

ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

РЕДАКЦИЯ
ПАДЕРЕВСКИЙ

VIII

ПОЛОНЕЗЫ



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE



ФРИДЕРИК ШОПЕН
ПОЛОНЕЗЫ

ФРИДЕРИК ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

ПО АВТОГРАФАМ И ПЕРВЫМ ИЗДАНИЯМ
С КРИТИЧЕСКИМИ КОММЕНТАРИЯМИ

РЕДАКЦИЯ
ИГНАЦИЙ ЯН ПАДЕРЕВСКИЙ

СОТРУДНИЧЕСТВО
ЛЮДВИК БРОНАРСКИЙ
ЮЗЕФ ТУРЧИНЬСКИЙ

С РЕПРОДУКЦИЯМИ
ПОРТРЕТОВ
И РУКОПИСЕЙ

MCMXLIX

ИНСТИТУТ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА
ПОЛЬСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ФРИДЕРИК ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

VIII

ПОЛОНЕЗЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

РЕДАКЦИЯ

И. ПАДЕРЕВСКИЙ

Л. БРОНАРСКИЙ

Ю. ТУРЧИНСКИЙ

ДВАДЦАТОЕ ИЗДАНИЕ

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

ФРИДЕРИК ШОПЕН

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

VIII

ПОЛОНЕЗЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

РЕДАКЦИЯ

И. ПАДЕРЕВСКИЙ

Л. БРОНАРСКИЙ

Ю. ТУРЧИНЬСКИЙ

ДВАДЦАТОЕ ИЗДАНИЕ

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

О Ф О Р М Л Е Н И Е — Л Ю Д В И К Г А Р Д О В С К И Й

COPYRIGHT 1951
BY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
WARSAW, POLAND

PRINTED IN POLAND

IFC 8 PWM 237

О Б Щ А Я Р Е Д А К Ц И Я Р У С С К О Г О П Е Р Е В О Д А
И. Ф. БЭЛЗА

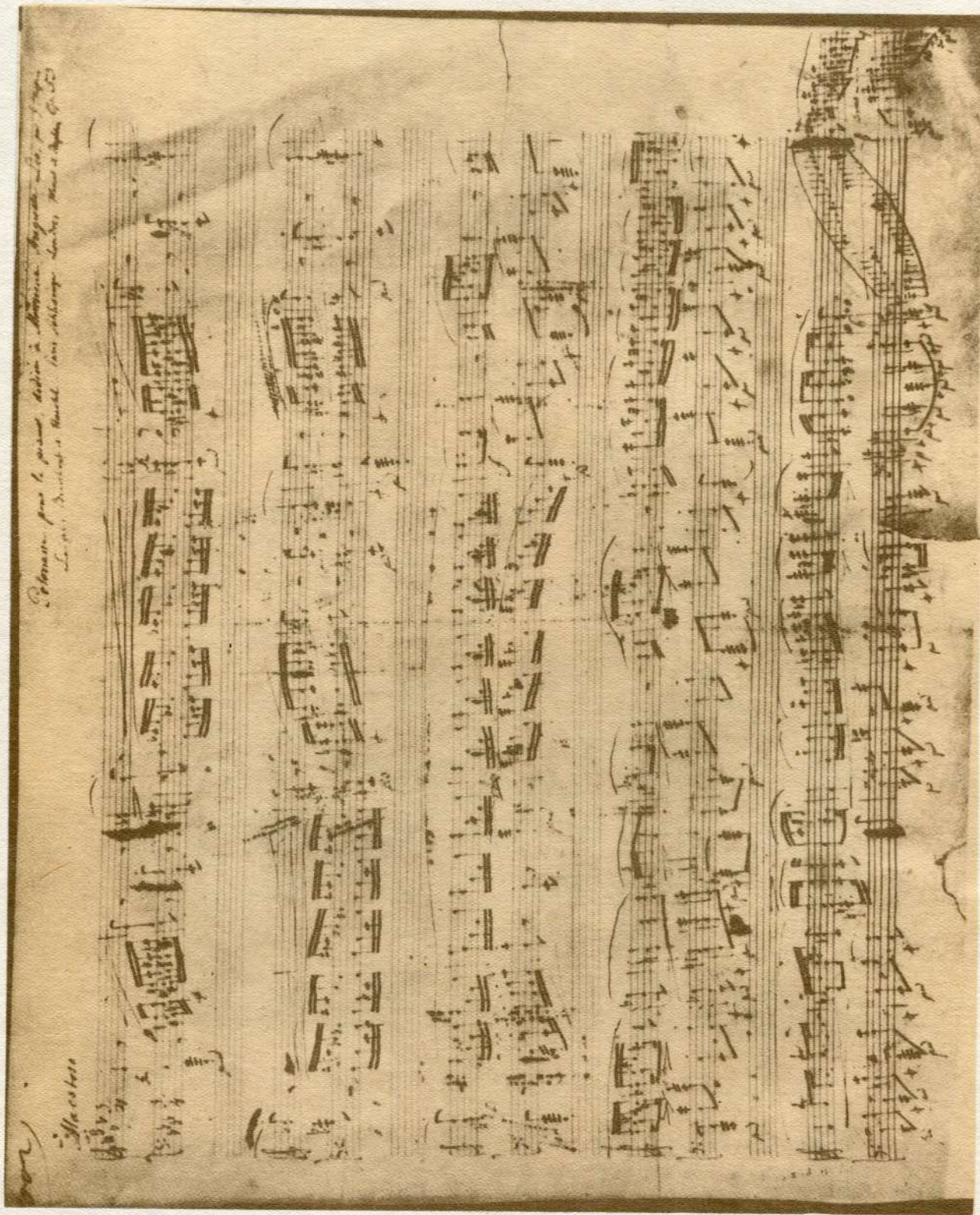
М А Т Р И Ц Ы Н О Т И З Г О Т О В Л Е Н Ы
В П О Л Ь С К О М М У З Ы К А Л Ь Н О М И З Д А Т Е Л Ь С Т В Е

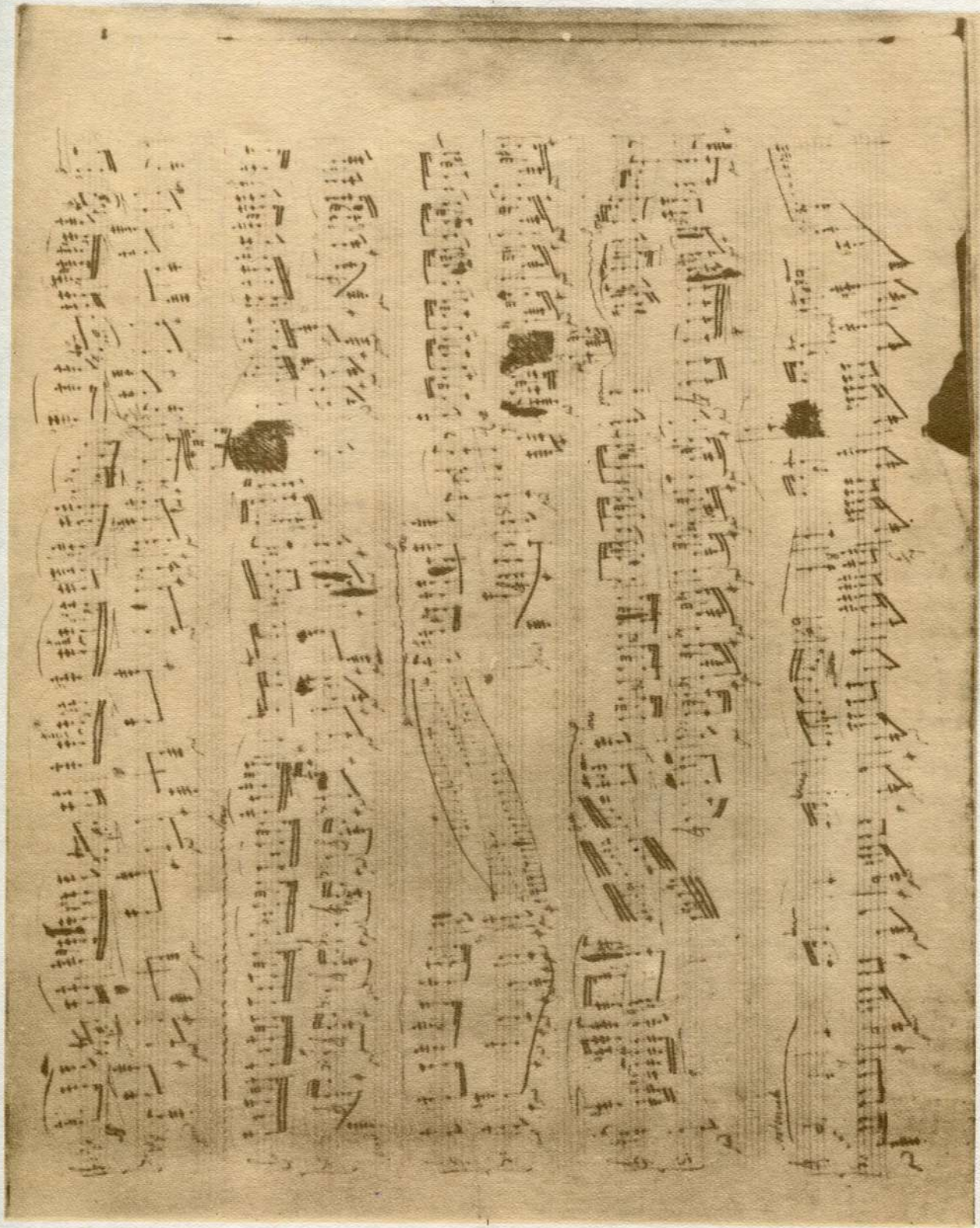
П Е Ч А Т А Н О В 5 - О М О Т Д Е Л Е Н И И
Н А Р О Д Н О Й Т И П О Г Р А Ф И И

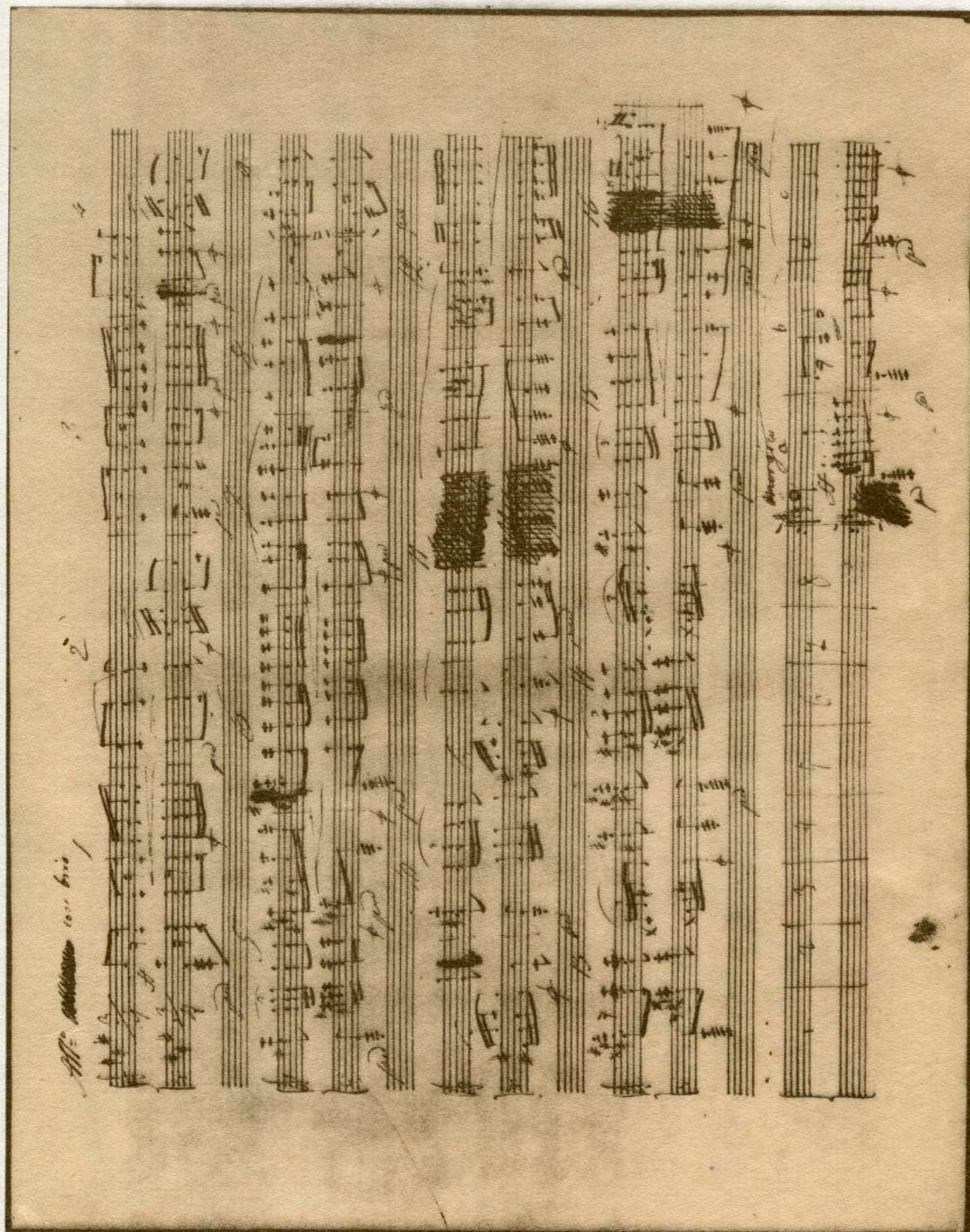
К Р А К О В — 1979 г .



АРИ ШЕФФЕР — ПОРТРЕТ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ — 1847 Г.







POLONAISES

Page

Page

Allegro appassionato Op. 26 Nr 1 7

ff *fff*

Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 92$ Op. 71 Nr 2 94

risoluto

Maestoso Op. 26 Nr 2 13

pp *poco riten.* *accel.* *poco riten.*

Allegro moderato $\text{♩} = 80$ Op. 71 Nr 3 100

p *mf* *ten.*

Allegro con brio Op. 40 Nr 1 24

f

[Allegro, ma non troppo] (Oeuvre posthume) 105

f

Allegro maestoso Op. 40 Nr 2 30

p *sotto voce* *legato*

[Vivo] (Oeuvre posthume) 107

f

Op. 44 37

p *cresc.*

[Animato] (Oeuvre posthume) 109

mf

Maestoso Op. 53 56

sf *p*

Moderato (Oeuvre posthume) 112

f

POLONAISE - FANTASIE
Allegro maestoso Op. 61 70

f *p*

[Allegro moderato] (Oeuvre posthume) 117

dolente *f*

Allegro maestoso Op. 71 Nr 1 88

f *p* *a tempo*

[Maestoso] (Oeuvre posthume) 121

p *sf*

FR. CHOPIN

Op. 26 Nr 1

Allegro appassionato

PianoKafe.com - НОТЫ для всех музыкальных инструментов

13 *ff* *fff*

Ted. *

Ted. *

17 *sf* *ten.*

Ted. *

Ted. *

Ted. *

21 *p* *poco rit.* *pp*

sf *Ted.* *

24 *sotto voce* *cresc.* *p*

Ted. *

Ted. *

Ted. *

28 *cresc.* *f* *cresc.*

Ted. *

Ted. *

Ted. *

31

ff *sf* *(P)*

ten. *sf* *(ten. *)* *ten.* *

35

39

tr *cresc.* *(a tempo)* *sf* *con forza*

ritenuto *pp*

43

ten. *p*

ten. *

47

ritenuto

Fine

Meno mosso
con anima

50

p *Tr.* * *Tr.* *

53

Tr. * *Tr.* * *Tr.* *

56

f *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *ritenuto* *(a tempo)*

59

Tr. * *Tr.* * *Tr.* *

62

(dim.) *Tr.* * *Tr.* *

65

And. *

68

And. *

71

And. *

74

(dolce)

And. * *And.* * *And.* *

77

f *cresc.* *ben legato* *rit.* * *cresc.* * *rit.* * *cresc.* * *rit.* *

a tempo

81 *(f)*

Teo. *

85 *f*

Teo. *

89 *rit.* *(a tempo)* *dim.* *dolciss.*

Teo. * *Teo.* * *Teo.* * *Teo.* *

91 *(dim.)*

95 *Teo.* * *Teo.* *

*Da capo
al Fine*

Maestoso

poco rit.

accel.

poco

pp

rit. e cresc.

accel.

rit. e cresc.

a tempo

p

f

cresc.

ff

con forza

agitato

sf

p

21 *pp*

24 *cresc.*

27 *f* *ff*

30 *cresc.*

32 *sf*

34

(ff)

sf

Tr.

