

# FANTASIE-IMPROMPTU

Op. 66

Allegro agitato (♩ = 84)

4 *sf* *p*

6

9 *cresc.*

12 *dimin.* *f*

15 *p*

18 *cresc.* *f*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

21 *pp*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

24 *riten.* - - - *p*

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

27 *cresc.* - - -

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

30 *sempre cresc.* - - -

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

33

*Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \* *Led.* \*

35 *f*

*Led.* \*

8

37 *ff*

1 3 2 5 1 3 2 5 1 3 2 5 1

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*riten.* - - - - - *Largo*

40 *pesante*

5 3 2 1 4 2 1 2 4 1 2 3

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*Moderato cantabile*

43 *sotto voce*

1 2 1 2 3 4 5 4 1 3 4 2

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

46

1 2 132 *tr* 1 3 4 5 4 3 4 2 1232 5 3

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

*riten.* *a tempo*

50 *tr*

1 2

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

53

*tr*

*Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \**

56

*sf*

*Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \**

60

*sf f pp*

*tr*

*Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \**

64

*tr*

*sf*

*Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \**

68

*Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \**

Musical score for measures 71-73. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 71 starts with a dynamic marking of *sf*. Measure 72 has a dynamic marking of *f*. Measure 73 has a dynamic marking of *f* and a fermata over the final note. Trills (*tr*) are indicated above the first notes of measures 71, 72, and 73. A 7-measure rest is shown in measure 72. Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff, alternating with asterisks (\*).

Musical score for measures 74-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. Measure 74 has a dynamic marking of *f*. Measure 75 has a dynamic marking of *f*. Measure 76 has a dynamic marking of *f*. Trills (*tr*) are indicated above the first notes of measures 75 and 76. A 3-measure rest is shown in measure 74. Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff, alternating with asterisks (\*).

Musical score for measures 77-79. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. Measure 77 has a dynamic marking of *f*. Measure 78 has a dynamic marking of *f*. Measure 79 has a dynamic marking of *f*. Trills (*tr*) are indicated above the first notes of measures 78 and 79. Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff, alternating with asterisks (\*).

Musical score for measures 80-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. Measure 80 has a dynamic marking of *f*. Measure 81 has a dynamic marking of *f*. Measure 82 has a dynamic marking of *f* and a *riten.* marking. Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff, alternating with asterisks (\*).

Musical score for measures 83-85. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The tempo marking *Presto* is written above the treble staff. Measure 83 has a dynamic marking of *p*. Measure 84 has a dynamic marking of *p*. Measure 85 has a dynamic marking of *p*. Pedal markings (*Ped.*) are placed below the bass staff, alternating with asterisks (\*).

85

8

*Leg.* \* *Leg.* \*

Detailed description: This system contains measures 85 and 86. The right-hand part features a melodic line with a slur over measures 85-86, with an '8' above a dashed box. The left-hand part has a similar melodic line with slurs. Dynamics are marked *Leg.* with asterisks.

87

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

Detailed description: This system contains measures 87 and 88. The right-hand part has a melodic line with slurs. The left-hand part has a similar melodic line with slurs. Dynamics are marked *Leg.* with asterisks.

89

*cresc.* - - - - *dimin.*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

Detailed description: This system contains measures 89 and 90. The right-hand part has a melodic line with slurs and dynamic markings *cresc.* and *dimin.*. The left-hand part has a similar melodic line with slurs. Dynamics are marked *Leg.* with asterisks.

91

*f*

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

Detailed description: This system contains measures 91 and 92. The right-hand part has a melodic line with slurs and a dynamic marking *f*. The left-hand part has a similar melodic line with slurs. Dynamics are marked *Leg.* with asterisks.

93

*Leg.* \* *Leg.* \* *Leg.* \*

Detailed description: This system contains measures 93 and 94. The right-hand part has a melodic line with slurs. The left-hand part has a similar melodic line with slurs. Dynamics are marked *Leg.* with asterisks.

95 *p* *cresc.*

Two staves of music. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 95 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 96 ends with a crescendo (*cresc.*) marking.

Lev. \* Lev. \* Lev. \*

97 *f*

Two staves of music. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 97 starts with a forte (*f*) dynamic. Measures 98-100 continue the melodic and bass lines.

Lev. \* Lev. \* Lev. \* Lev. \* Lev. \*

100 *pp*

Two staves of music. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 101 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 102 continues the melodic and bass lines.

