

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

JÓZEF ELSNER

UTWORY KAMERALNE *CHAMBER WORKS*

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

REDAKTOR NACZELNY *CHIEF EDITOR*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

KOMITET REDAKCYJNY *EDITORIAL COMMITTEE*

MICHAEL BERNHARD, ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA

JULIUSZ DOMAŃSKI, ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK

TOMASZ JASIŃSKI, REMIGIUSZ POŚPIECH

ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

SEKRETARZ REDAKCJI *ASSISTANT EDITOR*

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Seria • Series E

OPERA SELECTA

JÓZEF ELSNER

UTWORY KAMERALNE
CHAMBER WORKS

EDYCJA KRYTYCZNA *CRITICAL EDITION*

WYDAŁ *EDITED BY*

JERZY MORAWSKI

TOM VOL. I

INSTITUTE OF ART  INSTYTUT SZTUKI
POLISH ACADEMY OF SCIENCES POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2024

Recenzent *Reviewer*

Julia Gołębiowska

Tłumaczenie angielskie *English translation*

Tomasz Zymer

Opracowanie graficzne nut i skład publikacji *Layout of the scores and typesetting*

STUDIO ORFEO S.C.

Projekt okładki *Cover design*

Katarzyna Płońska

Redakcja i korekta *Editing and proofreading*

Jakub Chachulski

Publikacja finansowana w ramach programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (nr 0125/NPRH6/H11/85/2018)

The publication of this volume has received funding from the Ministry of Science and Higher Education as part of the National Programme for the Development of Humanities (No 0125/NPRH6/H11/85/2018)



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

ISBN 978-83-66519-55-8

© Copyright 2024 Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk



Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

iswydawnictwo@ispan.pl

Druk i oprawa *Printed and bound by*

Argraf sp. z o.o.

03-301 Warszawa, ul. Jagiellońska 76

Pamięci Kasi *To the memory of Kasia*

(Katarzyna Morawska, 25.11.1933–7.04.2020)

Spis treści *Contents*

OD REDAKCJI	9
FROM THE SERIES EDITOR-IN-CHIEF	9
PODZIĘKOWANIA	10
ACKNOWLEDGEMENTS	10
WYKAZ SKRÓTÓW	11
LIST OF ABBREVIATIONS	14
WSTĘP	17
ZAWARTOŚĆ I UKŁAD TOMU (J.M.)	17
PODSTAWA ŹRÓDŁOWA (J.M.)	18
ŚRODKI WYKONAWCZE (J.M.)	18
MUZYKA KAMERALNA, JEJ MIEJSCE I ROLA W TWORCZOŚCI ELSNERA (J.M.)	20
Uwarunkowania	20
Repertuar	23
Źródła inspiracji artystycznych kameralistyki Elsnera rola kwartetu smyczkowego (J.M.)	25
KLASYFIKACJA GATUNKOWA I FORMALNA (J.M.)	27
Sonaty	27
Formy taneczne	28
Formy wariacyjne	29
STYL (J.CH.)	30
NOTA EDYTORSKA	36
UWAGI OGÓLNE	36
ZASADY SZCZEGÓŁOWE	37
INTRODUCTION	43
THE CONTENTS AND ORGANISATION OF THIS VOLUME (J.M.)	43
THE SOURCE BASE (J.M.)	44
THE PERFORMING FORCES (J.M.)	44
THE PLACE AND ROLE OF CHAMBER MUSIC IN ELSNER'S OUTPUT (J.M.)	46
The cultural and stylistic context	46
The compositions	49
Artistic inspirations of Elsner's chamber music the role of the string quartet (J.M.)	51
GENRES AND FORMS (J.M.)	52
The sonatas	52
The dance forms	54
Variations-based forms	55
THE STYLE (J.CH.)	56
EDITOR'S PREFACE	61
GENERAL REMARKS	61
DETAILED RULES	62