*

36

35

tr

2 3 5 3

5 1

ff

sf

p

dim. e

39

calando

43

(p)

poco rit.

accel.

poco rit. e cresc.

sotto voce

pp

Tr.

*

Tr.

*

49

accel. *rit. e cresc.* *a tempo*

53 *p* *f*

cresc. *ff*

56 *con forza* *agitato*

58 *tr* *fff* *sf p*

61

64

67 *p*

Meno mosso

69 *sotto voce*

72 *ten.*

75

78 *ten.*

81

84 *sempre pianissimo*

Tempo I *poco rit.* *accel.* *poco*

105 *pp*

rit. e cresc. *accel.* *rit. e cresc.*

108 *p*

a tempo *f* *cresc.*

111

ff *con forza*

113

fff *sf p* *agitato*

115

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system (measures 105-107) begins with a piano (pp) dynamic and includes markings for 'Tempo I', 'poco rit.', 'accel.', and 'poco'. The second system (measures 108-110) features 'rit. e cresc.', 'accel.', and 'rit. e cresc.' markings, with a piano (p) dynamic in measure 109. The third system (measures 111-112) starts with 'a tempo' and a forte (f) dynamic, followed by a crescendo. The fourth system (measures 113-114) includes a fortissimo (ff) dynamic and a 'con forza' section with a trill. The fifth system (measures 115-117) begins with a fortississimo (fff) dynamic, followed by a sforzando (sf) and piano (p) dynamic, and ends with an 'agitato' marking. Pedal markings ('Ped.') and asterisks (*) are used throughout to indicate specific performance techniques.

118

118

121

121

125

125

128

128

131

131

134 *cresc.*

Tad. *

136 (*f*) *sf*

Tad. *

138 (*ff*) *sf*

Tad. *

140

Tad. *

142 *tr* *ff* *sf*

Tad. *

diminuendo e calando

145 *p*

149 *(p)* *sotto voce* *poco*

154 *rit.* *accel.* *pp* *poco rit. e cresc.*

157 *accel.* *rit. e cresc.* *a tempo* *p* *f*

160 *cresc.* *ff*

162 *con forza* *fff*

Tr. *

164 *sf p*

167

169

172 *accel. e stretto* *rit. assai* *lento* *cresc.* *ff* *pp* *ppp*

Tr. *

*A Monsieur Jules Fontana***DEUX POLONAISES****Allegro con brio**

Op. 40 Nr 1

1 *f* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

3 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

5 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

7 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

9 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

12 *(ff)* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

14

Ped. *

Ped. *

16

Ped. *

Ped. *

18

Ped. *

Ped. *

20

Ped. *

Ped. *

22

Ped. *

Ped. *

2a Volta

25 *ff* *energico*

29

32 *fff*

36 *cresc.*

39

ff

trm

42

trm 13. 2

trm 2

Ped. *

Ped. *

Ped. *

46

trm

rit. e cresc.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

(a tempo)

49

fff

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

53

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

56

fff

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

[illegible]

This page of musical notation contains six systems of staves, numbered 76 through 86. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 76-77) includes a forte (ff) marking. The second system (measures 78-79) features a piano (p) marking. The third system (measures 80-81) includes a piano (p) marking. The fourth system (measures 82-83) includes a piano (p) marking. The fifth system (measures 84-85) includes a piano (p) marking. The sixth system (measures 86-87) includes a piano (p) marking. The notation also includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like (ff) and (Ped.).

Allegro maestoso

Op. 40 Nr 2

[illegible]

22 *p* *cresc.*

Тед. * Тед. * Тед. *

25

Тед. * Тед. *

28 *dim.*

Тед. * Тед. * Тед. *

31

Тед. * Тед. * Тед. *

34

Тед. *

This page contains a piano score for measures 37 through 52. The music is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Measures 37-40: The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. The treble staff has rests for measures 37-39, followed by a melodic line in measure 40. A *cresc.* marking is present above measure 40. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used below the bass staff.

Measures 41-43: The treble staff plays a series of chords, while the bass staff continues with eighth notes. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present below the bass staff.

Measures 44-47: The treble staff continues with chords, and the bass staff has a more active line. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present below the bass staff.

Measures 48-51: The treble staff plays chords, and the bass staff has a melodic line. A *cresc.* marking is above measure 48. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present below the bass staff.

Measures 52-54: The treble staff plays chords, and the bass staff has a melodic line. A *dim.* marking is above measure 52. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present below the bass staff.

sostenuto

56 *p espress.* *pp*

59

62

65

68

71 *ff* *p*

(Ted. *)

74 *ff* *p*

77 (*cresc.*)

79 *dim.* *slentando*

(Ted.)

82 *p espress.* *pp*

*) Ted. * Ted. * Ted. * Ted. *

86

* Tad. * Tad. * Tad. *

89

Tad. * Tad. *

92

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

95

Tad. * cresc. $\frac{b}{3}$ 2

98

cresc. 3 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1

101 *ff*

104

Ped. *

107

Ped. *

110 *cresc.*

Ped. *

113 *fff*

Ped. *

A Madame la Princesse Charles de Beauvau, née de Komar

POLONAISE

Op. 44

5

1

p

cresc.

5

8

ff

f

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

11

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

14

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

Tr. *

sostenuto

30

trill

3

3

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

33

trill

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

36

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

39

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

42

trill

Ped. *

45

tr

47

50

53

55

8

58

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

61

Ped. * *Ped.* *

63

Ped. * *Ped.* *

65

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

68

Ped. *

71 *(p)*

trm trm trm

*Trd. * Trd. * Trd. * Trd. * Trd. * Trd. **

74

*Trd. * Trd. * Trd. * Trd. **

77

tr

f

p

*Trd. * Trd. **

82

f

*Trd. **

*Trd. **

85

*Trd. **

*Trd. **

*Trd. **

*Trd. **

88

3

2 1 2 3 5

Ped. *

91

Ped. *

94

Ped. *

97

Ped. *

100

Ped. *

103

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

106

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

109

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

112

Ped. * *Ped.* *

114

Ped. * *Ped.* *

116 *poco a*

118 *poco dim.*

120

122

124 *rall. pp*

Doppio movimento (Tempo di Mazurka)

127 *sotto voce*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

134

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

140

Tad. * Tad. *

146 (cresc.)

Tad. * Tad. * Tad. *

152 (dim.)

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

157 (cresc.) (sotto voce)

Ped. * Ped. * Ped. * 1 2 1 3 2 1 5

163

Ped. * 1 3 1 2 1 3 5 1 3 5 5

168

Ped. * Ped. * 1 2 3 2 1 1 2 1 5 4 Ped. *

174

Ped. * 5 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1

180

Ped. * Ped. * Ped. *

186 *(cresc.)*

Tad. * Tad. *

191 *(dim.)*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

195

Tad. * Tad. * Tad. *

200

Tad. * Tad. * Tad. *

205 *(più forte)*

Tad. * Tad. *

210

(dim.)

Тед. *

214

Тед. *

218

12

Тед. *

223

Тед. *

228

15

Тед. *

233

Ped. *

239

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

245

(dim.) ff

251

p

258

ff p

Tempo I. (tempo di Polacca)

262

cre -

265

- scen -

- do - - - ff

8

268

f

And. * And. * And. * And. *

271

And. * And. * And. * And. *

274

And. *

276

tr

tr

tr

ped. *

279

tr

tr

tr

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

282

tr

tr

ped. *

284

tr

tr

ped. *

286

tr

tr

tr

ped. *

288

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

291

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

294

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

296

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

298

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

302

Lied. *

304 (p)

trun trun trun

Trd. * Trd. *

308

Two staves of music in G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Two staves of music in G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

stretto

310 *cresc.*

313 *ff* *tr* *tr* *Ped.* *

316 *ritenuto* *dim.* *Ped.* *

320 *Ped.* *

323 *pp* *ff* *Ped.* *

POLONAISE

Op. 53

Maestoso

6

1

sf *p*

Ted. *

4

sf *p*

Ted. *

7

sf *p*

Ted. *

10

cresc. - *sf* - *p* - *f* (*p*)

Ted. *

Ted. *

Ted. *

14

cresc.

Ted. *

17 *f*

Ped. * Ped. * Ped. *

20

Ped. * Ped. * Ped. *

23

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

26

Ped. * (Ped. *) Ped. * Ped. * Ped. * (Ped. *) Ped. *

29

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

This page of piano sheet music contains measures 31 through 40. The music is written for piano and features a variety of complex textures and techniques. Measures 31-33 show a crescendo leading into a fortissimo (ff) section. Measures 34-35 include trills and complex chordal patterns. Measures 36-37 continue with dense chordal textures and trills. Measures 38-39 feature a trill and a series of chords. Measure 40 concludes with a trill and a final chord. The music is characterized by frequent use of trills, complex chords, and dynamic markings such as *cresc.* and *ff*. The notation includes many accidentals and fingerings, indicating a technically demanding piece.

31 *cresc.* *ff* *tr*

34 *tr*

36 *tr*

38 *tr*

40 *tr*

42

Ped. * (Ped. *) Ped. * Ped. * Ped. *

44

Ped. * (Ped. *) Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

46

Ped. * Ped. *

49

sf

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

51

Ped. * Ped. *

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 53-54):** The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ped.* and ** ped.*.
- System 2 (Measures 55-56):** The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ped.* and ** ped.*.
- System 3 (Measures 57-58):** The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ped.* and ** ped.*. The word *sostenuto* is written above the right hand.
- System 4 (Measures 60-61):** The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ped.* and ** ped.*.
- System 5 (Measures 62-63):** The right hand has a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings include *ped.* and ** ped.*. The word *triumph* is written above the right hand.

tr

13 21 24

64

ff

tr

66

68

70

72

PWM - 237

74

Ped. * (Ped. *) Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * (Ped. *) Ped. *

77

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

79

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

83

pp *sotto voce* *sempre staccato*

86

89

92

poco *a* *poco* *cresc.*

95

f *cresc.*

98

ff *cresc.*

101

pp *f*

Ped. *

sotto voce

105

sempre staccato

108

111

poco a poco

114

cresc.

117

f *cresc.* *ff*

120

Тед. * Тед. * Тед. * Тед. * Тед. *

122

(Тед. *) Тед. * Тед. * (Тед. *) Тед. * Тед. *

124

Тед. * Тед. * Тед. * Тед. * Тед. *

126

(Тед. *) Тед. * Тед. * (Тед. *) Тед. * Тед. *

128

Тед. * Тед. *

This page contains a piano score for measures 130 through 140. The music is written for a grand piano, with a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *sf* (sforzando). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Measure numbers 130, 132, 134, 137, and 140 are placed at the beginning of their respective systems. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 130-131) features a *sf* marking and a 'Ped.' instruction. The second system (measures 132-133) includes a 'Ped.' instruction and an asterisk. The third system (measures 134-136) includes a *sf* marking, a 'Ped.' instruction, and a 'trun' marking. The fourth system (measures 137-139) includes a *sf* marking and a 'Ped.' instruction. The fifth system (measures 140-141) includes a *sf* marking and a 'Ped.' instruction. The score is marked with asterisks at the end of measures 130, 132, 134, 137, and 140.

130 *sf* Ped. *

132 Ped. *

134 *sf* Ped. * trun trun trun 231 2 1 2 4 1 2 1 3 2 3

137 Ped. * Ped. *

140 Ped. * Ped. *

143

sf *dim.*

ped. *

146

sf *smorz.*

ped. *

149

cresc.

ped. *

152

ped. *

155

ff *tr*

ped. *

This image shows a page of musical notation for a piano piece, likely from a 19th-century manuscript. The page contains five systems of staves, each with a system number (158, 160, 162, 164, 166) in the left margin. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music features complex chords, often with multiple notes beamed together, and various melodic lines. Dynamic markings such as 'Ped.' (pedal) and '*' (accents) are used throughout. Trills are indicated by 'tr' above notes. The notation is dense and detailed, typical of a full musical score.

168

Ped. *

170

sempre f

tr

3

8

Ped. *

Ped. *

173

tr

3

8

Ped. *

Ped. *

175

ff

Ped. *

Ped. *

Ped. *

178

ff

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

POLONAISE-FANTAISIE

Op. 61

Allegro maestoso

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro maestoso'.

- System 1 (Measures 7-16):** Starts with a piano (p) dynamic. Features a long melodic line in the right hand with slurs and fingerings (1, 1, 8, 1). The left hand provides harmonic support. A 'Trio.' section is indicated.
- System 2 (Measures 17-26):** Continues the melodic development. Dynamics range from piano (p) to forte (f). Includes a 'Trio.' section.
- System 3 (Measures 27-36):** Features a piano (p) and pianissimo (pp) section. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 8, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 1, 3).
- System 4 (Measures 37-46):** Continues the melodic line. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp). The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 8, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 1, 3).
- System 5 (Measures 47-56):** Features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 8, 1). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (2, 1, 3). The piece ends with a 'Trio.' section.

13

Measures 13-15. Treble staff: Measure 13 has fingerings 4, 1, 5, 5, 2. Measure 14 has a triplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes. Bass staff: Measure 13 has fingerings 3, 1, 2, 1, 2. Measure 14 has a triplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes.

16

Measures 16-19. Treble staff: Measure 16 has fingerings 5, 4, 4, 5, 4. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Bass staff: Measure 16 has fingerings 3, 1, 1, 3. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *pp* (pianissimo) in measure 19.

20

Measures 20-23. Treble staff: Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Bass staff: Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Dynamics: *rall.* (ritardando) in measure 20, *a tempo giusto* in measure 21, *f* (forte) in measure 22, *dim.* (diminuendo) in measure 23. Tempo markings: *Ted.* (Tedesco) in measure 20 and measure 23.

24

Measures 24-27. Treble staff: Measure 24 has fingerings 3, 5, 3, 4, 2. Measure 25 has fingerings 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3. Measure 26 has fingerings 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3. Measure 27 has fingerings 2, 3, 5, 4, 5, 4, 5, 3. Bass staff: Measure 24 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Measure 25 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Measure 26 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Measure 27 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Dynamics: *mezza voce* in measure 24, *(m.d.)* (mezzo-dolce) in measure 25, *(m.d.)* in measure 27. Tempo markings: *Ted.* (Tedesco) in measure 24, measure 26, and measure 27. Asterisks (*) are placed below the bass staff in measures 24, 26, and 27.

28

Measures 28-31. Treble staff: Measure 28 has fingerings 5, 4, 3, 1, 3, 5, 3, 1. Measure 29 has fingerings 1, 3, 5, 3, 1. Measure 30 has fingerings 1, 3, 5, 3, 1. Measure 31 has fingerings 1, 3, 5, 3, 1. Bass staff: Measure 28 has fingerings 5, 4, 3, 1, 3, 5, 3, 1. Measure 29 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Measure 30 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Measure 31 has fingerings 1, 2, 5, 4, 5, 3, 5. Dynamics: *(m.d.)* (mezzo-dolce) in measure 28, *(m.d.)* in measure 30. Tempo markings: *Ted.* (Tedesco) in measure 28, measure 30, and measure 31. Asterisks (*) are placed below the bass staff in measures 28, 30, and 31.

[illegible]

50

Ped. * Ped. * Ped. *

53

Ped. *

55

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

58

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

61

Ped. * Ped. * Ped. *

64 *p*

Тед. *

Тед. *

67

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

70 *sotto voce*

Тед. *

Тед. *

73

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

76 *sempre p*

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

Тед. *

79

p

ped. *

81

cresc.

ped. *

84

ped. *

87

cresc.

sf p

ped. *

90

poco rit.

dim.

ped. *

a tempo

92 *f* *mod. p* *p* * *mod.* * *mod.* *

95 *mod.* * *mod.* * *mod.* *

98 *mod.* * *mod.* * *mod.* * *mod.* *

101 *mod.* * *mod.* * *mod.* * *mod.* * *mod.* *

104 *cresc.* *mod.* * *mod.* *

agitato

107

f

*Tw. * Tw. * Tw. * Tw. **

110

*Tw. * Tw. * Tw. **

113

*Tw. * Tw. * Tw. * Tw. **

dolce

116

*Tw. * Tw. * Tw. **

120

f

dim.

*Tw. * Tw. * Tw. * Tw. **

124

tr

Ped. *

Ped. *

127

f

cresc.

Ped. *

Ped. *

130

cresc.

Ped. *

132

f

Ped. *

Ped. *

134

f

ff

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

153

Ped. *

158

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

162

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

167

Ped. *

172

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

177 *dlm.* *pp* *ten.*

182 *p*

186 *cresc.*

190

194

198

pp

trm

trm

1 4 3

4 2

6

1 2

Tw.

202

poco a poco cresc. 6

trm

trm

6

6

5 1 3 5
1 2 1

205

trm

simile trm

sf

p

Tw.

*

Tw.

*

Tw.

