- 33. e^3 zamiast fes^3 ,
- 39. cis^3 zamiast des^3 ,
- 43. h^2 zamiast ces^3 .

Pr.r. Przed 31. nutą nie ma w źródłach znaku chromatycznego, co wobec fis^3 dwie nuty wcześniej (por. uwagę wyżej) daje fis^3 . Jest to z pewnością pomyłka.

t. 59-62 pr.r. W **A** na 6 nut e^3 lub e^2 tylko jedna ma potrzebny \flat (przedostatnia w t. 59). W **Wn** (\rightarrow **Wf,Wa**) dodano jedynie \flat w t. 62. Ewentualne wątpliwości rozwiewa notacja **ApI**, w którym niezbędne znaki znajdują się w t. 59 i 61.

t. 60 pr.r. W 2. połowie taktu w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) nad 5., 6. i 7. nutą ($fis^2-g^2-d^3$) dodano palcowanie 1 2 4 (patrz charakterystyka **Wn2**).

s. 18 t. 63^c l.r. Brzmienie ostatniej ćwierćnuty przed końcowym pasażem może budzić wątpliwości, gdyż Chopin zanotował ją na górnej pięciolinii, na której w tym miejscu obowiązuje już przenośnik oktawowy. Formalnie rzecz biorąc, należałoby więc ją odczytać jako es^2 . Takie rozumienie notacji Chopinowskiej klóci się jednak wyraźnie z układem graficznym partii l.r., w którym nuta ta i poprzedzające 2 pauzy zapisane są na jednym poziomie, wypadającym pomiędzy górnymi nutami akordu $F-c^1-a^1$. Relację tę – zachowaną w naszym wydaniu – uważamy za decydującą dla interpretacji tego miejsca, gdyż dowodzi ona, że pisząc omawiane es^1 , Chopin wypełnił brzmienie akordu lewej ręki, a powodującego dwuznaczność wejścia w zakres przenośnika oktawowego odnoszącego się do prawej ręki po prostu nie zauważył.

Thema

s. 19 t. 69 l.r. Przed Es i es w 2. połowie taktu dodano w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) kasowniki. Jest to zapewne dowolność adiustatora tego wydania, sprzeczna nie tylko z **ApI** i **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wf,Wa**), ale i z Mozartowskim oryginałem. Por. także odpowiednie fragmenty 2. wariacji i finału (t. 141 i 280-281).

t. 69, 77 i 89 pr.r. Synkopowaną nutę na 2. ósemce taktu Chopin notuje rytmicznie nieściśle jako ćwierćnutę z 2 kropkami. Dla uniknięcia nieporozumień zmieniamy tę pisownię na formalnie poprawną.

t. 79 i 95 Przed 4. ósemką tych taktów w **A** znajdują się znaki repetycji dla 2. części tematu. Jest to najprawdopodobniej pomyłka Chopina, gdyż w pozostałych źródłach nie ma ich ani w partii fortepianu, ani orkiestry.

t. 80 i 84 pr.r. W źródłach nie ma kasowników precyzujących brzmienie górnej nuty mordentów. Nuty e^2 występujące w figuracji t. 112-113, a zwłaszcza w melodii pod koniec t. 188 dowodzą jednak, że Chopin słyszał tu tonację F-dur, a nie tylko akord dominany w tonacji B-dur.

Var. I

s. 20 t. 105 pr.r. Nad pierwszymi trzema szesnastkami dodano w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) palcowanie 3 2 1 (patrz charakterystyka **Wn2**).

s. 21 t. 114 pr.r. Nuta b^2 na 3. ósemce taktu ma w **ApI** i **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) wartość ćwierćnuty. Podajemy ósemkę występującą w **Wf**, gdyż jest możliwe, że Chopin skrócił tę nutę, aby ułatwić wykonanie. Z tego też powodu nie podajemy dostosowanego do wersji rękopisów palcowania **ApI** (2 3 2 dla 3 ostatnich szesnastek).

Wyciąg partii orkiestry

s. 22 t. 127 i analog. oraz 131 pr.r. Zakończenia tryłów nie są wypisane w źródłach partii fortepianu, znajdują się jednak w głosie skrzypiec **Wn^{ork}** (\rightarrow **Wf^{ork}**). Wydaje się prawdopodobne, że jest to tylko różnica zapisu, toteż końcówki te podajemy w nawiasach.

t. 135 pr.r. W akordzie na 2. ósemce **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma jeszcze nutę f^2 . Chopin usunął ją w korekcie **Wf**. Jest rzeczą ciekawą, iż w **ApI** nuta ta również została napisana, a następnie skreślona. Może to świadczyć o wahaniu Chopina co do brzmienia tego akordu lub – co zdaniem redakcji jest bardziej prawdopodobne (por. cytaty o *Wariacjach*... przed tekstem nutowym) – o wynikającej z pośpiechu chwilowej nieuwadze kompozytora przy pisaniu **A**.

Var. II

Partia solowa

Początek Wf ma tu tylko **VeLoce**.

t. 136, 144 i 160 l.r. Jako 3. ósemkę dodatkowego akompaniamentu **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma akord $F-B-d$. Podajemy pustą sekstę, wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf**.

s. 24 t. 149, 161 i 165 Przed 2 ostatnimi trzydziestodwójkami brakuje w źródłach niektórych lub wszystkich niezbędnych znaków chromatycznych: **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) mają jedynie kasowniki przywracające c^1 i c^2 w t. 165, zaś w **Wf** we wszystkich 3 taktach dodano jeszcze bemole przed ostatnimi nutami.

t. 150 Przed ostatnią trzydziestodwójką w **ApI** i **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) nie ma bemoli przywracających es^1 i es^2 .

t. 154 l.r. Kasownik przed najwyższą nutą akordu na 2. ósemce dodatkowego akompaniamentu znajduje się tylko w **Wn3**.

s. 25 t. 162 l.r. Na 4. ósemce dodatkowego akompaniamentu podajemy występujący w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf,Wa**) akord $c-g-b-c^1$. Brak tercji akordu może być jednak pomyłką kompozytora, na co wskazują: — analogiczne t. 138 i 146, — obecność tercji w partii orkiestry, która w tym takcie niczym nie różni się od dwóch poprzednich miejsc (t. 138 i 146), — e widoczne w tym miejscu w akompaniamentie naszkicowanym w **ApI**.

t. 163 l.r. W ostatnim akordzie dodatkowego akompaniamentu brakuje w **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wn2,Wf,Wa**) nuty es^1 . Jest to najprawdopodobniej przeoczenie – por. analogiczne t. 139 i 147 zarówno w wersji na 1 fortepian, jak i w partii orkiestry. Nutę uzupełniono w **Wn3**.

Wyciąg partii orkiestry

s. 26 t. 173 pr.r. Mordent nad 1. nutą został przez Chopina dodany w trakcie korekty **Wf**. Znajduje się także w partii fletu w **ApI**.

t. 175 Podajemy wersję wprowadzoną przez Chopina w korekcie **Wf**. W **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) takt ma następującą postać:



W skorygowanej wersji **Wf** wątpliwości budzi pisownia ostatniej ósemki. Rysują się 3 możliwości:

- Chopin rzeczywiście chciał uderzać *b* obiema rękami lub przynajmniej zaakceptował taki rezultat korekty;
 - celem poprawek Chopina była wersja podobna do zakończenia tematu (t. 103), w której każda ręka uderza tylko jedną nutę oktawy; korektę przeprowadzono jednak niedokładnie, czego Chopin już nie sprawdził;
 - Chopin przypisał *b* do pr.r., gdyż dla l.r. przewidywał uderzenie oktawy B_1-B , czego jednak nie zrealizowano.
- Dwie pierwsze możliwości, dające bardzo zbliżony rezultat brzmieniowy, uważamy za znacznie bardziej prawdopodobne niż trzecią. Pojawiający się w niej między 2. a 3. ósemką skok basu o 2 oktawy nie występuje bowiem w żadnej z podobnych końcówek (t. 79, 95, 103, 135, 207).

Var. III

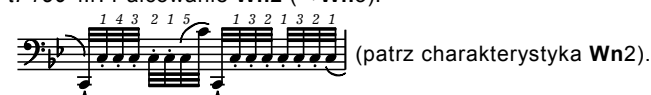
s. 27 t. 182 i 198 pr.r. W **A** 2. połowa taktu zanotowana jest w następujący sposób:

W korekcie **Wf** Chopin dodał

es^1 do ostatniego c^2 i skrócił wartość a^1 na 4. ósemce, przyłączając ją do d^2 górnego głosu. Podajemy tę udoskonaloną wersję. W **Wn1** (\rightarrow **Wa**) powtórzono z błędami pisownią **A**: w obu taktach pominięto *ten.* oraz nadano błędną wartość rytmiczną nutcie es^1 (\bullet w t. 182, \bullet w t. 198). Błędy te pozostały nieskorygowane także w **Wf**, natomiast w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) przywrócono nutom es^1 wartość ćwierćnoty.

t. 183 (2^a volta) i 199 pr.r. W akordzie na 2. ósemce **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma jeszcze nutę f^2 , a na 3. ósemce – f^3 . Podajemy skorygowaną przez Chopina wersję **Wf**.

t. 186 l.r. Palcowanie **Wn2** (\rightarrow **Wn3**):



Wyciąg partii orkiestry

s. 28 t. 205-207 pr.r. Podajemy wersję ulepszoną przez Chopina w korekcie **Wf**. W **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) takty te mają następującą postać:



Zwraca uwagę przeniesienie o oktawę wyżej motywu Cor. w t. 205, przypuszczalnie dla uniknięcia ukośnego brzmienia *f* w t. 205 z fis^1 na początku t. 206 i zbitki – na fortepianie brzmiącej nieco monotennie – z identycznym motywem kończącym frazę fagotu.

Var. IV

Po wariacji III w **A** wpisana jest wcześniejsza wersja wariacji IV, oparta na innym pomysle fakturalnym:



Już po zanotowaniu całego utworu Chopin skreślił tę wariację (bez kończącego ją *Tutti*), a na końcu rękopisu dopisał nową, ostateczną jej redakcję, precyzyjnie oznaczając miejsca, w których dopisany tekst należy wstawić do całości. W **ApI** wersja wykreślona w **A** zachowała się w jeszcze wcześniejszej postaci, ze śladami kilkakrotnego opracowywania pewnych fragmentów.

Nie ulega wątpliwości, że opisana wyżej, wprowadzona w **A** zmiana ma charakter ostateczny, toteż nie podajemy ani nie omawiamy zarzuconej przez Chopina wersji tej wariacji.

Partia solowa

s. 29 t. 208 i 230 pr.r. W **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) dodano palcowanie: $\overset{2}{\underset{1}{}}$ nad 1. szesnastką t. 208 oraz 5 dla 2., 4., 6. i 8. nuty w obu taktach (patrz charakterystyka **Wn2**).

t. 208-211 i 224 Dwa rodzaje oznaczeń *staccato* podajemy według **A**. Subtelności tej nie dostrzeżono w **Wn** (\rightarrow **Wf**,**Wa**), opatrząc wszystkie szesnastki klinikami.

t. 213 i 237 pr.r. W 4. parze szesnastek w **A** nie ma bemoli przywracających b^1 i b^2 . Tę oczywistą niedokładność sprostowano we wszystkich wydaniach. Por. t. 209 i pozostałe analogiczne.

t. 222 l.r. Tekst główny jest wersją występującą we wszystkich źródłach. Wydaje się jednak prawdopodobne, że Chopin omyłkowo zmienił akord już na 2. ósemce (być może przez skojarzenie z t. 211 i 219). W 3. taktie każdego czterotaktu tej wariacji harmonia zmienia się w rytmie ćwierćnotowym lub pozostaje stała. Trudno też znaleźć rację muzyczną dla komplikowania wykonania t. 214, 222 i 238 tak nieznaczną różnicą.

s. 30 t. 231 l.r. Jako 7. szesnastkę **A** ma trójdźwięk $c^1-es^1-f^1$. W **Wn** (\rightarrow **Wf**,**Wa**) pominięto nutę es^1 , zapewne wskutek niedokładnego odczytania rękopisu.

