

KOMENTARZ WYKONAWCZY

Uwagi dotyczące tekstu nutowego

Wariant opatrzony określeniem *ossia* jest alternatywną propozycją autora rekonstrukcji zaginionego fragmentu tekstu Chopinowskiego; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w źródłach 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 umieszczono w nawiasach kwadratowych [].

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 Chopinowskiego w nawiasy oznacza, że ich autentyczność nie jest pewna. Zaznaczone linią przerywaną wskazówki dotyczące podziału między prawą i lewą rękę 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. Indeksy ^p i ^s przy numerach taktów oznaczają odpowiednio partię *Primo* i *Secondo*; podobnie, indeksy ^I i ^{II} oznaczają partię *Piano I* i *Piano II*.

Wariacje D na 4 ręce, WN 5

Chopin zanotował w tym utworze tylko kilka wyrzykowych oznaczeń wykonawczych (patrz charakterystyka **A** w *Komentarzu źródłowym*). Biorąc pod uwagę, że *Wariacje* znajdują zapewne miejsce w repertuarze pedagogicznym, redakcja dokonała stosunkowo licznych uzupełnień w tym zakresie. Zrezygnowano przy tym z ujmowania oznaczeń w nawiasy, aby nie zaciemniać obrazu muzyki dużą liczbą dodatkowych znaków; zamiast tego dodatki redakcyjne podane są drobniejszym krokiem lub cieńszą linią.

- s. 12-13 t. 35 i analog. Chopin nie oznaczył precyzyjnie, które odcinki tematu i dalszych wariacji należy powtarzać (patrz *Komentarz źródłowy*). Za najbardziej prawdopodobne redakcja WN uważa repetycje wskazane w tekście nutowym (wariacje II-V). Możliwe są jednak i inne rozwiązania:
- powtarzanie każdego kolejnego ośmiotaktu, a więc oprócz objętych znakami repetycji także t. 27-35, 35-43, 43-51, 51-59, 75-83 i 116 (z przedtaktem)-123;
 - powtarzanie niektórych z wymienionych wyżej ośmiotaktów.

- s. 24-25 t. 119^s Początek trylu z przednutkami: 

D-d równocześnie z akordem partii *Primo* na 3. ćwierćnucie taktu.

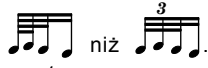

t. 125 i 129^p pr.r. Przednutki na początku 2. połowy taktu lepiej wykonać razem z nutą basową partii *Secondo*. W każdym razie należy zwrócić uwagę, by były one wyraźniej lżejsze od następujących po nich punktowanych ćwierćnut.

t. 129^p pr.r. Tryl najlepiej wykonać jako mordent.

Rondo C na 2 fortepiany, WN 15

- s. 31 t. 24^l l.r. Rozpoczęcie podwójnej przednutki zgodnie z klasyczną regułą, a więc równocześnie z e² pr.r. jest bardziej stylowe.

t. 25^l i analog. pr.r. Poprawniejsze wydaje się rozpoczęcie mordentu (**tr**) równocześnie z odpowiednią nutą dolnego głosu i l.r.;

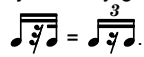


przy tym lepsze jest wykonanie  niż . Zdaniem redakcji, szybko i lekko wykonany antycypowany mordent jest jednak również dopuszczalny (por. komentarz do *Impromptu As* op. 29, t. 1).

- s. 32 t. 33^l i analog. pr.r. Wykonanie mordentów (**tr**) – patrz wyżej.
- s. 33 t. 45-48 i 205-208 Opisane w *Komentarzu źródłowym* dwie koncepcje dynamiczne tych fragmentów można, zdaniem redakcji, uważać za wariantowe. Daje to 3 możliwości ukształtowania dynamiki w tych taktach:
- w obu miejscach zgodnie z oznaczeniami podanymi w tekście;
 - w obu miejscach zgodnie z oznaczeniami w t. 45-48;
 - w obu miejscach zgodnie z oznaczeniami w t. 205-208.

t. 52-56 W wersji na 1 fortepian (por. *Dodatek*, s. 69) Chopin wpisał tu następujące oznaczenia dynamiczne:



Zdaniem redakcji można je traktować jako alternatywę w stosunku do wersji podanej w tekście głównym.

- s. 34 t. 65-68 i analog. l.r. Trzydziestodwójki należy grać równocześnie z ostatnimi szesnastkami triol pr.r.:  = .
- s. 37 t. 87^l Pedal w tym takcie można wziąć w miejscu pierwszego znaku , a następnie trzymać do końca t. 88 lub zmienić w połowie t. 87. Zdaniem redakcji dopuszczalne jest również wzięcie pedału na cały dwutaktowy pasaż, od początku t. 87. Poszukując najwłaściwszego brzmienia tego fragmentu, nie należy zapominać o zastosowaniu adekwatnej pedalizacji także w partii *Piano II*.
- s. 38 t. 97^l l.r. Ostatnią nutę taktu, a², należy uderzyć równocześnie z cis³, ostatnią nutą pr.r.
- s. 40 t. 126-132^l Ze źródeł nie wynika jednoznacznie, jaką artykulację szesnastek Chopin miał tu na myśli (patrz *Komentarz źródłowy*). Decydując się na *legato*, można je zastosować od początku t. 126 lub od 5. szesnastki tego taktu, zgodnie z Chopinowskim łukiem w wersji na 1 fortepian (patrz *Dodatek*, s. 73).
- s. 41 t. 143-146^l Zdaniem redakcji dopuszczalne jest arpeggiowanie tylko l.r., co może nadać akordom bardziej zdecydowany charakter bez utraty wrażenia arpeggia.

- s. 43 t. 170 i 172^{II} Zmiana pedału w połowie taktu brzmi najlepiej, gdy równocześnie zastosuje się „legato harmoniczne” (przetrzymanie palcami składników harmonii):



DODATEK

Rondo C WN 15. Wersja pierwotna na 1 fortepian

Wykonując *Rondo* w tej wersji można wziąć pod uwagę oznaczenia wykonawcze późniejszej – choć również niewykończonyj przez Chopina – wersji na 2 fortepiany.

- s. 84 t. 352 Na początku taktu autograf nie precyzuje, które z nut podanych w nawiasie należy uderzyć razem z es^4 . Redakcja za najnaturalniejsze uważa uderzenie oktawy pr.r. i es^2 l.r., możliwe są jednak i inne rozwiązania: tylko oktawa es^3 - es^4 (obiema rękami lub samą pr.r.) lub es^2 l.r. i tylko es^4 pr.r.

Jan Ekier
Paweł Kamiński

KOMENTARZ ŹRÓDŁOWY /SKRÓCONY/

Uwagi wstępne

Niniejszy komentarz w skróconej formie poddaje ocenie zakres autentyczności źródeł do poszczególnych utworów, przedstawia zasady redagowania tekstu nutowego i omawia wszystkie miejsca, w których odczytanie lub wybór tekstu nastręcza trudności. Wydania pośmiertne uwzględniane i omawiane są tylko wtedy, gdy mogły być oparte na niezachowanych autografach lub ich kopiach. Dokładną charakterystykę źródeł, ich filiację, uzasadnienie wyboru źródeł podstawowych, szczegółowe zestawienie występujących między nimi różnic, a także reprodukcje charakterystycznych ich fragmentów zawiera oddzielnie wydany *Komentarz Źródłowy*.

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”. Indeksy ^p i ^s przy numerach taktów oznaczają odpowiednio partię *Primo* i *Secondo*; podobnie, indeksy ^I i ^{II} oznaczają partię *Piano I* i *Piano II*.

Wariacje D-dur na 4 ręce, WN 5

Żaden utwór Chopina na fortepian na 4 ręce nie zachował się w całości*. Autograf *Wariacji D* jest jednak na tyle kompletny, by po uzupełnieniu brakującego początku partii *Secondo* i końca partii *Primo* utwór można było wykonywać w ramach normalnej praktyki koncertowej. Rekonstrukcji zaginionych fragmentów podjął się redaktor naczelny niniejszego wydania wkrótce po przekazaniu autografu do zbiorów publicznych w 1964 r. Tak uzupełnione *Wariacje* ukazały się w formie osobnego zeszytu nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (Kraków, 1965 z późniejszymi wznowieniami). W publikacji tej m.in. omówiono dokładniej przesłanki dokonania rekonstrukcji brakujących fragmentów.

Źródła

A Autograf zdekompletowany, bez pierwszej i ostatniej strony, na których zapisane były 43 początkowe takty partii *Secondo* i 31 końcowych taktów partii *Primo* (Biblioteka Jagiellońska, Kraków). Jest to czystopis, pisany jednak pośpiesznie, prawdopodobnie z myślą o jak najszybszym wykonaniu; świadczą o tym dość liczne błędy i niedokładności notacji, w olbrzymiej większości albo niepoprawione, albo poprawione w uproszczony sposób (np. przez wpisanie właściwej wersji bez skreślenia błędnej – por. komentarz do t. 21^p, 69^p, 76-78^s, 109^s, 133^p); być może Chopin zamierzał przejrzeć i poprawić rękopis w późniejszym terminie. **A** zawiera uzupełnienia i poprawki dopisane ołówkiem (w trakcie wykonywania utworu?); także wśród tych naniesień zdarzają się pomyłki (t. 56-57^p).

W **A** znajdujemy jedynie nieliczne wskazówki wykonawcze:

- określenia temp introdukcji, tematu i 2 pierwszych wariacji (metronomiczne) oraz finału (słowne);
- fermaty w t. 27 i 135, druga poprzedzona przez *ritardando*;
- dwunutowe łuki w t. 155-157^s i 159-160^s.

IJ Czterotaktowy incipit tematu *Wariacji* w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa).