Lev. \* Lev. \* Lev. \*

102 *a tempo* *riten.* *p*

Two staves of music. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 103 starts with a tempo marking (*a tempo*) and a ritardando (*riten.*) marking. Measure 104 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 105 continues the melodic and bass lines.

Lev. \* Lev. \* Lev. \*

105

Two staves of music. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The piece is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. Measure 105 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 106 continues the melodic and bass lines.

Lev. \* Lev. \*

107 *cresc.*

Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

110 *sempre cresc. -*

Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

112 *f*

Led. \* Led. \* Led. \*

114 *ff*

Led.

116

\* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*



119 *sempre f* (dimin.) *p* *f* (dimin.)

3 2 5 1 3  
1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3  
Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

122 *p* *f*

Led. \* Led. \* Led. \* Led. \*

125 *poco a poco dimi - nu - - - - en - do* *p*

3 2 4 3 3 2  
Led. \*

128 *pp il canto marcato*

2 5 1 3 1 2  
Led. \*

131

12 1 Led. \* 2 1

134 4 3 5 1 *riten.* *ppp*

3 1 2 4 Led. \* Led. \* Led. \*

## 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 бóльшей 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:



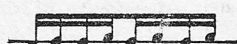

1) Если главной ноте трели предшествует форшлаг, состоящий из одной верхней ноты:







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 повторением главного звука:  и т. д. было бы неправильным. Некоторые издатели, для ясности, ставят еще верхний форшлаг перед основной нотой такой трели: .

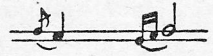
2) Если главной ноте трели предшествует форшлаг на той же ступени: , трель следует начинать всегда с главной ноты, без ее повторения:  и т. д., следовательно исполнение  и т. д. — ошибочно.



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 Włodzisław Wójcik-Keuprulian *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, форшлагги, 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 оп. 37 № 1 и в Этюде оп. 10 № 3:



В последнем случае соль диез<sup>1</sup> форшлага следует взять одновременно не только с басовым ми, но и с соль диез среднего голоса в скрипичном ключе.

# КОММЕНТАРИИ

Условные сокращения: ФИ — первое французское издание (ор. 29 и ор. 51: М. Шлезингер, Париж, №№ 2467 и 3847; ор. 36: Э. Трупенà, Париж, № 892). НИ — первое немецкое издание (ор. 29 и ор. 36: Брейткопф и Гертель, Лейпциг, №№ 5850 и 6333; ор. 51: Ф. Гофмейстер, Лейпциг, № 2900). АИ — первое английское издание (ор. 51: Вессель и Стэплтон, Лондон, № 5304). ИФт — издание Фонтаны (ор. 66: А. М. Шлезингер, Берлин).

## 1. Экспромт ля бемоль мажор ор. 29

Буквой Р обозначаем автограф Шопена, хранящийся в фондах Национального музея в Варшаве. На заглавном листе Шопен дописал: *pour être publié le 15 octobre 1837*. (По мнению Никса экземпляр ФИ был получен в библиотеке Парижской консерватории в декабре 1837 г., а НИ появилось в январе 1838 г.). Этим автографом пользовались в НИ. Это следует из того, что на его заглавном листе проставлен № 5850, который находится также внизу каждой страницы НИ.

Аппликатура, напечатанная курсивом, заимствована из оксфордского издания, где она проставлена в качестве Шопеновской; значительная часть ее проставлена карандашом на экземпляре сестры Шопена, Людвиги Енджеевич. В Р, ФИ и НИ указана аппликатура только в тт. 23–25, причем в Р и НИ на первой ноте в т. 23 указан первый палец, в то время как в ФИ здесь нет никакой цифры.

Т. 1. В Р предписано *alla breve*. В ФИ и НИ обыкновенный такт 4. Первые шесть восьмых в скрипичном ключе в Р и в ФИ соединены ребром длительности; так же и в следующих аналогичных тактах.

Т. 7. В ФИ нет мордента в начале такта. То же в т. 89.

Т. 11. В НИ вторая и третья восьмые в скрипичном ключе не до<sup>2</sup>-ре бемоль<sup>2</sup>, а ре<sup>2</sup>-ми бемоль<sup>2</sup>, по аналогии с хроматическим ходом в т. 9. То же в т. 93. В Р эта версия только в т. 93.

Тт. 13–17. В Р, ФИ и НИ в этих тактах верхний голос связан одной лигой.