Wyciąg partii orkiestry

t. 247, 249 i 251 Wątpliwości budzi użycie rytmów punktowanych w motywach basu. Analiza poprawek w **ApI** prowadzi do wniosku, że Chopin wyszedł od samych równych szesnastek, a następnie dopisał rytmy punktowane w t. 247 i 249 oraz w partii fortepianu na 2. ósemce t. 251. Ten poprawiony rytm ma **A** (\rightarrow **Wn**^{fort} \rightarrow **Wf**^{fort}). Jednak w kolejnych poprawkach w **ApI** Chopin powrócił do równych szesnastek (z wyjątkiem partii altówek, co z pewnością było przeoczeniem) i ta wersja występuje w **Wn**^{ork} \rightarrow **Wf**^{ork}. Podajemy wersję **A**, gdyż:

- relacja chronologiczna między poprawkami **ApI** a napisaniem **A** nie jest pewna;
- w całych *Wariacjach* występują także inne drobne różnice rytmiczne między partią orkiestry a Chopinowskim wyciągiem fortepianowym;
- łuk pojawiający się w **A** jedynie nad figurą w t. 251 może oznaczać, że Chopin właśnie tej ostatniej figurze chciał nadać odmienny charakter.

W **Wn3** i **Wa** rytmy punktowane występują także w 2. połowie t. 251, co z pewnością jest dowolną zmianą adiustatorów tych wydań.

t. 251 pr.r. W **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wa**) takt ten pozostał niewypełniony. Błąd poprawiono w **Wf** i **Wn2** (\rightarrow **Wn3**). Prawidłową wersję – zgodną z brzmieniem orkiestry – ma również **ApI**.

t. 253 pr.r. W **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) brak \flat obniżającego *g* na *ges*. Znak został dodany, być może przez Chopina, w korekcie **Wf**, mają go także altówki i fagot w **Wn^{ork}** (\rightarrow **Wf^{ork}**) oraz **ApI**, zarówno w partii fortepianu, jak i orkiestry.

Var. V

s. 31 t. 255 Zarówno w ostatnim akordzie l.r., jak i w pasażu pr.r. na 4. ćwierćnucie taktu ani w **ApI**, ani w **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wf, Wa**) nie ma żadnych znaków chromatycznych przed nutami *g/ges* w różnych oktawach. Wprawdzie *ges* z harmonicznego punktu widzenia byłoby możliwe, jednak przeoczenie kasowników jest w tym kontekście znacznie prawdopodobniejsze, gdyż po zmianie znaków przykluczowych Chopin nie był pewien, które z nich naprawdę obowiązują (świadczą o tym postawione w **ApI** w t. 255-259 liczne niepotrzebne bemole przed *des*, *ges*, *as*, a nawet *es* i *b*; w **A** pozostał jeszcze bemol przed *B* na końcu t. 255 i przed *ges*² w t. 256), a czterodźwięki zmniejszone należały do ulubionych akordów młodego Chopina. Rozstrzygająca jest w tym przypadku partia Vni II, w której występuje *g* (w **ApI** bez bemola!); oczywiście skrzypce nie mogły grać w tym miejscu *ges*.

t. 256 pr.r. W pasażu na 2. ósemce taktu w obu autografach kasowniki wpisane są jedynie przed 1. i 3. nutą, *e* i *a* oraz – tylko w **ApI** – przed przedostatnią nutą, *e*³. Ponieważ użycie w całym pasażu dźwięków *a* jest oczywiste, trzeba przyjąć, że i nuty *es* mają być skasowane, co z notacji **A** nie wynika jednoznacznie. Na konieczność użycia dźwięków *e* w pasażu wskazuje także kontekst harmoniczny: zarówno w partii orkiestry, jak i w akordach fortepianu (na 3. ósemce i na końcu taktu) występuje akord F-dur bez septymy *es*.

t. 257 l.r. Pierwsza i ostatnia z kończącej tryl grupy 4 drobnych nut zapisane są w **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wa**) bez znaków chromatycznych. Naturalne w tym kontekście użycie *G* na początku tej grupy potwierdzone jest kasownikiem w **ApI** i dodaniem obu potrzebnych tu znaków w korekcie **Wf**.

Pr.r. Najwyższa nuta akordu na 2. ćwierćnucie taktu zapisana jest w **ApI** jako *f*³, a w **A** niewyraźnie jako *f*³ lub *es*³. **Wn1** (\rightarrow **Wa**) ma *es*³, zmienione w korekcie **Wf** na *d*³ (identycznej poprawki dokonano także w **Wn2**). Zdaniem redakcji, notacja autografów jest błędna, a *d*³ było tu od początku zamierzone przez Chopina, za czym przemawia naturalność chwytu pianistycznego, a przede wszystkim struktura melodyczna (wznoszące seksty *des*³*b*³ i *f*²*d*³ w t. 255 i 257).

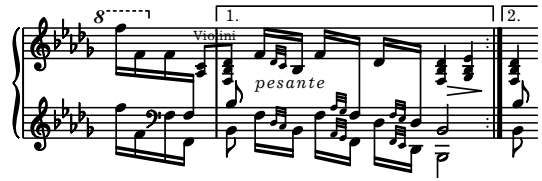
Ostatni akord podajemy w brzmieniu zanotowanym bez żadnych wątpliwości w **ApI** i **A** oraz przywróconym – najprawdopodobniej przez Chopina – w korekcie **Wf**. W **Wn1** (\rightarrow **Wa**) dodano, prawdopodobnie dowolnie, kasowniki podwyższające *es-es*¹ na *e-e*¹ w l.r., a w **Wn2** (\rightarrow **Wn3**) jeszcze kasowniki podwyższające *ges*¹*ges*² na *g*¹*g*² w pr.r.

Wyciąg partii orkiestry

t. 258 l.r. Półnutowe tremolo dodane zostało przez Chopina w korekcie **Wf**. W pozostałych źródłach partii fortepianowej nie występuje, zaś w partii orkiestry we wszystkich źródłach wypełnia 3. ćwierćnutę taktu, kończąc się pojedynczym uderzeniem na 4. ćwierćnucie.

t. 260 l.r. Oktawowy postęp basu w 2. połowie taktu dodany został przez Chopina w korekcie **Wf**. W żadnym z pozostałych źródeł nie ma go ani w partii fortepianu, ani orkiestry. Jest to niewątpliwie ulepszenie, w intencji kompozytora dotyczące zapewne także pełnej wersji utworu (z orkiestrą).

t. 261-262 pr.r. Podajemy zanotowane drobnymi nutami akordy orkiestry, dodane przez Chopina w korekcie **Wf**. W **A** dodatki te mają nieco inną postać:



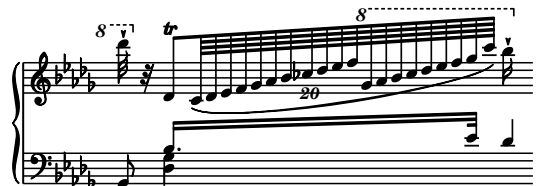
W **Wn** (\rightarrow **Wa**) pominięto je, być może ze względu na niejasną notację rytmiczną na przejściu taktów. **ApI** ma orkiestrową wstawkę jedynie w końcówce t. 262 (1^v), w postaci zgodnej z wersją **Wf**.

Partia solowa

t. 263 pr.r. W **A** brak przenośnika oktawowego. **ApI** i wszystkie wydania mają poprawny tekst.

s. 32 t. 266 pr.r. Arpeggia podajemy według **ApI**. W **A** i wydaniach nie ma ich, co – biorąc pod uwagę rozpiętość akordów – jest raczej przeoczeniem Chopina.

t. 267 pr.r. Rytm 1. ćwierćnuty taktu nie jest w źródłach jasny. Zapis **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf, Wa**) jest z pewnością błędny, nie jest jednak pewne, które elementy są zapisane niepoprawnie:



Rysują się 3 możliwości:

— błędna jest wartość trylowanego *des*¹ i sposób podpisania l.r. pod prawą; daje to wersję, którą uważamy za najbardziej prawdopodobną ze względu na realną (bez wyraźnej deformacji rytmu l.r.) szybkość wykonania gamy, a przede wszystkim zgodność z zapisaną bezbłędnie wersją **ApI**; jest to nasz tekst główny;

— błędny jest sposób podpisania l.r. pod prawą i liczba wiązań w grupie 20 nut; daje to pierwszą z wersji podanych w odsyłaczu;

— błędne są wszystkie wartości rytmiczne w pr.r., a właściwy rytm wynika ze sposobu podpisania l.r. pod prawą; daje to drugą z wersji podanych w odsyłaczu.

Praktyczne aspekty wykonania tego miejsca są omówione w *Komentarzu wykonawczym*.

Pr.r. Wersja główna rytmu 7. ósemki taktu pochodzi z **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**); równe szesnastki ma także **ApI**. Wariant jest wersją **Wf**; trudno stwierdzić, czy jest ona wynikiem korekty Chopina, czy interpretacji przez sztycharza lub adiustatora nieco mylącego zapisu Chopinowskiego (kropkę przedłużającą można odnieść do górnego głosu, co wymaga skrócenia wartości następnej nuty).

Pr.r. Przedostatnia nuta przedłużona jest w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf, Wa**) do wartości ósemki. Poprawiamy tę oczywistą niedokładność.

t. 268 pr.r. Triole w 2. połowie taktu zapisane są w **A** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wf, Wa**) błędnie jako trzydziestodwójki.

Alla Polacca

Wyciąg partii orkiestry

t. 273 l.r. Nuta *B* na 2. ósemce taktu ma we wszystkich źródłach błędną wartość rytmiczną: w **ApI** i **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wf**) ósemki z kropką, w **Wa** – ósemki.

Partia solowa

s. 33 t. 277 pr.r. Przed 7. szesnastką nie ma \flat ani w **ApI** ani w **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**). Błąd został poprawiony – prawdopodobnie przez Chopina – w korekcie **Wf**.

t. 282 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf**, wariant – z **A** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**). Najprawdopodobniej wersja **Wf** jest wynikiem korekty

Chopina, nie można też jednak wykluczyć pomyłki sztycharza, gdyż tego typu przesunięcie nuty o tercję jest najczęstszym z błędów popełnianych przy przepisywaniu nut.

Wyciąg partii orkiestry

t. 283-290 pr.r. W **A** (→**Wn**→**Wa**) kreseczki wyznaczające zakres określenia *con o in 8^{va}* kończą się wraz z końcem *Tutti* na 5. ósemce t. 290. Notacja ta jest nieprecyzyjna, gdyż ze względu na akordową fakturę od 3. ćwierćnoty t. 287 możliwe jest tylko przeniesienie o oktawę. W **Wf** Chopin zastąpił niedokładne określenie zwykłym przenośnikiem oktawowym. Nie jest przy tym pewne, czy definitywnie tym samym zrezygnował z oktawowej wersji t. 283-287, czy chciał tylko w możliwie najprostszy sposób uprecyzyjnić zapis. Z tego względu zachowujemy obie możliwości wykonania tam, gdzie to możliwe. Patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 283 pr.r. Mordent dodany został przez Chopina w korekcie **Wf**, znajduje się też w **ApI**.

t. 287 l.r. Górne nuty akordów na 2. ćwierćnotę taktu, d^1-f^1 , zapisane są w **A** (→**Wn**→**Wf**) na górnej pięciolinii, przez co weszły w zasięg przenośnika oktawowego. Gdyby przenośnik miał ich dotyczyć, niemożliwe byłoby wykonanie ich l.r., na co jednoznacznie wskazują wspólne z kwartami *f-b* laseczki i wiązanie. Niezręczna pisownia jest zapewne echem pierwotnej wersji tego *Tutti* (zapisanej w **ApI**), w której miejsce to przewidziane było do wykonania bez przeniesienia oktawowego partii pr.r.

t. 289-290 pr.r. **A** (→**Wn**→**Wa**) ma następującą wersję:



Podajemy tekst skorygowany przez Chopina w **Wf**.