*

Tw.

*

209

dim.

Tw.

214

pp

f

dim.

Tw. Tw.*

* *Tw.* Tw.*

*

216 *pp*

Tad. * *Tad.* * *Tad.* *

rall. - - - - -

220

Tad. * *Tad.* *

Tempo I

224 *poco a poco cresc.*

Tad. *

227

Tad. *

229

Tad. *

231

Ped.

233

cresc. *sempre più*

*

235

animato

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

237

cresc.

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

239

242 *forte assai*

Ped. *

245

Ped. *

248 *più f*

Ped. *

250 *ff*

Ped. *

252

Ped. *

254 *sempre ff*

257

260

263

266 *accelerando*

The sheet music consists of five systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 254, 257, 260, 263, and 266 are indicated at the start of their respective systems. The music is written in a minor key with a key signature of three flats. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include 'sempre ff' (measures 254-256) and 'accelerando' (measures 265-266). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and asterisks.

8

269

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

272 *sf*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

275 *sf* *dim.*

ped. * *ped.*

278

* *ped.* * *ped.* * *ped.* *

281 *rit.* *pp* *trm* *trm* *trm* *trm* *ff*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Allegro maestoso ♩ = 84

Op. 71 Nr 1

PianoKafe.com - НОТЫ для всех музыкальных инструментов

16 *sf* *f*

ped. *

8

18 *sempre f*

ped. *

8

20 *pp*

ped. *

8

22 *sf* *f* *sf*

ped. *

8

24 *p* *cresc.*

ped. *

8

26 *f pp legatissimo*

28 *rit.-*

30 *a tempo* *P*

33

36 *Fine*

38 *pp* *delicatamente*

2 1 5 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

41 *sf*

5 4 3 2 1 *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

45

Ped. *

48 *mf* *cresc.*

mf *cresc.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

52 *f* *p*

f *p* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

56

59

62

64

66

sempre legato

poco - - - a

cresc.

f

69 *(cresc.)* *ff*

Ped. *

72 *sf* *p*

Ped.

75 *delicatamente* *sf*

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

78

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

81

Ped. *

D.C. senza ripetizione sin' al Fine

Allegro, ma non troppo $\text{♩} = 92$

Op. 71 Nr 2

risoluto

9

f

5

dim.

p

(Ped. *)

10

tr

231

tr

11

11

5

3

5

3

Ped. *

Ped. *

13

4 2

1

5 3

4 2

1

5 3

2 1

3 5

4 5 3

6

5 4 3

1

Ped. *

(Ped. *)

Ped. *

(Ped. *)

16

4 1

3

1

5

3

1

5

13

(Ped. *)

(Ped. *)

Ped. *

*

22

Red. *

25

sf *tr*

tr

sf *tr*

(Tev. *)

(Tev. *)

37 *sf* *p*

tr *tr*

11 11

(Ped. *)

Ped. *

40

8 8

Ped. * Ped. * (Ped. *) Ped. * (Ped. *)

43

5 6

13

(Ped. * Ped. *) Ped. *

47

tr *tr* *tr*

8 7

Ped. * (Ped. *)

50

8

Ped. *

Fine

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' is shown. It consists of two staves, Treble and Bass, in B-flat major (two flats). The key signature is B-flat major. The time signature is 3/4. The score begins with a piano (p) dynamic. The Treble staff has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 1 and a forte (sf) dynamic marking. The Bass staff has a supporting line with fingerings 5, 3, 1, 2. The system ends with a crescendo (cresc.) marking.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for piano and includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line consists of a single melody line. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signature, time signature, and dynamic markings like "Ped." (Pedal).

The score is written for piano and includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line consists of a single melody line. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signature, time signature, and dynamic markings like "Ped." (Pedal).

This page of piano sheet music contains measures 69 through 82. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is written for piano and includes various performance instructions and technical markings.

- Measure 69:** Features a complex right-hand melody with multiple slurs and fingerings (e.g., 8 3, 1 3 2 4, 1 3 5). The left hand provides harmonic support. A *Teo.* marking is present.
- Measure 72:** The right hand begins a descending scale with a *(dim.)* marking. The left hand has a *(p)* marking. A *Teo.* marking is at the start.
- Measure 75:** Continues the descending scale in the right hand with a *(dim.)* marking. The left hand has a *Teo.* marking.
- Measure 77:** The right hand has a *(p)* marking. The left hand has a *Teo.* marking.
- Measure 80:** The right hand features a trill (tr) and a *dim.* marking. The left hand has a *cresc.* marking.
- Measure 82:** The right hand has a *p* marking. The left hand has a *poco* marking. The system ends with a *cresc.* marking.

Throughout the page, there are numerous fingerings, slurs, and articulation marks (accents, staccato) indicating specific performance techniques.

This page of musical notation contains five systems of staves, each with a system number in the left margin (87, 91, 94, 97, 100, 102). The notation includes various musical elements:

- System 87:** Features a piano introduction (p) and a forte section (sf) with a trill (tr) and a crescendo (cresc.).
- System 91:** Includes a trill (tr) and a crescendo (cresc.).
- System 94:** Includes a trill (tr) and a crescendo (cresc.).
- System 97:** Includes a forte section (f) and a piano section (p).
- System 100:** Includes a piano section (p) and a forte section (f).
- System 102:** Includes a forte section (f) and a piano section (p).

Performance instructions include *Ped.* (Pedal), *tr* (trill), *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *sf* (sforzando), *f* (forte), and *più f* (più forte). The notation also includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Da C. con una rotazione sin' al Fine

Allegro moderato ♩ = 80

10 *Allegro moderato* ♩ = 80

p *mf ten.*

Musical score for "The Rose Tree" in G-flat major (three flats) and 2/4 time. The score is for piano and includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is a simple melody. The score includes a key signature change from G-flat major to E-flat major (two flats) in the second system. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a "dim." (diminuendo) marking in the piano part. The score includes a "Ped." (pedal) marking in the piano part. The score includes a "Tutti" marking in the piano part. The score includes a "Fin." marking in the piano part.

This page of piano sheet music contains measures 23 through 36. The music is written for the right and left hands on a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Measure 23: The right hand begins with a melodic line featuring a slur over measures 23-24 and a slur over measures 25-26. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are present.

Measure 27: The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *mf*. Pedal markings and asterisks are present.

Measure 30: The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties. The left hand continues with a steady accompaniment. Pedal markings and asterisks are present.

Measure 33: The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 34. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *f*. Pedal markings and asterisks are present.

Measure 36: The right hand features a melodic line with a trill (tr) in measure 37. The left hand has a steady accompaniment. Pedal markings and asterisks are present.

marcato

42

Teu. * Teu. * Teu. * Teu. * Teu. *

47

p

pp

ppp

mf
ten.

tr

Tad. * Tad. * Tad. *

52 *dim.*

Fin.

61 *sf* *p*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

65 *f*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

69 *mf* *pp*

Tad. * Tad. * Tad. * Fine

73 *p espress.*

Tad. * Tad. * Tad. * Tad. *

78

Tad. * Tad. * Tad. *

82 *f* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

85 *dim.* *p* Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

88 Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

91 Ped. * Ped. *

94 Ped. * Ped. * Ped. *

97

D.C. senza ripetizione sin' al Fine

Dédiée à Son Excellence Mme la Comtesse Victoire Skarbek

POLONAISE

[Allegro, ma non troppo]

(Oeuvre posthume)

11

5

9

13

18

TRIO

23 *p* *cresc.*

27 *f* *dim.* 4321

30 *p*

33 *cresc.* *f*

36 *dim.* *rit.* 4321 5 4 3

Polonaise da capo al Fine

POLONAISE

[Vivo]

(Oeuvre posthume)

12

TRIO

21 *p* *mf* *p*

25 *cresc.* *p*

29 *mf* *p* *rit.*

33 *f* *p*

38 *mf* *p* *rit.*

Polonaise da capo al Fine

Dédiée à Monsieur A. Zywny par Son élève Fryderyk Chopin
à Varsovie, ce 23 Avril 1821

POLONAISE

[Animato]

(Oeuvre posthume)

13

The musical score is written for piano and consists of 16 measures. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked [Animato]. The score is divided into two systems of eight measures each. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, featuring various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'mf', 'cresc.', 'dim.', and 'f'. The piece is dedicated to Monsieur A. Zywny by Fryderyk Chopin in 1821.

[illegible]

24

rit.

mf

32

tr

tr

dim.

cresc.

36

dim. *>* *Fine*

TRIO

39 *mf*

43 *dim.*

47 *f* *rit.*

52 *mf*

56 *dim.*

Polonaise da capo al Fine

POLONAISE

Moderato

(Oeuvre posthume)

14

f

p dolce con grazia

p

dim.

a tempo

grazioso

sec. rubato

15 *espress.* *p*

ped. *

18 *p dolce con grazia*

ped. *

21 *tr.*

ped. *

24 *p* *f*

ped. *

26 *dim.* *sec. rubato*

ped. *

Fine

TRIO

28 *f*

Trd. *

30

Trd. * Trd. * Trd. * Trd. *

32 *f*

Trd. * Trd. * Trd. *

34

Trd. * Trd. * Trd. *

36 *energico*

Trd. * Trd. *

8

38 *sempre dim. e calando*

Tr. *

40 *dolce graziosamente*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Tr. *

42

Tr. * *Tr.* *

44 *f* *sf*

Tr. * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

8

46 *f* *f* *f*

34 *tr* *dim.* *tr*

Tr. * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

50 *p*

Tr. * Tr. * Tr. * Tr. *

52

Tr. * Tr. * Tr. * Tr. *

54 *f*

Tr. * Tr. * Tr. * Tr. *

56 *energico*

Tr. * Tr. * Tr. *

59 *sempre dim. e calando -*

Tr. * Tr. *

Polonaise da capo al Fine

A Guillaume Kolberg

Adieu!

POLONAISE

[Allegro moderato]

(Oeuvre posthume)

15 *dolente* *f*

tr *tr*

Tr. * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

Tr. * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

1. 2. *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* * *Tr.* *

p *cresc.* *Tr.* * *Tr.* *

13 *f* *3 (m.d.)* *1 2 5 (m.s.)* *3 (m.d.)* *1 2 (m.s.) 5* *(m.s.)*

Tr. *

15 *p* *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

18 *poco rit.* *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

22 *poco stretto* *f* *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

25 *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

28 *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

31 *Fine* *Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.*

TRIO

Do widzenia! (według arii z opery „Sroka złodziej” Rossiniego) *Au revoir!* (D'après un air de «La Gazza ladra»)

34 *pp* *con espress.*

Ped. * Ped. * Ped. *

38

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

42

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

45

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

47

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

49

f *(dim.)*

Ped. *

51

(rit.) *(a tempo)* *pp*

Ped. * Ped. * Ped. *

53

ppp

Ped. *

56

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

59

(cresc.) *(dim.)*

Ped. * Ped. * Ped. *

Polonaise da capo al Fine

POLONAISE

[**Maestoso**]

(Oeuvre posthume)

[illegible]

20 *f* *p*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

23 *ff*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

26 *p* *dim.* *dolce*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

29 *p*

ped. * *ped.* * *ped.* *

32 *pp* *una corda*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

35 *f*

ped. tre corde * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

37 *8*

di - mi - nu - en - do

ped. * *ped.* * *ped.* *

39 *p* *tr* *smorz.*

ped. * *ped.* * *ped.* *

42 *tr* *sf*

ped. * *ped.* * *ped.* *

45 *mf* *f*

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

48 *p dolce*

50 *f*

52 *p*

54 *ff*

56 *p* *dim.* *dolce* *Fine*

The score consists of five systems of piano music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 48, 50, 52, 54, and 56 are indicated at the start of their respective systems. The music features complex arpeggiated textures, often spanning multiple octaves. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p dolce*, *dim.* (diminuendo), and *Fine*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*) are placed below the bass staff in various measures. Some measures have a '3' or '8' above them, possibly indicating triplets or octaves. The piece concludes with a *Fine* marking at the end of measure 56.

TRIO

Meno mosso

8 4 2 4 2 2

(58) *p* *espress.*

Lento. * *Lento.* * *Lento.* * *Lento.* * *Lento, simile*

62

tr

espress.

Trill.

* Trill. *

68

Tud. simile

[illegible]

74 *f* *ten.*

sf *ten.*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

76 *sf* *ten.* *dim.* *p dolce*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

79 *pp*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

82 *p*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

85 *f* *ff* *con fuoco*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

88

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

90

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

92

ped. simile

94

p dolce

96

98

ped. * *ped.* *

100 *pp* *Ped.* * *Ped.* * *Ped. simile* *cresc.*

103 *tr* *Ped.* * *Ped.* * *Ped. simile*

106 *f* *ff* *Ped.* * *Ped.* *

109 *dim.* *e* *rall.* *p a tempo* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

111 *Ped. simile*

114 *espress.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

117 *f* *pp* *tr* *tr* *3* *3*

Lied. * *Lied.* * *Lied.* * *Lied. simile*

120

dolce

The musical score for 'The Rose Tree' is written for piano. It features a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked '120'. The melody in the treble staff includes trills (tr) and a 'dolce' marking. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

123

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a melody in the treble and a bass line in the bass. There are several measures of music, including a section with a 'Ped.' (pedal) marking and a section with a '7' marking. The music ends with a double bar line.

127 *sf* *dim.* *ten.* *Ped.* *

Polonaise da capo al Fine

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

В процессе работы над настоящим изданием редакционная коллегия стремилась установить такой текст произведений Шопена, который возможно полно выражал бы замыслы автора. В связи с этим, настоящее издание основано прежде всего на рукописях Шопена, авторизованных копиях и первых оригинальных изданиях. Одновременно редакционная коллегия считалась с тем, что рукопись Шопена, даже такая, на которой основано первое издание, не всегда является окончательной версией произведения, т. к. Шопен вплоть до момента издания изменял детали в своих произведениях, о чем свидетельствуют не только высказывания его современников, но и встречающиеся различия между рукописями и оригинальными изданиями; эти расхождения ни в коем случае нельзя объяснять упущениями гравера либо своеволием издателей. Несомненно, рукописи представляют собой основной материал для проверки текста Шопена, однако отыскать рукопись либо исследовать ее оказывалось зачастую невозможным. Для сравнения редакционная коллегия пользовалась также более новыми изданиями.

Если в тексте имеются варианты, либо нет возможности точно установить, какая версия является подлинной и окончательной или возникают сомнения относительно мелодических, ритмических и гармонических подробностей, то все эти случаи тщательно рассмотрены в комментариях.

Динамические и агогические знаки указаны согласно рукописям, либо первым изданиям, и неоднократно восполнены знаками, имеющимися в идентичных или аналогичных фрагментах. Прочие уточнения взяты в скобки.

Подлинная шопеновская аппликатура, которая, кстати сказать, довольно редко встречается в рукописях и первых изданиях, приведена в точности в комментариях.

Что касается педализации, то в рукописях Шопена она большей частью обозначена тщательно, а подчас даже крайне детально, причем нередко приводит к совершенно новым пианистическим эффектам (напр., в начале Полонеза-Фантазии). Там, где педализация Шопеном не обозначена, она либо так проста, что подразумевается сама собой, либо, наоборот, столь утонченна, что ее обозначение было бы невозможным или требовало бы слишком сложной записи. Впрочем, педализация — это область весьма индивидуальной и тонкой трактовки и зависит от многих факторов, как: инструмент, туше исполнителя, темп, акустика зала и пр. Поэтому редакционная коллегия, согласно общему принципу, принятому для настоящего издания, считала правильным сохра-

нить в основном педализацию, указанную в рукописях и первых изданиях, ретушируя ее лишь в тех случаях, когда это было необходимо, ввиду несравненно большей интенсивности звука современных роялей, или если, при сравнении точно повторенных либо аналогичных фрагментов, педализация оказывалась непоследовательной, а также, если просто ошибки или неточности требовали поправок и дополнений.

Ввиду того, что лигатура в рукописях Шопена не вполне ясна, а лиги в оригинальных изданиях разнятся между собой, расположение лиг в настоящем издании иногда изменено в направлении лучшей ориентации, облегченного понимания и надлежащего исполнения данного фрагмента. В основном, однако, соблюдена фразировка Шопена.

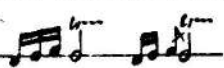
Некоторые модификации коснулись и самой нотной картины, где редакционная коллегия ввела кое-где отклонения от подлинного текста, устраняя недостатки, особенно частые в области знаков альтерации, и исправляя попутно гармоническую орфографию. В расстановке нот введены изменения, могущие способствовать ясности графического рисунка, помочь уловить намерение композитора и предохранить исполнителя от колебаний и заблуждений. Но и здесь редакционная коллегия, в противоположность прежним издателям, ограничивалась лишь совершенно необходимыми отклонениями от нотации рукописей и первых изданий, сохраняя в записи аналогичных отрывков варианты, встречающиеся у Шопена довольно часто, как в начертании, так и в самом содержании. Во всяком случае, все более значительные модификации шопеновской записи ясно указаны в комментариях к отдельным выпускам.