ILUSTRACJE <i>FIGURES</i>	67
KWARTETY SMYCZKOWE <i>STRING QUARTETS</i>	85
1. Kwartet F-dur op. 1 nr 1	87
2. Kwartet a-moll op. 1 nr 2	129
3. Kwartet D-dur op. 1 nr 3	176
4A. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 (wersja A)	215
4B. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 (wersja B)	248
5. Kwartet Es-dur op. 8 nr 2	281
6A. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 (wersja A)	319
6B. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 (wersja B)	361
KOMENTARZ KRYTYCZNY	405
WPROWADZENIE	407
KWARTETY SMYCZKOWE	409
1. Kwartet F-dur op. 1 nr 1	409
2. Kwartet a-moll op. 1 nr 2	419
3. Kwartet D-dur op. 1 nr 3	422
4A. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 (wersja A)	426
4B. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 (wersja B)	431
5. Kwartet Es-dur op. 8 nr 2	437
6A. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 (wersja A)	450
6B. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 (wersja B)	454
CRITICAL COMMENTARY	459
NOTE ON THE CRITICAL COMMENTARIES	461
STRING QUARTETS	463
1. Kwartet F-dur op. 1 nr 1 <i>Quartet in F Major Op. 1 No. 1</i>	463
2. Kwartet a-moll op. 1 nr 2 <i>Quartet in A Minor Op. 1 No. 2</i>	472
3. Kwartet D-dur op. 1 nr 3 <i>Quartet in D Major Op. 1 No. 3</i>	475
4A. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 <i>Quartet in C Major Op. 8 No. 1 (version A)</i>	479
4B. Kwartet C-dur op. 8 nr 1 <i>Quartet in C Major Op. 8 No. 1 (version B)</i>	485
5. Kwartet Es-dur op. 8 nr 2 <i>Quartet in E-Flat Major Op. 8 No. 2</i>	490
6A. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 <i>Quartet in D Minor Op. 8 No. 3 (version A)</i>	503
6B. Kwartet d-moll op. 8 nr 3 <i>Quartet in D Minor Op. 8 No. 3 (version B)</i>	507

OD REDAKCJI

Prof. Jerzy Morawski przygotowywał się do wydania utworów kameralnych Józefa Elsnera co najmniej od lat 90. XX wieku. Dopiero jednak uzyskanie dla projektu w 2018 roku finansowania z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pozwoliło Mu podjąć prace badawcze i edytorskie nad całością spuścizny Elsnera w tym gatunku, których efektem są prezentowane dwa tomy, zawierające wszystkie znane i zachowane, choćby fragmentarycznie, utwory na instrumentalne zespoły kameralne tego kompozytora. Pomimo ciężkiej choroby, z którą Jerzy Morawski walczył praktycznie przez cały czas realizacji projektu, i która stała się powodem Jego śmierci 26 lutego 2023 roku, prace autorskie nad edycją niemal zakończył. Od roku 2020 w bardzo poważnym stopniu uczestniczył w nich redaktor wydania, dr Jakub Chachulski. Na prośbę Profesora napisał on ostatni rozdział wstępu monograficznego, a w znacznej mierze także zasady edytorskie i wstęp do komentarza krytycznego. Miał też istotny wpływ na szereg rozwiązań problemów edytorskich, które rzutowały na kształt partytur i treść komentarzy do poszczególnych kompozycji, jednak w wypadkach, gdy dochodziło do różnicy zdań, głos decydujący miał zawsze autor edycji. Po śmierci Jerzego Morawskiego wszystkie prace redakcyjne, w tym korekty, wykonał Jakub Chachulski w porozumieniu z redaktorem naczelnym serii.