Т. 21. В Р и ФИ восьмые здесь и в т. 103 связаны в скрипичном ключе ребрами длительности в 2 группы по 6 нот. В ФИ нет мордента в начале этого такта, так же как и в т. 103. В экземпляре Людвиги Енджеевич мордент дописан карандашом в т. 21.

Т. 40. В Р, ФИ и НИ в первом аккорде в басовом ключе нет звука до<sup>1</sup>.

Т. 41. В Р и ФИ форшлаг дан в виде четвертной ноты.

Т. 49. В ФИ нет звука до<sup>1</sup> в первой и третьей четверти в басовом ключе.

Т. 57. Из нотации Р, которую мы здесь сохранили, следует, что звук соль<sup>1</sup> в скрипичном ключе должен длиться весь такт до последней восьмой ля бемоль<sup>1</sup>, в которую он переходит. Сначала Шопен прибавил к полноте соль<sup>1</sup> две точки, но позднее вычеркнул их, ввиду того, что тот же звук находится в партии левой руки. Однако, голосоведение требует продления этого звука.

Т. 64. В версии Р, ФИ и НИ последние 2 четверти в басу звучат: до<sup>2</sup>-ля бемоль<sup>1</sup>. В экземпляре ФИ Л. Енджеевич эти ноты изменены на ля бемоль<sup>1</sup>-фа<sup>1</sup>, в соответствии с изложением репризы в Р, ФИ и НИ (т. 80).

Т. 74. В Р нижние 3 звука аккорда в скрипичном ключе — целые ноты. В НИ эти ноты, вследствие недосмотра, соединены штилем с верхней половинной нотой. То же и в ФИ, но там прибавлены точки ко всем четырем половинным, в то время как в НИ, согласно Р, только к верхней ноте прибавлена двойная точка. Мы приняли обозначение ФИ, но сократили длительность до<sup>1</sup>, ввиду того, что этот звук имеется и в басу, и дополнили такт восьмой паузой, как в более новых изданиях.

Т. 77. В Р к четвертой и одиннадцатой восьмым в скрипичном ключе прибавлены четвертные штили. В НИ прибавлен только второй из них. В ФИ их нет.

Т. 78. В противоположность т. 62 перед половинной ля<sup>2</sup> в Р и НИ имеется тот же самый звук, в виде форшлага. Это значит, что трель начинается с главной ноты без начального соль<sup>2</sup>, которое находится в т. 62. В ФИ перед половинной находится форшлаг соль<sup>2</sup>, указывающий на то, что трель следует исполнять, как в т. 62. Мы унифицировали обозначение обоих тактов и для согласования прибавили в т. 62 диэз перед соль<sup>2</sup> в заключении трели (предпоследняя нота в скрипичном ключе), как в Р, ФИ и НИ в т. 78.

Т. 80. В НИ в начале такта ошибочно ля бемоль<sup>3</sup>, вместо до<sup>4</sup>.

Т. 121. В ФИ аккорд в начале такта имеет длительность четвертной.

## 2. Экспромт фа диэз мажор ор. 36

Буквой Р обозначаем наброски этого Экспромта, находящиеся в Библиотеке Чарторьских в Кракове.

Т. 1. В НИ предписано *alla breve* и темп *Allergretto*.

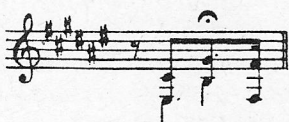
Т. 14. В ФИ звук Си диэз в басовом ключе равен только четверти.

Тт. 31 и 35. В НИ вместо шестнадцатых пауз продолжены точками первые восьмые в этих тактах. То же в тт. 102 и 106.

Тт. 32 и 36. В Р и НИ в басу в начале этих тактов имеется ля диез<sup>1</sup> (или ля диез) вместо си<sup>1</sup> (либо си). То же и в т. 103, но не в т. 107, где в Р и в НИ стоит си. Микули везде, не исключая и т. 107, ставит ля диез. Так как в ФИ постоянное применение си исключает возможность ошибки либо недосмотра, а ля диез, имеющееся в наброске, отражает, по всей вероятности, первоначальный замысел, то версию, заключающую си, следует признать окончательной. В тех же аккордах Шопен применяет запись не ре дубль диез, а ми. Принимаем ре дубль диез, которое находится в издании Клиндворта, как ноту продолжающую движение голосов десятицами.

Т. 37. В противоположность Р и НИ, в ФИ не продолжен звук до диез, третья нота с конца такта в басу. То же в т. 108.