В заключение несколько специальных замечаний относительно орнаментики. В мелизмах соблюдена подлинная нотация Шопена. Если данный мелизм имеет разные формы в рукописях и оригинальных изданиях, об этом сказано в комментарии. Если же исполнение данного мелизма вызывает сомнения, в комментарии указан наиболее соответственный способ исполнения. Самым трудным представляется вопрос, как начинать трель. В этом отношении следует придерживаться нижеуказанных правил:

1) Если главной ноте трели предшествует фор-

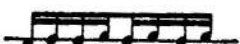
шлаг, состоящий из одной верхней ноты: 

либо из ряда нот, из которых последняя является

верхней секундой главного звука: 

то трель следует начинать всегда с верхней ноты,

т. е.  и т. д. В особенности при записи трели: , исполнение с повторе-

нием главного звука:  и т. д. было бы неправильным. Некоторые издатели, для ясности, ставят еще верхний форшлаг перед ос-

новной нотой такой трели: 

2) Если главной ноте трели предшествует форшлаг на той же ступени: , трель следует начинать всегда с главной ноты, без ее

повторения:  и т. д., следовательно исполнение  и т. д. — ошибочно.

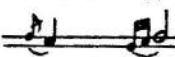
3) Если трель выступает без форшлага, способ ее исполнения не обозначен. И. П. Данн, в своем очерке *Ornamentation in the Works of Fred. Chopin* (Лондон 1921, стр. 1) указывает, что в таких случаях трель следует начинать, как правило, с главной ноты, т. е. таким же образом, как трель

в вышеприведенном виде: . Этот принцип,

противоречащий распространенному мнению, якобы трель всегда следует начинать с верхней ноты, подтверждается фактом, что в нотации Шопена, в одном и том же повторяющемся фрагменте, трель либо выступает с форшлагом на ступени главной ноты, либо без форшлага, и наоборот. Например, в автографе первой части Сонаты си минор в т. 52 трель записана без форшлага, в то время как аналогичная трель в репризе снабжена кроме главной ноты форшлагом на той же ступени. Нет никакого основания предполагать, что исполнение трели в обоих случаях не совпадает. Данн добавляет (там же, стр. 24), что трель, лишенную форшлага на ступени главной ноты, можно иногда начинать тоже с верхней ноты, поскольку такое исполнение не в ущерб мелодической линии. Итак, следует заключить, что, в сомнительных случаях, трель нужно начинать таким образом, чтобы она возможно плавно и естественно сливалась с предыдущими звуками, без повторений главной ноты, упомянутых в пп. 1-ом и 2-ом.

4) Некоторая трудность связана с тем, что Шопен для обозначения мордента ($\sim$) пользуется иногда знаком трели (*tr*). В автографе Баллады ля бемоль мажор, в т. 3 указан знак мордента, в то время как в т. 39, в идентичном фрагменте и в том же месте поставлен знак трели (*tr*). (См. также Bronisława Wójcik-Keupgulia *Melodyka Chopina*, Львов, 1930, стр. 56). Это может быть обосновано тем соображением, что мордент является кратчайшей формой трели, практически же трель в быстром темпе, в силу недостатка времени, должна ограничиться формой мордента. Случаи, когда знак *tr* обозначает мордент, указаны в комментариях.

5) Если завершение трели точно не указано, трель следует заканчивать главной нотой после верхней вспомогательной.

6) В заключение следует напомнить, что все мелизмы (трели, форшлаг, группетто, арпеджио и др.) должны быть исполняемы согласно классическим нормам, т. е. за счет длительности главной ноты. Например,  исполняется таким образом:

 либо так: 

Собственноручные пометки Шопена в текстах его произведений, на экземплярах г-жи Дюбуа, хранящихся в Библиотеке парижской консерватории (см. E. Ganche *Dans le souvenir de F. Chopin*, Париж 1925, стр. 205 и след.), ясно определяют способ исполнения Шопеном орнаментов в ритмическом отношении. Между прочим, Шопен этими пометками подчеркнул, что первую ноту мелизма в скрипичном ключе следует ударять одновременно с басовой нотой, соответствующей главной ноте мелизма. Напр., в Ноктюрне ор. 37 № 1 и в Этюде ор. 10 № 3:



В последнем случае соль диез¹ форшлага следует взять одновременно не только с басовым ми, но и с соль диез среднего голоса в скрипичном ключе.

КОММЕНТАРИИ

1. Полонез до диэз минор ор. 26 № 1

Условные сокращения: ФИ — оригинальное французское издание (М. Шлезингер в Париже, изд. № 1929). НИ — оригинальное немецкое издание (Брейткопф и Гертель в Лейпциге, изд. № 5707).

Т. 1. В ФИ здесь указано только *Appassionato*.

Т. 8. В ФИ и в НИ последняя басовая нота соль диэз¹ поставлена в верхнем нотоносце. Может быть, это сделано для того, чтобы указать, что этот звук должен быть взят правой рукой.

Тт. 9–10, 21–22 и т. п. Малые лиги в скрипичном ключе повторены согласно ФИ и НИ, где они имеются в тт. 46–47.

Т. 11. В ФИ форшлаг фа диэз² не перечеркнут. То же в т. 23, но в т. 48 эта нота перечеркнута. В НИ она перечеркнута везде.

Т. 12. В ФИ и в НИ нет лиги в басовом ключе. То же в т. 24. В т. 49 только звуки фа диэз¹ и ми¹ связаны лигой.

Тт. 35–36. В ФИ и НИ фразировочная лига кончается на т. 35, а новая начинается в начале т. 36.

Т. 42. В ФИ в начале этого такта указан знак *forte* (*f*), а рядом знак *sforzato* (*sf*), в НИ — знак *fortissimo* (*ff*).

Тт. 51 и 83. В ФИ и в НИ группетто записано так:



т. е. к нему графически присоединен предшествующий звук фа¹ среднего голоса. Так как этот звук, несомненно, не входит в мелодию (в противном случае Шопен записал бы первый звук верхнего голоса четвертной с точкой, а не половинной) мы, следуя за более новыми изданиями, вместо него поставили звук ля бемоль¹, соединяя его с предыдущим. Шопен применил вышеуказанную запись (самую простую, но не вполне точную), вероятно для того, чтобы указать, что группетто должно быть сыграно лишь после четвертой восьмой такта, а не одновременно с ней. Следовательно, группетто нужно понимать как секстоль (с «немой» первым звуком):



или, по нашему мнению, скорее как триоль:



Т. 53. В ФИ и в НИ форшлаг записаны мелкими восьмыми. В т. 85 в ФИ они записаны тоже восьмыми, но в НИ тут шестнадцатые.

Тт. 54 и 86. Что касается нотации группетто, то к ней относятся замечания, сделанные для тт. 51 и 83. В ФИ в т. 86 последнее ре бемоль² группетто слигено со следующим ре бемоль² аккорда. В НИ этой связи нет. В т. 54 ее нет в обоих изданиях.

Тт. 66–69. В ФИ и в НИ лига в басовом ключе заканчивается на т. 66 и на звуке соль бемоль¹ в т. 68. В этих изданиях басовый мотив в тт. 67 и 69 охвачен особой лигой. Тт. 66–69 основаны на уменьшенном септаккорде. Так как эти четыре такта повторяются затем с некоторыми видоизменениями полутонном ниже (тт. 70–73) в тональности до минор, и соответствующим образом записаны (си - ре - фа - ля бемоль = VII⁷ в до минор, хотя в т. 73 этот аккорд изменен на VII⁷ в ми бемоль мажор), следовало бы считать, что тт. 66–69 написаны в ре бемоль мажор; после заключения предыдущей части в этой тональности, это вполне естественно. Итак аккорд составляющий гармоническую основу этого четырехтакта должен быть записан: до - ми бемоль - соль бемоль - си дубль бемоль. Мы изменяем поэтому запись ФИ и НИ таким образом, что в тт. 66–69 в скрипичном ключе вместо ля ставим си дубль бемоль. Однако Шопен понимает данный аккорд как VII⁷ в си бемоль минор; по крайней мере, он его так записывает (ля - до - ми бемоль - соль бемоль, с предполагаемым разрешением в си бемоль - ре бемоль - фа), но, вместе с тем, пятую шестнадцатую в басу в т. 68 он нотирует си дубль бемоль, а не ля.

Т. 77. В более новых изданиях здесь, в начале такта, в скрипичном ключе, перед до³ имеется бемоль, которого нет в ФИ, в НИ и в издании Микули. Микули восстанавливает в начале этого такта бемоль при звуке ля¹, при котором стоит бекар в предыдущем такте. Возможно, что этот бемоль ошибочно отнесен к звуку до³, но следует признать, что до бемоль² здесь вполне оправдан. В НИ нет знака *f* в басовом ключе. В ФИ и в издании Микули этот знак поставлен, может быть ошибочно, вместо *sf*.

Т. 79. В ФИ и в НИ нет бемоля над мордентом. Следовательно следует брать в морденте звук до³, а не до бемоль². До бемоль указано лишь в более новых изданиях.

Т. 97. В ФИ и в НИ в конце трио нет обозначенного повторения главной части Полонеза. В обоих изданиях здесь даже указано *Fine*. Надо полагать, что это недосмотр, ибо нет никакого основания допускать, что Шопен хотел здесь поступить вопреки принципу, соблюдаемому во всех

полонезах, в которых после трио повторяется главная часть произведения (хотя бы сокращенная, или с некоторыми изменениями). Следуя за Микули, мы указываем *Da capo*.

2. Полонез ми бемоль минор ор. 26 № 2

Условные сокращения такие же, как и для предыдущего Полонеза.

Т. 10. По утверждению Микули, Шопен в экземпляре своей ученицы, г-жи Рубио, здесь и в дальнейшем повторении этого такта, переменял в гамме при звуках ре бемоль² и ре бемоль³ оба бемоля на бекары. В НИ в этой гамме тоже везде ре.

Т. 11. В ФИ, в правой руке оба соль бемоль³ здесь не связаны. Мы повторяем лигатуру, указанную в ФИ в соответственном т. 115. В иных повторениях этого такта в ФИ лига начинается либо с первой шестнадцатой либо с четвертной в скрипичном ключе. В НИ лига везде начинается с этой четвертной.

Тт. 13–14, 17 и 18. В ФИ и в НИ лига в скрипичном ключе в этих тактах и в дальнейших их повторениях оканчивается на четвертой шестнадцатой. Кроме того, в НИ постоянно, а в ФИ преимущественно, здесь и в повторениях этих тактов лига начинается не с шестнадцатой си бемоль, а с предшествующей четвертной до бемоль. В НИ последняя басовая восьмая в т. 13 си бемоль - ми бемоль¹ - соль¹, как в т. 14. То же в дальнейших повторениях этой части.

Тт. 18, 66 и т. п. Шопен ошибочно записывает последний басовый аккорд с ми¹ вместо с фа бемоль¹ (это VII⁷ в ля бемоль минор).

Тт. 35–36. В ФИ вместо лиги, связывающей басовые звуки ми - фа, при переходе из одного такта в другой (как в ФИ в тт. 33–34) здесь лига, связывающая оба басовых Фа; это значит, что Фа в начале т. 36 ударять не нужно. То же в соответственном такте репризы. Это, вероятно, ошибка.

Т. 38. В НИ в конце такта в скрипичном ключе вместо септимы си бемоль - ля бемоль¹ — октава ля бемоль - ля бемоль¹. То же в соответственном такте репризы (т. 142).

Т. 73. Шопен в т. 69 правильно нотирует последний аккорд с до дубль диез¹, но здесь и в т. 77 он ставит ре¹ вместо до дубль диез¹.

Тт. 81–82 и 89–90. Включение звука ля то в партию правой руки (тт. 81–82), то левой (тт. 89–90) — носит, вероятно, случайный характер. В более новых изданиях эта запись унифицирована.

Т. 94. В НИ в скрипичном ключе в последнем аккорде этого такта си вместо ля диез; это, возможно, не случайность, а один из многочисленных вариантов в этой части произведения.

Т. 97. В экземпляре сестры Шопена, Людвики Енджеевич, знак *pp* около *tremolo* зачеркнут ка-

рандашом, а может быть даже изменен на *ff* (пометка неразборчива).

Тт. 103–104. В ФИ и в НИ в т. 103 первая басовая октава Фа диез - Фа диез. Это, несомненно, ошибка. (В НИ в тт. 103–104 в басу только верхние звуки, без нижних октав). В издании Микули октава Соль диез - Соль диез.

Т. 125. В ФИ в аккорде в начале такта недостает нижнего фа.

Тт. 147–148. В ФИ звуки ми бемоль¹ между этими тактами не слиганы, но они связаны в соответствующих тт. 43–44.

Т. 175. В экземпляре Людвики Енджеевич *ppp* версии ФИ зачеркнуто и заменено на *ff* (срвн. комментарий к т. 97). То же в экземпляре Джэйн Стирлинг (срвн. E. Ganche *Voyages avec F. Chopin*, Париж 1934, стр. 144). В НИ обозначено *ppp*, как в ФИ.

3. Полонез ля мажор ор. 40 № 1

Условные сокращения: М — автограф, репродуцированный в книге Л. Биненталя *Chopin. Życiorys twórcy i jego sztuka* (Варшава 1937, репрод. XII). ФИ — оригинальное французское издание (Э. Трупенэ и К° в Париже, изд. № 977). НИ — оригинальное немецкое издание (Брейткопф и Гертель в Лейпциге, изд. № 6331). Из тождества М с НИ следует, что НИ основано на М.

Т. 1. В М здесь *ff*.

Т. 3. В М и в НИ, в последнем аккорде этого такта и во всех дальнейших его повторениях в правой руке звук до диез¹ вместо ре¹, и звук ля вместо си и левой руке (эти звуки повторяются в предшествующих аккордах). Мы сохраняем версию ФИ. В М и в НИ указана педаль (новая) для четырех последних шестнадцатых такта, но соответственная педаль в т. 1 не указана. В ФИ в этом произведении педализация вообще не обозначена.

Т. 7. В НИ лига начинается с первого звука такта и кончается на последнем. В ФИ вообще нет лиги. В М лига начинается со второй ноты в скрипичном ключе и кончается на последней.

Тт. 9, 10, 13 и 14. В М и в НИ, в противоположность сходным тт. 2 и 4, педаль здесь задерживается до предпоследней восьмой такта включительно.

Т. 11. В ФИ в третьем аккорде с конца такта в скрипичном ключе здесь си диез¹ вместо до диез¹. То же и в т. 75.

Т. 12. В более новых изданиях во втором аккорде в скрипичном ключе, для облегчения исполнения, пропущено до диез². Мы сохраняем версию М, ФИ и НИ. В соответственных аккордах в тт. 13, 14 и 78 в М, ФИ и НИ нет до диез²; оно имеется в т. 77 только в ФИ. В ФИ третья басовая восьмая здесь только октава Соль диез - соль диез. То же в т. 76.

Т. 13. В ФИ второй и третий аккорд в правой руке до диез² - ре диез² - фа дубль диез² - ля диез², причем в т. 77 к этим звукам добавлено еще ля диез¹. Мы принимаем версию М и НИ, аналогичную с аккордами т. 14.

Т. 25. В ФИ нет *energico* обозначенного в М и НИ.

Тт. 25–26. В М, ФИ и НИ фраза в этих тактах охвачена одной лигой; то же в следующих двух тактах. В тт. 35–36 фразировка принятая нами.

Т. 29. Вместо указанного в М, НИ, в издании Микули и ныне общепринятого одного звука си в начале этого такта, в ФИ полный аккорд:



Возможно, что Шопен ввел этот аккорд, корректируя ФИ. То же относительно т. 53.

Т. 31. В ФИ, при повторении этой части (в нашем издании оно лишь обозначено), в такте, соответствующем т. 31, добавлен еще звук ля¹ в аккордах 2, 3, 4 и 7. В М и в НИ добавлен этот звук в этом такте и в его двух дальнейших повторениях, но только при первом аккорде. В М в предпоследнем аккорде т. 31 не фа диез², а ля².

Т. 32. В М и в НИ, здесь и в т. 56, одна педаль длится в течение целого такта.

Т. 33. В М и в НИ в этом такте и в его дальнейших повторениях первая октава в скрипичном ключе сокращена с половинной до четвертной, которая отделена от следующей октавы четвертной паузой.

Т. 34. В М и в НИ в этом такте и в его дальнейших повторениях в басовых аккордах шестнадцатыми имеется еще звук ля между фа диез и ре¹.