Prof. Jerzy Morawski dokonał wcześniej edycji utworów fortepianowych Józefa Elsnera (*Monumenta Musicae in Polonia*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016). Tom, który z założenia miał obejmować wszystkie zachowane utwory Elsnera na instrumenty klawiszowe solo i w duecie, nie zawiera *Poloneza C-dur* z 1821 roku, odkrytego w 2016 roku w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Uzupełniając dzieło Profesora Jakub Chachulski przygotował edycję utworu i zamieścił ją w Suplemencie II niniejszego wydawnictwa.

Warszawa, 12.05.2023

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

* * *

FROM THE SERIES EDITOR-IN-CHIEF

Professor Jerzy Morawski began preparing the edition of Józef Elsner's chamber works in the 1990s or even earlier. It was, however, project funding obtained in 2018 from the National Programme for the Development of Humanities that made it possible for him to undertake research and editorial work on Elsner's entire output of this kind. The two volumes presented here are the fruit of this enterprise. They contain all of Elsner's compositions for chamber ensembles, including those fragmentarily preserved. Despite severe illness, with which Jerzy Morawski grappled virtually throughout the duration of this project and which ultimately led to his death on 26th February 2023, he left his work on the edition nearly complete. Since 2020, he was supported in this effort to a very large degree by the editor of this publication, Jakub Chachulski, D.M.A., who, at the Professor's request, wrote the last section of the *Introduction*, as well as *Editor's Preface*, and *Note on the Critical Commentaries*. He also significantly contributed to solving a number of editorial issues that have a bearing on the presented scores and commentaries for the individual compositions. Wherever there was a difference of opinion, however, the edition's author always had the final word. Following Jerzy Morawski's death, all the editorial work, including corrections, has been carried out by Jakub Chachulski in consultation with the series editor-in-chief.

Professor Morawski's earlier edition of Józef Elsner's piano works (*Monumenta Musicae in Polonia*, Warsaw: Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, 2016) aimed to incorporate all of Elsner's surviving pieces for keyboard instruments solo and duos. The volume does not include, however, the *Polonaise in C Major* of 1821, discovered in 2016 at the National Library of Poland in Warsaw. In order to complement the Professor's project, Jakub Chachulski has therefore prepared an edition of this work, which has been printed in Supplement II to the present edition.

Warsaw, 12th May 2023

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

PODZIĘKOWANIA

Przede wszystkim czuję się w miłym obowiązku złożyć szczerze i serdeczne podziękowania Pani Profesor dr hab. Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej, redaktorowi naczelnemu serii wydawniczej Monumenta Musicae in Polonia, za uprzejme powierzenie mi pracy nad edycją dzieł kameralnych Józefa Elsnera. Jestem również głęboko zobowiązany za trud organizacyjny i finansowy, dzięki którym to źródłowe wydanie mogło być zrealizowane. Winien jestem także głęboką wdzięczność wszystkim moim Koleżankom i Kolegom za łaskawe udzielanie mi pomocy i rad w różnych dziedzinach w ciągu całego cyklu wydawniczego, przez co przyczynili się Oni w poważnym stopniu do powstania tej publikacji. Ale szczególnie chciałbym gorąco podziękować Panu Doktorowi Jakubowi Chachulskiemu za niezastąpioną pomoc na różnych etapach pracy, poczynając od prac autorskich, a skończywszy na pracach redakcyjnych i korektorskich. Jego sumienność i drobiazgowość w podejściu do tekstu zarówno słownego jak i nutowego, zasługują na wyjątkowe uznanie, a głębokie opanowanie całego materiału przyczyniło się bezsprzecznie do uniknięcia wielu błędów i niedopatrzeń, co spowodowało, że opracowanie to może lepiej służyć o użytkownikom i sprostać ich wymaganiom, a najważniejsze – przybliżyć mało wciąż znaną, a przecież tak bardzo zasłużoną w dziejach kultury muzycznej w Polsce postać wybitnego przedstawiciela epoki klasycyzmu muzycznego, Józefa Elsnera. Za wsparcie pracy edytorskiej perspektywą wykonawcy, w tym wyjaśnienie niektórych problemów i niejasnych zapisów związanych z techniką gry smyczkowej, wyrazy wdzięczności kieruję do Pana Doktora Marka Czecha oraz ś.p. Pana Profesora Marka Szwarca. Specjalne podziękowania należą się Panu Piotrowi Kołodziejowi za cierpliwość w pracy nad materiałem muzycznym, z konieczności nieraz wielokrotnie korygowanym.