Т. 38. Аккорд в начале этого такта записан в НИ половинными. То же в т. 109. В противоположность НИ, в ФИ в т. 38 не продолжена восьмая До диез в басу. В скрипичном ключе вторая половина такта звучит так:



Т. 39. В НИ здесь предписано *forte*. В ФИ нет никакого динамического знака, но в экземпляре ученицы Шопена, г-жи Дюбуа, карандашом добавлено *pp*, которое мы повторили, как более подходящее, а оставили *forte* в тт. 47 и след.

Т. 41. В НИ нет звука ля в предпоследнем аккорде (восьмая с точкой) в правой руке. В соответствующем аккорде в т. 49 в НИ находится звук ля<sup>1</sup>, но он слигован с предыдущей шестнадцатой ля<sup>1</sup>; в ФИ этой лиги нет.

Т. 50. В НИ вторая половина такта в басу звучит так:



У Микули та же версия.

Т. 53. В ФИ вторая половина такта в скрипичном ключе звучит так:



Ввиду расхождения с партией левой руки мы приняли версию НИ.

Тт. 53–57. В НИ нет шестнадцатых пауз в басу и бас записан так же, как в тт. 51–52.

Т. 58. В НИ в аккорде в начале такта нет звука си<sup>1</sup>.

Т. 72. В НИ последняя восьмая в скрипичном ключе сокращена до шестнадцатой, а перед ней стоит восьмая с точкой.

Т. 74. В НИ последние 3 восьмые в скрипичном ключе (ми диез<sup>2</sup>-ре диез<sup>2</sup>-си<sup>1</sup>) записаны как триоль, в то время как в ФИ ми диез<sup>2</sup> имеет вид форшлага. У Микули — это долгий форшлаг.

Тт. 75 и 76. В НИ в скрипичном ключе в т. 75 к первой и седьмой восьмым прибавлены четвертные штили; в т. 76 7-ой звук представлен одновременно как восьмая и половинная.

Тт. 78, 79 и 81. В НИ в этих тактах добавлены четвертные штили к первой и четвертой восьмым в скрипичном ключе.

Т. 80. В НИ 2-ая триоль в скрипичном ключе ля диез<sup>1</sup>-ре диез<sup>2</sup>-фа диез<sup>2</sup>, вместо ля диез<sup>1</sup>-си<sup>1</sup>-ре диез<sup>2</sup> (как у Микули и в ФИ).

Т. 84. В НИ, здесь и в т. 91, последняя басовая нота — шестнадцатая, которой предшествует восьмая с точкой, а в т. 90 в соответственном месте две восьмые. В ФИ в этих местах восьмые; Микули везде принимает пунктированный ритм.

Т. 87. 4-ая басовая восьмая в НИ — аккорд фа диез-соль диез-ре диез<sup>1</sup>.

Т. 89. В НИ и у Микули последние 5 нот в правой руке звучат здесь так же, как в т. 83. В ФИ следующий вариант:



Тт. 92–93. В ФИ последние ноты в скрипичном ключе в т. 92 и первые в т. 93 таковы:



Тт. 94 и 96. Лига над двумя соль диез (вторая и третья восьмые в басу), по всей вероятности, не увеличивает длительности первого соль диез за счет связанного с ним второго соль диез, но обозначает *legato*, как и дальше в том же такте октавой выше.

Т. 95. В НИ звук фа диез в басу не является синкопой на второй восьмой такта, но 3-ей восьмой после восьмой паузы. В НИ и у Микули 19-ая нота в скрипичном ключе — ми<sup>1</sup>. То же в т. 97, где и в Р указано ми<sup>1</sup>. В ФИ в обоих местах находится диез, добавленный вероятно позднее, на что указывает диез перед 3-ей нотой с конца такта в скрипичном ключе, оказавшийся лишним в ФИ, но сохранившийся по недосмотру. У Микули первые 4 ноты в скрипичном ключе в т. 95 такие же, как и в т. 97.

Т. 96. В НИ на второй басовой восьмой, кроме октавы Соль диез-соль диез, имеется еще квинта ре диез, как в т. 94. На 6-ой басовой восьмой тоже квинта ре диез<sup>1</sup>.

Т. 97. В НИ первые 4 ноты в правой руке такие же, как в т. 95, а в левой руке в начале такта к квинте фа диез<sup>1</sup> - до<sup>2</sup> диез<sup>2</sup> прибавлена еще децима ля диез<sup>2</sup>. Предпоследняя группа 4-х тридцать вторых в правой руке в Р и в НИ: до диез<sup>1</sup> - фа диез<sup>1</sup> - соль диез<sup>1</sup> - ля диез<sup>1</sup>. В ФИ нет До диез — последней восьмой в басу.