Partia solowa

t. 290-291 pr.r. W **A** (→**Wn**→**Wa**) szesnastki w t. 290 zanotowane są pojedynczymi nutami, a^2-b^2 . **Wn** (→**Wa**) także na początku t. 291 ma pojedynczą ćwierćnotę c^3 , z pewnością w wyniku błędnego odczytania występującej w **A** tercji a^2-c^3 . Podane przez nas tercje Chopin wprowadził w korekcie **Wf**.

s. 34 t. 294 l.r. W ostatnim akordzie **Wn** (→**Wf,Wa**) nie ma nuty c^1 . Jest to zapewne przeoczenie, gdyż nuta ta występuje zarówno w **A**, jak i **ApI**.

t. 301 pr.r. Kasownik precyzujący brzmienie 2. nuty został dodany w korekcie **Wf**.

t. 302 pr.r. Na początku taktu **Wn** (→**Wf,Wa**) ma samo f^4 . Brak występującej zarówno w **A**, jak i w **ApI** nuty a^3 jest z pewnością wynikiem przeoczenia.

s. 35 t. 305 pr.r. W **A** (→**Wn**→**Wa**) wartości rytmiczne dolnego głosu są w 2 ostatnich figurach zamienione: a^2 na 5. ósemce taktu jest szesnastką z kropką, a c^3 na 6. ósemce – szesnastką, po której następuje pauza. Podajemy niewątpliwie zamierzoną przez Chopina wersję **ApI** i **Wf**.

t. 308 pr.r. W akordzie na początku taktu **A** (→**Wn**→**Wa**) ma jeszcze f^1 . Nutę tę usunięto – z pewnością na polecenie Chopina – w korekcie **Wf**.

s. 36 t. 319 i 320 l.r. Zapis górnych nut tercji drobniejszym krokiem wprowadzony został przez Chopina w korekcie **Wf**. Ułatwienia tego w większości późniejszych wydań zbiorowych nie uwzględniono.

Pr.r. Przed 14. szesnastką w większości późniejszych wydań zbiorowych dodano dowolnie kasowniki podwyższające des^2/des^1 na d^2/d^1 . Postęp *des-c* utworzony w notacji oryginalnej przez tę i następną nutę można uważać za dopełnienie identycznego postępu pojawiającego się wcześniej w l.r. (górne nuty na 2. i 3. ósemce taktu).

t. 323 i 329 pr.r. Górne nuty tercji na 3. i 5. ósemce notujemy jako szesnastki, zgodnie z pisownią **A**. W **Wn1** (→**Wn2,Wf,Wa**) mają one błędnie wartość ósemek.

s. 37 t. 329 pr.r. Jako ostatnią nutę **A** (→**Wn**→**Wf,Wa**) ma gis^1 . Ponieważ nie widać żadnych racji muzycznych czy pianistycznych dla zmiany schematu figuracji w stosunku do analogicznych t. 323 i 326, uważamy tę nutę za postawioną pomyłkowo i podajemy e^1 napisane przez Chopina w **ApI**.

Wyciąg partii orkiestry

s. 38 t. 337-338 W tekście głównym podajemy skorygowaną przez Chopina wersję **Wf**. Wariant (w partiach obu rąk) pochodzi z **A** (→**Wn**→**Wa**). Podajemy obie wersje, gdyż wersję **Wf** można uważać za ułatwienie wersji **A**, która wymaga dość dużej rozpiętości ręki. Interesujące, że już w **ApI** Chopin zapisał tu jedna nad drugą 2 wersje wyciągu fortepianowego (obie zbliżone do wersji **A**), oznaczając górną słowem „albo”.

Partia solowa

t. 345 i 359 l.r. Oktawa *B-b* na początku taktu jest w **A** zanotowana drobnym krojem jako należąca do wyciągu partii orkiestry. W **Wn** (→**Wa**) wydrukowano ją nutami normalnej wielkości, jednak w korekcie **Wf** Chopin przywrócił prawidłową pisownię.

s. 39 t. 356 pr.r. W **A** (→**Wn1**→**Wa**) brak tu przenośnika oktawowego. **ApI** i pozostałe wydania mają poprawny tekst.

s. 40 t. 370 pr.r. Przed 12 szesnastką taktu w **A** (→**Wn**→**Wa**) brak \flat przywracającego g^2 . Znak dodano w korekcie **Wf**. Poprawny tekst – mimo braku \flat – ma także **ApI**, gdyż 1. nuta taktu jest w nim zapisana jako fis^2 , a nie ges^2 .

Fantazja na tematy polskie A op. 13

Tematy Fantazji

„Już miesiąc zeszedł” to pierwsze słowa sielanki *Laura i Filon*, w czasach Chopina powszechnie znanej i lubianej* (była ulubioną pieśnią matki Chopina). Choć autor melodii pozostaje nieznany, nie jest ona jednak „wytworem ludu. Jej struktura muzyczna, zwłaszcza metryczna (metrum 6/8) jest zgoła sprzeczna z właściwościami polskiej melodyki”.**

Thème de Charles Kurpiński to „fragment *Elegii na śmierć Tadeusza Kościuszki* K. Kurpińskiego; nie wiadomo, czy chodzi o harmonizację melodii ludowej, czy też o wybitnie udaną stylizację”***. Nazwa „Kujawiak” mogła w czasach Chopina oznaczać po prostu taniec z Kujaw****; nie należy jej utożsamiać z późniejszą nazwą najspokojniejszego z rodziny 3 trójmiarowych tańców, obejmującej także mazura i oberka (por. *Komentarze wykonawcze* do obu tomów *Mazurek*, 4 **A IV** i 25 **B I**). Sam Chopin w jednym z listów określił ten finał – zgodnie z jego charakterem – mianem mazura (patrz cytaty o *Fantazji*... przed tekstem nutowym).

* Kazimierz Brodziński w napisanej w 1827 r. przedmowie do *Dzieł Franciszka Karpińskiego* (Warszawa 1830) pisze: „Któż nie umie na pamięć [...] najpiękniejszej z jego sielanek *Laura i Filon*, która mimo swojej długości, dawniej w każdym niemal domu śpiewaną była”.

** Jadwiga Sobieska *Problem cytatu u Chopina*, „Muzyka” 1959, nr 4.

*** Mieczysław Tomaszewski *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

**** Oskar Kolberg napisał o finałowym temacie *Fantazji*: „Chopin [...] dał nadpis Kujawiak, bo go na Kujawach u Wodzińskich słyszał (ludowy)” (*Korespondencja*, t. III, Wrocław-Poznań 1969, uwagi do pracy Karasowskiego).

Źródła

- As** Autograf szkicowy (Bibliotheca Bodmeriana, Genewa), zawierający początkowy fragment partytury (t. 1-20), fragment partii fortepianu wraz ze szkicem towarzyszenia harmonicznego (t. 34-35) i szkic schematu harmonicznego t. 39-44.
- [**A**] Autograf edycyjny nie zachował się.
- Wf1** Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1574), Paryż IV 1834, obejmujące wersję na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe (redakcji WN udało się odnaleźć jedynie egzemplarz głosów instrumentów dętych drewnianych). Partia fortepianu **Wf** oparta jest na [**A**] i była korygowana przez Chopina. Mimo to zawiera bardzo dużo niedokładności w notacji znaków chromatycznych i oznaczeń wykonawczych (łuki, akcenty, oznaczenia *staccato*), a także szereg wyraźnych błędów wysokościowych.
- Wf2** Drugi nakład **Wf1**, dokonany wkrótce po pierwszym, ze zmodyfikowaną stroną tytułową. Poprawiono w nim najbardziej rażące błędy i uwzględniono niewielkie zmiany pochodzące niewątpliwie od Chopina (np. w t. 157).
- Wf** = **Wf1** i **Wf2**.
- Wf^{fort}**, **Wf^{ork}** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wf**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego 'Wf' mogłoby prowadzić do niejasności.
- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Fr. Kistner (1033.1034), Lipsk VII 1834, obejmujące wersję na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. **Wn1** jest oparte na poprawionej przez Chopina odbitce korektorskiej **Wf**, zwraca przy tym uwagę dużą liczbą dodanych oznaczeń wykonawczych; w przypadku niektórych uzupełnień nie można jednak wykluczyć ingerencji adiustatora. Pewnych zmian dokonano już w trakcie druku; udział Chopina w tym procesie jest prawdopodobny.
- Wn2** Drugi nakład wersji na jeden fortepian **Wn1**, dokonany wkrótce po pierwszym, z niewielkimi zmianami. Istnieją egzemplarze **Wn2** różniące się ceną na okładce.
- Wn** = **Wn1** i **Wn2**. (Redakcja WN nie stwierdziła istnienia różnych nakładów materiału orkiestrowego **Wn**.)
- Wn^{fort}**, **Wn^{ork}** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wn**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego 'Wn' mogłoby prowadzić do niejasności.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C^o (W & C^o N^o 1083), Londyn IV 1834, oparte prawdopodobnie na odbitce korektorskiej **Wn1**. W trakcie druku **Wa** poddano adiustacji wydawniczej, brak zaś śladów udziału Chopina w jego przygotowaniu. Redakcji WN nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii solowej
 Za podstawę przyjmujemy **Wn**, oparte na starannie przez Chopina poprawionej odbitce korektorskiej **Wf**. Dla wyeliminowania niezauważonych przez kompozytora nieścisłości w odczytaniu [**A**] porównujemy je z **Wf**, bezpośrednio na [**A**] opartym. Gdy autentyczność występujących w **Wn** oznaczeń nie jest całkiem pewna, podajemy je w nawiasach. Uwzględniamy Chopinowskie, prawdopodobnie najpóźniejsze poprawki wprowadzone w korekcie **Wf2**.


Introduzione

Wyciąg partii orkiestry

- s. 42 t. 7 pr.r. Na początku taktu w **Wn1** (→**Wa**) brak półnuty e¹ w dolnym głosie.
- t. 9 l.r. Łuk przetrzymujący *Fis* znajduje się tylko w **Wf**.

Partia solowa

t. 24 i 40 pr.r. Przetrzymana 1. szesnastka 2. ćwierćnuty t. 24 jest w źródłach opatrzona kropką *staccato*, tak jak następne. Podobnie 1. trzydziestodwójka 2. połowy t. 40. Są to zapewne pomyłki. Ponadto, łuku przetrzymującego *cis*² w t. 24 nie ma w **Wa**, a łuku przetrzymującego *a*⁷ w t. 40 – ani w **Wa**, ani w **Wn**.

- s. 43 t. 26 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zakończenie trylu wypełniające 4. ósemkę taktu ma zmienioną strukturę rytmiczną: . Rozwiązanie to, nie odpowia-


dające pisowni źródeł, brzmi jednak naturalnie, toteż zdaniem redakcji można je traktować jako ułatwienie wersji oryginalnej.

t. 34 l.r. Przednutka na początku taktu zanotowana jest w **Wf** błędnie jako *Dis*. Podajemy *His* występujące w **Wn** (→**Wa**).

t. 35 Określenie *poco ritenuto* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 36 Palcowanie – najprawdopodobniej Chopinowskie – znajduje się tylko w **Wn**.

- s. 44 t. 40 pr.r. Na początku taktu źródła mają błędny rytm górnego

głosu: . Podajemy najprawdopodobniejsze rozwiązanie, wzorowane na podobnych figurach w *Koncertcie e* op. 11, cz. I, t. 404-405, cz. II, t. 55 czy *Koncertcie f* op. 21, cz. I, t. 97. Por. też zbliżone zakończenie trylu w t. 181 *Fantazji*.

t. 40, 42 i 166 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych zmieniono liczbę belek w wiązaniach grup trzydziestodwójek, dopasowując ją do ścisłych wyliczeń wartości rytmicznych (szesnastki w t. 40, sześćdziesięcioczwórki w pozostałych). Zachowujemy pisownię źródeł, gdyż Chopin wielokrotnie stosował tego typu notację, prawdopodobnie jako sugestią swobodnego wykonania (por. np. *Nokturny b* op. 9 nr 1, t. 73, *Es* nr 2, t. 16 oraz *Preludia Des* op. 28 nr 15, t. 4 i 79 i *f* op. 28 nr 18, t. 17).

t. 45 l.r. Jako 5. ósemkę **Wf** ma błędnie e. Por. t. 47.

- s. 45 t. 49 l.r. Palcowanie Chopinowskie zostało najprawdopodobniej dodane w podkładzie do **Wn**: w pozostałych źródłach nie występuje. Dokładny przydział cyfr do poszczególnych nut budzi wątpliwości:



Podajemy najnaturalniejsze rozwiązanie przy założeniu, że figurę tę wykonuje tylko l.r. Por. *Komentarz wykonawczy*.