Т. 35. В ФИ в этом такте и в его дальнейших повторениях, как и в т. 27, два последних басовых аккорда — Си - ре - ля.

Тт. 37–40. В ФИ в этих тактах аккорды полнее: в левой руке версия принятая нами (за исключением второго басового аккорда в т. 40, который в ФИ является точным повторением первого аккорда); в правой же руке в трех последних аккордах в т. 37 еще звук фа², в т. 38 в трех последних аккордах звук соль²:



а тт. 39 и 40 в ФИ имеют следующий вид:



В М и в НИ в правой руке версия, принятая нами (за исключением звука ми бемоль² в первом аккорде т. 37 и звука ля² в предпоследнем аккорде т. 40, удержанных нами согласно ФИ), в ле-

вой руке в т. 37 нет звука ми бемоль¹ в аккордах 2–6 и звука ре² в предпоследнем аккорде, а в т. 38 звука фа¹ в аккордах 2–6 и ми¹ в предпоследнем аккорде. В ФИ в т. 40 оба ля¹ в последних двух басовых аккордах не связаны. Все эти замечания относятся также и к тт. 61–64.

Тт. 41 и 43. В М и в НИ в этих тактах тридцать вторые имеют точки *staccato*, в то время как шестнадцатые в тт. 45 и 46 охвачены лигами *legato*. В ФИ нет никаких знаков. В издании Микули упомянутые тридцать вторые также имеют лиги.

Т. 45. В ФИ здесь третья шестнадцатая фа.

Т. 46. В НИ шестнадцатые в конце этого такта: до диез - ре - ми - фа диез; это, вероятно, ошибка. Мы приняли версию М и ФИ.

Т. 48. Переход последней трели в первые звуки т. 49 не плавен. Советуем исполнять его следующим образом:



т. е. между звуком ми, которым должна заканчиваться трель, и форшлагом ре¹ версии М, ФИ и НИ, прибавить еще звук ре, т. е. нижнюю октаву этого форшлага.

Т. последний. В М и в НИ указано *fff*.

4. Полонез до минор ор. 40 № 2

Условные сокращения такие же, как для Полонеза ор. 40 № 1.

Т. 3. В НИ третий и четвертый аккорды в правой руке соль - до¹ - ми бемоль¹ - соль¹, т. е. они являются повторением двух предыдущих аккордов. В НИ лига начинается лишь со второй басовой октавы (в этом такте и в тт. 5, 11, 13 и т. п.). В ФИ либо вовсе нет лиг в этих тактах, либо лига начинается со второй части такта (т. 11). Один только раз ФИ совпадает с НИ.

Т. 7. В НИ первый аккорд в скрипичном ключе до¹ - ля бемоль¹ - до², так же, как на третьей восьмой. То же и в дальнейших повторениях этого такта.

Т. 10. В НИ в скрипичном ключе в предпоследней восьмой нет звука соль¹. То же и в дальнейших повторениях этого такта.

Т. 11. В НИ в начале этого такта и в дальнейших его повторениях следующая запись:



В ФИ здесь и в начале т. 48 только секста ми бемоль¹ - до¹.

Т. 14. В ФИ четвертый аккорд в скрипичном ключе является точным повторением предыдущего

аккорда. То же и в дальнейших повторениях этого такта.

Т. 18. В ФИ и в НИ после этого такта повторены тт. 1–18 *in extenso*, на этот раз уже без *sotto voce*; в НИ, напротив, указано даже *forte*.

Тт. 19 и 21. Октавы ля бемоль - ля бемоль¹ советуем брать первыми пальцами обеих рук.

Тт. 21–22. В ФИ звук до², при переходе из одного такта в другой, связан; однако он не связан в тт. 19–20.

Т. 26. В НИ *diminuendo* начинается уже в этом такте.

Т. 27. В НИ восьмая шестнадцатая — одно фа диез².

Тт. 27–33. Запись ФИ и НИ, сохраненная здесь, недостаточно подчеркивает линию мелодического развития этого фрагмента. По нашему мнению, эту мелодию нужно выделить следующим образом:



Тт. 28–29. В НИ оба соль между этими тактами соединены лигой.

Т. 31. В ФИ девятая шестнадцатая — только ми¹.

Т. 35. В ФИ и НИ си, четвертная с точкой, помещена под верхним нотоносцем и включена в партию правой руки.

Тт. 36–40. В ФИ и НИ нет четвертной паузы в т. 36, паузы в верхнем нотоносце в тт. 37–39 и паузы восьмой в начале т. 40.

Т. 40. В ФИ в начале такта в басовом ключе только октава До - до.

Т. 57. Аккорд в конце этого такта идентичен с аккордом в начале следующего такта. Это минорная субдоминанта с повышенной прямой и добавленной повышенной секстой, между двумя аккордами тоники в ля бемоль мажор. Шопен в т. 58 нотирует ее с си и ре, а в т. 57 пишет этот аккорд с до бемоль и ми дубль бемоль, что является лишним осложнением записи.

Тт. 62–63. В НИ последнее соль¹ в скрипичном ключе (здесь и в т. 89) связано с предшествующим соль¹, а не (как в ФИ) со следующим, которого, между прочим, нет в НИ. В НИ в тт.

63 и 90 второй аккорд не ре бемоль¹ - ля бемоль¹ - ре бемоль², а ре бемоль¹ - фа¹ - ре бемоль².

Тт. 66 и 93. В ФИ пятая восьмая ми бемоль¹ включена в этих тактах в партию правой руки. В ФИ оба басовых ля связаны, но только в т. 66, а не в т. 93.

Т. 70. В ФИ звук ми бемоль¹ повторен на второй восьмой такта рядом с секстой до².

Тт. 71–81. В ФИ вторая половина т. 71 и весь т. 72 охвачены одной лигой, затем лига начинается с т. 73 и оканчивается в начале т. 75. Вторая половина т. 75 охвачена лигой, кончающейся на первой ноте т. 77, а затем указана одна лига от того же ре бемоль¹ в т. 77 до начала т. 81. Новая лига начинается с третьей четвертной т. 81. В НИ вторая лига в тт. 71–72 и 75–76 кончается в конце тт. 72 и 76. В начале т. 73 начинается новая лига, которая кончается на переом соль мелодии, а лига, начатая в начале т. 77, кончается на последней ноте т. 82.

Т. 73. В ФИ здесь нет знака арпеджио.

Тт. 79–80. Фигуру этих тактов следовало бы записать таким образом:



Тт. 97–100. В ФИ и в НИ эти такты во многом не сходны. Мы приняли версию НИ, изменяя верхнюю половинку си бемоль¹ в т. 98 на две четвертные си бемоль¹ - ля бемоль¹, находящиеся в ФИ. В ФИ в т. 97 звук ми бемоль¹ повторен на второй восьмой (срвн. комментарий к т. 70); в т. 98 на второй восьмой аккорд ре бемоль¹ - соль¹ - до² (после ре бемоль¹, а не до¹ в начале такта); в т. 99 на второй восьмой аккорд до¹ - ре¹ - си бемоль¹, а в басовом ключе в начале такта четвертная фа (верхняя октава последней басовой шестнадцатой в т. 98).

Тт. 108–109. В НИ звук соль¹ при переходе из т. 108 в т. 109 не связан.

5. Полонез фа диез минор ор. 44

Условные сокращения: ФИ — оригинальное французское издание (М. Шлезингер в Париже, изд. № 3477). НИ — оригинальное австрийское издание (П. Мекетти в Вене, изд. № 3577).

Тт. 4–5. В ФИ и НИ ре (последняя шестнадцатая т. 4 и первая т. 5) включено в партию правой руки. Мы его помещаем в партию левой руки, как это сделал Шопен в т. 5 (восьмая и девятая шестнадцатые).

Тт. 5–8. В ФИ и НИ здесь нет фразировочных лиг. (В этих изданиях очень мало динамических и агогических знаков в данном произведении). В ФИ, в соответственном месте перед репризой,

одна лига над тт. 264–265, другая над тт. 266–267. В НИ все эти четыре такта охвачены одной лигой.

Т. 18. В ФИ и НИ не указано здесь заключение трели, но оно имеется в дальнейших соответственных тактах. В ФИ, здесь и в дальнейших соответственных тактах, кроме повторенных четыре раза восьмых ми диэз - си еще четыре раза до диэз (нижняя октава до диэз¹ в мелодии).

Т. 23. В НИ в первом басовом аккорде нет звука ре. В следующем такте нет звуков ре при первой октаве триоли в обеих руках. Соответственные дальнейшие такты еще менее точны в подобных деталях.

Тт. 27–33. В ФИ и в НИ, в этих и в соответственных дальнейших тактах, арпеджирование октав обозначено весьма несистематично.

Т. 28. В ФИ последняя басовая восьмая — это повторение предыдущей: фа - до¹ - ми бемоль¹ - фа¹, как в т. 54.

Т. 29. В НИ, здесь и в т. 55, октава фа¹ - фа² сокращена до тридцать вторых. То же в т. 33 (октава ми бемоль¹ - ми бемоль²).

Т. 31. В НИ первая октава в скрипичном ключе, здесь и в дальнейших соответственных местах, записана следующим образом:



Эта запись, вероятно, соответствует принятой в нашем издании из ФИ (тт. 57 и 290). В ФИ в т. 31 форшлаг связан со следующей главной нотой, что могло бы обозначать ломанную октаву сверху вниз, без форшлага (такая же нотация в издании Микули в тт. 31 и 57, но не в т. 290). В ФИ в т. 107 перед октавой нет знака арпеджио; это, вероятно, опечатка. Ввиду того, что при верхней ноте октавы имеется форшлаг (в противоположность октавам в тт. 27, 29 и 33, где форшлаг при нижней ноте), возникает сомнение, не должна ли быть октава в тт. 31 и т. п. ломанной сверху вниз, после форшлага.

Т. 32. В ФИ вторая октава в скрипичном ключе ре бемоль¹ - ре бемоль² шестнадцатая, а не тридцать вторая.

Тт. 35 и след. В ФИ в скрипичном ключе октавы, которые должны быть выдержаны дольше чем в течение восьмой, имеют кроме штилей восьмых еще штили четвертных, но только для верхних нот. То же в тт. 61 и след. На то, что Шопен имел в виду продолжить и нижние звуки, указывают точки не только при верхних звуках октавы, но и при нижних в тт. 37, 38 и т. п. Здесь и в дальнейших соответственных местах, мы приняли запись НИ и ее основы применили также в тт. 13–14.

Т. 36. В ФИ четвертой восьмой в левой руке в этом такте недостает звука си.

Т. 37. В НИ предпоследняя басовая восьмая имеет между ре и соль диэз еще фа-диэз.

Т. 43. Начало такта в ФИ и НИ имеет следующий вид:



В ФИ и в НИ, здесь и в дальнейших повторениях этого такта, разная лигатура. Лига начинается либо с первого аккорда такта в скрипичном ключе, либо со следующей за ним первой шестнадцатой, либо с четвертной ля¹ на второй доле такта. Мы приняли эти последние лиги, как наиболее соответствующие артикуляции.

Тт. 61–64. В этих тактах в басовом ключе ноты гаммообразного пассажа должны быть сгруппированы так, чтобы они соответствовали записи тридцать вторыми, следовательно, таким образом:



Т. 94. В НИ последняя октава в этом такте звучит, как в предыдущем, Ми - ми, а не До - до. То же в т. 118.

Т. 96. В НИ последняя октава в этом такте звучит, как в предыдущем, Фа - фа, а не Ре - ре. То же в т. 120.

Т. 98. В группе тридцать вторых Шопен записал не ре диэз - си, а ми бемоль - до бемоль, вводя лишь в конце такта энгармоническую замену ми бемоль на ре диэз. (Это — септаккорд второй ступени с повышенной терцией, которая является лидийской квартой в ля миноре). То же в т. 122.

Т. 122. В НИ здесь до вместо до бемоль, которое мы изменили на си (срвн. комментарий к т. 98).

Тт. 127 и след. В ФИ педаль обозначена только в этом трио. В ФИ и НИ в тт. 129–138 лиг в басовом ключе нет. То же в тт. 149–158.

Т. 132. В НИ в басовом аккорде на третьей части такта нет звука до диэз¹.

Т. 143. В НИ в начале такта звук до диэз¹ вместо ре². Аналогично и в т. 163 соль диэз² вместо ля².

Т. 155. В ФИ вторая басовая четвертная — только Си.

Т. 165. В ФИ и НИ лига начинается в этом такте и кончается лишь в т. 176.

Т. 171. В ФИ и НИ в левой руке в начале такта фа¹, а не ми диэз¹. Мы принимаем орфографию более обоснованную и аналогичную с шопеновской в тт. 175, 230 и 234.

Т. 178. В ФИ и НИ лига, начатая с этого такта, кончается лишь в т. 184.

Т. 181. В ФИ нет мордента.

Тт. 218–219. В НИ эти такты имеют следующую форму:



Т. 232. В ФИ и НИ лига, начатая с этого такта, кончается на последней четвертной т. 239.

Т. 234. В НИ две последние ноты в партиях обеих рук — восьмые.

Т. 240. В ФИ нет мордента.

Т. 241. В НИ в басовом ключе обе четвертные си здесь связаны. В ФИ в басовом ключе половинная Си не связана со следующим тактом.

Тт. 250–251 и 258–259. Тут имеются звуки доминантового трезвучия в фа диес минор: до диес - ми диес - соль диес, с предшествующими нижними вспомогательными си диес, ре дубль диес и фа дубль диес. В ФИ и НИ здесь постоянно ми вместо ре дубль диес.

Т. 270. В НИ в аккорде к предпоследней восьмой этого такта добавлен звук соль диес.

Т. 294. В ФИ во втором аккорде на второй части такта, кроме звуков ми¹ - ля¹ - ми², имеется еще звук до диес³, связанный с до диес³ предыдущего аккорда.

Тт. 314–315. Первые звуки хроматической гаммы в басовом ключе, Ре диес - Ми, Клиндворт правильно считает заключением трели; потом он распределяет звуки хроматической гаммы по четыре на каждую восьмую партии правой руки.

Т. 320. В ФИ, в противоположность дальнейшим тактам, вторая восьмая такта здесь является повторением предшествующего аккорда, т. е. кроме звуков до диес и ля, есть еще звук фа диес.

Тт. 323–324. В ФИ в скрипичном ключе звук до диес¹ здесь не связан.

6. Полонез ля бемоль мажор ор. 53

Условные сокращения: ФИ — оригинальное французское издание (М. Шлезингер в Париже, изд. № 3958). НИ — оригинальное немецкое издание (Брейткопф и Гертель в Лейпциге, изд. № 7002).

Т. 5. В ФИ в левой руке в аккорде в начале такта нет звука Ля бемоль.

Т. 12. В ФИ во втором аккорде такта нет звука ре¹.

Т. 14. Мы соблюдаем запись ФИ и НИ. Однако более точной была бы следующая:



где выделен ход си бемоль¹ - до³ - ре бемоль³.

Тт. 16–17. Мы повторяем лиги согласно НИ. В ФИ лига кончается в конце т. 16.

Т. 26. В НИ в конце этого и 42 такта следующая версия:



В тт. 74 и 164 имеется шестнадцатая и восьмая, но без паузы между ними.

Т. 28. В ФИ и в НИ в последнем аккорде такта нет звука до¹.

Тт. 33, 34, 37, 38 и т. п. Форшлаг перед трелью поставлен лишь для того, чтобы указать, что трель следует начинать с главной ноты (ми бемоль¹ или фа¹).

Т. 36. В ФИ перед вторым аккордом в скрипичном ключе нет знака арпеджио. То же в тт. 68 и 158.

Т. 44. В ФИ в последнем басовом аккорде нет звука до¹. То же в т. 76.

Т. 47. В ФИ здесь лига не прервана. То же в т. 79.

Т. 48. В ФИ и в НИ перед предпоследним аккордом здесь нет знака арпеджио. В т. 80 арпеджио указано только в ФИ, в НИ его нет.

Тт. 50–51 и 54–55. В ФИ в партии правой руки при переходе из т. 50 в т. 51 звук до³ слигован; в НИ нет никакой связи. В ФИ в аналогичном переходе из т. 54 в т. 55 звук ми бемоль³ слигован с соль³, в то время как в НИ в обоих аккордах связан звук ми бемоль³. Мы считаем, что в обоих случаях Шопен хотел связать общий звук в аккордах.

Тт. 58 и 59. Трель в этих тактах следует исполнять таким же образом, как в тт. 62 и 63, где трель, ввиду октавного форшлага, начинается с главной ноты ре бемоль³. Все трели в этих тактах должны, вероятно, заканчиваться согласно нотации первой трели т. 64 в ФИ и НИ. В ФИ и в издании Микули последняя восьмая в басу в тт. 58 и 59 не фа - ля бемоль, а фа - соль.