Т. 101. В Р и в ФИ 1-ый звук в правой руке — четвертная.

### 3. Экспромт соль бемоль мажор ор. 51

Т. 1. В НИ предписано *Tempo giusto*. В заглавии имеется *Allegro vivace. Impromptu*. На обложке же только: *Allegro vivace pour le Pianoforte*, без названия *Impromptu*. В ФИ имеется в заглавии *Troisième Impromptu* и указан темп — *Vivace*, как в АИ. Следует избегать слишком быстрого исполнения этой пьесы.

Т. 6. В ФИ и АИ 3-я восьмая в скрипичном ключе до бемоль<sup>2</sup>, а не ля бемоль<sup>1</sup>. В репризе, т. 79, в обоих изданиях здесь ля бемоль<sup>1</sup>.

Т. 13. Перед 6-ой восьмой в скрипичном ключе в ФИ и АИ нет форшлага соль бемоль<sup>1</sup>; он имеется лишь в тт. 29 и 86.

Т. 14. В НИ здесь мордент на второй ноте в скрипичном ключе. То же в тт. 30 и 87. В ФИ и АИ его нет нигде. Мы приняли версию НИ.

Тт. 20–22. В ФИ и НИ форшлаг в этих тактах обозначены как мелкие восьмые.

Тт. 23–24. В ФИ, НИ и АИ лиги в этих тактах кончаются на последней восьмой в скрипичном ключе.

Т. 25. В ФИ, НИ и АИ нет бекаров перед последним басовым аккордом. В более новых изданиях, в частности и у Микули, они прибавлены по аналогии с т. 9. Что касается группировки нот, мы сохраняем запись ФИ, НИ и АИ, но предлагаем, однако, присоединить нижний звук партии правой руки (си бемоль<sup>1</sup>) к последнему аккорду в левой руке, как в т. 9.

Т. 32. В экземпляре г-жи Дюбуа, ученицы Шопена, сделано изменение карандашом таким образом, что лига кончается на последнем звуке в т. 32. То же в тт. 33, 34, 37 и в репризе.

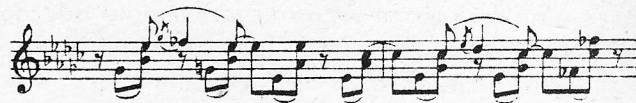
Т. 33. В ФИ, НИ и АИ здесь нет знака *diminuendo*, а указано *crescendo*. Так как во всех дальнейших соответствующих тактах, во всех изданиях имеется *diminuendo*, мы оставляем этот знак и в т. 33.

Тт. 37 и 38. Шопен предписал брать 6 раз подряд ноты нижнего голоса партии правой руки первым пальцем. Из этой аппликатуры следует, что звуки соль бемоль<sup>1</sup> - ля бемоль<sup>1</sup> следует держать вторым и третьим пальцами. В противоположность ФИ, НИ и АИ, Микули переносит фермату с конца т. 38 на его предпоследнюю ноту в скрипичном ключе — ля бемоль<sup>1</sup>.

Тт. 42 и 44. В ФИ, НИ и АИ в т. 42 лига начинается со второй ноты в скрипичном ключе. Следовательно, начальное ля бемоль<sup>1</sup> нужно рассматривать как завершение фразы предыдущего такта. Эту фразировку мы принимаем и в т. 44, хотя в ФИ, НИ и АИ в этом такте лига начинается с первой ноты в скрипичном ключе. Эти же замечания относятся к тт. 99 и 101.

Т. 49. Микули и критическое издание Брейткопфа и Гертеля предписывают здесь *alla breve*. Мы сохраняем обозначение ФИ, НИ и АИ.

Тт. 53 и 54. Надлежащая запись в скрипичном ключе в этих тактах была бы такова:



Таким же образом следовало бы записывать четвертными звуки си бемоль<sup>1</sup> и фа<sup>1</sup> в т. 55, ля бемоль<sup>1</sup> в т. 62, фа<sup>1</sup> и до<sup>1</sup> в тт. 63 и т. п.

Т. 59. В НИ к начальным нотам первых трех групп восьмых в скрипичном ключе прибавлены четвертные штили, так как в четвертой триоли.