Zasady redagowania tekstu nutowego

Podajemy tekst zachowanej części **A**, poprawiając błędy i niedokładności (te zupełnie oczywiste bez komentarza). Przy rekonstrukcji zaginionych fragmentów redaktor korzystał przede wszystkim ze środków użytych przez Chopina w zachowanych częściach *Wariacji*, a tam gdzie

charakter muzyki wymagał wyjścia poza nie, z chwytów kompozytorskich i pianistycznych występujących w utworach powstałych w czasie niezbyt odległym od przypuszczalnej daty napisania *Wariacji*, a pokrewnych gatunkowo (*Wariacje E* WN 6, *Wariacje B* op. 2 i 12) lub fakturalnie (utwory przeznaczone dla więcej niż jednego wykonawcy: *Trio* op. 8, *Koncerty* op. 11 i 21, *Fantazja* op. 13, *Krakowiak* op. 14, *Rondo* WN 15).

Ze względu na znikomą liczbę autentycznych oznaczeń wykonawczych (patrz wyżej charakterystyka **A**) uzupełniamy je w zakresie niezbędnym do wygodnego odczytania muzyki; w tekście Chopinowskim dodatki te są podane drobniejszym krojem lub cieńszą linią.

W stosunku do pierwszego, osobnego wydania *Wariacji* (patrz wyżej) autor rekonstrukcji wprowadził w dokończonych fragmentach niewielkie zmiany; drobne uściślenia redakcyjne dotyczą także tekstu zapisanego przez Chopina.

Szczególnych trudności w interpretacji **A** nastręcza notacja powtórek. Wszędzie tam, gdzie w naszym wydaniu występuje podwójna kreska taktowa lub jeden ze znaków repetycji, Chopin pisze podwójną kreskę (||). Jednak kropki, będące nieodzownym składnikiem znaków repetycji, pojawiają się jedynie z lewej strony podwójnej kreski po t. 107^p oraz w 2. wariacji, gdzie wraz z dodatkowymi klamrami zostały dopisane w t. 67 (z błędem, patrz komentarz) i 75. Jak z tego wynika, znak || bez kropek pojawia się nawet tam, gdzie wypisane 2 wersje zakończenia odcinka świadczą o niewątpliwiej powtórcie (t. 83-91, 108-115, 123-131 i 143-151). Zdaniem redakcji, Chopin nie zadał sobie trudu precyzyjnego oznaczenia repetycji, gdyż uważał je za oczywiste, co oznacza, że:

1) należy powtarzać wszystkie fragmenty wyodrębnione znakiem (||), lub:

2) repetycje należy uwzględniać tylko tam, gdzie występują podwójne zapisy ostatniego taktu (*volty*).

Do tekstu głównego przyjmujemy drugą możliwość, biorąc pod uwagę następujące argumenty:

— reguła 2) tłumaczy doprecyzowanie zapisu powtórek właśnie w 2. wariacji: obie jej części należy powtarzać, jednak *volty* wypisane są jedynie w partii *Secondo*, co przypuszczalnie wywołało nieporozumienie podczas wykonywania *Wariacji*; gdyby obowiązywała reguła 1), uzupełnienia nie byłyby konieczne (choć oczywiście możliwe);

— przyjęcie reguły 2) pozwala uniknąć takich zmian w notacji **A**, które obarczone byłyby ryzykiem nietrafności; w tekście odpowiadającym regule 1) należałoby w kilku miejscach zastąpić podwójne kreski znakami repetycji, nie mając pewności, czy rzeczywiście odpowiada to intencji Chopina.

Kwestia powtórki 1. części wariacji IV – patrz komentarz do t. 92-107.

s.10-11 t. 19 i 21^p Brak przenośników oktaowych w **A** jest tu niemal na pewno wynikiem przeoczenia.


s.12-13 t. 21^p l.r. Jako 2 trzydziestodwójki na początku 2. połowy taktu **A** ma $b^1-cis^2-e^2$ i e^2-g^2 . Ta nienaturalnie brzmiąca i pianistycznie niewygodna nieregularność figuracji nie mogła być zamierzona przez Chopina. Jego intencją było z pewnością zastąpienie napisanych omyłkowo b^1-cis^2 i e^2 przez cis^2-e^2 i g^2 , lecz niepotrzebne w prawidłowej wersji nuty b^1 i e^2 pozostały z jakiegoś powodu nieskreślone (por. charakterystykę **A**).

s.14-15 t. 44-45 i 48-49^p pr.r. Pozostawiamy Chopinowską notację rytmiczną 2. i 5. ósemki w tych taktach, mimo że w zasadzie należałoby te figury notować sześćdziesięcioczwórkami. Unikanie nadmiaru wiązań w tego rodzaju figurach jest jednak charakterystyczne dla Chopina, zwłaszcza w najwcześniejszym okresie twórczości, gdy w pisowni biegników nie stosował jeszcze drobnych nut.

t. 47^s W **A** nuta e na 3. ósemce taktu zapisana jest na jednej laseczce z akordem pr.r., a pod nią znajduje się pauza. Ten niewątpliwie błędny zapis jest przypuszczalnie następstwem pośpiesznego dopisywania laseczek i pauz do zanotowanych w pierwszej kolejności główek nutowych.

* Oprócz omawianych istniały jeszcze jedne *Wariacje*, z których znamy jednak tylko kilka taktów; patrz *Utwory zaginione* na końcu niniejszego komentarza.

t. 50^s pr.r. Początek taktu zanotowany jest w **A** w następujący

sposób: . Takie poprowadzenie wiązania ósem-

kowego miało zapewne na celu usunięcie niepotrzebnej nuty e¹ (eis¹), wykonywanej w partii *Primo*; zdaniem redakcji, poprawka w intencji Chopina dotyczy także nieskreślonej nuty fis¹ w następnym akordzie.

s.16-17 t. 56-57^p pr.r. Przenośnik oktawy w **A** doprowadzony jest omyłkowo aż do połowy t. 57.

t. 57^s pr.r. Jako 2. nutę **A** ma g. Jest to zapewne wersja pierwotna, kontynuująca postęp sekst tworzonej przez l.r. *Primo* i pr.r. *Secondo*. Ponieważ w identycznym kontekście analogicznego t. 53 widać w **A** Chopinowską poprawkę z g na a, przyjmujemy a także tutaj.

s.18-19 t. 67^s Do podwójnej kreski między 1. a 2. wersją tego taktu opisane zostały kropki i klamerki nakazujące repetycję zarówno pierwszego, jak i drugiego odcinka tej wariacji. Druga część tego oznaczenia postawiona jest oczywiście o takt za wcześnie, gdyż t. 67 (2^v) nie ma być powtarzany.

t. 67 i 75^p Chopin wypisał t. 67 tylko raz, gdyż w partii *Primo* nie ma różnicy między wersją prowadzącą do powtórzenia t. 60, a wersją, po której następuje t. 68. Podobnie, tylko raz zapisany jest w **A** t. 75. Dwukrotny zapis (1^a i 2^a volta) wprowadzamy jako sygnalizację różnicy występującej w partii *Secondo*.

t. 69^p W 1. połowie taktu notacja **A** jest niejasna, jeśli chodzi o podział na ręce: nuty e¹ są wpisane zarówno w pr.r. (wszystkie 4), jak i w l.r. (2 pierwsze). Biorąc pod uwagę układ sąsiednich figur, za bardziej prawdopodobne uważamy, że Chopin najpierw wpisał je w pr.r., a następnie w skróty sposób zaznaczył zmianę ich przydziału.

t. 74^s W 2. połowie taktu wszystkie szesnastki są w **A** zapisane na dolnej pięciolinii; ponieważ nuty e nie mają wcale laseczek, nie wiadomo, czy Chopin chciał, by grać je lewą czy pr.r. Przyjmujemy rozwiązanie wygodniejsze – naszym zdaniem – pianistycznie.

s.20-21 t. 76-78^s l.r. Podstawy basowe zanotowane są w **A** jako półnuty z kropkami. Dokładniejsza analiza zapisu pokazuje, że najprawdopodobniej Chopin przerabiał napisane początkowo półnuty w punktowane ćwierćnuty. Poprawka ta – jak wiele innych – została jedynie zamarkowana, co w efekcie dało myślącą pisownię.

s.22-23 t. 92-107 Z notacji **A** nie wynika jasno, czy odcinek ten należy powtarzać. Na potrzebę powtórki wskazuje skierowany w lewo znak repetycji (:||) po t. 107^p. Szereg argumentów przemawia jednak przeciwko takiemu rozwiązaniu:

— do prawidłowego oznaczenia repetycji omawianych taktów, potrzebne byłyby jeszcze 3 inne znaki: w t. 107^s i w obu partiach na początku t. 92;

— młody Chopin wielokrotnie oznaczał powtórki w sposób nieprecyzyjny (nawet jeszcze w utworach drukowanych, por. *Polonezy* op. 26), a w dziecięcym *Polonezie* As WN 3 właśnie takim, skierowanym w lewo znakiem repetycji oznaczył przypuszczalnie początek, a nie koniec odcinka przeznaczonego do powtórzenia (patrz komentarz do t. 13-38 *Poloneza*);

Warto też zauważyć, że t. 92-107 *Wariacji* IV zawierają już wypisaną repetycję ośmiotaktowego odcinka, tworzącego 1. część wzorca podlegającego wariacyjnemu opracowaniu.