Т. 64. В ФИ во втором аккорде этого такта отсутствует звук си бемоль. Гамма не заканчивается звуком ми бемоль³. В НИ эта гамма начинается лишь после последнего аккорда, а в ФИ — с предпоследнего.

Т. 65. В ФИ здесь нет знака *ff*.

Тт. 81–82. В ФИ знаки арпеджио являются сплошной линией, вероятно вследствие того, что две нижние ноты аккордов правой руки записаны в нижнем нотоносце и потому сливаются с басовыми нотами. В НИ аккорды правой руки помещены исключительно в верхнем нотоносце, а знаки арпеджио отделены для каждой руки. То же в тт. 101–102 и 180. В обоих изданиях в т. 100 аккорды правой руки помещены в нижнем нотоносце и поэтому знаки арпеджио не прерваны.

Т. 83. В ФИ указано одно *p*; но в т. 103 — *pp*.

Т. 90. В ФИ лига здесь не прервана. В НИ она прервана в конце такта. В ФИ в т. 110 лига тоже не прервана. В НИ лигатура, применяемая нами.

Т. 92. В ФИ в партии правой руки шестнадцатая до диез¹ стоит не на добавочной линии, но вне системы; во всяком случае, она находится выше следующего си и не может быть с ним отождествляема. То же в т. 112. В некоторых более новых изданиях эта шестнадцатая — си.

Т. 96. В ФИ одна лига кончается на второй шестнадцатой, а новая лига начинается с третьей шестнадцатой на верхнем нотоносце. В НИ новая лига начинается уже со второй шестнадцатой.

Т. 124. В ФИ и НИ лига начинается не в начале т. 125, а уже с последней четвертной т. 124.

Т. 130. В ФИ нет мордента на звуке соль¹.

Т. 134. В НИ здесь нет мордента.

Т. 141. В ФИ последние две ноты в скрипичном ключе шестнадцатые. То же в ФИ и в НИ в аналогичном т. 133. В НИ предпоследнее си бемоль³ — тридцать вторая, после которой такая же пауза, а последнее ля³ — шестнадцатая. Мы приняли версию Микули. В более новых изданиях — один из этих двух ритмов, причем по аналогии введено изменение в т. 133. У Клиндворта, например, в обоих этих местах указан следующий ритм:



Тт. 148 и 150. В НИ в басовом ключе в начале этих тактов перед ми бемоль имеются бекары, как в тт. 149 и 151. В ФИ в тт. 148 и 150 ми бемоль, а в тт. 149 и 151 ми. Эта версия более соответственна, т. к. ми бемоль в тт. 148 и 150 соответствует Ми бемоль в тт. 144 и 146, в то время как ми в тт. 149 и 151 соответствует ми¹ скрипичного ключа в тт. 145 и 147.

Т. 170. В НИ в партии левой руки, в четвертом аккорде этого такта нет звука до¹.

Т. 173. В НИ на третьей басовой восьмой стоит си, а не до бемоль¹ хотя в аналогичном месте т. 171 имеется до бемоль¹.

Т. 175. Клиндворт здесь выделяет графически главный мотив:



7. Полонез — Фантазия ор. 61

Условные сокращения: ФИ — оригинальное французское издание (Брандюз и К^о в Париже, изд. № 4610). НИ — оригинальное немецкое издание (Брейткопф и Гертель в Лейпциге, изд. № 7546).

Т. 3. В НИ здесь не *f*, а, напротив, — *pp*.

Т. 5. В НИ, в аккорде, вместо ре бемоль звук ми бемоль, связанный с ре бемоль предыдущего такта. Это, вероятно, ошибка.

Т. 7. В НИ во втором аккорде нет ре бемоль.

Т. 10. В НИ октава До бемоль — до бемоль в конце этого такта не связана со следующим тактом.

Т. 20. В ФИ, в противоположность НИ, последняя нота в басу. — Си диез, а не Си. Возможно, что так в подлиннике, потому что си диез содержится в первом аккорде следующего такта.

Т. 25. В НИ в третьем басовом аккорде фа¹ вместо ми бемоль¹. Это, вероятно, ошибка, т. к. в повторении этого фрагмента в т. 45 в НИ, как и в ФИ, имеется ми бемоль¹.

Тт. 25 и 29. В ФИ и НИ нет ясного указания, что шестнадцатые в этих тактах следует брать правой рукой.

Т. 31. В ФИ последняя шестнадцатая в правой руке не одно ля бемоль³, а аккорд до³ — ми бемоль³ — ля бемоль³, как в начале следующего такта. В версии ФИ и НИ последняя басовая восьмая в этом такте секста фа¹ — ре бемоль³, без звука си бемоль¹. Это, вероятно, ошибка. В ФИ и НИ лига в этом такте не прервана.

Т. 33. В ФИ и НИ новая лига начинается в начале этого такта. В НИ в аккорде в начале такта не ля бемоль¹, а соль¹.

Т. 36. В НИ перед аккордом на третьей восьмой нет бекара при соль¹ и даже добавлен бемоль перед соль³. В НИ четвертая восьмая в партии правой руки фа³, без нижней сексты ля бемоль¹. В НИ в аккорде в левой руке в последней восьмой такта нет соль.

Тт. 41 и 42. В ФИ и НИ в начале этих тактов и в т. 43 лиги не прерваны.

Т. 45. В НИ, в противоположность т. 25, здесь к октаве ми бемоль — ми бемоль¹ (4-ая басовая восьмая) прибавлена еще септима ре бемоль¹, как в т. 44.

Т. 46. В ФИ и в НИ новая лига начинается с последней ноты в скрипичном ключе.

Тт. 52—53. Мы соблюдаем здесь орфографию более новых изданий. В ФИ и НИ в т. 52 в правой руке девятая шестнадцатая до диез³ — ми³, одиннадцатая — ре диез³ — фа диез³, в т. 53 восьмая шестнадцатая также ре диез³ — фа диез³.

Т. 55. В ФИ и НИ имеется аппликатура в левой руке.

Тт. 56—61. Гармоническая последовательность, столь изысканная и тонкая в этих тактах, сводится в своей основе к переходу от аккорда ми бемоль — соль — си бемоль в начале т. 56 к ми бемоль — соль — си бемоль — ре бемоль в начале т. 61. Эта вставка является, в основном, нисходящей секвенцией типа доминантсептаккорд + тоника, постепенно движущейся в ля бемоль мажор, соль бемоль мажор, фа бемоль мажор и ми бемоль мажор:

Схема I



Схема II



В версии ФИ и НИ аккорд 2 не V^7 , а VII^7 (в ля бемоль мажор) с уменьшенной септимой и пониженной терцией; соль - си дубль бемоль - ре бемоль - фа бемоль. Этот аккорд Шопен записывает: си дубль бемоль - ре бемоль - фа бемоль - ля дубль бемоль, т. е. как бы V^7 в ми дубль бемоль мажор, желая придать ему форму, облегчающую чтение; ля дубль бемоль композитор изменяет на соль лишь в конце т. 57 в аккорде 3, являющемся побочным, образованным из звуков, находящихся перед до и ми бемоль (срвн. т. 56). Кроме того, Шопен добавляет к аккордам 4 и 6 малую септиму, вследствие чего аккорды 4, 5, 6 и 7 составляют ряд доминантсептаккордов, следующих по квинтовому кругу, причем в аккордах 4 и 6 квинта понижена. Во второй схеме аккорды представлены в окончательной форме, согласно версии ФИ и НИ. Но Шопен записывает аккорд 4 с ре вместо ми дубль бемоль и аккорд 6 с до и ми вместо ре дубль бемоль и фа бемоль.

Т. 61. В НИ форшлаг ля бемоль¹ связан с тем же звуком в следующей за ним октаве. Так же и у Микули. Если принять версию без лиг, то эту октаву нужно арпеджировать.

Тт. 67–69. В ФИ и в НИ звуки ре бемоль¹ не связаны при переходе из одного такта в другой, но соответственные ля бемоль в тт. 73–75 и ля в тт. 81–83 связаны.

Т. 78. В НИ в этом такте (и в конце предыдущего) напрасно изменена орфография с ми² на фа бемоль², причем ми² восстановлено в т. 79.

Т. 92. В НИ обе последние восьмые в басовом ключе си бемоль - ля бемоль (а не ля бемоль - си бемоль, как в ФИ); аналогично 5-ая и 6-ая восьмые в т. 93.

Т. 100. В ФИ в конце такта в скрипичном ключе две восьмые. В НИ версия принятая нами, но в ней последнее басовое ля бемоль записано шестнадцатой (ритмически параллельно верхнему голосу), соединенной верхней вязкой с предыдущим соль бемоль.

Т. 101. Лиги повторены согласно ФИ и НИ.

Т. 103. В НИ в начале этого такта оба ре¹ не связаны. В этом такте уменьшенный септаккорд, который в предыдущих тактах можно различно понимать, становится VII^7 в соль бемоль минор (соль бемоль мажор) и как таковой должен быть записан с ми дубль бемоль, а не с ре; в этом отношении мы изменили орфографию ФИ и НИ. В НИ последняя басовая нота здесь ре бемоль¹, а не ми бемоль¹.

Тт. 103–107. В этих тактах часто встречаются

комбинации двух ритмов:  — записанные в

ФИ таким образом, что шестнадцатая находится над третьей восьмой триоли. В НИ в этих тактах соответственные шестнадцатые сдвинуты за третью ноту триолей второго голоса, но в тт. 109–115, где тоже имеются частые комбинации двух ритмов, шестнадцатые точно обозначены над соответственными третьими восьмыми триолей.

Тт. 108–115. В ФИ и НИ в этом фрагменте, в партии правой руки верхний голос, составляющий мелодию, не вполне ясно и последовательно отделяется от нижних нот, составляющих гармонию. Мы это соответственно ретушировали, следуя, главным образом, за изданием Шольца (Петерс, Лейпциг).

Т. 125. В ФИ звук соль² в начале такта не слигван с тем же звуком в конце предыдущего такта, но зато связаны оба фа² в скрипичном ключе, т. е. вторая шестнадцатая со следующей, причем нет знака *tr* над восьмой шестнадцатой.

Т. 126. В НИ в басовом ключе в начале этого такта октава Соль - соль, а последняя восьмая не секста си бемоль - соль¹, а октава си бемоль - си бемоль¹.

Т. 127. В НИ в басовом ключе одни восьмые, а как третья восьмая повторяется аккорд, находящийся на второй, четвертой и пятой восьмых.

Т. 131. Аккорд, имеющий в тт. 128–129 форму до диэз - ми - соль - си бемоль, разрешается в т. 132 в трезвучие си - ре - фа диэз, а следовательно, должен быть записан ля диэз - до диэз - ми - соль. В ФИ и НИ соответственная энгармоническая замена, введенная нами в т. 131, не произведена. В ФИ в этом такте в басовом ключе нет октавы Соль - соль.

Т. 135. По мнению В. Wójcik-Keuprulan (*Melodyka Chopina*, Львов 1930, стр. 24 и след.), форшлаг в этом такте должен иметь длительность не больше шестнадцатой. Dunn (*Ornamentation in the Works of Fred. Chopin*, стр. 42) придает этому форшлагу теоретически значение четвертной, но признает, что он должен быть сыгран как восьмая. Мы согласны с его мнением, считая, что если бы Шопен желал придать этому форшлагу длительность шестнадцатой, он записал бы его мелкой неперечеркнутой восьмой, а не мелкой

четвертной. Нотируя ее как мелкую четвертную, он повидимому хотел придать форшлагу большую длительность, что соответствует патетическому характеру данного фрагмента.

Т. 137. В НИ басовая партия здесь такова:



Т. 148. В НИ указано только *più lento*.

Т. 165. Третий аккорд в этом такте следовало бы записать с ре дубль диез вместо ми, т. к. он предшествует доминанте в ля диез мажор, после тоники той же тональности. Мы сохраняем, однако, подлинную орфографию, т. к. эту гармонию можно считать переходной.

Т. 167. В ФИ и в НИ третья восьмая здесь не до дубль диез, как должно быть, а ре.

Т. 173. В НИ во второй части такта нет четвертной фа диез¹.

Т. 174. В ФИ последняя басовая восьмая не ля до диез¹, а фа диез - до диез¹.

Т. 176. В НИ в скрипичном ключе в начале такта одно си¹, без фа диез¹.

Тт. 182—185. В НИ басовая партия менее полновзвучна:



Т. 188. В НИ в аккорде на четвертой восьмой нет звука до диез¹.

Тт. 200, 202 и 204. На третьей части такта здесь скорее три группы по две шестнадцатых, чем две группы по три (трель в более быстром темпе в сравнении с предыдущим); следовательно, это триоль восьмыми, разделенная на шестнадцатые.

Тт. 209 и 212. В НИ короткий форшлаг ля диез в форме перечеркнутой мелкой восьмой. Мы сохраняем длинный форшлаг, согласно версии ФИ. По нашему мнению, форшлаг должен иметь длительность восьмой, как в т. 135; записанный шестнадцатой, он ввел бы в этот спокойный, ментальный фрагмент слишком резкий ритмический сдвиг; записанный же четвертной, он вызвал бы слишком сильное подчеркивание своего разрешения, т. е. звука си в среднем голосе.

Т. 214. В ФИ и НИ в аккорде в начале такта недостает звука ре диез¹.

Т. 221. В ФИ здесь нет форшлага фа¹.

Тт. 226—227. Весьма сомнительно, следует ли считать фигуры шестнадцатых в этих тактах (и в дальнейших тт. 230—231 и 234—237) секстолями, на что, казалось бы, указывают знаки б, имеющиеся в ФИ (в НИ их нет) над каждой из этих фигур. Так интерпретирует их, например, Клиндворт, который разделил эти фигуры на две триоли шестнадцатых. О том, что Шопен обозначал знаком сексто-

ли (являющейся соединением двух триолей) триоли высшего разряда, мы говорили в комментарии к т. 200. То же констатируем в тт. 250 и 251, где шесть шестнадцатых, соединенных попарно, имеют знак секстоли. Фигуры тт. 226 и т. д. представляют соединение двух групп по три ноты, постепенно движущиеся в нисходящем направлении. Однако они происходят из фигур, состоящих из нот больших длительностей в тт. 222—225, где соединение в группы по две ноты вытекает из характера такта даже там, где Шопен, задерживая четвертую восьмую (тт. 224—225), вводит побочный ритм $\frac{3}{4}$; в НИ, благодаря четвертным штилям (которых нет в ФИ), добавленным к третьей восьмой, отчетливо выдержан в дальнейшем ритм $\frac{3}{4}$, т. е. соединение нот по две. Таким образом, напр., фигура в т. 227:



является ускоренным повторением фигуры т. 222:



(срвн. также т. 228:



и тт. 211—213, где, вопреки «триольной» конструкции, двоечный ритм не подлежит сомнению).

Т. 242. В ФИ первая восьмая третьей триоли аккорд до² - ми бемоль² - до², без звука ля бемоль².

Тт. 243—248. В НИ, в противоположность ФИ, шестнадцатые в партии правой руки находятся везде не над нотами третьей восьмой в триолях, а после них. То же в издании Микули.

Т. 244. В НИ третья восьмая первой триоли не фа² - ля бемоль² - до², а ми бемоль² - ля бемоль² - до², а в аккорде пятой восьмой нет звука фа².

Т. 251. В ФИ, в последней басовой триоли, первая восьмая октавой выше, а в третьей звук ля¹ вместо фа диез¹.

Тт. 252—253. В НИ в последнем аккорде т. 252 и в первом т. 253 в партии левой руки нет звука до диез¹. В третьем аккорде т. 253 в партии правой руки в ФИ нет звука ля бемоль². В НИ лига между пятой и шестой восьмыми в т. 253 не прервана.

Тт. 254—281. В противоположность ФИ, где все шестнадцатые помещены под либо над соответственной третьей восьмой триоли, в НИ (и у Микули) эти шестнадцатые везде сдвинуты за третьи восьмые (за исключением тт. 268—271, где звуки в октавах берутся, согласно НИ, вместе и одновременно с басовыми октавами, как третьи восьмые

триолей). А. Корто в своем издании Полонезов находит, что Шопен применил здесь традиционную классическую орфографию, в которой восьмая с точкой, со следующей за ней шестнадцатой, стоит (для облегчения записи) вместо триоли, содержащей четвертную и восьмую. Запись НИ, казалось бы, против такой интерпретации ритма в этом фрагменте. Проблему решить, действительно, не легко. Пунктированный ритм, предоставляющий шестнадцатым их фактическую длительность в размере 2, казалось бы, более соответствует характеру этого произведения (за исключением, конечно, тт. 268–271, где деление звуков в октавах правой руки создало бы известный разлад).