Pr.r. Pierwsze 4 nuty 2. połowy taktu są w **Wf** trzydziestodwójkami. Sposób podpisania partii l.r., choć w ogóle niezbyt dokładny, sugeruje jednak rytm występujący w **Wn** (→**Wa**), który w tej sytuacji podajemy jako jedyny.

t. 53 Widelki \rightrightarrows i *dolcissimo* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).


t. 55 Akord w 1. połowie taktu, wykonywany przez flet, skrzypce, wiolonczele i kontrabasy, zanotowany jest w źródłach nutami normalnej wielkości, co oznacza, że powinien być uderzony także przez solistę. Nie można jednak wykluczyć, że jest to wynikiem niezrozumienia pisowni [**A**], w którym akord ten mógł być zapisany drobnymi nutami jako należący do partii orkiestry. Dublowanie akordu nie wydaje się tu konieczne ani ze względów harmoniczných, ani fakturalnych.

Air „Już miesiąc zeszedł”

- s. 46 t. 56 Tytuł tej części, będący incipitem sielanki *Laura i Filon* Franciszka Karpińskiego, został w obcojęzycznych wydaniach zniekształcony: **Wf** ma „już miesiąc zaszedł”, **Wn1** – „jaż miesiąc zaszedł” (w **Wn2** „jaż” zmieniono na „Jaż”), **Wa** – „JAZ MIESIAC ZASZEDI”.

Tempo metronomiczne Chopin dodał w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 68 pr.r. Źródła mają tu widełki \llcorner . Jednak wykonanie *crescendo* opadającego motywu melodycznego na końcu frazy wydaje się nie do pomyślenia, toteż uważamy ten znak za postawiony omyłkowo zamiast zamierzonego \lrcorner . Podobne pomyłki spotykamy w pierwodrukach utworów Chopina kilkakrotnie, np. w *Etiudzie c* op. 10 nr 12, t. 53, *Wariacjach B* op. 12, t. 94, *Scherzu h* op. 20, t. 306, *Nokturnie Des* op. 27 nr 2, t. 6.

t. 70 pr.r. Na 1. ósemce taktu **Wf** ma następujący rytm: . Podajemy wersję **Wn** (\rightarrow **Wa**), będącą z pewnością wynikiem poprawek Chopina (w analogicznych sytuacjach Chopin niejednokrotnie wahał się, czy skracać wartość nuty przed pauzą, czy po pauzie; por. np. komentarz do *Etiudy Ges* op. 10 nr 5, t. 65). Mordent na 2. nucie znajduje się tylko w **Wn**.

t. 73 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę 1. połowy taktu **Wf** ma błędnie tercję cis^4-e^4 . Por. analogiczny t. 77.

s. 47

t. 79 l.r. Jako 5. ósemkę **Wf1** ma *gis*. Błąd poprawiono zarówno w **Wf2**, jak i w **Wn** (w druku). W **Wa** pozostawiono błędną wersję **Wf1**.

t. 83 pr.r. W **Wf** nie ma mordentu na 13. szesnastce.

t. 84 pr.r. Jako 15. szesnastkę podajemy h^2 występujące w **Wn** (\rightarrow **Wa**). Jest to najprawdopodobniej wersja, na którą Chopin zmienił pierwotne e^3 zachowane w **Wf**.

t. 87 l.r. Jako 3. ósemkę **Wf** ma $h-dis^1-a^1$.

t. 88 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** ma błędnie a^2 .

t. 89 pr.r. Tekst podany w odsyłaczu występuje we wszystkich źródłach. Otwierająca 2. połowę taktu nuta e^3 nie brzmi w tym kontekście naturalnie jako rozwiązanie septymy d^3 z poprzedniej trioli. Na znaczne – naszym zdaniem – prawdopodobieństwo pomyłki wskazuje porównanie z analogicznym t. 93.

s. 48

t. 94 pr.r. Jako 11. szesnastkę **Wf** ma błędnie c^4 .

t. 101 pr.r. Jako 13. szesnastkę **Wn** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie cis^1 . Podajemy niewątpliwie prawidłowe dis^1 występujące w **Wf**.

s. 49

t. 102 fa znajduje się tylko w **Wn**.

t. 103-105 l.r. Podajemy tekst **Wn**. W **Wf** dwukrotnie przetrzymane są obie nuty oktawy. W **Wa** brak łuku w t. 104-105.

t. 104-105 pr.r. Odcinek figuracji od 7. nuty t. 104 do 9. nuty t. 105 jest w źródłach zapisany z użyciem przenośnika oktawowego. Poprawny tekst ma jednak tylko **Wn**; w **Wf** przenośnik zaczyna się o szesnastkę za wcześnie, a w **Wa** nie ma go wcale.

t. 105 pr.r. Jako 11. szesnastkę **Wn1** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie dis^2 . **Wf** i **Wn2** mają poprawny tekst.

t. 106 l.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych do 1. nuty dodano dolną oktawę, E_1 . Wprawdzie nie można wykluczyć pomyłkowego pominięcia cyfry 8 pod tą nutą (tak oznaczane są w źródłach niektóre oktawy, np. te pod koniec t. 105), jednak równie prawdopodobne wydaje się, że Chopin chciał od razu wprowadzić nowy zakres brzmienia, rozwijany w następnych taktach. Dlatego pozostawiamy wersję źródłową.

s. 50

t. 115 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wf** ma błędnie h^2 . Podajemy cis^3 występujące w **Wn** (\rightarrow **Wa**).

t. 117 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf2**, wariant – z **Wn** (\rightarrow **Wa**). Obie wersje powstały w wyniku poprawek błędów **Wf1**, które jako 1. nutę ma e^1 . Chopin był najprawdopodobniej autorem jednej


z tych poprawek, a być może nawet obu, jednak błąd **Wf1** jest na tyle rażący, że w każdym z wydań mógł być również poprawiony przez adiustatora. W tej sytuacji, przekonani o autentyczności przynajmniej jednej z tych wersji lecz bez możliwości wskazania tej właściwej, podajemy je obie.

t. 123 pr.r. Jako 2. szesnastkę podajemy cis^2 występujące w **Wf**. Pozostałe wydania mają błędnie h^1 (**Wa**) lub his^1 (**Wn**), najprawdopodobniej w następstwie pomyłkowego umieszczenia h^1 w tym miejscu przez sztycharza **Wn** ($\#$ w **Wn** dodano w trakcie ostatnich retuszów). Właściwy tekst nie ulega wątpliwości ze względu na cis^2 występujące w akompaniamentie orkiestrowym.

Thème de Charles Kurpiński

Wyciąg partii orkiestry

s. 51

t. 139 pr.r. W **Wf**fort (\rightarrow **Wn**fort \rightarrow **Wa**) takt ten ma następującą postać: . Jest to z pewnością pomyłka, którą poprawiamy według partii fletu i klarnetu **Wf**ork (\rightarrow **Wn**ork). Por. t. 143.

t. 147-148 l.r. W **Wf** brak łuków przetrzymujących akord.

Partia solowa

t. 150-151 Nie jest jasne, czy 11. szesnastkę, przed którą nie ma w źródłach żadnych znaków, Chopin słyszał jako *h* czy *his*. Obie wersje wydają się możliwe zarówno od strony brzmieniowo-stylistycznej, jak i pianistycznej. Obowiązywanie przygodnych znaków chromatycznych w różnych oktawach jest w notacji młodego Chopina kwestią delikatną: formalnie zasada była taka jak dziś, lecz wyjątki-przeoczenia zdarzały się bardzo często (por. np. komentarz do t. 180).

t. 153 Przed 14. szesnastką źródła nie mają żadnych znaków chromatycznych. Jest to z pewnością przeoczenie – por. identyczne figury na początku tego taktu i na 2. ćwierćnucie t. 152.

t. 154 l.r. Przed początkową, najwyższą szesnastką ostatniej grupy źródła nie mają znaku chromatycznego. Jest to z pewnością przeoczenie, gdyż tonacja *fis-moll* wymaga tu użycia *a*, nie *ais*.

s. 52

t. 155 Określenie *con molta espressione* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (\rightarrow **Wa**).

t. 157 pr.r. Takt ten ma w źródłach następujące wersje:

Wf1  (zachowujemy sposób roz-

planowania partii pr.r. w stosunku do 4 szesnastek l.r.),

Wn (\rightarrow **Wa**) 

Wf2 

Wersja **Wf1** z widocznym błędem rytmicznym odpowiada prawdopodobnie następującej pisowni [A]:



Niewątpliwie Chopinowska i najprawdopodobniej najpóźniejsza jest wersja **Wf2**, którą podajemy jako główną. Autentyczność pozostałych bezbłędnych wersji nie jest natomiast pewna:

— w wersji **Wn** poprawiono błąd rytmiczny **Wf1** w ten sposób, że zachowano rytm wynikający z wzajemnego rozplanowania partii obu rąk i dokonano możliwie najprostszymi koniecznymi zmianami w wartościach rytmicznych pr.r.; tego rodzaju korekty mógł dokonać adiustator;

— domniemana wersja **[A]** jest tylko naszą rekonstrukcją. Podajemy je jako możliwe warianty pierwotnej wersji o mniejszej liczbie nut.

t. 159 pr.r. Arpeggio znajduje się tylko w **Wn** (→**Wa**).

t. 160-161 pr.r. Łuk nad tymi taktami, **ff** i akcent na 2. ósemce t. 161 oraz kropki *staccato* nad trzydziestodwójkami zostały dodane przez Chopina w **Wn** (→**Wa**, z wyjątkiem kropek).

t. 161 pr.r. Nuta *gis*² na 2. ósemce taktu ma w źródłach błędną wartość ósemki z kropką.

Pr.r. Akcent pod 3. ósemką taktu (*eis*²) występuje w **Wf**. W **Wn** (→**Wa**) znak jest – najprawdopodobniej omyłkowo – odwrócony.

t. 165 pr.r. Kwintola na 3. ósemce taktu jest w źródłach zapisana błędnie szesnastkami.

t. 165-167 i 170 pr.r. Część oznaczeń artykulacji – *ten.* w t. 165, kropki *staccato* w pozostałych taktach – dodana została w **Wn** (→**Wa**, tylko *ten.*).

t. 167 pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych grupa 18 nut jest zanotowana sześćdziesięcioczwórkami. Zmiana pisowni Chopinowskiej nie jest tu jednak uzasadniona, gdyż budowa motywu nakazuje rozumienie tej figury jako sekstoli trioli. Pr.r. Przed przedostatnią nutą **Wn1** (→**Wa**) ma błędnie *h* (*e*³). **Wf** i **Wn2** mają poprawną wersję.

s. 53 t. 168 l.r. Nuta rozpoczynająca 2. połowę taktu zanotowana jest w **Wf** (→**Wn1**→**Wa**) jako *cisis*. Przyjmujemy *d*, w tym kontekście harmonicznym bardziej odpowiednie i dwukrotnie już przedtem przez Chopina użyte (t. 161 i 164). Identycznej zmiany dokonano już w **Wn2**.

t. 169 pr.r. Przenośnik oktawa błędnie rozpoczyna się w **Wn** (→**Wa**) od początku taktu.

t. 176 pr.r. Grupa 4 nut na 4. szesnastce taktu jest w **Wf** błędnie zanotowana trzydziestodwójkami.

t. 179 i 181 pr.r. Na początku t. 179 źródła nie mają # podwyższającego *d*¹ na *dis*¹. Podobnie, w t. 181 brak # podwyższającego *d*² na *dis*².

t. 180 pr.r. W 2. połowie taktu źródła nie mają # podwyższającego *d*² na *dis*². Z pewnością jednak Chopin uważał za obowiązujący # podwyższający z *d*¹ na *dis*¹ 7. nutę grupy 21 trzydziestodwójek. Określenie *con forza* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 181 pr.r. Drobne nuty kończące takt wypełniają w źródłach całą 2. połowę taktu, co znacznie odbiega od najspokojniejszego możliwego do zaakceptowania sposobu wykonania tej figury i wynika na pewno z oszczędności miejsca. Rozplanowanie przyjęte przez nas odpowiada rytmowi analogicznej figury w t. 161. Inne możliwości wykonania – patrz *Komentarz wykonawczy*.

t. 181-182 pr.r. Przednutki na przejściu taktów – kończąca t. 181 i rozpoczynająca t. 182 – zapisane są w **Wf** jako *ff*. Podajemy je w postaci, w jakiej występują w **Wn** (→**Wa**).