Uwzględniając powyższe, podajemy w tekście głównym wersję bez repetycji.

t. 104^p pr.r. Chopin zapisał 5. szesnastkę jako c⁴.

t. 108^p pr.r. Na początku taktu **A** ma tercję g³-h³. Biorąc pod uwagę jednorodną fakturę całej wariacji, można jednak mieć wątpliwości, czy nuta g³ nie została wpisana przez pomyłkę i – jak kilka innych, por. np. komentarz do t. 109^s – zostawiona bez skreślenia.

t. 109^s pr.r. W 2. połowie taktu **A** ma 2 akordy fis-a-d¹-fis¹-a¹. Użycie tak szerokich akordów w fakturze tej wariacji jest nie do pomyślenia, zwłaszcza że drugi z nich nachodzi na partię *Primo*. Zdaniem redakcji, Chopin pomyłkowo powtórzył tu akordy z poprzednich fraz (a-d¹-fis¹-a¹), a następnie poprawił swój błąd, dopisując nuty fis. Górne nuty, przewidziane prawdopodobnie do późniejszego wyskrobania, pozostały jednak nieusunięte. Gładkość połączenia z następnym taktem pozwala uznać przyjętą przez nas wersję za tę, którą Chopin najprawdopodobniej miał tu na myśli.

s.24-25 t. 122^p pr.r. Proponujemy uzupełnienie przednutki ze względu na liczne niedokładności notacji **A** i brzmienie tego motywu w analogicznych t. 118 i 125.

t. 123^s pr.r. Na początku taktu **A** ma sekstę f¹-d². Niewykluczone jednak, że dolna nuta, wykonywana równocześnie przez l.r., została tu wpisana omyłkowo. Por. podobny t. 131^s (1^v).

t. 133^p pr.r. Na 3. ćwierćnucie taktu **A** ma akord a¹-b¹-e². Z całą pewnością nuta b¹ miała w intencji Chopina zastąpić napisaną początkowo nutę a¹ (por. t. 131^p).

t. 135^p pr.r. Pisząc w **A** gis² na 5. ósemce taktu, Chopin zamierzał napisać oktawę, o czym świadczy długość laseczki tej ósemki. Trudno w tej sytuacji rozstrzygnąć, czy brak dolnego gis¹ to wynik pośpiechu i nieuwagi kompozytora, czy celowa zmiana pierwotnego zamysłu.

s.26-27 t. 139^s l.r. Notacja akordu w 2. połowie taktu budzi wątpliwości. **A** ma 3 podane przez nas nuty (D-A-d), jednak pewne cechy graficzne – brak kropki przedłużającej d, wyraźnie mniejsza główka nutowa D – sugerują, że może to być jeden z przykładów nałożenia na siebie wersji błędnej i poprawionej (por. charakterystyka **A**). Redakcja uważa za prawdopodobne następujące 2 wersje tej

ćwierćnuty:  lub .

t. 139^p pr.r. Jako 4. ósemkę taktu **A** ma oktawę a²-a³. W tym kontekście niezręcznie brzmi zarówno brak tercji w akordzie, jak i pominięcie jej w opartym na rozłożonym trójdźwięku pochodzie melodycznym. Ponieważ błędy w liczbie napisanych linii dodanych należą do najczęstszych pomyłek Chopinowskich, uważamy górną nutę tej oktawy za umieszczoną o tercję za wysoko. Por. linię melodii w t. 143 oraz w analogicznym zwrocie *Wariacji* E WN 6, t. 97.

t. 143^s l.r. Nuta D na początku taktu **A** może być nieskreśloną pozostałością wpisanej omyłkowo oktawy D-d – por. wersję analogicznego t. 151 (1^v).

t. 152 i 154^s l.r. W **A** takty te są zapisane oktawę wyżej (na tej samej wysokości co pr.r.). Jest to albo pomyłka Chopina, albo uproszczona i niedokładna (niedokończona) notacja – brakuje przewidzianego, być może, oznaczenia δ^{a} *bassa*.

t. 155-157^s Podajemy w obu rękach łuki wpisane przez Chopina w partii l.r., zgodne z łukami, które **A** ma w analogicznych t. 159-160. W omawianych taktach partia pr.r. również ma dwunutowe łuki, poprowadzone jednak inaczej, poczynając od 1. ósemki taktu.

s.28-29 t. 163-170^s W **A** takty te pisane były w widocznym pośpiechu, niewykluczone również, że Chopin zmieniał pewne szczegóły notacji, która jest w związku z tym niejasna. Dotyczy to zwłaszcza nut e pojawiających się na 1. i 4. ósemce t. 164 i analog. Część z nich ma postać samych główek nutowych, przez co nie można określić ani ich wartości rytmicznej, ani przynależności do partii


prawej lub lewej ręki. Inne zdają się być przyłączone do pr.r. (np. t. 166) lub do l.r. (na początku t. 168 i 170). Przy żadnej z nich nie ma kropek przedłużających, jednak trzy (na 1. ósemce t. 164, 168 i 170) są połączone łukiem z następną (na 4. ósemce). Łuki te, skierowane wypukłością do góry, mogą mieć jedynie znaczenie przetrzymujące. Ponieważ mamy do czynienia z najprostszym, stereotypowym akompaniamentem harmonicznym, do tekstu proponujemy tylko jedno, naszym zdaniem najbardziej prawdopodobne rozwiązanie. Nuty przetrzymane łukami (oprócz wymienionych wyżej dotyczy to także akordu w t. 163) notujemy jako półnuty z kropką.

t. 171-172^s W A takty te zapisane są w następujący sposób:



Dla uniknięcia nieporozumień notujemy *tremolando*

w zwykły sposób, stosowany zresztą przez Chopina w późniejszych latach (por. *Koncert e* op. 11, cz. I, t. 329-332, *Koncert f* op. 21, cz. I, t. 179-180 i *Polonez es* op. 26 nr 2, t. 97). Notację podobną do użytej tutaj spotykamy jeszcze w t. 258 *Wariacji B* op. 2: *tremolo* kółków Chopin oddał w wersji na 1 fortepian przez

tremolando oktawy F_1 - F_2 , zapisane jako .

Rondo C-dur na 2 fortepiany, WN 15

Trzecie z Chopinowskich *Rond* (napisane po *Rondach c* op. 1 i *F* op. 5) nie doczekało się publikacji za życia kompozytora. Utwór powstał – tak jak poprzednie – z myślą o jednym wykonawcy i w tej wersji jest zapisany w jedynym zachowanym autografie. Latem 1828 r. Chopin przerebił jednak *Rondo* na 2 fortepiany, o czym dwukrotnie pisał do najlepszego przyjaciela młodości, Tytusa Woyciechowskiego (por. cytaty o *Rondzie...* przed tekstem nutowym). Tę ostateczną postać znamy dzięki pośmiertnemu wydaniu, zredagowanemu przez Juliana Fontanę, który w 1828 r. grał *Rondo* z Chopinem. Mimo niewątpliwej znajomości utworu, ugruntowanej wspólną z kompozytorem pracą nad jego wykonaniem, Fontana nie ustrzegł się poważnych błędów (np. t. 67-68, 69, 258), o których świadczy zestawienie pierwodruku z autografem wersji pierwotnej.

Nie wiemy, w jakiej formie Chopin zanotował *Rondo* w wersji dwufortepianowej, o pewnych cechach tego zapisu możemy jednak wnioskować na podstawie zachowanych źródeł i przytoczonych faktów dotyczących powstania utworu:

- błędy w wydaniu wskazują na roboczy charakter autografu, który miejscami musiał być niejasny (prawdopodobnie w wyniku poprawek);
- błąd w t. 69, polegający na umieszczeniu w partii *Piano II* taktu należącego do partii *Piano I*, potwierdza naturalne skądinąd przypuszczenie, że Chopin sporządził partyturę wersji na 2 fortepiany (tego typu błąd można w zasadzie popełnić tylko na etapie przepisywania z partytury); dodatkowym argumentem jest też „partyturowa” postać incipitu w spisie Ludwika Jędrzejewiczowej (patrz niżej charakterystyka IJ);
- musiał istnieć przynajmniej jeden odpis utworu (lub choćby jednej z partii), który umożliwiał Chopinowi jego wykonywanie z różnymi pianistami (patrz cytaty o *Rondzie...* przed tekstem nutowym).

Źródła

A1 Autograf roboczy wersji pierwotnej na jeden fortepian (Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń). W części początkowej zawiera sporo szczegółowych oznaczeń wykonawczych, m.in. palcowanie i pedalizację, jednak w dalszej części stają się one coraz rzadsze, by od t. 209 zniknąć niemal zupełnie (są tylko znaki *staccato* w t. 217, 249, 337, 353, 359, 373 i 375-376). Pisownia znaków chromatycznych jest często niedokładna, czasem wręcz szkicowa (bez znaków przy nutach należących do aktualnie panującej tonacji, np. w t. 223 i 229-233 nie ma ani jednego bemola obniżającego h na b). W kilku miejscach Chopin zanotował już pomysły wykraczające poza możliwości wykonawcze jednego fortepianu, a będące zapewne świadectwem rodzącej się koncepcji rozszerzenia aparatu wykonawczego *Ronda*

(np. w t. 95-98 wpisana i skreślona partia l.r. *Piano I*, w t. 353 wpisana 1. grupa szesnastek pr.r. *Piano II*, w t. 375-376 wpisane 4 szesnastki l.r. *Piano I*).