Т. 254. В ФИ вторая и третья восьмые в партии правой руки только октава ми бемоль¹ - ми бемоль², без до².

Т. 255. В НИ начальное ми бемоль² (половинная) не связано с тем же звуком предыдущего такта. В НИ на третьей восьмой повторена только терция ля бемоль¹ - до². В ФИ в последнем аккорде такта ми бемоль¹, а не фа¹; это, вероятно, ошибка, т. к. в соответствующих тт. 257 и 259 в ФИ имеется фа¹, а не ми бемоль¹.

Т. 262. В НИ и в издании Микули, вместо второй паузы шестнадцатой в басовом ключе, длительность предыдущей восьмой увеличена точкой. В ФИ в скрипичном ключе первый аккорд имеет знак арпеджио после форшлага. В НИ ля бемоль² при переходе из одного такта в другой не слигвано.

Т. 274. В НИ, под шестнадцатой соль¹ в скрипичном ключе, имеется в басовом ключе аккорд (шестнадцатая), который в ФИ, как и в нашем издании, появляется лишь во второй части такта. То же и в т. 276.

Т. 279. В ФИ последняя шестнадцатая в партии правой руки одно ля бемоль. Мы принимаем версию НИ и Микули.

8. Полонез ре минор ор. 71 № 1

Условное сокращение: ИФт — первое издание Фонтаны (А. М. Шлезингер в Берлине, изд. № 4397).

Значительная часть рукописи этого Полонеза репродуцирована вместе с Контрдансом Шопена в приложении «Kuryer Literacko-Naukowy» к № 265 газеты «Ilustrowany Kuryer Codzienny» в Кракове от 24 сентября 1934 г. Комментарий к этой репродукции содержит пояснение, что оба произведения были пересланы Титу Войцеховскому в половине 1827 г. (Фонтана считает датой создания Полонеза ре минор 1827 год). Насколько можно судить по репродукции, рукописи обоих произведений являются автографами. Репродукция воспроизводит главную часть Полонеза и первую часть его трио. Из

комментария к этим репродукциям следует, что продолжение этого сочинения не было сфотографировано. Ныне подлинника уже нет. Рукопись Полонеза, о которой идет речь, обнаруживает довольно значительные расхождения в сравнении с текстом издания Фонтаны. Мы их не приводим, т. к. они слишком многочисленны, причем репродукция с фотографического снимка, не особенно отчетливого, не дает возможности полного восстановления текста.

В ИФт указан метромический темп ♩—84; это явная ошибка. Вместо восьмой должна быть четвертная.

В ИФт очень мало фразировочных лиг и лиг *legato*. Лиги, указанные в настоящем издании, преимущественно добавлены нами.

Т. 12. Клиндворт изменяет здесь расположение последних аккордов, чтобы избежать параллельных октав между верхними голосами партии обеих рук. Однако октавы эти возникают лишь в результате удвоения мелодии.

Тт. 14 и след. Аппликатура в басовых секстолях в тт. 14–16 и в скрипичном ключе в т. 19 повторена согласно ИФт, за исключением второго соль диез² (седьмая шестнадцатая в т. 19), где первый палец мы заменили вторым.

Т. 19. Чтобы подчеркнуть полимелодичность фигуры, следовало бы ее записать следующим образом:



Строго говоря, здесь даже три голоса, т. к. помимо нижнего голоса, в ритме восьмая+шестнадцатая, в партии правой руки возникает разделение на два голоса: один голос объединяет все верхние шестнадцатые (си² - фа диез² - ми², фа диез² - ми² - фа диез² и т. д.), а другой движется от нижней шестнадцатой к двум следующим триолями ре² - фа диез² - ми², соль диез² - ми² - фа диез² и т. д.

Т. 41. Шопен мог легко избежать параллельных октав в крайних голосах последних аккордов этого такта (напр., путем применения аккордов, введенных Клиндворт в его издании). Однако Шопен не избегал таких параллелизмов и в более поздних произведениях; здесь этот ход смягчен запаздыванием верхнего голоса.

Т. 46. В последнем аккорде этого такта мы изменили ми диез¹, записи ИФт, на фа¹, имея в виду последующий переход аккорда соль диез - си - ре - фа в ля - до диез - ми - соль. То же и в т. 82.

Т. 59. В некоторых более новых изданиях (в отличие от т. 57) здесь ре, а не ре диез в скрипичном ключе на протяжении всего такта. Сохраняем версию ИФт.

Тт. 60 и след. У Клиндворта фигурация тт. 60 и след. записана таким образом:



Однако здесь наиболее приемлемой была бы следующая запись:



т. к. она указывает самый естественный способ исполнения данных фигур, особенно в быстром темпе.

Т. 61. В более новых изданиях первая шестнадцатая в правой руке си², а не си диэз². То же и в начале последней триоли такта.

Т. 62. В ИФт в басовом ключе здесь соль, а не фа дубль диэз. То же и в последней триоли в скрипичном ключе т. 66. В ИФт в скрипичном ключе в начале т. 62 не ми диэз¹ - ля¹, а ре¹ - ми диэз¹. Мы принимаем версию Микули.

Тт. 62–68. Мы обозначили лиги в басовом ключе в этих тактах по изданию Шольца.

Т. 67. В издании Фонтаны четвертая нота с конца такта не ре диэз³, а ми³. Мы принимаем версию Микули.

Тт. 70–71. В ИФт в этих тактах везде ля вместо соль дубль диэз.

Т. 72. В ИФт во второй триоли этого такта до вместо си диэз.

9. Полонез си бемоль мажор ор. 71 № 2

Условное сокращение: ИФт – первое издание Фонтаны (А. М. Шлезингер в Берлине, изд. № 4398).

Лигатура добавлена нами.

Т. 4. В ИФт в последнем аккорде такта нет звука соль.

Т. 5. В ИФт указано *piano*; это, вероятно, ошибка.

Т. 9. В ИФт при переходе в т. 10 следующая басовая партия:



Мы принимаем версию т. 37.

Т. 10. В ИФт в конце этого такта следующая басовая партия:



То же и в т. 38.

Тт. 12–13. В противоположность аналогичным терциям при переходе из т. 13 в т. 14, в ИФт терции при переходе из т. 12 в т. 13 (и 40–41)

не слиганы. Весьма возможно, что нужные лиги пропущены случайно.

Т. 15. В ИФт оба ми бемоль в начале этого такта в басовом ключе связаны. То же и в т. 43 и один раз в репризе, но второй аккорд в этих тактах, начиная со звука ми бемоль, везде снабжен знаком арпеджио. Мы принимаем запись Микули.

Т. 17. В ИФт в конце этого такта следующая басовая партия:



То же и в т. 45.

Т. 18. В ИФт в конце этого такта следующая басовая партия:



То же и в т. 46.

Тт. 26, 28 и 30. Мы сохраняем ритмические различия в заключительных терциях этих тактов, как характерные приемы шопеновской вариантности.

Тт. 27 и 29. В ИФт второе басовое фа в этих тактах и соответственно второе соль в тт. 31 и 32 не имеют добавочных четвертных штилей. В этих тактах (и в т. 31) мы оставили заключения трелей в партии правой руки. Эти заключения имеются во всех более новых изданиях, начиная с Микули. Нужно, однако, заметить, что в ИФт этих заключений нет, и весьма возможно, что Шопен в этих местах предполагал ограничиться только мордентом (это кажется несомненным по отношению к звукам со знаком *tr* в тт. 26, 28 и т. п.), тем более, что трели в среднем голосе трудно исполнимы.

Тт. 34 и 35. В ИФт в аккорде в начале этих тактов (и в их дальнейших повторениях) нет звука до¹.

Т. 53. В ИФт здесь следующая запись:



Такая же запись в дальнейших повторениях этого такта. Аналогично и в т. 54, но в повторениях этого такта звуки ре не связаны ни в басовом, ни в скрипичном ключе. В ИФт в тт. 69–70 запись аналогична с применяемой в т. 53, только без знаков арпеджио.

Т. 59. В ИФт в конце такта ре бемоль¹ вместо до диэз¹.

Тт. 63–64. Мы приняли здесь лиги согласно Клиндворту. В ИФт лиги имеются над каждой триолью, как в тт. 65–66.

Тт. 73–74. В ИФт терции re^1 - fa^1 при переходе из т. 73 в т. 74 слигованы, но аналогичные терции в тт. 77–78 не связаны.

Т. 80. В ИФт здесь, в отличие от т. 79, заключение трели не обозначено. В некоторых более новых изданиях добавлены соответственные мелкие ноты ля диэз³ - си³. Иные издания, следуя за Микули, добавляют только одно ля диэз³, избегая повторения звука си³ в начале т. 81. Возможно, что Шопен намечал окончание трели на верхнем до диэз⁴, переходя затем на си³ в следующем такте.

10. Полонез фа минор ор. 71 № 3

Условные сокращения: ИФт — первое издание Фонтаны (А. М. Шлезингер в Берлине, изд. № 4399). Р — автограф Шопена, находящийся в фондах Общества им. Ф. Шопена в Варшаве. В конце автографа имеется замечание Шопена: *Mille pardon pour la mauvaise écriture FCh. Stuttgart 1836*. Однако текст написан чисто и отчетливо. Он отличается от ИФт весьма многими подробностями, как в нотах, так и в лигах, указаниях и многочисленных знаках. Педаль обозначена лишь в тт. 15–17 и 27–28, со снятием ее под паузой в конце этих тактов. В Р тт. 51–72 и 92–99 обозначены лишь как повторение соответственных предыдущих тактов. Мы коснемся лишь важнейших различий между Р и ИФт. Когда Шопен хотел послать копию этого Полонеза Элизе Радзивилл, он просил Войцеховского (в письме от 14. XI. 1829) прислать ему его, добавляя: *nie chcę z pamięci pisać..., bo bym inaczej może napisał, aniżeli jest w istocie*. Так как мало вероятно, чтобы Шопен во время своего путешествия в 1836 году имел с собой в Штутгарте копию этого Полонеза, то скорее нужно предполагать, что он там записал его по памяти, и этим, возможно, объясняются различия между Р и ИФт.

Лигатура обозначена нами. В Р и ИФт она очень отрывочна.

Т. 2. В Р второй басовой четвертной Ля бемоль предшествует нижняя октава в виде форшлага, а в соответствующем аккорде в партии правой руки нота до равна половинной и не повторяется в конце такта.

Т. 5. В ИФт знак *ten.* находится под нотой re бемоль². Предполагаем, что этот знак относится к звуку фа, который должен быть выдержан в продолжение всего такта. В Р нет ни знака *ten.*, ни знака *tr*, но указано *espress.*

Т. 8. В Р после шестнадцатых соль¹ - ля бемоль¹ - соль¹ - ля бемоль¹ повторяются еще раз соль¹ - ля бемоль¹ в качестве форшлагов перед си бемоль¹ (срвн. т. 38).

Т. 10. В Р нота си бемоль¹ в скрипичном ключе имеет длительность четвертной, а после нее следует восьмая пауза.

Т. 11. В Р нет мелкой ноты ни в начале, ни в конце такта. Клиндворт изменил форшлаг ля бемоль¹ (первый звук в скрипичном ключе) на си бемоль¹. Возможно, что он прав, ибо у Шопена форшлаг совпадающий по высоте с главной нотой, встречается довольно редко. У Клиндворта последние ноты в этом такте, в скрипичном ключе, ля бемоль¹ - ля¹, записаны в таком виде: 

Т. 12. В Р первой нотой в скрипичном ключе является ля¹.

Т. 13. В Р поставлен знак *forte*. Перед соль бемоль² со знаком *tr* в начале такта имеются форшлаг fa^1 - соль бемоль¹, а после соль бемоль¹ наступает гамма от fa^1 до fa^2 , написанная мелкими восьмыми нотами с надписью *con forza*.

Т. 14. В Р нет мордента.

Тт. 15–22. В Р первой басовой нотой в этих тактах является одно До, равное восьмой, после которого следует восьмая пауза.

Т. 16. В Р нет мелкой ноты в конце такта.

Тт. 19–22. В ИФт в басу, в тт. 19 и 20 стоит до бемоль¹ вместо си, а седьмой шестнадцатой в т. 20 является до бемоль³ вместо си². На третьей доле тт. 19 и 21 в ИФт в басовом ключе даны четвертные. Мы сохранили нотацию, аналогичную с предыдущими тактами. В Р на третьей доле тт. 19 и 20 находится одно лишь до бемоль¹ (в виде восьмой со следующей восьмой паузой), а в тт. 21 и 22 стоит одна четвертная соль, причем терции над шестнадцатыми в тт. 19 и 20 имеют длительность четвертных с точками, а в тт. 21 и 22 их длительность равна полунотам.

Тт. 23 и 24. В ИФт в этих тактах указана аппликатура нижнего голоса, а также первого аккорда в скрипичном ключе. Мы сохранили здесь распределение голосов согласно ИФт. В более новых изданиях звук соль в аккорде, в начале обоих тактов включен в партию левой руки. В Р группетто перечеркнуто, следовательно, его нужно исполнять со звуком re диэз, как указано в более новых изданиях. В ИФт соответственный диэз отсутствует. Бруньоли ошибочно считает соответственным звук re^1 , но он прав, предписывая, подобно Микули, начало группетто с главной ноты ми¹. Клиндворт и Шольц начинают его с верхнего звука fa^1 , впрочем, непоследовательно, ибо в т. 18 они начинают группетто с главного звука до³, что соответствует Р, где группетто выписано мелкими нотами.

Тт. 25 и 26. В Р мелкие ноты в этих тактах строго выдержаны в ритме: в т. 25, как шестнадцатые после восьмой fa^1 либо соль¹, а в т. 26, как тридцать вторые после восьмой с точкой соль¹. В более новых изданиях во всех этих местах имеются тридцать вторые.

Тт. 28, 29, 31–33. В этих тактах аппликатура заимствована из ИФт (за исключением звука соль² в т. 28, для которого в ИФт указан пятый палец,

и первого звука ля бемоль³ в т. 32, для которого в ИФт указан четвертый палец).

Тт. 29–30 и 33–34. В Р последней басовой восьмой в тт. 29 и 30 является не октава, а аккорд фа - до¹ - ля бемоль¹. В тт. 33 и 34 по аналогии поставлен аккорд си бемоль - фа¹ - ре бемоль².

Т. 37. В Р здесь басовая партия иная чем в ИФт: сперва два раза ре (впрочем, бекар отсутствует) — си бемоль и фа - фа¹, а потом ми бемоль - си бемоль и соль бемоль - ми бемоль¹.

Т. 40. В ИФт в начале этого такта в скрипичном ключе стоит не ми бемоль², а ре диез², слигванное со следующим ми бемоль². В издании Микули указано ре² вместо ре диез². Аппликатура над первыми тремя шестнадцатыми этого такта заимствована из ИФт. В Р этот такт нотирован следующим образом:



Тт. 44–50. В Р в этих тактах предписано: *sempre più piano dim. e poco rallentando*.

Тт. 47–50. В Р До в начале т. 47 в партии правой руки слигвано с таким же До в конце т. 46, но снабжено точкой, подобно до² и до³ в начале тт. 48 и 49. В Р в т. 50 в партии правой руки после восьмой до³ (снабженной точкой, но слигванной с предшествующим до²), стоят восьмая до¹, четвертная До и четвертная пауза. В басовой же партии аккорд до - ми - соль повторяется в Р два раза в качестве восьмой, а после восьмой паузы под терциями соль - си бемоль, фа - ля бемоль и ми - соль стоит до, равное четвертной с точкой.

Т. 77. В Р в партии правой руки на третьей доле такта нет си бемоль¹ под восьмой ре бемоль², а в партии левой руки имеется четвертная ми и си бемоль - ре бемоль¹ в качестве последней восьмой такта. Клиндворт в конце такта изменяет басовую партию, как ниже в «а», а Шольц, как в «б»:



Обе эти версии лучше звучат чем в ИФт. Последняя нота соль¹ в скрипичном ключе в ИФт равна шестнадцатой, после которой поставлена шестнадцатая пауза, а в т. 96 соль¹ имеет длительность восьмой, но, несмотря на это, добавлена еще шестнадцатая пауза.

Тт. 77–79. Аппликатура для правой руки в т. 77 (шестнадцатые 2–8), в т. 78 и в начале т. 79 заимствована из ИФт.

Т. 78. В Р нет форшлага си бемоль¹. Половинная си бекар нотирована как до бемоль² и снабжена акцентом и аппликатурным знаком 3, после предыдущего си бемоль¹, имеющего такой же

знак. В ИФт половинная тоже нотирована как до бемоль².