s. 54 t. 189 pr.r. Jako 5. szesnastkę **Wf** ma błędnie *gis*¹. Podajemy *h*¹, prawdopodobnie wprowadzone przez Chopina w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 196 Określenia *a tempo* i *risoluto* zostały dodane przez Chopina w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

s. 55 t. 198 l.r. Pod 1. ósemką źródła mają znak *p*, z pewnością omyłkowo zamiast koniecznego tu *ff*. Por. t. 204.

t. 205 pr.r. Jako 2 ostatnie nuty **Wf1** ma błędnie *c*³ i *d*³. Poprzez odbitkę korektorską **Wn1** błąd ten przedostał się do **Wa**. Zarówno **Wf2**, jak i **Wn** mają poprawną wersję.

t. 206 pr.r. Jako 3. nutę **Wf1** (→**Wn1**) ma *fes*². We wszystkich 3 wydaniach (**Wf2**, **Wn2** i **Wa**) błąd następnie poprawiono.

t. 207 l.r. Przetrzymany akord w 2. połowie taktu ma w źródłach błędnie wartość ćwierćnuty.

s. 57 t. 219 pr.r. Jako 10. nutę **Wf** ma błędnie *fis*.

t. 221-222 Kreseczki wyznaczające zakres *cresc.* oraz kończące je **ff** *p* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).


s. 58 t. 229 pr.r. Przeoczenie # przed 11. nutą wydaje się w tym kontekście harmonicznym bardzo prawdopodobne.


t. 232-237 Większość oznaczeń dynamicznych – akcenty w t. 232, 234 i ostatni w t. 237, *con forza* w t. 233, *mf* w t. 234 i **ff** w t. 236-237 – została dodana w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 235 i 237 pr.r. W **Wf** (→**Wn1**→**Wa**) brak # podwyższającego *d*² na *dis*². Znak znajduje się w partii 1. skrzypiec w **Wn**^{ork}, dodano go również w **Wn2**.

t. 244 Określenie *marcato* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

Kujawiak

s. 59 t. 259 pr.r. Na 1. ćwierćnucie taktu **Wf** ma błędny rytm oktawy *e*¹-*e*²: . Podajemy nie budzący wątpliwości rytm **Wn** (→**Wa**), odpowiadający wszystkim pozostałym wystąpieniom tego motywu.

t. 261 l.r. Na 1. ćwierćnucie źródła mają rytm , co z pewnością jest pomyłką (por. rytm pr.r. oraz t. 260 i 248-249).

t. 262, 276 i 278 Podajemy występujące tu w **Wf** znaki *tr*. **Wn** (→**Wa**) ma w tych miejscach *tr*, co może być tylko interpretacją „rozciągniętych” znaków **Wf** (*tr*). W t. 306-313, gdzie znaki *tr* i *tr* występują blisko siebie, wszystkie wydania są pod tym względem zgodne.

s. 60 t. 279-291 l.r. Łuki podajemy według **Wn** (→**Wa**). Występujący w źródłach łuki pomiędzy akordami t. 284-285, naszym zdaniem omyłkowy, przenosimy do t. 285 na wzór analogicznego t. 281. Notacja **Wf** nie odbiega od notacji **Wn**, jest jednak mniej precyzyjna, tak iż większość łuków przetrzymujących wspólne nuty akordów robi wrażenie łuków motywiczyńskich dla nut położonych powyżej lub poniżej.

t. 288 Określenie *poco più animato* dodał Chopin w podkładzie do **Wn** (→**Wa**).

t. 289 l.r. Na 1. ćwierćnucie **Wf1** (→**Wn1**→**Wa**) ma dodatkową nutę *e*¹ w akordzie. Błąd poprawiono w korektach **Wf2** i **Wn2**.

s. 61 *t. 308-309* pr.r. Podajemy nie budzący wątpliwości tekst **Wn** (\rightarrow **Wa**). Oba nakłady **Wf** zawierają tu błędy: jako 2. ósemkę w *t. 309* mają d^3 , a w **Wf2** ma ponadto dis^3 na 2. ósemce *t. 308* (najprawdopodobniej # dodany w *t. 308* miał w intencji adiustatora dotyczyć właśnie błędnego d^3 w *t. 309*).

t. 321 l.r. Punktowana półnuta *h* zapisana jest w **Wf** pod 2. ósemką partii pr.r., a w **Wn** (\rightarrow **Wa**) pod trzecią. Obie pisownie są przypuszczalnie wynikiem niezrozumienia notacji Chopina, który nuty wypełniające cały takt pisał często w pobliżu jego środka (tego typu konwencja obowiązuje do dziś w odniesieniu do cało-taktowych pauz). Zapis **Wn** można jednak uważać za graficzną sugestię rytmu do zastosowania przy wykonaniu *Fantazji* bez akompaniamentu.

s. 62 *t. 329* pr.r. Tekst główny występuje we wszystkich źródłach. Wersję podaną w odsyłaczu proponujemy, uwzględniając ewentualność błędu sztycharza **Wf** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**). Na możliwość błędu wskazuje wyczuwalne a nieuzasadnione brzmieniowo zaburzenie naturalnego toku figuracji w wersji źródłowej: skok dolnego głosu o tryton gis^2-d^2 i wynikająca z niego nagła zmiana rozpiętości ręki (por. *t. 329-330* i *333-334*).

t. 333 l.r. Na 2. ćwierćnucie **Wf1** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma kwintę e^1-h^1 . Podajemy tercję e^1-gis^1 , wprowadzoną – prawdopodobnie przez Chopina – w korekcie **Wf2**.

t. 336 pr.r. Jako 7. ósemkę **Wf1** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma h^1 . W korekcie **Wf2** zmieniono tę nutę na a^1 . Autentyczność tej zmiany nie jest całkiem pewna, zwłaszcza że w analogicznym *t. 338* wszystkie źródła mają zgodnie e^2 . Dlatego w tekście głównym podajemy niewątpliwie Chopinowskie h^1 .

t. 337-338 pr.r. Jako ostatnią ósemkę *t. 337* **Wn** (\rightarrow **Wa**) ma samo fis^3 , a jako 4. ósemkę *t. 338* – samo h^2 . Ponieważ nie widać powodu do zmiany obowiązującego od *t. 322* schematu figuracji (por. analogiczne *t. 335-336*), podajemy nie budzący wątpliwości tekst **Wf**. Niewykluczone zresztą, że występujące w **Wf** nuty d^3 (w *t. 337*) i g^2 (w *t. 338*) zostały dodane w najpóźniejszej korekcie **Wf1**, już po wysłaniu podkładu do **Wn** (por. *t. 355*).

t. 345-346 Tekst główny pochodzi z **Wn** (\rightarrow **Wa**), wariant – z **Wf**. Obie wersje są muzycznie logiczne i opatrzone charakterystycznymi oznaczeniami wykonawczymi (\Rightarrow lub kropki *staccato*), a nie ma pewności co do chronologii Chopinowskich poprawek w tym miejscu.

Wyciąg partii orkiestry

s. 63 *t. 348* Akcent znajduje się tylko w **Wf**.

Partia solowa

t. 353 l.r. Przed 1. szesnastką 2. ćwierćnuty taktu w **Wf** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wa**) nie ma \grave{a} obniżającego dis^1 na d^1 . Znak dodano w **Wn2**. Por. *t. 357*.

Pr.r. Jako 2. szesnastkę 2. ćwierćnuty taktu **Wf1** (\rightarrow **Wn** \rightarrow **Wa**) ma błędnie his^1 . Niepotrzebny # usunięto w korekcie **Wf2**.

t. 355 pr.r. Jako 10. szesnastkę **Wn** (\rightarrow **Wa**) ma samo e^2 . Błąd ten występował najprawdopodobniej również w **Wf1**, w którym jednak skorygowano go w trakcie ostatnich poprawek.

t. 358 l.r. Przed 3. szesnastką brak w źródłach \grave{a} obniżającego gis^1 na g^1 .

t. 360 pr.r. Na 8. szesnastce taktu **Wn** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie ais^1 . Podajemy poprawną wersję **Wf**. Por. analogiczny *t. 370*.

t. 360 i *362-363* Znaki fz zostały dodane w podkładzie do **Wn** (\rightarrow **Wa**).

t. 361 pr.r. Na 6. szesnastce taktu **Wf** ma e^1 . W **Wn** (\rightarrow **Wa**) błąd poprawiono. Por. analogiczny *t. 371*.

s. 64 *t. 371* l.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **Wf** ma samo fis . Podajemy oktawę $fis-fis^1$ występującą w **Wn** (\rightarrow **Wa**). Wersję tę najprawdopodobniej wprowadził Chopin, korygując podkład do **Wn**.

t. 372 pr.r. Jako 9. szesnastkę **Wn** (\rightarrow **Wa**) ma samo dis^2 . Podajemy niewątpliwie poprawną sekstę fis^1-dis^2 występującą w **Wf**.

t. 373 pr.r. Przed 8. szesnastką brak w **Wn** (\rightarrow **Wa**) \times podwyższającego cis^2 na $cisis^2$.

t. 374 pr.r. Ostatnią szesnastką jest w **Wn** (\rightarrow **Wa**) a^1 . Podajemy e^2 , występujące w tym miejscu w **Wf**, a we wszystkich źródłach w analogicznym *t. 364*. Wobec identycznego dalszego ciągu figuracji nie widać powodów dla różnicowania końcówek *t. 364* i *374*.

t. 376 pr.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma fis^3 . Wersja ta nie zawiera żadnego błędu ani niezręczności, toteż mimo różnicy w stosunku do analogicznego *t. 366* podajemy ją jako główną. W całym 10-taktowym odcinku (*t. 369-378*) występuje jeszcze kilka innych drobnych różnic w porównaniu z *t. 359-368* (oktawy w miejscach pojedynczych nut w basie w *t. 369* i *371*, przeniesienie motywu l.r. oktawę wyżej w *t. 373-374*, dodatkowa nuta na 2. ćwierćnucie *t. 374* i *376*). Jednak ze względu na możliwość pomyłkowego opuszczenia znaków chromatycznych w *t. 376*, dopuszczamy ujednoczenie figuracji w obu analogicznych taktach, co zostało uwzględnione w formie wariantu podanego w odsyłaczu. Wersja ta znajduje się w **Wa**.

s. 65 *t. 384* pr.r. W podanej u dołu strony wersji źródłowej 1. grupa szesnastek jest taka sama jak 2. następne. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, gdyż brak a^3 na 3. szesnastce stanowi nieuzasadnione zniekształcenie motywu utworzonego przez górne nuty figuracji w *t. 379-386*, będącego wariantem motywu rozpoczynającego *Kujawiaka* (motyw ten słyszymy także w *t. 387-388*).

Krakowiak F op. 14

Źródła

AI Autograf partytury we wcześniejszej redakcji (Muzeum Czartoryskich, Kraków). Partia fortepianu wykazuje w stosunku do późniejszej, drukowanej wersji szereg różnic (najwięcej w powtórzeniu 1. tematu, w którym brak większości figuracyjnych urozmaiceń) oraz zawiera znacznie więcej palców, a mniej oznaczeń wykonawczych. Notacja, zwłaszcza pod koniec, zdradza oznaki pośpiechu. **AI** niewolny jest od błędów; niektóre, przepisane potem do autografu edycyjnego, odnajdujemy jeszcze w pierwszych wydaniach (*t. 491, 534, 672*).

AI służył do wykonania utworu, o czym świadczą dopisane zwykłym i czerwonym ółówkiem oznaczenia wykonawcze, głównie dotyczące zmian tempa i fermat.

Chopinowski dopisek przy poprawkach w partii rogów w *t. 236-238* („Elsnera ręka”) dowodzi, iż rękopis – a w każdym razie partia orkiestry – został przejrany przez Józefa Elsnera.

[A] Autograf edycyjny, sporządzony niewątpliwie na podstawie **AI**, nie zachował się.

Wf Pierwsze wydanie francuskie, M. Schlesinger (M.S.1586), Paryż VI 1834, obejmujące wersję na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe (redakcji **WN** nie udało się odnaleźć egzemplarza głosów). Partia fortepianu **Wf** oparta jest na **[A]** i była korygowana przez Chopina. Mimo to zawiera bardzo dużo niedokładności w notacji znaków chromatycznych i oznaczeń wykonawczych (łuki, akcenty, oznaczenia *staccato*), a także szereg innych błędów.