- [A2]** Zaginiony autograf wersji ostatecznej na dwa fortepiany, mający zapewne postać roboczej partytury. Prawdopodobnie na podstawie **[A2]** siostra kompozytora zanotowała incipit utworu w swoim spisie (patrz niżej charakterystyka IJ), a Julian Fontana przygotował jego pośmiertne wydanie.
- IJ** Czterotaktowy incipit w sporządzonym ok. 1854 r. przez siostrę kompozytora, Ludwikę Jędrzejewiczową, spisie 36 utworów Chopina, zatytułowanym *Kompozycje niewydane* (Muzeum Fryderyka Chopina, Warszawa). IJ jest zapisany w układzie dwufortepianowym, mimo iż partia *Secondo* zawiera w tych taktach jedynie pauzy.
- WfF** Wydanie Fontany francuskie, J. Meissonnier Fils (J. M. 3552), Paryż VII 1855, obejmujące – zgodnie z powszechnie wówczas panującą praktyką publikowania muzyki kameralnej – jedynie osobne partie obu fortepianów. **WfF** oparte jest na zaginionej kopii, przygotowanej przez Fontanę specjalnie w tym celu na podstawie **[A2]** lub jego odpisu. Można przypuszczać, iż redaktor **WfF** odtworzył znany sobie zapis *Ronda* na ogół wiernie, uzupełniając jednak w pewnym zakresie znaki chromatyczne i oznaczenia wykonawcze. **WfF** zawiera szereg mniej lub bardziej prawdopodobnych błędów; brak rękopisów tej wersji *Ronda* nie pozwala na zidentyfikowanie ich z całkowitą pewnością.
- WnF** Wydanie Fontany niemieckie, A. M. Schlesinger (S. 4401), Berlin VII 1855, oparte na odbitce korektorskiej **WfF** nie uwzględniającej ostatnich retuszów. Wprowadzono w nim niewielkie zmiany i uzupełnienia, jak również popełniono szereg błędów. W **WnF** *Rondo* zostało oznaczone dowolnie jako op. 73.
- WF** = **WfF** i **WnF**. Różnice między wydaniem Fontany nie są duże, tak iż na ogół można je traktować jako jedno źródło. Nielatwym zadaniem jest ocena autentyczności określeń wykonawczych **WF**. Część z nich musiała znajdować się w **[A2]**, o czym świadczy ich zgodność z określeniami **A1**, z którym Fontana raczej nie miał styczności. Inne, tak jak w pozostałych zeszytach *Oeuvres posthumes*, zostały na pewno dodane przez Fontanę, co nie wyklucza jednak ich autentyczności, gdyż mogły być zanotowane lub zapamiętane w trakcie grania *Ronda* z Chopinem. Jest wreszcie grupa oznaczeń, które z dużym prawdopodobieństwem można uznać za postawione niedokładnie lub błędnie.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Za podstawę przyjmujemy **WF**, porównane z **A1** dla wyeliminowania prawdopodobnych błędów i niedokładności.

Uwzględniamy oznaczenia wykonawcze obu źródeł (**WF** i **A1**):

- bez nawiasów podajemy te oznaczenia **WF**, których autentyczność i prawidłowość nie budzi poważniejszych wątpliwości oraz te oznaczenia **A1**, które stanowią ich uzupełnienie lub uprecyzjowanie;
- w nawiasach podajemy mniej pewne oznaczenia **WF** i oznaczenia **A1** o charakterze fakultatywnych uzupełnień;
- w miejscach wyraźniejszych rozbieżności wersje **A1** podajemy tylko wtedy, gdy prawdopodobieństwo błędu w **WF** jest bardzo wysokie. Określenia agogiczne umieszczamy zawsze równolegle w obu partiach. Paralelne określenia dynamiczne uzupełniamy w miejscach, gdzie zasadność takiego zabiegu nie ulega wątpliwości. Palcowanie Chopinowskie z **A1** podajemy bez nawiasów, zaś mogące pochodzić od Chopina palcowanie **WF** – w nawiasach.

Pierwotną wersję *Ronda* (na 1 fortepian) podajemy w *Dodatku*, s. 67.

s. 30 t. 1' **WfF** ma ♩ jako oznaczenie metrum. Podajemy ♩ występujące w partii *Piano II* i pozostałych źródłach.

t. 5-7^{ll} Znaki dynamiczne (widelki, akcenty) podajemy według **A1**. W **WF** nie ma akcentów, a widelki umieszczone są niedokładnie.

s. 31 t. 16 i analog. W 2. połowie tych taktów podajemy rytm **WF**, najprawdopodobniej wprowadzony przez Chopina w **[A2]** w miejsce pierwotnych, dłuższych wartości (por. wersję na 1 fortepian w *Dodatku*, s. 67).

- t. 26-28^{II}, 34-36^I i analog. pr.r. Ujednocimy notację dłuższej zatrzymanych nut, gdyż nie tworzą one niezależnych głosów, a są jedynie – mniej lub bardziej dokładnym – zapisem „legato harmonicznego” (przetrzymania palcami składników harmonii).
- t. 27^I, 35^{II} i 59^I pr.r. Łuki znajdują się tylko w **WnF**.
- t. 28^I pr.r. Łuk i *m.g.* znajdują się tylko w **WnF**.
- s. 32 t. 30-31^I pr.r. W **A1** nie ma łuku przetrzymującego e^2 z t. 30. Łuk znajduje się jednak w t. 190-191 w **A1** i w obu miejscach w **WF**.
- t. 31^{II} i 191^{II} pr.r. Chopin wahał się, czy powtórzyć *h* na końcu tych taktów. W **A1** w obu taktach widać tu skreśloną ósemkę, a poprzedzająca ćwierćnuta ma dopisaną kropkę przedłużającą. Jednak w **WF** *h* jest na 4. ósemce powtórzone. Trudno w tej sytuacji stwierdzić, czy oznacza to powrót Chopina do pierwotnego zamysłu, czy jest wynikiem nieporozumienia przy przepisywaniu.
- t. 38-39^I i 62-63^{II} I.r. Podane przez nas, mogące pochodzić od Chopina, palcowanie jest w **WF** zapisane w każdym z tych miejsc fragmentarycznie: cyfry 2-3 na początku t. 38, 1 i 1-3 w t. 62 oraz 4-3 w t. 39.
- t. 39-40^I pr.r. Łuk przetrzymujący g^1 z t. 39 znajduje się tylko w **A1**. Przeoczenie łuku w **WF** wydaje się prawdopodobne, gdy wziąć pod uwagę wersję analogicznych t. 199-200 oraz rozpoczynającą się właśnie od g^1 następną frazę (por. końcowy fragment komentarza do t. 204).
- t. 40-41^I pr.r. W **WF** nie ma łuku przetrzymującego g^1 z t. 40. Łuk znajduje się jednak w analogicznym t. 200-201 i w obu miejscach w **A1**.
- t. 41 i 201^I pr.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant – z **A1**.
- t. 42^I i 202^I pr.r. W **WF** akcent umieszczony jest nad 3. ósemką, kończącą 2-taktowy motyw. Jest to najprawdopodobniej pomyłka – por. zaczerpnięte z **A1** oznaczenia wersji na 1 fortepian.
- t. 43-44^I pr.r. W **WF** widełki doprowadzone są aż do końca motywu w połowie t. 44, co najprawdopodobniej jest błędem – por. uwagę do t. 42 i 202.
- t. 44^{II} W **WF** nie ma łuku przetrzymującego *g*. Odpowiednia nuta jest jednak przetrzymana w **A1**, a także we wszystkich źródłach w analogicznych t. 42 i 202 i 204 (patrz komentarz do t. 204).
- s. 33 t. 45-48 i 205-208 Oznaczenia dynamiczne budzą tu wątpliwości ze względu na różnice pomiędzy tymi dwiema grupami analogicznych taktów w **WF**, a także między **WF** a **A1** w t. 44-48 (w t. 204-208 **A1** nie ma żadnych oznaczeń). Źródła zawierają dwie podstawowe koncepcje dynamiczne tych fragmentów: — kontrastową, w której t. 45 grany jest *f* lub *crescendo*, a t. 47 *p* (*pp*); dynamika taka wpisana jest w **A1** (patrz *Dodatek*, s. 68) i w **WF** w t. 205-208; — jednolitą, w której cały czterotakt grany jest w strefie dynamiki *f*; odpowiada to zapisom **WF** w t. 45-48. Autentyczność pierwszej koncepcji jest bezdyskusyjna, możliwe jednak, że ostatecznie – np. w **A2** (→**WF**) – Chopin zdecydował się na drugą. Wówczas pojawia się kwestia, czy nowej dynamiki nie należy zastosować także w t. 205-208, gdyż Chopin, uważając to za oczywiste, mógł nie zatroszczyć się o zmianę pierwotnych oznaczeń w tych taktach. Z drugiej strony nie można wykluczyć, że określenia podane w **WF** w t. 44-48 są niedokładne, a koncepcja dynamiczna zapisana w **A1** jest jedyną autentyczną. W tej sytuacji podajemy uwzględniające obie koncepcje oznaczenia **WF**; modyfikujemy jedynie te, które wykraczają poza ramy dynamiczne nakreślone przez Chopina w **A1**: zamiast *ff* w t. 46 podajemy *f*, a zamiast *pp* w t. 206 – *p*.
- t. 48 i 208^I I.r. Drugą szesnastkę *d* przedłużamy do wartości ósemki zgodnie z notacją **A1** w t. 48. W **WF** nuta ta w t. 48 nie jest przedłużona, a w t. 208 ma dodatkową laseczkę ćwierćnotową; obie wersje są z pewnością błędne. W t. 208 w **A1** 2. szesnastki nie ma wcale (początkowe e^1 jest ósemką), a nuta *d* występuje – jako ósemka – dopiero na 2. ósemce taktu.
- t. 51^I pr.r. W niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych na końcu tego taktu dodano dowolnie szesnastkę d^2 , zapewne na wzór analogicznego t. 211.
- s. 34 t. 65^I pr.r. Na początku taktu **WnF** ma błędnie samo c^4 . Określenie *legatiss.*, dotyczące niewątpliwie pr.r., pochodzi z **A1**. W **WF** widnieje w tym miejscu *leggiero*, które można by ewentualnie odnieść do I.r., bardziej prawdopodobne wydaje się jednak złe odczytanie **A2**.
- t. 67^I **WF** ma tu *ff*. Określenie to mogłoby zachwiać proporcje brzmieniowe między fortepianami (w partii *Piano II* brak porównywalnej wskazówki dynamicznej), toteż podajemy *f*, wpisane przez Chopina w **A1** w t. 65.
- t. 67-68^{II} I.r. Tekst podany w odsyłaczu znajduje się w **WF**. Na możliwość błędu wskazuje przede wszystkim porównanie z trzema analogicznymi fragmentami (t. 65-66, 253-254 i 255-256), w których brzmienie tej figuracji, zwłaszcza w zestawieniu z oktavami drugiego fortepianu, jest wyraźnie lepsze: — w wersji źródłowej nuty dwojone przez I.r. *Piano II* tworzą z ósemkami *Piano I* oktawy lub kwarty (F-f, A-d, H-h, D-g itd.); w proponowanej przez nas wersji wzorowanej na analogicznych taktach są to odpowiednio tercje i seksty (F-a, A-f, H-d, D-h); — wersja źródłowa oparta jest na pochodzie oktav utworzonych przez linię I.r. *Piano II* i uderzanych równocześnie nut pr.r.; w analogicznych taktach tworzy się lubiany przez Chopina pochod sekst (por. t. 353-358, a także np. *Koncert f* op. 21, cz. I, t. 255-256 i 297-298, cz. II, t. 72). Brak rękopisów tej wersji *Ronda* uniemożliwia stwierdzenie, jak doszło do powstania wersji **WF**; Chopin mógł np. przeoczyć w rękopisie poprawkę tego jednego miejsca lub oznaczyć ją w sposób nieczytelny.
- s. 35 t. 69^{II} W **WF** takt ten ma identyczną postać w obu partiach (*Piano I* i *Piano II*). Jest rzeczą nie do pomyślenia, by Chopin celowo zubożył brzmienie, rezygnując z niezależnie prowadzonego głosu na rzecz mechanicznego zdublowania drugiego (patrz wersja na 1 fortepian, *Dodatek*, s. 70, a także analogiczne figury w t. 70 i 257-258 w obu wersjach). Z pewnością więc, na etapie przepisywania poszczególnych partii z partytury, pomyłkowo wpisano w tym takcie partię *Piano I* także do partii *Piano II*.
- s. 36 t. 81^{II} Jako 6. szesnastkę **WF** ma C w I.r. i c w pr.r. Jest to zapewne błąd, na co wskazuje zapis **A1**, w którym Chopin zmienił c na a w tym miejscu (podobne zmiany widoczne są w **A1** także w t. 82-84; w t. 85 odpowiednia nuta – *cis* – została wpisana od razu). Wśród tych 5 taktów t. 81 jest jedynym, w którym podana przez nas, niewątpliwie ostateczna wersja nie znalazła się w **WF**.
- t. 86^{II} Przedostatnia szesnastka jest w **WF** zapisana jako $d^{(1)}$. Podajemy bardziej logiczną notację **A1**.
- s. 37 t. 87^I Ze źródeł nie wynika jasno, w którym momencie Chopin przewidywał tu wzięcie pedału. W **WF** znak ped znajduje się w połowie taktu, w **A1** – wcześniej, bliżej początku taktu, co w obu źródłach wypada po wybrzmieniu I.r. w jej wypisanej wartości. Nie ma jednak pewności, czy Chopin rzeczywiście zanotował tu tego rodzaju subtelny efekt, czy notacja źródeł jest po prostu nieprecyzyjna. Biorąc pod uwagę bardzo zagęszczony zapis autografu oraz liczne niedokładności **WF**, nie można wykluczyć, że Chopin miał na myśli zwykłą pedalizację harmoniczną (od początku taktu).