Тт. 80–81. В ИФт здесь вместо фа бемоль¹ стоит ми¹. Мелкие ноты в этих тактах следует исполнять таким же образом, как в т. 25 (см. выше). В Р длительность второй ноты в скрипичном ключе ми¹ равна шестнадцатой. На второй доле такта в Р имеется секста ре бемоль¹ - си бемоль¹, а на третьей доле — секста до¹ - ля бемоль¹ равна восьмой, после которой следует восьмая пауза. В Р в басовом ключе нет си бемоль, в начале такта, на второй доле такта, имеется восьмая пауза и одно лишь ми бемоль — а на третьей доле такта стоит октава Ля бемоль - ля бемоль и восьмая пауза. В Р нет т. 81, т. е. нет версии *seconda volta* для повторения.

Т. 82. В Р в начале такта дана одна лишь четвертная ми бемоль², слигванная с первой нотой секстоли. Вторая нота этой секстоли в ИФт нотирована как си¹,

Т. 83. В Р форшлага фа² - ми бемоль² записаны тридцать вторыми после восьмой с точкой. В Р нет группетто и последующего форшлага ре бемоль². Четвертная ре бемоль³ в конце такта слигвана с ре бемоль³ в начале т. 84, где, однако, нет форшлага.

Т. 84. В Р и ИФт к четвертой шестнадцатой такта добавлен еще штиль восьмой. В Р в секстоли первые три ноты и последняя снабжены добавочными верхними штилями, объединенными вязкой.

Т. 86. В Р в партии правой руки версия такова:



Т. 88. В Р в партии правой руки версия такова:



В ИФт предпоследняя шестнадцатая в этом такте до бемоль³.

Т. 89. В Р терции до³ - ми бемоль³ и ре³ - фа³ дважды повторяются в качестве последних четырех шестнадцатых такта. В Р в басу вторая восьмая до¹ - ми бемоль¹ - соль¹ (повидимому ошибочно, вместо ре бемоль¹ - ми бемоль¹ - соль¹), третья восьмая — ля бемоль - ля бемоль¹ и последняя четвертная — ля - ми бемоль¹ - соль бемоль¹.

Т. 91. В Р на второй доле такта вторая нота ми бемоль³ тридцать вторая после шестнадцатой с точкой. В басу на второй доле такта стоит одно лишь ми бемоль¹

11. Полонез соль минор

Издан в 1817 г. Перепечатан в книге З. Яхимецкого *Fr. Chopin et son oeuvre* (Париж 1930), стр. 45–47, с единственного известного до сих пор экземпляра. Впоследствии издан З. Яхимецким

в сборнике *Trzy Polonezy z lat najmłodszych* (Краков 1947). Наше издание основано на текстах упомянутых публикаций. Экземпляр, перепечатанный в книге З. Яхимецкого, обозначаем буквой П, а его издание — буквами ИЯ. Все динамические знаки, лиги и т. п. добавлены нами и только частично повторены согласно ИЯ.

Т. 8. В П и в ИЯ перед форшлагом ми³ указан бекар. Вероятно, этот знак поставлен (или прочитан) ошибочно, вместо бемоля, восстаналивающего звук ми бемоль после ми в конце предыдущего такта.

Тт. 11–12. В ИЯ партия левой руки в конце т. 11 и в начале т. 12 имеет следующий вид:



Отмечая попутно опечатку в начале т. 12 (четвертные ноты вместо восьмых), мы принимаем содержащиеся в П звуки ми бемоль¹ вместо фа диез¹ в последнем аккорде т. 11 и ре¹ вместо фа диез¹ во втором аккорде т. 12 (срвн. второй аккорд в тт. 22, 30 и 38). В П в тт. 12, 22, 30 и 38 последние две ноты мелодии записаны таким образом, что последняя нота — половинная, а предшествующая — форшлаг в форме мелкой четвертной.

Т. 13. В ИЯ во втором аккорде верхний звук не ля¹, а до². Принимаем звук ля¹, указанный в П и соответствующий звуку фа диез¹ в т. 1, ибо тт. 13–16 являются точной транспозицией тт. 1–4 в си бемоль мажор.

Т. 22. В П не обозначено *Fine* ни здесь, ни в т. 12. После т. 22 не указано повторение главной части Полонеза. Весьма сомнительно, чтобы Шопен заканчивал Полонез тактом 22-ым, т. е. не в той тональности, в которой написана главная часть произведения. Считаем, что после второй части следует повторить первую, но без вступления (тт. 1–4), как в других ранних полонезах Шопена (по традиционной схеме): в Полонезах соль диез минор и соль бемоль мажор, во всех трех Полонезах оп. 71 и т. п. Пропуск вступления оправдывается тем, что его транспозиция находится во второй части Полонеза. Однако после трио следует повторить Полонез с самого начала.

Т. 29. Группетто следует исполнять таким образом:



12. Полонез си бемоль мажор (1817 г.)

Издан по рукописи З. Яхимецким в журнале «Kuryer Literacko-Naukowy» (прилож. к газете «Ilustrowany Kuryer Codzienny» от 22 января 1934 г.)

с факсимиле, которое мы обозначаем буквой Ф, а впоследствии опубликован в сборнике *Trzy Polonezy z lat najmłodszych* (Краков 1947), обозначаемом нами буквами ИЯ.

В Ф, за исключением знака *forte* в начале произведения и коротких лиг в тт. 23, 24, 29 и 30 в скрипичном ключе, нет никаких иных знаков, лиг и т. п.

Т. 12. В Ф, как и в Полонезе соль минор, последняя нота мелодии здесь половинная, а предыдущая — длинный форшлаг в форме мелкой четвертной. То же и в тт. 20 и 32.

Т. 13. Здесь и в т. 17 группетто следует исполнять следующим образом:



Т. 20. Здесь, как и в Полонезе соль минор, сомнительно, следует ли заканчивать Полонез второй частью, без повторения главной части произведения. В Ф в этом отношении нет никаких указаний. Здесь повторение главной партии (с пропуском вступления, т. е. тт. 1–4) представляется менее необходимым, чем в Полонезе соль минор, потому что вторая часть заканчивается в главной тональности произведения.

Тт. 32 и 42. В Ф и ИЯ в предпоследнем аккорде такта, между фа диез¹ и до², имеется еще звук ля¹. Мы унифицировали каденцию согласно тт. 12 и 20.

Т. 36. Советуем изменить здесь басовую партию следующим образом:



В Ф в этом такте указано *Dal segno*. В ИЯ этот знак в самом начале трио, в т. 21; в Ф, однако, он находится в начале т. 27; это значит, что только вторая половина главной части трио должна быть повторена, как в трио Полонеза соль минор.

13. Полонез ля бемоль мажор (посвященный Живному)

Сочинен в 1821 г. Издан в 1902 г. в транскрипции Яна Михаловского фирмой Гебетнер и Вольф в Варшаве, а в подлинной версии в музыкальном приложении к журналу «Die Musik» (Берлин 1908 г. № 1). Этот Полонез был издан также Бруньоли (Рикорди, Милан), а в последнее время его издал З. Яхимецкий в сборнике *Trzy Polonezy z lat najmłodszych* (Краков 1947). Наше издание основано, главным образом, на репродукции рукописи (мы обозначаем ее буквой Р), помещенной в книге Гезика *Chopin, życie i twórczość* (1910, I, стр. 43).

В Р, кроме обоих *ritard.* в тт. 25 и 50, нет никаких иных знаков, указаний, лиг, акцентом и т. п.

Т. 1. Бруньоли находит, что группетто следует начать с нижнего звука, т. е. с ре⁸. Считаем это ошибочным; это группетто нужно начать со звука фа⁸. В издании Бруньоли и Яхимецкого последняя нота мелодии терцией выше чем в нашем издании, т. е. ля бемоль⁸. Мы принимаем фа⁸, согласно «Die Musik»; в Р предполагается скорее этот звук.

Т. 4. У Бруньоли, вместо терции соль¹ - си бемоль¹, одно лишь соль¹; у Яхимецкого только си бемоль¹.

Т. 6. В Р тут ре бемоль² вместо до диез².

Т. 12. Ни в Р, ни в изданиях здесь нет заключения трели. То же в каденции трио в т. 46.

Т. 16. У Бруньоли и Яхимецкого здесь нет звука ля бемоль⁸ на третьей восьмой в скрипичном ключе. В Р и в издании «Die Musik» этот звук имеется; ему соответствует звук соль бемоль в т. 20.

Тт. 21–23. В Р в аккордах левой руки ошибочно ми¹ вместо фа бемоль¹.

Т. 40. В Р здесь соль бемоль² вместо фа диез².

14. Полонез соль диез минор

Впервые издан в 1864 г. фирмой Сыновья Б. Шотта в Майнце. Включен в полные издания Гебетнера и Вольфа в Варшаве (т. III № 13) и Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге (т. XIII № 15). Имеется тоже в изданиях Микули, Куллака, Пюньо, Бруньоли и др. Посвящение: *Dédiée à Madame Dupont*, относится, вероятно, к лицу из семьи, бывшей с родными Шопена в Варшаве в дружеских отношениях. (Шопен упоминает о M-lle Дюпон в своем письме к Титу Войцеховскому от 15 мая 1830 г.) Никс прав, оспаривая указываемую дату (1822) создания этого Полонеза (*F. Chopin as a Man and Musician*, 1902, II, 243). Стиль и развитая техника указывают на более позднее его происхождение. Вместо весьма небрежной лигатуры издания Брейткопфа и Гертеля мы применили лигатуру, почерпнутую преимущественно из изданий Куллака и Бруньоли.

Мы сохраняем знаки, динамические указания и т. п. первых изданий, хотя они, вероятно, в большинстве случаев являются добавлениями издателей.

Т. 3. В изданиях Микули и Бруньоли звук соль диез в партии правой руки не связан (3-я и 4-я восьмые). Мы сохраняем версию издания Брейткопфа и Гертеля, но считаем, что лучше всего присоединить здесь, как в издании Пюньо, еще звук си:



Т. 6. У Микули, Куллака, Пюньо и Бруньоли трель начинается с главной ноты, но, ввиду того, что та же нота имеется перед трелью, можно с этим не соглашаться и начинать трель с верх-

ней ноты фа диез⁸. Аналогичные замечания относятся также к трели в т. 35.

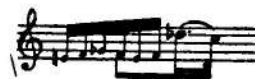
Т. 30. В издании Брейткопфа и Гертеля перед двенадцатой тридцать второй нет дубль диеза.

15. Полонез си бемоль минор

Сочинен в 1826 г. перед выездом в Душники (Рейнерц). Издан в журнале «ECHO MUZYCZNE» от 3 июня 1881 г., № 12 (Музыкальное приложение, стр. 89–95). Впоследствии включен в полное издание Гебетнера и Вольфа в Варшаве (т. III, № 15) и в полное издание Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге (т. XIII, № 16). Имеется также в изданиях Куллака (Шлезингер в Берлине), Бруньоли (Рикорди в Милане) и др.

Кроме обозначения *Con Ped.* в начале трио, первое издание не содержит никаких знаков педализации. В настоящем издании педализация предложена нами.

Т. 8. В изданиях «ECHO MUZYCZNE», Гебетнера и Вольфа, Брейткопфа и Гертеля, здесь, в отличие от т. 33, группетто записано не в форме секстольи тридцать вторыми, а рядом мелких нот, сгруппированных вокруг восьмой фа¹:



Бруньоли обе эти записи считает преднамеренной ритмической разновидностью. По нашему мнению, в обоих случаях значение и исполнение этих двух мелизмов идентичны; поэтому мы унифицировали их запись.

Тт. 11 и 12. В изданиях «ECHO MUZYCZNE», Гебетнера и Вольфа, Брейткопфа и Гертеля первая шестнадцатая в этих тактах, имея отдельный штиль, отделена от следующих.

Т. 14. В версиях «ECHO MUZYCZNE», Гебетнера и Брейткопфа пассаж не распределен на обе руки.

Т. 18. В изданиях «ECHO MUZYCZNE», Гебетнера и Брейткопфа основным звуком группетто является ля², а нижним — соль². По Куллаку это группетто следует исполнять таким образом:



Однако более естественным казалось бы здесь группетто с основным звуком ля² и с нижней вспомогательной соль диез², либо с главным звуком ля бемоль² и с вспомогательной соль².

Т. 25. В изданиях «ECHO MUZYCZNE», Гебетнера и Вольфа, Брейткопфа и Гертеля во втором аккорде в левой руке нет звука фа.

Т. 43. В отличие от т. 59 второе фа² в изданиях «ECHO MUZYCZNE» и Гебетнера без аккорда.

Т. 45. Следуя за изданием Куллака, и по аналогии с тт. 8 и 32, здесь и в т. 61 мы связываем

оба звука ля бемоль² в последних двух аккордах в скрипичном ключе.

Т. 49. В издании Гебетнера и Вольфа, в начале этого такта, верхняя нота в басовом аккорде не си бемоль, а ре бемоль¹. Мы приняли версию аналогичную т. 47.

Т. 51. В версиях «Echo Muzyczne», Гебетнера и Брейткопфа первые четыре шестнадцатые левой руки ре бемоль² - до² - до бемоль² - си бемоль¹.

16. Полонез соль бемоль мажор

Этот Полонез издан впервые фирмой Сыновья Б. Шотта в Майнце в 1872 г., а затем включен в полное издание Гебетнера и Вольфа в Варшаве в 1883 г. (т. III № 14) и в музыкальное приложение к журналу «Die Musik» (Берлин, 1908/9 г., № 1). Перепечатан также в издании полонезов Пюньо (Universal Edition). В связи с оспариваемой Ф. Никсом (*F. Chopin as a Man and Musician*, 1902, II, стр. 359) подлинностью этого Полонеза, З. Яхимецкий опубликовал полемическую статью в научном органе *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności* (1934, т. XXXIX, № 1).

Наше издание основано на тексте «Die Musik». Лиги дополнены и местами изменены нами. Педализация наша.

Т. 1. У Пюньо *Allegro moderato*, $\text{♩} = 84$.

Тт. 9 и 11. Заключения трелей добавлены нами.

Т. 13. В издании «Die Musik» нет в этом такте звука ми дубль бемоль, но сохраняется ми бе-

моль и лишь в т. 43 появляется дубль бемоль перед ми. Так как это повторяется во всех иных местах этой части, трудно предположить, что это авторский вариант.

Т. 20. В издании «Die Musik» в скрипичном ключе заключение этого такта таково:



Мы принимаем запись т. 50.

Т. 28. В издании «Die Musik» первая нота в басовом ключе ре бемоль — половинная. То же в т. 58. При повторении первой части Полонеза в конце т. 28 следует, вероятно, ударять ре бемоль¹ в качестве затакта, как в т. 8. В издании «Die Musik» это не указано.

Т. 35. В издании «Die Musik» в этом такте указано *al termoda* [?], вероятно, вместо *tre corde* (после *una corda* в т. 33), как в издании Пюньо.

Тт. 59 и 60. В этих тактах знаки *tr* следует считать мордентами. Такие же знаки в т. 61 обозначают более долгие трели с заключениями.

Т. 71. В издании «Die Musik» ритм аккомпанемента здесь такой же, как в следующем такте. Лишь в повторении этой части в т. 122 ритм следующий:

Тт. 101, 103, 105 и 107. Заключения трелей в этих тактах добавлены нами.

Д-Р ЛЮДВИК БРОНАРСКИЙ
Фрейбург (Швейцария)

ПРОФ. ЮЗЕФ ТУРЧИНСКИЙ
Морж

Ф Р И Д Е Р И К Ш О П Е Н

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

I ПРЕЛЮДИИ · VI СОНАТЫ

II ЭТЮДЫ · VII НОКТЮРНЫ

III БАЛЛАДЫ · VIII ПОЛОНЕЗЫ

IV ЭКСПРОМТЫ · IX ВАЛЬСЫ

V СКЕРЦО · X МАЗУРКИ

XI ФАНТАЗИЯ, БАРКАРОЛА, КОЛЫБЕЛЬНАЯ

XII РОНДО

XIII КОНЦЕРТНОЕ АЛЛЕГРО, ВАРИАЦИИ

XIV КОНЦЕРТЫ

XV СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

XVI КАМЕРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ · XVII ПЕСНИ

XVIII МЕЛКИЕ СОЧИНЕНИЯ

XIX—XXI ОРКЕСТРОВЫЕ ПАРТИТУРЫ

XXII—XXVII ОРКЕСТРОВЫЕ ГОЛОСА

ИЗДАНИЯ С ТЕКСТАМИ

НА АНГЛИЙСКОМ, ВЕНГЕРСКОМ

ИСПАНСКОМ, НЕМЕЦКОМ, ПОЛЬСКОМ

РУССКОМ, ФРАНЦУЗСКОМ И ЯПОНСКОМ

ЯЗЫКАХ

ПОЛЬСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

КРАКОВ, АЛЛЕЯ КРАСИНЬСКОГО 11