Warszawa, 01.01.2023

Jerzy Morawski

* * *

ACKNOWLEDGEMENTS

It is my pleasant duty to address my heartfelt and sincere thanks, first and foremost, to Professor Barbara Przybyszewska-Jarmińska, PhD, Habil., editor-in-chief of the series Monumenta Musicae in Polonia, for kindly entrusting me with the task of preparing an edition of Józef Elsner's chamber works. I am also greatly obliged for the organisational and financial effort that has made this source edition possible.

I owe my deep gratitude to all my Colleagues for their kind assistance and advice on many subjects, which they have imparted to me throughout the duration of this publishing project, thus significantly contributing to our publication. My particularly warm thanks are due to Jakub Chachulski, D.M.A., for his indispensable help at different stages of the project, from writing texts to editing and correcting materials. His diligence and painstaking study of both the verbal and musical texts deserve special recognition. His thorough knowledge of, and control over, the entire material, has unquestionably made it possible to avoid numerous mistakes and oversights, making this edition more user-friendly and better suited to our readers' needs. Most importantly, it has helped to promote the still little-known figure of Józef Elsner, an eminent representative of Classicism in music and a person who rendered great services to Polish musical culture.

I would like to express my gratitude to Marek Czech, D.M.A. and the late lamented Professor Marek Szwarz for shedding light on a number of editorial questions from the perspective of music performers, including their explanations of problems and ambiguous notation related to bowed string instrument technique. Special thanks go to Mr Piotr Kołodziej for his patient work on the musical material, which required numerous corrections and modifications in the editing process.

Warsaw, 1st January 2023

Jerzy Morawski

WYKAZ SKRÓTÓW

Skróty ogólne

- aut.** – autograf
A-SCH – Schlägl, Prämonstratenser-Stift, Bibliothek
A-Wgm – Austria, Wiedeń, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek
A-Wn – Austria, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
b. – brak/bez
b. pag. – brak/bez paginacji
b. tyt. – brak/bez tytułu
Cb – Contrabasso
CH-Zz – Szwajcaria, Zurych, Die Zentralbibliothek Zürich
Cl – Clarinetto
cz. – część/częściowy
D-B – Niemcy, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-Dl – Niemcy, Drezno, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
D-Mbs – Niemcy, Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-OF – Niemcy, Offenbach am Main, Verlagsarchiv André
D-Rp – Niemcy, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
D-SWI – Niemcy, Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung
ded. – dedykacja
F-Pn – Francja, Paryż, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
Fl – Flauto
fort. – fortepian, fortepianowy
fr. – francuski, po francusku
fragm. – fragment
H-Bn – Węgry, Budapeszt, Országos Széchényi Könyvtár
H-SFm – Węgry, Székesfehérvár, Istvan Kiraly Múzeum
J.Ch. – Jakub Chachulski
J.M. – Jerzy Morawski
l. – fortepian, partia lewej ręki
lit. – literatura
niem. – niemiecki, po niemiecku
opr. – opracowanie
oryg. – oryginał
PAN – Polska Akademia Nauk
Pfte – Pianoforte
PL-CZ – Polska, Częstochowa, Archiwum OO. Paulinów na Jasnej Górze
PL-Kj – Polska, Kraków, Biblioteka Jagiellońska
PL-Tu – Polska, Toruń, Biblioteka Uniwersytecka
PL-Wispan – Polska, Warszawa, Zakład Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk
PL-Wn – Polska, Warszawa, Biblioteka Narodowa
PL-Wnifc – Polska, Warszawa, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
PL-Wtm – Polska, Warszawa, Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego
p. – fortepian, partia prawej ręki
pol. – polski, po polsku
Rkps/rkps – Rękopis/rękopis
S-Skma – Szwecja, Sztokholm, Statens musikbibliotek
S-Smf – Szwecja, Sztokholm, Stifelsen Musikkulturens främjande
sygn. – sygnatura
t. – takt/takty