t. 88^l pr.r. Jako 8. nutę **A1** ma *dis*¹. Występujące w **WF** *fis*¹ wydaje się zręczniejsze zarówno ze względu na linię melodyczną (analogia z poprzedzającymi figurami, uniknięcie następstwa trzech trytonów *a*¹-*dis*¹-*a*-*dis*¹), jak i harmonię (wypełnienie figuracją 2. połowy taktu pełnego akordu dominanty septymowej). Uważamy zatem zmianę tej nuty przez Chopina za znacznie prawdopodobniejszą niż ewentualną pomyłkę kopisty lub sztycharza i podajemy *fis*¹ jako jedyny tekst.

t. 91^{ll} pr.r. Jako 4. ósemkę **WF** ma *h*¹. Jest to zapewne błąd (za wcześniej zakończony przenośnik oktawowy), gdyż nie widać racji muzycznych, które uzasadniałyby użycie niewygodnego, dwuoktawowego skoku w tak prostym, akompaniującym motywie.

t. 92^{ll} pr.r. Na 3. ósemce taktu **A1** ma *a*¹, tak jak 2 takty wcześniej. Podajemy *h*¹ występujące w **WF**, gdyż w wersji dwufortepianowej Chopin zrezygnował w t. 91-92 z dokładnego powtórzenia t. 89-90.

t. 94^{ll} l.r. Na 2. ćwierćnucie taktu **WnF** ma błędnie *c-e*¹.

s. 38 t. 99-100^{ll} l.r. Kropki nad nutami pochodzą z **A1**.

t. 102^{ll} l.r. Jako przedostatnią szesnastkę **WF** ma *c*², co z pewnością jest pomyłką; podajemy *h*¹ zapisane przez Chopina w **A1**.

s. 39 t. 108^l pr.r. *Występujący* w **WF** znak akcentu na 2. ćwierćnucie taktu umieszczamy w nawiasie, gdyż akcentowanie tej nuty nie wynika w naturalny sposób ani z kształtu linii melodycznej, ani ze struktury rytmu, ani ze względów harmonicznych. Akcentu nie ma również w miejscach analogicznych (w żadnym ze źródeł), a skrócenie do wartości ósemki odpowiedniej nuty w t. 116 i 302 sugeruje raczej jej ściszenie.

t. 110 i 296^l l.r. Przed 2. ósemką t. 110 nie ma w źródłach żadnego znaku chromatycznego. W części późniejszych wydań zbiorowych dodano przed tą nutą \sharp . Mimo iż 3 poprzednie takty utrzymane były w *e*-moll, dosłowne odczytanie zapisu wydaje się bardziej prawdopodobne, gdyż użycie *f*¹ sygnalizuje, że akord *E*-dur pojawiający się na początku taktu jest już akordem dominanty do powracającego w t. 111 *a*-moll. Analogicznie w t. 296.

t. 116^{ll} l.r. W części późniejszych wydań zbiorowych akord na 2. ósemce zmieniono dowolnie na *fis-h-dis*¹.

s. 40 t. 121^{ll} l.r. Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant podany w odsyłaczu jest dostosowaną do faktury dwufortepianowej wersją **A1**. Jest bardzo prawdopodobne, że Chopin ujednolicił melodię zarówno dwutaktowych fraz wewnątrz tego fragmentu (t. 119-120 i 121-122), jak i obu wystąpień całego odcinka (t. 119-122 i 305-308), nie ma jednak co do tego zupełnej pewności chociażby ze względu na znaczną liczbę błędów **WF**.

t. 124-125^l pr.r. Nuty *d*² na przejściu taktów są w **A1** połączone łukiem. W tym przypadku bardziej prawdopodobne wydaje się, że zmiana na wersję z powtórzeniem nuty pochodzi od Chopina, który idącą w podobnym kierunku zmianę wprowadził także w 2. połowie t. 124 (przetrzymane *d*¹ ma w **A1** wartość ósemki i nie jest uderzane na 2. szesnastce) i w t. 130-132 (patrz komentarz).

t. 126^l Podajemy *sempre staccato* znajdujące się w **WfF**; w tym samym miejscu **WnF** ma *sempre legato*. Biorąc pod uwagę łuk i *legato* pojawiające się w t. 132, a także określenia w analogicznym fragmencie dalszej części *Ronda* (t. 297-320), trzeba uznać wskazówkę **WfF** za bardziej prawdopodobną. Z drugiej strony, w notacji **A1** można upatrywać potwierdzenia dla *legato WnF*: właśnie w 2. połowie t. 126 pojawia się tam łuk (patrz *Dodatek*, s. 73), będący zresztą jedynym oznaczeniem wykonawczym dotyczącym figuracji szesnastkowej w t. 111-134. Zmiana artykulacji jest wszakże tylko jedną z możliwych interpretacji tego łuku, który wobec braku oznaczeń *staccato* dla szesnastek tego fragmentu, może po prostu oznaczać początek frazy.

t. 130-131 i 131-132^l pr.r. Nuty *f*² w t. 130-131 i *g*² w t. 131-132 są w **WF** połączone łukami, tak jak odpowiednie nuty l.r. Jest to z pewnością błąd (niezrozumienie notacji **A2**) lub nietrafna adiuścacja). Łuki znajdują się także w **A1**, jednak w wersji na 1 fortepian nie ma ani tryli, ani oktawowego zdwojenia tego głosu.

t. 131^{ll} l.r. Tekst główny 2. ósemki pochodzi z **WF**. Wariant jest wersją zrekonstruowaną na podstawie następujących przesłanek: — **A1** ma tu akord zawierający *h*, a nie *f*¹; daje to zrównoważone brzmienie tej ósemki (pełny akord dominantowy bez zdwojenia septymy);

— w **A1** pierwsze połowy t. 130-132 są pod każdym względem analogiczne; jest więc prawdopodobne, że także w wersji na 2 fortepiany progresja miała być ściśle przeprowadzona;

— błąd polegający na przesunięciu nuty (*nut*) o tercję należy do najczęściej popełnianych zarówno w rękopisach, jak i wydaniach (por. np. komentarz do t. 145).