- Wn1** Pierwsze wydanie niemieckie, Fr. Kistner (1038.1039), Lipsk VII 1834, obejmujące wersję na jeden fortepian oraz głosy orkiestrowe. **Wn1** jest oparte na poprawionej przez Chopina odbitce korektorskiej **Wf**. W trakcie druku poddane zostało adiustacji wydawniczej; nic nie wskazuje na udział Chopina w tym procesie. Istnieją egzemplarze **Wn1** różniące się ceną na okładce.
- Wn2** Drugi nakład wersji na jeden fortepian **Wn1**, po 1845, bez zmian w tekście nutowym.
- Wn3** Drugie wydanie niemieckie wersji na jeden fortepian (ta sama firma i numer), po 1874, w którym dokonano licznych adiustacji (na ogół poprawki błędów, lecz również zmiany dowolne).
- Wn** = **Wn1**, **Wn2** i **Wn3**.
- Wn^{fort}**, **Wn^{ork}** – partia fortepianu i głosy orkiestrowe **Wn**; symbole te używane są tylko wtedy, gdy użycie samego **Wn** mogłoby prowadzić do niejasności.
- Wa** Pierwsze wydanie angielskie wersji na jeden fortepian, Wessel & C^o (W & C^o N^o 1084), Londyn V 1834, oparte na poprawionej przez Chopina odbitce korektorskiej **Wf**. Redakcji WN nie udało się zlokalizować egzemplarza głosów orkiestrowych **Wa**, najprawdopodobniej więc – tak jak w przypadku *Koncertu f* op. 21 – materiał orkiestrowy nie był w **Wa** drukowany. W trakcie druku **Wa** poddano adiustacji wydawniczej, wprowadzając m.in. kilka dowolnych zmian jako poprawki rzekomych błędów.

Zasady redagowania tekstu nutowego partii solowej
Wszystkie trzy pierwsze wydania – **Wf**, **Wn** i **Wa** – w swej opublikowanej postaci są oparte najprawdopodobniej na odbitkach korektorskich **Wf**, sporządzonych na podstawie [**A**] i skorygowanych przez Chopina. Za podstawę przyjmujemy **Wn**, oparte na podkładzie najdokładniej przez Chopina poprawionym, porównane z **Wf** i **Wa**. Prawdopodobne nieskorygowane błędy i niedokładności poprawiamy na podstawie **AI**. Palcowanie **AI**, uzupełniające palcowanie pierwszych wydań, podajemy w nawiasach okrągłych.

Porządkujemy niekonsekwentne łukowanie i inne oznaczenia artykulacyjne, kierując się oczywistymi analogiami oraz udokumentowaną źródłowo w innych kompozycjach wiedzą o zwyczajach Chopina i typowych przeinaczeniach pierwodruków w tym zakresie. Aby nie przeciążyć tekstu, w oczywistych sytuacjach nie stosujemy nawiasów. Tam gdzie zróżnicowanie może odpowiadać intencjom Chopina, pozostawiamy wersje źródłowe.

Staramy się zachować charakterystyczne dla Chopina rozróżnienie między długimi i krótkimi akcentami. Brak autografu edycyjnego i widoczne niedokładności pierwszych wydań sprawiają, że precyzyjne odtworzenie intencji kompozytora nie zawsze jest możliwe (dotyczy to także przydzielenia akcentów do prawej lub lewej ręki).

W wyciągu partii orkiestry pomijamy pojawiające się w kilku miejscach całotaktowe pauzy partii solowej.

Introduzione

Partia solowa

s. 68 t. 53 i 54 pr.r. Fermaty zostały dopisane ołówkiem w **AI**, odzwierciedlają więc z pewnością sposób, w jaki wykonywał to miejsce sam Chopin.

t. 55 l.r. Jako ostatnią szesnastkę zarówno **AI**, jak i **Wf** (**Wa**, **Wn1**→**Wn2**) mają *g*. Mimo to bardziej prawdopodobne wydaje się, że nutę tę Chopin postawił pomyłkowo:

— zaburzenie regularnego postępu figuracji o rozpiętości tercdecymy (łącznie z pr.r.) nie tłumaczy się brzmieniowo – powstrzymanie ruchu linii basowej brzmii w tym kontekście nienaturalnie; — *g* w wyczuwalny sposób utrudnia wykonanie tego miejsca, zwłaszcza w tempie podanym przez Chopina.

Dlatego w tekście głównym zmieniamy omawianą nutę na *b*. Identycznej zmiany dokonano w **Wn3** i większości późniejszych wydań zbiorowych.

t. 56 pr.r. Jako 3. szesnastkę podajemy występującą w **AI** *g*². **Wf** (**Wa**) ma błędnie *f*², co poprawiono w **Wa**.

Rondo

s. 69 t. 79 l.r. Jako 2. ósemkę **Wn** i **Wa** mają *g-e*¹. Podajemy wersję **Wf**, skorygowaną przez Chopina przypuszczalnie dla uniknięcia kwint równoległych w dolnych głosach i rozwiązania nuty prowadzącej *h* z poprzedniego taktu. Wersja **AI** nie jest pewna: może to być seksta *g-e*¹ lub trójdźwięk *g-c*¹*e*¹.

s. 70 t. 99 l.r. Jako 1. ósemkę **Wf** (**Wn**) ma błędnie *e*. **Wa** ma poprawny tekst.

Wyciąg partii orkiestry

t. 111 l.r. Jako 2. uderzenie **Wf** (**Wn^{fort}**→**Wa**) ma oktawę *c-c*¹. Jest to z pewnością pomyłka, którą poprawiamy według partii wiolonczel, kontrabasów i fagotów **AI** i **Wn^{ork}**. Por. t. 443.

s. 71 t. 129 pr.r. Na ostatniej ósemce **Wf** ma najprawdopodobniej błędnie akord *c*¹*g*¹*b*¹. Podajemy zgodną z brzmieniem akordu orkiestry wersję **AI**, **Wn** i **Wa**.

Partia solowa

t. 137 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ma błędnie *f*.

s. 72 t. 145 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wn1** (**Wn2**) ma błędnie *d*.

t. 153 l.r. Jako 1. ósemkę **AI**, **Wn1** (**Wn2**) i **Wa** mają *e*. Bemol obniżający tę nutę na *es* został dodany przez Chopina w korekcie **Wf**. Jest przy tym bardziej prawdopodobne – biorąc pod uwagę liczne podobne przeoczenia znaków chromatycznych w tym utworze – że była to poprawka błędu, a nie zmiana koncepcji. Wersję z *es* wprowadzono także w **Wn3**.

t. 156 l.r. Jako ostatnią ósemkę podajemy występującą we wszystkich źródłach kwartę *d*¹*g*¹. W większości późniejszych wydań zbiorowych dodano do niej dowolnie *b*.

t. 162 pr.r. Na 2. ósemce taktu **Wf** ma najprawdopodobniej błędnie tercję *d*³*f*³.

t. 165 pr.r. Na 2. ósemce taktu **Wf** ma najprawdopodobniej błędnie samo *es*³.

t. 166 pr.r. Jako przedostatnią nutę **Wf** ma błędnie *b*¹.

s. 73 t. 170 pr.r. Przed 5. szesnastką nie ma w źródłach *b* obniżającego *e* na *es*. Porównanie z analogicznym t. 174 dowodzi przeoczenia znaku przez Chopina. Por. następną uwagę, a także komentarze do t. 153 i 191.

t. 176 pr.r. Przed 3. szesnastką **AI**, **Wn** i **Wa** nie mają *b* obniżającego *e*² na *es*². Chopin dodał znak w korekcie **Wf**.

t. 177-178 pr.r. Jako 7. szesnastkę t. 177 **Wn** ma *es*². Podajemy *c*², występujące zgodnie w **AI**, **Wf** i **Wa**. Wersja **Wn** jest zapewne konsekwencją błędu sztycharza, który zamiast *c*² wpisał *e*², co zadiustowano następnie na *es*².

W **Wn3** adiustację poprowadzono dalej, zmieniając dowolnie na początku następnego taktu oktawę *b*¹*b*² na sekstę *d*²*b*².

s. 74 t. 190 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę 1. połowy taktu **Wf** ma błędnie *c*².

t. 191 l.r. Przed ostatnią oktawą ani **AI**, ani **Wf** (**Wa**, **Wn1**→**Wn2**) nie ma znaków chromatycznych, co daje *E-e*. Jednak zarówno budowa motywu, będącego augmentacją pierwszego motywu tematu *Ronda* (por. t. 64, 80 i analog.), jak i obecność nut *es* w akordach sąsiednich taktów czyni przeoczenie bemoli przez Chopina bardzo prawdopodobnym (tego typu błędy pojawiają się w **AI** w znacznej liczbie). **Wn3** podaje *Es-es*.

t. 199 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** ma z pewnością błędnie *f*³.

t. 205 pr.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** ma z pewnością błędnie f^1 .

t. 206 Znak p znajduje się w **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) na początku taktu. Zgodnie z sensem muzycznym przesuwamy go na 2. ósemkę taktu. Prawdopodobna niedokładność pisowni może być echem poprawek Chopina w [A]; pierwotnie (w **AI**) Chopin właśnie na 2. ósemce taktu wpisał f ; jeśli, zmieniawszy koncepcję, zastąpił je potem znakiem p , to prawdopodobnie wpisał nowe oznaczenie obok poprzedniego, co mogło zmylić sztycharza.

t. 208 pr.r. Jako przedostatnią szesnastkę wszystkie źródła mają g^3 . Jest to prawdopodobnie pomyłka Chopina: w całym *Krakowiaku*, a także innych utworach tego okresu twórczości zdecydowanie przeważają figuracje o schematycznej budowie. Por. t. 206.

t. 208-209 l.r. Dolne nuty akordu, $b-e^1$, nie są w źródłach utrzymane na przejściu taktów. Biorąc jednak pod uwagę wyraźne synkopy zarówno w górnym głosie l.r., jak i w partii orkiestry, uważamy za znacznie bardziej prawdopodobne przeoczenie łuków niż różnicowanie tych taktów w stosunku do t. 206-207.

s. 75 t. 222 Na początku taktu podajemy fz zgodnie z **Wn** (**Wa** ma tylko fz). W **Wf** zamiast tych oznaczeń widnieje p ; wskazuje to na odmienną koncepcję dynamiczną tego fragmentu, zgodną z pierwotnym *diminuendo*, wpisanym w t. 219-221 w **AI**, lecz nieuwzględnionym w żadnym z wydań. Por. *Komentarz wykonawczy*.

s. 76 t. 239 i 247 l.r. Przednutka w t. 247 znajduje się tylko w **Wf**, gdzie najprawdopodobniej została dodana przez Chopina w trakcie ostatniej korekty. W tej sytuacji pozostawienie t. 239 bez ozdobnika w l.r. wydaje się być przeoczeniem Chopina. Por. t. 563, 567, 561 i 565, w których l.r. wykonuje wszystkie te same ozdobniki, co pr.r.

s. 77 t. 277-278 pr.r. W **Wf** brak tu przenośnika oktawowego.

t. 280 W **Wf** wartości rytmiczne pierwszych 2 nut to szesnastka i trzydziestodwójka. Podajemy rytm **Wn** i **Wa**, najprawdopodobniej skorygowany przez Chopina w podkładach do tych wydań. Rytm ten występuje też zgodnie we wszystkich pierwszych wydaniach w analogicznym t. 604. (**AI** ma w obu miejscach równe szesnastki.)

t. 286 pr.r. Pierwszy akord podajemy w formie zanotowanej w **AI**. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) brzmi on prawdopodobnie pomyłkowo $f^1-b^1-f^2$.

Wyciąg partii orkiestry

s. 78 t. 289 pr.r. W ostatnim akordzie **Wf** nie ma nuty a^1 .