TiFC – Towarzystwo im. Fryderyka Chopina
Vc – Violoncello
Vla – Viola
Vno/Vni – Violino/Violini
wł. – włoski
WTM – Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
wyd. – wydanie, wydania, wydany
zach. – zachowany

Skróty bibliograficzne

- Bogdany-Popielowa, *Rękopisy* – Wanda Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne 1. połowy XIX wieku ze zbiorów Biblioteki Narodowej: katalog*, Warszawa 1997
- Bogusławski, *Dzieła dramatyczne* – Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, t. VII, Warszawa 1823
- Burhardt, *Polonez* – Stefan Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny. II. 1792–1830*, red. i uzup. Maria Prokopowicz i Andrzej Spóz, Kraków 1976
- Chachulski, *Katalog* – Józef Elsner. *Katalog tematyczny utworów II*, opr. Jakub Chachulski, Warszawa 2019 (Monumenta Musicae in Polonia)
- Chachulski, *Polonez* – Jakub Chachulski, *Nieznany polonez Józefa Elsnera z 1821 roku*, „Muzyka” 68 (2023) nr 2, s. 124–138
- Chmara-Żaczekiewicz, *Würfel* – Barbara Chmara-Żaczekiewicz, *Václav Vilém Würfel w Warszawie i w Wiedniu. Fakty i hipotezy*, Warszawa 2017
- Chybiński, *Słownik* – Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800*, Kraków 1949
- Dorabalska, *Polonez* – Helena Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, Warszawa 1938
- Elsner, *Sumariusz* – Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, tłum. Kazimierz Lubomirski, red. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957 (Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej, red. Tadeusz Strumiłło, t. IV)
- Fétis, *Elsner* – *Elsner Joseph*, w: Francois Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. IV, Bruxelles 1837, s. 24; 2 wydanie, t. III, Paris 1878, s. 131–133
- Fillion, *Accompanied Keyboard Music* – Michelle Fillion, *Accompanied Keyboard Music*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00109> [10.01.2023]
- Finscher, *Studien* – Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974
- Gołębiowska, *Kwartet* – Julia Gołębiowska, *Kwartet w muzyce polskiej XIX wieku*, dysertacja doktorska, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014
- Got, *Na wyspie Guaxary* – Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971
- Iwanek, *Biblioteka Schaffgotschów* – Maria Iwanek, *Biblioteka Schaffgotschów w Cieplicach Śl. Zdroju*, „Rocznik Jeleniogórski” 24 (1986), s. 43–57
- Mazepa, *Życie muzyczne* – Leszek Mazepa, *Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa w Galicji w 1926 r. Część I – Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego*, w: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, red. Leszek Mazepa, t. V, Rzeszów 2000, s. 97–118