t. 132-152 Łukowanie figuracji szesnastkowych jest w źródłach niedokładne:

— w **A1** łuk obejmuje całą frazę w t. 134-142, t. 142 w l.r. oraz t. 143-144, przy czym łuk w kończącym stronę t. 144 sugeruje kontynuację, której jednak Chopin na nowej stronie nie zapisał (patrz *Dodatek*, s. 73-74);

— w **WF** w *Piano I* łuk biegnie od t. 132 do końca t. 135, na którym kończy się system; brak kontynuacji jest tu niewątpliwie błędem;

— w partii *Piano II*, figuracja t. 136-152 opatrzona jest przypadkowo rozmieszczonymi cało- lub półtaktowymi łukami; najprawdopodobniej Fontana starał się uzupełnić niedokładne łukowanie **A2**. Łuki przyjęte w naszym wydaniu łączą w spójny i możliwie prosty sposób najpewniejsze elementy łukowania źródeł.

s. 42 t. 145^l l.r. Na początku taktu **WnF** ma błędnie akord *e-g-b-e*¹.

t. 146^l l.r. W akordzie na początku taktu **WnF** nie ma nuty *c*¹. Jest to prawdopodobnie pomyłka sztycharza.

t. 147 Tekst główny pochodzi z **WF**, wariant – z **A1**. Obie wersje zapisane są w źródłach w sposób wykluczający pomyłkę, w przypadku **WF** nie można wszakże wykluczyć ingerencji redaktora *Oeuvres posthumes*. Wykonawca ma więc wybór pomiędzy wersją niewątpliwie Chopinowską, którą jednak kompozytor być może zmienił przy późniejszych przeróbkach (nasz wariant), a wersją mogącą być najpóźniejszą autentyczną redakcją tego miejsca, jeśli Fontana prawidłowo i wiernie odczytał Chopinowski zapis. (Przykładem przekazanej przez **WF** zmiany harmonicznej wprowadzonej przez Chopina już po napisaniu **A1** mogą być t. 156-158.)

t. 149^{ll} Oktawa *C-c* na ostatniej szesnastce – nasz tekst główny – występuje w **WF**. Wariant jest dostosowaną do faktury dwufortepianowej wersją **A1**.

t. 156-158 W **A1** takty te oparte są na innych akordach (patrz *Dodatek*, s. 74). Nie ulega wszakże wątpliwości, że podana przez nas wersja **WF** jest autentyczną, późniejszą redakcją drugiej części progresji wypełniającej t. 153-158.

s. 43 t. 160 Prawidłowość zapisu 2. połowy taktu budzi w **WF** wątpliwości. W **A1** ruch szesnastkowy jest bowiem kontynuowany do końca taktu, tworząc naturalne domknięcie melodyczne motywu użytego w t. 159 i 1. połowie t. 160 (patrz *Dodatek*, s. 74). Następujące uzupełnienie partii *Piano II* pozwoliłoby na uwzględnienie

tej pominiętej końcówki:

Zdaniem redakcji, materiał źródłowy nie daje tu jednak podstaw, by tę lub inną próbę skorygowania tekstu **WF** uznać za rekonstrukcję wersji Chopinowskiej. Co więcej, argumenty rytmiczne mogą przemawiać za celową zmianą koncepcji tego miejsca, gdyż w sąsiadujących z nim t. 153-158 i 161-166 Chopin zrezygnował w wersji dwufortepianowej z nieprzerwanego strumienia szesnastek na rzecz rytmu wyraźniej akcentującego ruch i motyw ośsemkowy.

t. 169^l W **WF** *pp* pojawia się wcześniej, w połowie poprzedniego taktu. O błędzie świadczy zgodne umiejscowienie tego znaku w **A1** i w partii *Piano II*.

t. 169^{ll} I.r. Część późniejszych wydań zbiorowych podaje w tym takcie półnutę *D-d*. Źródła nie dają podstaw do takiej zmiany.

t. 169-180 Podajemy pedalizację realizującą ideę zapisaną przez Chopina w **A1** (patrz *Dodatek*, s. 75). Pedalizacja **WF** dotyczy jedynie partii *Piano II* i nie obejmuje t. 170 i 172.

s. 44 t. 171-172^l pr.r. Ustalenie autentycznego tekstu napotyka tu na poważne trudności. Tekst **A1**, który podajemy jako główny, w **WF** objęty jest w obu rękach przenośnikami oktawowymi. Może to być pomyłką, niewykluczone jednak, że Chopin rzeczywiście zrezygnował ze zmiany rejestru przy powtórzeniu tego dwutaktu. Dopisane przeniesienie oktawowo nie mogło wszakże dotyczyć 2 ostatnich szesnastek, gdyż zarówno *gis²-a²* kończące t. 170, jak i *cis³-d³* z t. 172 zostały następnie użyte jako budulec dla figuracji w t. 173-176. Biorąc to pod uwagę, jako wariant podajemy wersję **WF** skorygowaną na ostatniej ósemce t. 172.

t. 180-184 Ujednicamy określenia podane w partiach obu fortepianów. W **WF** w partii *Piano II* *dim.* pojawia się już w t. 180, a *poco calando* w t. 181-182.

s. 45 t. 185-186^l I.r. Łuk postawiony jest w **WF** nieprecyzyjnie, tak iż nie sposób stwierdzić, czy miał oznaczać tylko rozpoczęcie motywu, czy także przetrzymanie *c²*.

t. 188-189^l pr.r. Łuk poprowadzony jest w **WF** od *g²* do *g¹*, jednak znacznie prawdopodobniejsze wydaje się, że miał dotyczyć motywu *a²-g²* (jak w t. 28) lub I.r., która w **[A2]** mogła być wpisana na górnej pięciolinii. W tekście nutowym proponujemy tę pierwszą możliwość.

t. 193^{ll} I.r. Kasownik przywracający *d¹* na 1. szesnastce 2. połowy taktu znajduje się tylko w **WF**, w którym został prawdopodobnie dodany przez Fontanę w ostatniej korekcie. Mimo iż znaku nie było przypuszczalnie w **[A2]**, niemniej na pewno odpowiada on intencji Chopina, za czym przemawiają:

— analogia z t. 338-340^l oraz t. 365 i 373^{ll}; przy tym w t. 365 – jedynym, w którym dolny głos jest dopisany już w **A1** – nie ma w autografie żadnych znaków chromatycznych; można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że podobnie niedokładnie mógł być w **[A2]** zanotowany t. 193 (i 217);

— liczne opuszczenia znaków chromatycznych, przywracających brzmienie właściwe dla aktualnie panującej tonacji; są to zdecydowanie najczęstsze z Chopinowskich pomyłek;

— odwołanie analogicznych podwyższeń w identycznych motywach *Koncertu e* op. 11, cz. II, t. 39 i 88 (por. także t. 41 i 90 tej części *Koncertu* oraz *Warianty* WN 16, t. 25 i 28-29).

t. 195^{ll} I.r. Nuta *c²* zapisana jest w **WF** na górnej pięciolinii, przez co formalnie należałoby ją odczytać jako *c³*. Jest to z pewnością niedokładność pisowni Chopinowskiej, por. wszystkie pozostałe analogiczne miejsca, np. t. 27^l.

s. 46 t. 200 i 201^{ll} Nuty dodane przez nas w nawiasach wydają się potrzebne ze względu na logikę przebiegu partii *Piano II* (t. 200) lub podobieństwo do analogicznych t. 41 i 203 (t. 201).

t. 204^{ll} pr.r. W **WnF** łaseczka ćwierćnutowa została błędnie dodana do *h* na 1. ósemce zamiast do *g* na drugiej.

Pr.r. W części późniejszych wydań zbiorowych pominięto *c¹* na 3. ósemce taktu, zapewne przez analogię do t. 44. Różnica między tymi taktami nie była być może zamierzona przez Chopina, jednak trudno stwierdzić, którą wersję uważał on za lepszą:

— nuta *c¹* występuje w obu miejscach w **A1**;

— pominięcie wewnętrznej nuty akordu w sytuacji, gdy pojawia się ona za chwilę w głównej linii melodycznej (jak jest w **WF** w t. 44), jest jednym z charakterystycznych chwytów kompozytorskich Chopina – por. np. *Preludium* *As* op. 28 nr 17, 4. ósemka t. 11 lub *Barkarolę* *Fis* op. 60, początek t. 22.

t. 212^{ll} *f* znajduje się tylko w **WnF**. Por. partię *Piano I*.

s. 47 t. 213-214^{ll} Określenie *dim.*, wpisane w **WF** w t. 214-215, przesuwamy tak, by zgadzało się z określeniem w partii *Piano I*.

t. 217^l I.r. Przed 5. szesnastką taktu **WF** ma *#*. Niepotrzebne powtórzenie znaku (*#* jest już przed 2. szesnastką) sugeruje pomyłkę: albo sztycharz wstawił *#* zamiast *b*, albo Fontana pomylił się, uzupełniając znaki chromatyczne *Ronda* (Chopin mógł w tym takcie zapisać partię I.r. na górnej pięciolinii, bez znaków chromatycznych w 2. połowie taktu). Za *f¹* jako zamierzonym przez Chopina brzmieniem tej nuty przemawiają argumenty przytoczone w komentarzu do t. 193^{ll}.

t. 219^l **WF** ma w tym takcie — . W tym kontekście jest to niewątpliwie pomyłka: albo znak zwrócony jest w niewłaściwą stronę, albo w ogóle wpisano go tu omyłkowo (np. zamiast t. 220). Za bardziej prawdopodobną uważamy drugą możliwość, toteż nie podajemy tu żadnego znaku.