Partia solowa

t. 293 pr.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**), wariant – z **AI**. Trudno rozstrzygnąć, czy wersja wydań odpowiada zapisowi [A], czy jest przeoczoną przy korektach pomyłką sztycharza.

t. 299 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wn2**) ma błędnie a^4 . W **Wa** błąd poprawiono w druku; poprawną wersję ma też **Wn3**.

t. 299-300 pr.r. W **Wn1** (\rightarrow **Wn2**) brak przenośnika oktawowego. Błąd, występujący początkowo także w **Wf**, poprawiono zarówno w ostatniej korekcie tego wydania, jak i w **Wa** i **Wn3**.

t. 302 pr.r. Jako 4. szesnastkę **Wa** ma cis^2 . Zmiany z występującego w pozostałych źródłach e^2 dokonano w trakcie druku; jest to najprawdopodobniej dowolna adiustacja.

t. 303 pr.r. W **Wf** nie ma laseczek ćwierćnutowych przedłużających 1. i 5. szesnastkę. Zostały one dodane najprawdopodobniej przez Chopina w podkładach do **Wn** i **Wa**.

t. 305 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** ma błędnie d^3 .

t. 312-313 Widelki \lll pochodzą z **Wf**, gdzie najprawdopodobniej zostały dodane przez Chopina w czasie korekty.

s. 79 t. 314-315 pr.r. Palcowanie Chopinowskie pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). W **AI** Chopin wpisał nieco inne palcowanie, które podajemy w *Komentarzu wykonawczym*.

t. 316 pr.r. Dodatkowe laseczki i chorągiewki ósemkowe na 3. i 7. szesnastce znajdują się w **AI**, **Wn** i **Wa**. Ich brak w **Wf** może być wynikiem korekty Chopina lub przeoczenia sztycharza; nie mając pewności w tym względzie, podajemy niewątpliwie autentyczną pisownię pozostałych źródeł.

t. 321 pr.r. Jako 5. szesnastkę **Wn1** (\rightarrow **Wn2**) ma błędnie c^2 . Podajemy d^2 występujące w **AI** (jako $cisis^2$) i **Wf** (\rightarrow **Wa**). Omyłkową nutę zmieniono – na $cisis^2$ – także w **Wn3**. Pr.r. Wskutek zbyt daleko doprowadzonego przenośnika oktawowego 5. i 6. szesnastka zanotowane są w **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn1** \rightarrow **Wn2**) o oktawę za wysoko. **Wn3** ma poprawny tekst.

t. 325 l.r. Użycie nut H i h w 2. połowie taktu oznaczone zostało tylko w **Wf** (h podwyższający B na H , dodany najprawdopodobniej w czasie ostatniej korekty).

t. 326 pr.r. Użycie 3. palca na 6. szesnastce taktu zaznaczone zostało w **AI**. Podajemy tę możliwość jako wariantową, gdyż Chopin mógł pominąć tę cyfrę widząc inne możliwe palcowania.

t. 327 pr.r. Bemol na początku taktu w **Wf** umieszczony jest błędnie przed b^1 . **Wn** i **Wa** mają poprawny tekst.

t. 335-337 pr.r. Nuty cis^3 , cis^2 i cis^1 na początku tych taktów mają w wydaniach wartość ósemki z wyjątkiem szesnastki cis^1 w t. 337 w **Wn**. Wersja **Wn** jest wersją pierwotną (**AI** ma szesnastki we wszystkich 3 miejscach) i jest zapewne wynikiem jakiegoś niedopatrzania przy poprawkach.

Wyciąg partii orkiestry

s. 80 t. 339-340 i 343 Kasowniki podwyższające b na h (w różnych oktawach) występują tylko w **Wf**. Znaki te znajdowały się także w **Wn**, skąd jednak usunięto je w druku. Nie jest jasne, jak doszło do takiej sytuacji; możliwe np., że Chopin dodał kasowniki w egzemplarzu korektowym **Wf** i w podkładzie do **Wn**, jednak w czasie druku **Wn** znaki usunięto, prawdopodobnie w wyniku porównania z głosami orkiestrowymi, w których kasowników nie ma.

t. 342 pr.r. Określenie Violini pochodzi z **AI**.

t. 347 l.r. **Wf** ma tu błędnie oktawę $G-g$.

Partia solowa



t. 350 l.r. Przed 2. szesnastką **Wf** ma $\#$ podwyższający e na eis . Błędny znak usunięto w korektach **Wn** i **Wa**. l.r. Przed ostatnią szesnastką w **Wa** dodano błędnie $\#$ podwyższający e^2 na eis^2 .

t. 354 l.r. Przed 1. szesnastką **Wf** ma $\#$ podwyższający G na Gis . Błędny znak zmieniono w korektach **Wn** i **Wa**.

t. 360 l.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ma błędnie g^2 .

t. 361 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn**) ma d^1 . Porównanie z analogicznymi t. 355, 357, 363 i 365 wskazuje na bardzo prawdopodobną pomyłkę. **AI** ma tu h , przypuszczalnie poprawione z d^1 ; zapis nie jest bardzo czytelny, możliwe więc, że sam Chopin źle przepisał tę nutę w [A].

t. 363 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** ma błędnie c^3 .

- t. 367 i 370-376 Powtarzane co ćwierćnutę znaki \rightrightarrows oznaczają tu niewątpliwie akcenty długie. Brak [A] nie pozwala jednak stwierdzić, których nut mają dotyczyć, toteż odtwarzamy je w takiej postaci, w jakiej występują w **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn**). **AI** ma w całym tym fragmencie inne oznaczenia dynamiczne, z których Chopin w ostatecznej redakcji utworu zrezygnował. Por. *Komentarz wykonawczy*.
- t. 369 pr.r. Jako 3. i 4. szesnastkę **Wn1** (\rightarrow **Wn2**) ma omyłkowo b^2-d^3 . Błąd ten występował początkowo także w **Wf** (\rightarrow **Wa**), gdzie został jednak następnie poprawiony (poprawną wersję ma również **Wn3**).
Określenie *cresc.* pochodzi z **AI**.
- s. 81 t. 381 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** ma błędnie *as*.
- t. 385-398 I.r. Łuki przetrzymujące podajemy według **AI**, gdzie Chopin zapisał je bardzo precyzyjnie zarówno w partii fortepianu, jak i orkiestry. W pierwszych wydaniach prawdopodobnie błędnie występują jeszcze łuki przetrzymujące C w t. 385-386 i 391-392 oraz c w t. 387-388 (a w **Wf** ponadto c w t. 392-393).
- t. 391, 393, 395 i 397 Określenie *dim.* w t. 393 oraz akcenty I.r. w pozostałych 3 taktach zostały prawdopodobnie dodane przez Chopina w podkładach do **Wn** i **Wa**.
- t. 396 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wn2**) ma c^1 . Ponieważ nie widać żadnych racji muzycznych ani pianistycznych dla zakłócenia regularności figuracji w tym miejscu, uznajemy to za błąd i podajemy niewątpliwie Chopinowskie d^1 występujące w **AI**, **Wa** i **Wn3**.
- s. 82 t. 414 pr.r. W 1. połowie taktu **Wf** ma rytm , co prawdopodobnie jest pomyłką. Podajemy zgodną wersję **AI**, **Wn** i **Wa**.
- t. 417 I.r. Wersja podana w odsyłaczu pochodzi z **AI**. Wersja pierwszych wydań jest najprawdopodobniej tylko jej niedokładnym odczytaniem: . Zdaniem redakcji, Chopin, przygotowując do druku ostateczną wersję *Krakowiaka*, skupił się w tym fragmencie na urozmaiceniu partii pr.r. (patrz wyżej charakterystyka autografów), a partię I.r. pozostawił nieskontrolowaną, przeocząc w tym miejscu potrzebę korekty analogicznej do tej, którą wprowadził w **Wf** w t. 79. Dlatego tę właśnie, korygowaną przez Chopina wersję analogicznego t. 79 podajemy w tekście głównym.
- s. 83 t. 423 pr.r. W **Wf** (\rightarrow **Wn**) cyfra palcowania 1 umieszczona została błędnie o jedną nutę za wcześnie, nad g^2 . W **Wa** pomyłkę poprawiono.
- t. 437 pr.r. Na początku taktu **Wf** ma akord $f^1-b^1-d^2-f^2$. W korekcie **Wn** błędne b^1 poprawiono na a^1 , występujące także w **AI**. Podobnej poprawki dokonano w **Wa**, w którym jednak – zapewne omyłkowo – usunięto ponadto najniższą nutę, f^1 .
- s. 84 t. 472 pr.r. Jako 1. szesnastkę **Wf** ma d^3 . Ta oczywista pomyłka została poprawiona w podkładach do **Wn** i **Wa**.
- t. 479 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **AI**, **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn1** \rightarrow **Wn2**) mają c^3 . Występujące w partii drugich skrzypiec *des*¹ (zarówno w **AI**, jak i **Wn**^{ork}) dowodzi, że Chopin słyszał c jako przejściową septymę tylko w basie. Pojawienie się tej nuty w wysokim rejestrze jest więc najprawdopodobniej pomyłką, toteż zmieniamy to c^3 na *des*³ (identyczną zmianę wprowadzono już w **Wn3**). Por. analogiczny t. 471.
- s. 85 t. 491 pr.r. Jako 4. szesnastkę **AI** i **Wa** mają e^3 . Porównanie z analogicznymi t. 483, 487 i 495 dowodzi pomyłki Chopina. Błąd poprawiono w korektach **Wf** i **Wn**.
- t. 494 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** ma *a*. Tę oczywistą pomyłkę Chopin poprawił w podkładach do **Wn** i **Wa**.
- s. 86 t. 514 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wn1** (\rightarrow **Wn2**) ma *cis*¹. Pomyłkę popełniono w **Wf**, jednak w korektach **Wf** i **Wa** zmieniono tę nutę na prawidłowe *dis*¹. Poprawną wersję ma także **Wn3**.
- t. 519 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ma h^1 . Przyjmujemy zgodną wersję **AI**, **Wn** i **Wa**. Nuta h^1 występowała pierwotnie w **AI**, podobnie w t. 521 ostatnią nutą było początkowo *gis*¹; obie nuty Chopin przeniósł następnie o tercję niżej. Wersja **Wf** może więc być zarówno pospolitym błędem sztycharskim, jak i pierwotną wersją wpisaną – najprawdopodobniej pomyłkowo – przez samego Chopina.
- t. 523-531 Określenia dynamiczne w nawiasach pochodzą z **AI**.
- t. 525 pr.r. Jako 6. szesnastkę **Wf** ma f^1 . Tę oczywistą pomyłkę Chopin poprawił w podkładach do **Wn** i **Wa**.
- t. 529 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wn2**) ma *cis*² (bez #). Przyjmujemy zgodną wersję **AI** i **Wa**; odpowiedniej poprawki dokonano również w **Wn3**.
- s. 87 t. 534 pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma d^3 . Jest to najprawdopodobniej pomyłka Chopina, popełniona już w **AI**. Przyjmujemy f^3 , dające rysunek melodyczny figuracji zgodny z wzorcem obowiązującym od t. 502 (por. zwłaszcza t. 526). Odpowiednią poprawkę wprowadzono także w **Wa**.
- t. 535 I.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**). W **AI** akord w tym takcie brzmi *c-f-a-c*¹; podobnie, w t. 529 i 537 **AI** ma odpowiednio akordy *e-a-cis*^{1-e}¹ i *A-d-fis-a*. O ile wprowadzenie septymy w dwóch ostatnich akordach podkreśla ich modulujący charakter i urozmaica cały postęp akordów, o tyle w omawianym takcie zalety akordu z *es* nie są tak oczywiste. Biorąc pod uwagę ewentualne nieporozumienie w odczytaniu Chopinowskich poprawek w [A], a nawet możliwość pomyłki kompozytora, podajemy jako wariant wersję **AI**.
- t. 551-552 Określenia *dimin. poco ritenuto* zostały prawdopodobnie dodane przez Chopina w podkładzie do **Wn**. Podobnie uzupełnił on podkład do **Wa**, które ma *Dim. Poco Rall.* W **Wf** nie ma tu żadnych określeń.
- t. 556 I.r. Przednutka ma w **Wf** (\rightarrow **Wa**) formę drobnej ćwierćnuty, a w **Wn** przekreślonej drobnej ósemki. Biorąc pod uwagę tę rozbieżność oraz fakt, że niedokładności w notacji przednutek zdarzają się w Chopinowskich pierwodrukach dość często, podajemy przednutkę w postaci zanotowanej ręką Chopina w **AI**.
- Wyciąg partii orkiestry
- t. 558-560 Łuki przetrzymujące G I.r. w t. 558 oraz d^1 pr.r. w t. 559-560 pochodzą z **Wn** i **Wa**. Najprawdopodobniej Chopin dopisał je w podkładach do tych wydań.
- Partia solowa
- s. 88 t. 563 I.r. Na 2. ósemce dodatkowego akompaniamentu **Wf** ma błędnie akord *f-a-d*¹.
- t. 593-597 i 603-604 pr.r. W taktach tych w **Wf** brak przenośników oktaowych. **Wn** i **Wa** mają poprawny tekst.
- s. 89 t. 600 Przed ostatnią szesnastką **Wa** ma w obu rękach kasowniki. Błąd ten występował pierwotnie także w **Wf** (\rightarrow **Wn**), gdzie został jednak w korektach poprawiony.
- t. 605 I.r. Jako 1. nutę dodatkowego akompaniamentu **Wn** ma błędnie *d*.
- t. 607 I.r. Najwyższą nutą akordu dodatkowego akompaniamentu jest w **Wf** błędnie e^1 . W **Wn** i **Wa** błąd poprawiono.