- Michael, *Elsner jako teoretyk harmonii* – Katarzyna Michael, *Józef Elsner jako teoretyk harmonii*, „Muzyka” 1 (1956) nr 1, s. 139–159
- Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników* – Adam Mrygoń, Maria Burchard, *Katalog poloników muzycznych w zbiorach austriackich*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, red. Zofia Chechlińska, t. V, Warszawa 1984
- Neumann, *Dots and Strokes in Mozart* – Frederick Neumann, *Dots and Strokes in Mozart*, „Early Music” 21 (1993) nr 3, s. 429–435
- Nowak, *Sonaty* – Alina Nowak, *Sonaty Józefa Ksawerego Elsnera*, w: *Rozprawy i notatki muzykologiczne*, z. II, red. Zdzisław Jachimecki, Kraków 1935–1936
- Nowak-Romanowicz, *Elsner 1957* – Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957 (Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej, red. Tadeusz Strumiłło, t. IV)
- Nowak-Romanowicz, *Dodatek* – Alina Nowak Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia. Dodatek nutowy*, red. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957
- Nowak-Romanowicz, *Elsner 1987* – Alina Nowak-Romanowicz, *Elsner Józef*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. III, Kraków 1987, s. 19–32
- Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm* – Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830*, Warszawa 1995 (Historia muzyki polskiej, red. Stefan Sutkowski, t. IV)
- Prokopowicz, *Zbiory muzyczne 1969* – Maria Prokopowicz, *Zbiory muzyczne Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 5 (1969), s. 293–314
- Prokopowicz, *Zbiory muzyczne 1984* – Maria Prokopowicz, *Zbiory muzyczne*, w: *50 lat Biblioteki Narodowej: Warszawa 1928–1978*, red. Maria Piłtyczak-Majerowicz, Warszawa 1984, s. 177–184
- Rosen, *Styl klasyczny* – Charles Rosen, *Styl Klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. Rafał Augustyn, Kraków 2014
- Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*” – Tadeusz Strumiłło, „*Śpiewy historyczne*” do słów J. U. Niemcewicza, *ich historia i problematyka*, „Studia Muzykologiczne” 4 (1956), s. 105–140
- Tomaszewski, *Bibliografia* – Wojciech Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992
- Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo* – Wojciech Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w l. 1772–1865*, Warszawa 1992
- Vogel, *Fortepian* – Benjamin Vogel, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Warszawa 1995 (Historia muzyki polskiej, red. Stefan Sutkowski, t. X)
- Weinmann, *Verzeichnis* – Alexander Weinmann, *Verzeichnis der Musikalien des Verlags Johann Traeg in Wien 1714–1818*, „Studien zur Musikwissenschaft” 25 (1956), s. 135–189
- Wronkowska, *Elsneriana* – Sonia Wronkowska, *Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 45 (2014), s. 47–77
- Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo* – Hanna Wróblewska i Joanna Gandaszek-Lewkowicz (opr.), *Towarzystwo im. F. Chopina. Katalog zbiorów*, Warszawa 1969
- Wybór – *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, Warszawa 1803, Warszawa (Wrocław) 1805
- Zamoyska-Czartoryska – Zamoyska-Czartoryska Zofia w: *Słownik muzyków polskich*, red. Józef Chomiński, t. II, Kraków 1957, s. 300

LIST OF ABBREVIATIONS

General abbreviations

- arr.** – arranged
aut. – autograph
A-SCH – Schlägl, Prämonstratenser-Stift, Bibliothek
A-Wgm – Austria, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, Bibliothek
A-Wn – Austria, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
Cb – Contrabasso
CH-Zz – Switzerland, Die Zentralbibliothek Zürich
Cl – Clarinetto
D-B – Germany, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-DI – Germany, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung
D-Mbs – Germany, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
D-OF – Germany, Offenbach am Main, Verlagsarchiv André
D-Rp – Germany, Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek
D-SWI – Germany, Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musikaliensammlung
ded. – dedicated to
ed. – edition, edited
F-Pn – France, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
Fl – Flauto
fort. – piano, of the piano
Fr. – French, in French
fragm. – fragment
Germ. – German, in German
H-Bn – Hungary, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár
H-SFm – Hungary, Székesfehérvár, Istvan Kiraly Múzeum
It. – Italian
J.Ch. – Jakub Chachulski
J.M. – Jerzy Morawski
l. – piano, left-hand part
MS – manuscript
orig. – the original
PAN – The Polish Academy of Sciences
Pfte – Pianoforte
PL-CZ – Poland, Częstochowa, Pauline Archive at Jasna Góra Monastery
PL-Kj – Poland, Cracow, The Jagiellonian Library
PL-Tu – Poland, Toruń, the Nicolaus Copernicus University (NCU) Library
PL-Wispan – Poland, Warsaw, Department of Musicology, the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences
PL-Wn – Poland, Warsaw, The National Library of Poland
PL-Wnifc – Poland, Warsaw, The Fryderyk Chopin Institute
PL-Wtm – Poland, Warsaw, Library of the Warsaw Music Society (WTM)
Pol. – Polish, in Polish
publ. – published
r. – piano, right-hand part
sh. m. – shelf mark
S-Skma – Sweden, Stockholm, Statens musikbibliotek
S-Smf – Sweden, Stockholm, Stifelsen Musikkulturens främjande
TiFC – The Fryderyk Chopin Society
Vc – Violoncello
Vla – Viola
Vno/Vni – Violino/Violini
WTM – The Warsaw Music Society (WTM)