Т. 82. Мы сохраняем здесь, как и в т. 25, запись ФИ, НИ и АИ, в частности версии ФИ. В НИ и АИ верхний звук ля бемоль<sup>1</sup> в предпоследнем аккорде не соединен штилем с нижними ля бемоль<sup>1</sup> - ре бемоль<sup>1</sup>. При исполнении мы советуем и здесь придерживаться версии т. 9.

### 4. Фантазия-экспромт до диез минор ор. 66 (посмертный)

Приблизительная дата (1834 г.) создания этого произведения указана Фонтаной. Он, вероятно, прибавил в заглавии название *Fantaisie*.

Т. 12. Следующие лиги были бы более подходящими.



Тт. 13–24. В ИФт в тт. 13–16 имеются короткие лиги, связывающие поочередно группы 4-х шестнадцатых. Мы прибавили к ним более длинные лиги, указывающие фразировку. В ИФт в тт. 17–24 лиг нет вовсе. В тт. 13–16 Клиндворт прибавляет четвертные штили к первым акцентированным шестнадцатым каждой четверти в скрипичном ключе, а в тт. 17–20 — ко вторым акцентированным шестнадцатым соответствующих групп. Это соответствует исполнению этого отрывка большинством пианистов в быстром темпе. В тт. 21–22 Клиндворт выделяет подобным образом все первые и вторые шестнадцатые каждой группы четырех нот, а в тт. 23–24 лишь первые шестнадцатые.

Тт. 16 и 22. В версии ИФт нет акцентов. То же в репризе тт. 94 и 100.

Т. 41. В ИФт нет знака изменения размера. Не возобновляется *alla breve* и в т. 83.

Тт. 41 и 42. В ИФт верхний звук в этих тактах фа<sup>1</sup> записан в верхнем нотоносце возможно для того, чтобы включить этот звук в партию правой руки.

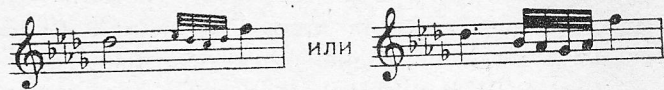
Т. 43. В некоторых более новых изданиях метрономическое обозначение темпа  $\text{♩} = 88$ . Знак *tr* означает здесь, как и в тт. 47, 51, 55 и др., мордент, что часто наблюдается у Шопена.

Тт. 43–82. В этом отрывке мы пополнили или изменили лиги в скрипичном ключе, которые в ИФт часто не имеют надлежащей последовательности и применяются несоответствующим образом.

Т. 44. В ИФт не только звук басовой фигурации ля бемоль<sup>1</sup>, но и оба соседние фа<sup>1</sup> находятся в верхнем нотоносце. Микули поручает умянутое ля бемоль<sup>1</sup> правой руке.

Тт. 49, 57 и др. Орнамента в этих тактах до того мало соответствует характеру шопеновской мелодики, что возникает вопрос, не записал ли Шопен этих нот мелизматическими знаками, и не Фонтана ли, переписывая ноты, неправильно расшифровал эти знаки, тем более, что Шопен мог ошибиться в начертании этих знаков (срвн. В. Wójcik—Keurgulian *Melodyka Chopina*, Львов, 1930,

стр. 70 и след.). У Шопена гораздо чаще встречаются мелизмы, начинающиеся с верхнего звука (см. там же стр. 67). Более шопеновскими казались бы следующие мелизмы в этих тактах:



Конечно, только рукописи могли бы разрешить этот вопрос.

Т. 53. В этом такте и в дальнейших аналогичных Клиндворт прибавляет к акцентированным восьмым в басу четвертные штили, что вполне обосновано, так как в предыдущем такте к третьей восьмой с конца в ФИ прибавлен четвертной штиль.

Тт. 65 и 77. В противоположность т. 53, мелизм в ФИ записан тридцать вторыми нотами.

Тт. 119–124. В ИФт нет длинных лиг в скрипичном ключе. Клиндворт прибавляет к акцентированным шестнадцатым в этих тактах четвертные штили, так же как в тт. 13 и след. В ИФт имеется обозначение *ff* в начале тт. 119, 121 и 123. Мы поместили обозначение *f* лишь под второй группой шестнадцатых.

Д-Р ЛЮДВИК БРОНАРСКИЙ  
Фрейбург (Швейцария)

ПРОФ. ЮЗЕФ ТУРЧИНЬСКИЙ  
Морж