s. 48 t. 227^l pr.r. Na początku taktu w niektórych późniejszych wydaniach zbiorowych zmieniono dowolnie pauzę na ósemkę *fis¹*.


s. 49 t. 239^l pr.r. Jako 2. szesnastkę **WnF** ma błędnie *cis²*.

t. 244^l pr.r. Kasownik przed *g* w ostatnim akordzie ma tylko **WnF**.

t. 246-250 Ujednicamy zasięg oznaczeń *cresc.* w obu partiach. W **WF** w partii *Piano II* zaczyna się ono już w t. 246, a w partii *Piano I* wpisano je w t. 249 i powtórzono w t. 250, co jest zapewne błędem.

s. 50 t. 254^l pr.r. Przed ostatnią trzydziestodwójką 1. połowy taktu **WnF** ma błędnie *#*.

t. 256^{ll} Na początku taktu w **WF** nie ma *#* podwyższających *d^{1/2}* na *dis^{1/2}*. Jest to z pewnością błąd, o czym świadczy *dis* na 2. ósemce w partii *Piano I*, analogia z t. 68, a przede wszystkim *dis²* napisane ręką Chopina w **A1**.

t. 258^l pr.r. Pierwsza połowa taktu w **WF**: 

Równoległe oktawy z partią *Piano II* nie mogą odpowiadać intencji Chopina – por. wersję **A1**, *Dodatek*, s. 79, oraz 3 pozostałe analogiczne takty (69-70 i 257). Najprawdopodobniej mamy tu zatem do czynienia z omyłkowym wpisaniem motywu należącego do innej partii (tak jak w t. 69, patrz komentarz).

W **WF** widełki skierowane są w przeciwną stronę, co ze względu na przebieg harmoniczny jest zapewne błędem. Poprawiamy go na wzór analogicznych t. 69-70, możliwe jednak, że błąd dotyczy nie kierunku, lecz umiejscowienia znaku, który powinien się znaleźć w 2. połowie taktu. Omyłkowe zmiany kierunku widełek dynamicznych spotykamy niejednokrotnie w pierwszych wydaniach utworów Chopina, np. w *Wariacjach* *B* op. 12, t. 94, *Scherzu* *h* op. 20, t. 306, *Nokturnie* *Des* op. 27 nr 2, t. 6.

s. 51 t. 260^l I.r. Na początku taktu **WF** ma jeszcze *e* w akordzie. Podajemy wersję **A1**, w którym Chopin wykreślił tę nutę.

- t. 261-268 Znaki dynamiczne, odnoszące się niewątpliwie do figuracji pr.r. partii *Piano I*, w **WF** umieszczono także w partii *Piano II*. Może to być wynik niezrozumienia pisowni autografu lub uzupełnienie dokonane przez Fontanę.
- t. 264^l pr.r. Nad 3. i 6. szesnastką **WF** ma kropki *staccato*. Biorąc pod uwagę *sempre legato* w t. 261 i łuk w analogicznym t. 76, nie podajemy ich, gdyż jest to zapewne pomyłka.
- s. 52 t. 270 i 273^l **WF** ma widełki \rightrightarrows w 2. połowie t. 270 i w 1. połowie t. 273. Znaki te wydają się postawione niedokładnie, toteż korygujemy ich zakres, zakładając, że w obu miejscach mają one dotyczyć analogicznego fragmentu figuracji.
- t. 274 Określenie *legatiss.* w **WF** pojawia się także w partii *Piano II*. Biorąc pod uwagę, że w tej fakturze odnosi się ono zapewne do triol szesnastkowych, umieszczamy je tylko w partii *Piano I* (por. komentarz do t. 261-268).
- s. 53 t. 281^l Znak ~~no~~ umieszczony jest w **WF** dopiero pod 4. ósemką taktu, co najprawdopodobniej jest pomyłką.
- s. 54 t. 288^{ll} Znak *f* umieszczony jest w **WfF** nad 2. triolą, a w **WnF** jeszcze nieco wcześniej. Jest to przypuszczalnie niedokładność notacji, którą korygujemy zgodnie z najbardziej prawdopodobnym sensem muzycznym.
- t. 293^{ll} pr.r. Na 4. ósemce taktu **WF** ma samo *ais*. Nuta *g* jest jednak wpisana w **A1**, tak iż nie jest pewne, czy w wersji dwufortepianowej Chopin chciał nieco odciążyć akompaniament, czy powtórzyć wersję analogiczną do t. 107.
- s. 55 t. 305^l l.r. Jako ostatnią szesnastkę **WnF** ma błędnie *dis*¹. Podane przez nas *cis*¹ występuje w **WfF** oraz w **A1**, w którym Chopin naszkicował linię l.r. partii *Piano I* w t. 305-306. Por. t. 307^l.
- t. 306 i 308^{ll} pr.r. Łuki znajdują się tylko w **WnF**.
- t. 307^{ll} l.r. Na 4. ósemce **WF** ma pauzę, a nie akord. Jest to najprawdopodobniej pomyłka, gdyż w **A1** akompaniament jest tu w pełni analogiczny do t. 305. Por. też t. 119 i 121 w obu wersjach *Ronda*.
- s. 56 t. 317^{ll} l.r. Na 4. ósemce **WF** nie ma *b* obniżającego *h* na *b*. Może to być echem pierwotnej wersji progresji, w której ten takt zapisany jest w G-dur (por. wersję na 1 fortepian, *Dodatek*, s. 82).
- t. 320^l pr.r. Na 5. szesnastce taktu o prawdopodobnym błędzie **WF** świadczą:
— konsekwencja melodyczna partii *Piano I*: oba głosy od t. 316 prowadzone są w równoległych sekstach i zakończenie tego ruchu oktawą *g*¹-*g*² brzmi nieoczekiwanie pusto; pomyłkę w pr.r. uważamy przy tym za bardziej prawdopodobną niż w lewej;
— konsekwencja fakturalna: utworzona przez górne dźwięki obu partii oktawa *e*²-*e*³ daje punkt wyjścia dalszej, prowadzonej w oktawie figuracji.
- t. 321-336 Ze względu na ściśle równoległe prowadzenie obu partii w tym fragmencie ujednolicamy ich oznaczenia wykonawcze: łuki, palcowanie, określenia dynamiczne. W większości sytuacji – pomijając drobne niedokładności zasięgu łuków lub widełek dynamicznych – oznaczenia uzupełniają się; tam, gdzie różnią się wyraźniej, wybieramy te, które są lepiej skorelowane z przebiegiem harmonicznym i strukturą melodyczną figuracji.
- s. 57 t. 327 pr.r. Jako ostatnią szesnastkę **WF** ma *gis*¹ w partii *Piano I*, a *eis* w partii *Piano II*. Celowe użycie interwału decymy w tym miejscu wydaje się mało prawdopodobne, nie jest jednak oczywiste, czy Chopin chciał mieć *eis*¹ w partii *Piano I*, czy *gis* w partii *Piano II*. Następujące argumenty przemawiają za pierwszą możliwością jako bardziej prawdopodobną:
— paraleta przejść półtonowych: *cis-eis* na *d-fis* w t. 327-328 oraz *dis-his* na *e-cis* w t. 328-329;
— widoczna w **A1** poprawka z *gis*¹ na *eis*¹ (wymowę tego faktu osłabiają różnice w szczegółach figuracji występujące między obu wersjami *Ronda*, np. na końcu t. 325 *eis*¹ w **A1** wobec *gis*^{1/2} w **WF**).
- t. 334 W 2. połowie taktu **A1** ma rozłożony akord *Fis-dur*. Biorąc pod uwagę szereg innych różnic między wersją pierwotną a ostateczną w tym fragmencie, uważamy przekazany przez **WF** tekst oparty na akordzie *fis-moll* za autentyczny.
- s. 58 t. 340^l pr.r. W **WnF** pominięto znak *tr* na 3. szesnastce taktu.
- t. 345^l pr.r. Na początku taktu w części późniejszych wydań zbiorowych ósemkę *c* zastąpiono dowolnie pauzą. Wprawdzie **A1** również ma tu pauzę w pr.r., jednak w wersji na 1 fortepian także na początku t. 346-349 występuje tylko nuta basowa l.r. Widać więc, że w wersji dwufortepianowej Chopin zmienił w tym zakresie koncepcję całego tego odcinka.
- s. 59 t. 352^l pr.r. Dolna nuta oktawy, *es*³, jest w **WF** przydzielona l.r. Niezręczność pianistyczna takiego podziału na ręce każe się tu domyślać jakiegoś nieporozumienia przy odczytaniu autografu.
- t. 359^l *ff* znajduje się w **WF** na kresce taktowej między t. 359-360. Nawet jeśli odpowiada to pisowni **[A2]**, nie musi oznaczać, że wskazana dynamika obowiązuje dopiero w t. 360, gdyż młody Chopin stawiał czasem znaki dynamiczne, dotyczące taktu lub innego wyodrębnionego muzycznie odcinka, w środku fragmentu, którego miały dotyczyć. Umieszczenie znaku w partii *Piano II* zdecydowanie wzmacnia taką interpretację, toteż przesuwamy ten znak przed akord na 2. ćwierćnucie t. 359.
- s. 60 t. 372^l pr.r. Na 2. ćwierćnucie taktu podajemy *b*¹-*e*² zapisane przez Chopina w **A1**, gdyż wydaje się mało prawdopodobnie, by to on zmienił je na *c*²-*e*² występujące w **WF**. Współbrzmienia pojawiające się w połowie t. 371-372 są podkreślone zarówno rytmicznie (dłuższe wartości), jak i dynamicznie (akcenty); zabieg taki jest znacznie bardziej zrozumiały w odniesieniu do powtórnego dwukrotnie, charakterystycznego dysonansu, jakim jest tryton *b*¹-*e*².
- s. 61 t. 386^{ll} l.r. W 2. połowie taktu autentyczność wersji **WF** (nasz wariant) budzi wątpliwości, gdyż w **A1** podstawą basową pozostaje *cis* (por. *Dodatek*, s. 85). Prawdopodobieństwo ingerencji Fontany w tym miejscu zwiększa dowolna zmiana, wprowadzona przez niego w zbliżonym kontekście w *Impromptu cis* WN 46, t. 24 i 102 (patrz komentarz do tych taktów w *Dodatku* do tomu *Różne utwory*). Biorąc to pod uwagę, jako główną podajemy wersję uwzględniającą niewątpliwie autentyczną linię basu zapisaną przez Chopina w **A1**.
- s. 62 t. 389^l Występująca w **WF** na początku taktu oktawa *c*²-*c*³ brzmi nieoczekiwanie pusto po prowadzącym do niej sfigurowanym postępie opartym na rozłożonych akordach; akord uderzony w partii *Piano II* wrażenie to tylko częściowo łagodzi. Podejrzewając jakiś błąd w odczytaniu intencji Chopina, proponujemy uzupełnienie podane w odsyłaczu.
- t. 396^{ll} Znak *f* znajduje się w **WF** już na początku taktu.
- s. 63 t. 399^{ll} pr.r. Jako 3. szesnastkę **WnF** ma błędnie *e*².
- t. 400^l pr.r. Jako ostatnią nutę **WnF** ma błędnie *c*⁴.
- t. 402-403 Ujednolicamy wskazówki dynamiczne w tych taktach, gdyż te, które są w **WF** – *sempre forte* na początku t. 402 w partii *Piano I*, a *sempre ff* na początku t. 403 w partii *Piano II* – odczytane dosłownie mogłyby wypaczyć relację brzmieniową między fortepianami. Określenie w partii *Piano II* wydaje się zdecydowanie trafniejsze zarówno jeśli chodzi o umiejscowienie, jak i zgodność z wirtuozowskim charakterem zakończenia.
- t. 408^l l.r. Oznaczającą dolną oktawę cyfrą 8 podano w **WF** tylko pod ćwierćnutą. Brak takiego oznaczenia pod przednutką może być pomyłkowy.