Wyciąg partii orkiestry

t. 613 **ff** znajduje się tylko w **Wn** i **Wa**.

Partia solowa

s. 90 t. 615 i 617 Na początku tych taktów **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn**) ma znaki **f**. Trzykrotne wystąpienie tego znaku nie jest w tym kontekście uzasadnione i najprawdopodobniej jest pomyłką. Dwukrotne powtórzenie znaku w miejscach, w których nie miało być żadnego oznaczenia, wydaje się przy tym mniej prawdopodobne niż wstawienie we właściwych miejscach błędnego znaku. Stąd nasza propozycja zastąpienia wątpliwych oznaczeń znakami **fs**. W innych utworach Chopina wielokrotnie spotykamy w **Wf** omyłkowe znaki **f**, wstawiane zamiast **fs**, np. w *Etiudach* z op. 10: *E* nr 3, t. 54, *cis* nr 4, t. 1, 8, 16, 26 i 54, *es* nr 6, t. 21 i 32, *c* nr 12, t. 37 (por. komentarz do wymienionych taktów *Etiudy cis* op. 10 nr 4).

t. 627 pr.r. W **Wf** brak tu przenośnika oktawowego. **Wn** i **Wa** mają poprawny tekst.

Pr.r. Jako 7. szesnastkę **Wn** ma błędnie **es**².

s. 91 t. 635 l.r. Tercja na 3. ósemce taktu występuje w **AI**, **Wn** i **Wa**. Pojedyncze **c**¹ **Wf** może być wynikiem korekty Chopina.

t. 638 l.r. W **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) 1. nuta jest przedłużona do wartości ćwierćnuty, jak w poprzednich taktach. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, toteż zgodnie z **AI** opatrujemy ją kropką *staccato* jak w następnych, analogicznych taktach.

t. 639 pr.r. Na początku taktu **Wf** ma – zapewne błędnie – tercję **c**²-**es**². Podajemy zgodną wersję **AI**, **Wn** i **Wa**.

t. 646 pr.r. Jako ostatnią nutę źródła mają **g**². Jest to najprawdopodobniej pozostawiona przez pomyłkę pierwotna wersja tej figury: **AI** ma **g**¹ zarówno na końcu t. 638-640, jak i 646-649 (figuracja od t. 646 nie jest w **AI** przeniesiona oktawę wyżej jak w wersji ostatecznej).

t. 651 pr.r. Jako 2. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn1** \rightarrow **Wn2**) ma **f**². Błąd poprawiono w korektach **Wa** i **Wn3**. Na **g**² jako prawidłową nutę wskazuje zarówno **g**¹ w analogicznym t. 643 wersji ostatecznej, jak i **g**¹ w obu miejscach w **AI**.

t. 652 pr.r. Jako 3. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma tercję **c**³-**es**³. W korekcie **Wn** usunięto **es**³, co daje wersję analogiczną do t. 651 i zgodną z wersją **AI**.

Pr.r. Jako 4. szesnastkę podajemy **es**³, występujące w **AI** i **Wf** (\rightarrow **Wn**). W korekcie **Wa** zmieniono je na **g**³, upodabniając figurę tego taktu do figury w t. 644.

s. 92 t. 662-667 W tym fragmencie w **Wf** brakuje 5 niezbędnych znaków chromatycznych, a jeden z bemoli umieszczony jest przy niewłaściwej nucie (obniża **f**¹ na **fes**¹ na 4. ósemce t. 664 zamiast **c**¹ na **ces**¹ na 3. ósemce). W **Wa** poprawiono większość tych błędów, w **Wn** – wszystkie.

t. 672 pr.r. Jako 5. szesnastkę **Wf** (\rightarrow **Wn,Wa**) ma **a**¹, niewątpliwie błędne w tym kontekście harmonicznym. Błąd ma prawdopodobnie źródło w niedokładnej pisowni **AI**: nuta ta, położona wyżej niż poprzedzające ją **a**^{is}¹, lecz wyraźnie za nisko jak na **h**¹, przy pospiesznym czytaniu może być wzięta za **a**¹ i tak zapewne została przez Chopina wpisana w **[A]**.

Wyciąg partii orkiestry

t. 676 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę 1. połowy taktu **Wf** (\rightarrow **Wn**) ma tercję **a**²-**c**³. Porównanie z następnymi, analogicznymi figurami dowodzi, że jest to pomyłka. **Wa** ma poprawny tekst.

Partia solowa

s. 93 t. 680 l.r. Jako ostatnią szesnastkę **Wf** ma błędnie **a**.

t. 681 pr.r. W **Wf** brak ćwierćnuty **f**³.

t. 684 pr.r. Na 4. szesnastce taktu **Wf** ma w dolnym głosie błędnie **gis**².

t. 689-690 l.r. Nuta **c**¹ na przejściu taktów jest w **Wf** przetrzymana łukiem. W **Wn** i **Wa** łuku nie ma, a rozpoczynająca t. 690 kwinta **c**¹-**g**¹ opatrzona jest kropką *staccato*. Dodanie kropki dowodzi, że brak łuku nie jest przypadkiem, a wersja **Wn** i **Wa** powstała w wyniku korekty Chopina.

t. 691 pr.r. Na początku taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma tylko **e**³. Podajemy niewątpliwie prawidłową wersję **AI** i **Wn**.

t. 692 l.r. Przed 1. szesnastką 2. połowy taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie **b**. Błąd poprawiono w korekcie **Wn**.

t. 694 Określenie *molto legato* oraz akcent dodał Chopin w podkładach do **Wn** i **Wa**; nie ma ich w **Wf**.

s. 94 t. 700-701 i 708-709 pr.r. Zamyśl Chopina odnośnie do prowadzenia górnego głosu na początku t. 701 i 709 nie jest jasny. Oto pisownia t. 700-701 w poszczególnych źródłach:

W **AI** przetrzymanie **e**² w t. 700-701 było pierwotnie zapisane w ogólnie dziś przyjęty sposób, za pomocą łuku przetrzymującego i nuty na początku t. 701. Chopin następnie wskrobał łuk i nutę, a wpisał kropkę przedłużającą. Usunięte elementy pozostały jednak częściowo widoczne.

T. 708-709 są zasadniczo powtórzeniem t. 700-701 o oktawę wyżej; w omawianym miejscu występują jedynie drobne różnice: — w **AI** zapis jest wyraźny, bez poprawek, w wersji z kropką przedłużającą,

— w **Wf** w t. 708-709 brak łuku **e**³-**f**² i kropki nad **f**²,

— w **Wa** brak kropki nad **f**² w t. 709,

— w **Wn** łuk na przejściu taktów dotyczy wyraźnie dolnego głosu, łącząc **g**² i **f**².

W notacji t. 700-701 można w wydaniach rozpoznać zniekształconą pisownię **AI**, prawdopodobnie więc w **[A]** Chopin albo skopiował niejasny zapis **AI**, albo kreśleniami utrudnił prawidłowe odczytanie. Nie wydaje się jednak, by w jakiś istotny sposób chciał zmienić wersję zanotowaną w **AI**, toteż podajemy ją jako jedyną (we współczesnym zapisie rytmicznym).

t. 701 l.r. Przed 1. szesnastką 2. połowy taktu **Wf** (\rightarrow **Wa**) ma błędnie **#**. Błąd poprawiono w korekcie **Wn**.

t. 701-702 pr.r. W **Wn** brak łuku przetrzymującego **b**¹.

t. 702 pr.r. Nuta **a**² na początku taktu ma w **AI**, **Wn** i **Wa** wartość szesnastki. Występująca w **Wf** ósemka jest prawdopodobnie wynikiem korekty Chopina, por. t. 337.

L.r. Nuta **g**¹ w 2. połowie taktu ma w **Wf** (\rightarrow **Wa,Wn1** \rightarrow **Wn2**) wartość ósemki z kropką i umieszczona jest dokładnie nad **g** dolnego głosu. Jest to z pewnością niewłaściwa pisownia, powstała w następstwie błędu Chopina w **AI**, w którym ósemka ta wpisana jest we właściwym miejscu (pod 6. szesnastką pr.r.) lecz z omyłkowo postawioną kropką przedłużającą. Por. analogiczne t. 694, 696, 698, 704 i 706.

t. 707 l.r. Przed 4. ósemką dolnego głosu **Wf** ma \flat . Tę oczywistą pomyłkę (por. t. 699) poprawiono w korektach **Wn** i **Wa**.

t. 710-712 pr.r. Przed 6. szesnastką każdego z tych taktów w **AI** i **Wf** (\rightarrow **Wa**) brak \flat przywracającego g^2 . Te oczywiste błędy (por. analogiczne t. 714-716) poprawiono w **Wn**.

t. 713 pr.r. Przed ostatnią szesnastką w **AI** i **Wf** (\rightarrow **Wa**, **Wn1** \rightarrow **Wn2**) nie ma żadnego znaku chromatycznego, należałoby więc czytać gis^2 . Znacznie prawdopodobniejsze wydaje się jednak przeoczenie \flat przez Chopina:

— w całym *Krakowiaku* przeoczenia i niedokładności w notacji znaków chromatycznych są bardzo liczne, a właśnie w poprzednich taktach (por. komentarz do t. 710-712) Chopin trzykrotnie zapomniał kasowników przywracających g^2 ;

— w **AI** od początku t. 706 do połowy t. 713 Chopin użył przenośnika oktawowego; omawiana nuta zapisana jest więc oktawę wyżej niż poprzedzające gis^2 i wydaje się mało prawdopodobne, by słysząc w tym miejscu gis^2 Chopin pozostawił ją bez krzyżyka;

— w analogicznym t. 717 w **AI** również brak \flat przed ostatnią nutą, mimo iż gis^1 ze względu na odmienny dalszy ciąg jest tam zupełnie niemożliwe.

s. 95 t. 718 l.r. Tekst główny pochodzi z **Wf** i **Wa**, wariant – z **AI** i **Wn**. Najprawdopodobniej Chopin zmienił pierwotne f na c , korygując **Wf** i podkład do **Wa**, nie można jednak również wykluczyć korekty podkładu do **Wn**, w którym Chopin zmieniłby występujące w **[A]** (\rightarrow **Wf** \rightarrow **Wa**) c na f . Dlatego podajemy obie wersje.

t. 720 i 724 l.r. Bemole obniżające 4. szesnastkę dodane zostały w korektach **Wf** i **Wa**. W **AI** \flat obniżającego e^1 na es^1 nie ma także na początku t. 719, co zdaje się świadczyć o pośpiesznym pisaniu tego miejsca.

t. 725 l.r. **AI** i **Wn** mają następującą wersję:



Podaną przez nas wersję, naturalniejszą pianistycznie, wyrazistszą harmonicznie i analogiczną do wersji t. 721, Chopin wprowadził korygując **Wf** i podkład do **Wa**.

t. 729 pr.r. Jako 2 ostatnie szesnastki **Wf** ma błędnie d^4-b^3 . Podajemy zgodną wersję pozostałych źródeł.

t. 729-730 Określenie *legatissimo* podajemy w t. 730 zgodnie z **AI**. W wydaniach umieszczono je – prawdopodobnie omyłkowo – w t. 729.

Wyciąg partii orkiestry

t. 734-738 pr.r. Replikę partii fletu dodał Chopin w **Wf** i w podkładzie do **Wa** (w **Wa** odtworzono ją z błędami, podając w t. 736 a^2 zamiast c^3 i w t. 738 c^3 zamiast a^2). **Wn** ma tu jedynie partię solową, podobnie **AI** (z innymi oznaczeniami wykonawczymi).

Partia solowa

t. 736 i 738 pr.r. Określenia *dimin.* i fz podajemy za **Wn** i **Wa**.

Jan Ekier
Paweł Kamiński