DODATEK

Rondo C WN 15. Wersja pierwotna na 1 fortepian

Źródła – patrz komentarz do wersji na 2 fortepiany, s. 6.

Zasady redagowania tekstu nutowego

Odtwarzamy tekst **A1**, pomijając wstawki pisane już z myślą o przeróbce utworu na 2 fortepiany. Ponieważ Chopin zrezygnował z wykończenia utworu w pierwotnej postaci, nie wprowadzamy prawie żadnych uzupełnień. Warianty pojawiają się tam, gdzie nie jest pewne, które elementy zapisu dotyczą wersji na 1 fortepian, a które należą do projektowanej partii drugiego fortepianu.

s. 70 t. 74 l.r. Stwierdzenie obecności wewnętrznych nut akordów położonych na liniach dodanych bywa w autografach Chopina bardzo trudne (por. komentarz do *Walcia cis* op. 64 nr 2, t. 34, 42 i analog.). Na dostępnej redakcji WN fotokopii **A1** jest to w tym miejscu niemożliwe.

s. 72 t. 117 Nie jest jasne, jak należy rozumieć wpisany w **A1** pod 2. ósemką znak ff , zwłaszcza że nie towarzyszy mu odpowiedni znak ff . Zakładając, że znak postawiony jest precyzyjnie, proponujemy rozwiązanie dające możliwy do zaakceptowania efekt brzmieniowy. Niewykluczone jednak, że pedał miał dotyczyć po prostu 2. połowy taktu (por. wersję na 2 fortepiany, w której brzmienie *H*, 3. ósemki taktu, jest przedłużone).

s. 73 t. 132 pr.r. Brak dodanych przez nas znaków chromatycznych jest w **A1** prawdopodobnie skutkiem poprawek wprowadzonych przez Chopina w t. 130-132. Takty te miały bowiem początkowo



W analogicznych t. 316-318, w których motywy w drugich połowach taktów zapisane są od razu w nowszej postaci, odpowiednie znaki się znajdują.

s. 74 t. 144 l.r. W **A1** takt ten jest ostatni na stronie. Łuk przeciągnięty jest za kreskę taktową, jednak na następnej stronie nie ma oczekiwanego dalszego ciągu. Oznacza to prawdopodobnie, że miał on być kontynuowany do końca t. 151, niewykluczone jednak, że Chopin, gdyby już zajął się lukowaniem w tym fragmencie, oznaczyłby je inaczej.

s. 76 t. 188 i 196 l.r. Nad 3. ósemką **A1** ma jeszcze pauzy ósemkowe, będące pozostałością po widocznych w rękopisie zmianach notacji tych taktów. Pomijamy je, gdyż rezultat opisanych zmian pokrywa się – z wyjątkiem tychże pauz – z pisownią analogicznych t. 28, 36 i 60.

s. 77 t. 216-217 pr.r. Kilka niejasnych kresek w **A1** można tu zinterpretować jako dopisany tryl i skreślony łuk. Możliwość tę uwzględniamy jako wariantową.

t. 227 l.r. Jako najwyższą nutę ostatniego akordu **A1** ma b^1 . Jest to zapewne pomyłka, toteż podajemy akord w brzmieniu przekazanym przez **WF**.

s. 78 t. 242 pr.r. Jako 5. szesnastkę **A1** ma akord $e^2-gis^2-cis^3$. Jest to z pewnością nieskorygowana pomyłka kompozytora. Możliwy do odczytania, skreślony tekst w dalszej części tego taktu i na początku następnego pokazuje, że Chopin napisał błędnie fragment

długości 7 szesnastek:

Następnie skreślił 3 szesnastki w t. 243 i poprawił ostatnią w t. 242. Cofając się dalej napotkał prawidłowe nuty (6. i 7. szesnastkę t. 242), co prawdopodobnie powstrzymało go przed dalszym sprawdzaniem. Prawidłowy tekst rekonstruujemy na podstawie partii l.r. i wersji na 2 fortepiany.

t. 245-249 W drugich połowach tych taktów brak w **A1** kasowników przywracających a.

s. 81 t. 298 i 314 l.r. Nuty *h* w akordach na 4. ósemce taktu są zapisane w **A1**. Może to być wynik pospiesznej notacji – por. analogiczne t. 112 i 128, w których Chopin uniknął niezręcznych zbitek z szesnastkami pr.r., pomijając odpowiednie nuty akompaniamentu.

s. 82 t. 304 l.r. Na początku taktu **A1** ma w górnym głosie jeszcze nutę dis^1 , będącą zapewne pozostałością jakiejś pierwotnej wersji. Jako nie mającą praktycznie wpływu na brzmienie pomijamy ją. Por. t. 298 i 314.

t. 309 pr.r. Układ graficzny i przydział nut do poszczególnych głosów w 2. połowie taktu nie jest w **A1** jasny. Podane przez nas rozwiązanie jest jednym z możliwych odczytań, nieznacznie tylko odbiegającym od notacji, której Chopin bez żadnych wahań użył w analogicznym t. 123.

s. 84 t. 352 Na początku taktu **A1** ma tylko jedną nutę (es^4), gdyż w pasażu wypełniającym t. 349-351 Chopin zanotował jedynie partię pr.r., markując lewą za pomocą uwagi *unisono 8^{va}*. Ze względu na decymowy skok na końcu pasażu można mieć wątpliwości, czy wskazówkę tę należy ściśle stosować także w tym miejscu, możliwe bowiem, że Chopin przewidywał tu np. rozwiązanie znane z wersji na 2 fortepiany. Por. *Komentarz wykonawczy*.

s. 85 t. 365 i 373 pr.r. Tekst podany jako wariant w t. 365 znajduje się w **A1**, nie jest jednak pewne, czy dolny głos nie był pisany z myślą o wersji dwufortepianowej. Za uwzględnieniem dwudźwięków przemawia fakt, że w wersji ostatecznej tekst ten i tak grany jest tylko przez jednego z pianistów. Przeciw – brak odpowiedniego wpisu w t. 373.

t. 374-376 l.r. Pod tymi taktami Chopin wpisał wskazówkę *con 8*. Ponadto w t. 376 przed półnutą *c* wpisana jest przednutka *C*. Zdaniem redakcji, Chopin szkicował w ten sposób pomysły wykorzystane następnie w wersji ostatecznej *Ronda*.

t. 375-376 pr.r. W **A**, co ćwierćnutę wpisana jest jeszcze opatrzona klinikiem szesnastka, kolejno h^2 , h^2 , f^2 , h^1 . Nuty te, odpowiadające l.r. partii *Piano I* wersji dwufortepianowej, w wersji na 1 fortepian nie miały być, zdaniem redakcji, uwzględniane.

t. 386 pr.r. Na możliwość błędu wskazuje mniej naturalna pianistycznie odległość decymy między 3. a 4. szesnastką taktu.

s. 86 t. 393 l.r. Na początku taktu **A1** ma E_1 jako dolną nutę. Jest to niewątpliwie pomyłka.

Utwór zaginiony

W spisie Ludwika Jędrzejewiczowej (patrz charakterystyka IJ w komentarzu do *Wariacji D* WN 5) figuruje incipit innych *Wariacji* na cztery ręce, w tonacji F-dur:

THEMA

Wpis poprzedzony jest adnotacją: „Wariacje na 4 ręce dla P. Tytusa Woj. [Woyciechowskiego] 1827 r.” Nie natrafiono jak dotąd na żaden inny ślad istnienia tego utworu.

Jan Ekier
Paweł Kamiński