- Bogdany-Popielowa, *Rękopisy* – Wanda Bogdany-Popielowa, *Rękopisy muzyczne 1. połowy XIX wieku ze zbiorów Biblioteki Narodowej: katalog* [Music Manuscripts from the 1st Half of the 19th Century in the Collections of the National Library of Poland], Warsaw 1997
- Bogusławski, *Dzieła dramatyczne* – Wojciech Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, vol. VII [Dramatic Works Vol. VII], Warsaw 1823
- Burhardt, *Polonez* – Stefan Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny. II. 1792–1830* [The Polonaise. A Thematic Catalogue. II. 1792–1830], ed. and suppl. Maria Prokopowicz and Andrzej Spóz, Cracow 1976
- Chachulski, *Katalog* – Józef Elsner. *Katalog tematyczny utworów II* [Józef Elsner. Thematic Catalogue of Works II], ed. Jakub Chachulski, Warsaw 2019 (Monumenta Musicae in Polonia)
- Chachulski, *Polonez* – Jakub Chachulski, 'Nieznany polonez Józefa Elsnera z 1821 r.' [An unknown Polonaise by Józef Elsner from 1821], *Muzyka* 68 (2023) nr 2, pp. 124–138
- Chmara-Żaczekiewicz, *Würfel* – Barbara Chmara-Żaczekiewicz, *Václav Vilém Würfel w Warszawie i w Wiedniu. Fakty i hipotezy* [Václav Vilém Würfel in Warsaw and Vienna. Facts and Hypotheses], Warsaw 2017
- Chybiński, *Słownik* – Adolf Chybiński, *Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800* [Dictionary of Musicians in Old Poland before 1800], Cracow 1949
- Dorabalska, *Polonez* – Helena Dorabalska, *Polonez przed Chopinem* [The Polonaise before Chopin], Warsaw 1938
- Elsner, *Sumariusz* – Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego* [A Survey of My Musical Works, with Comments on My Work and Projects as a Musical Artist], trans. Kazimierz Lubomirski, ed. Alina Nowak-Romanowicz, Cracow 1957 (Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej [Memoirs and Literary Sources to Polish Music History], ed. Tadeusz Strumiłło, vol. IV)
- Fétis, *Elsner* – 'Elsner Joseph', in: Francois Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. IV, Brussels 1837, p. 24; 2nd ed., vol. III, Paris 1878, pp. 131–133
- Fillion, *Accompanied Keyboard Music* – Michelle Fillion, 'Accompanied Keyboard Music', Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00109> [10.01.2023]
- Finscher, *Studien* – Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974
- Gołębiowska, *Kwartet* – Julia Gołębiowska, *Kwartet w muzyce polskiej XIX wieku* [The Quartet in 19th-Century Polish Music], PhD dissertation, The Adam Mickiewicz University in Poznań, 2014
- Got, *Na wyspie Guaxary* – Jerzy Got, *Na wyspie Guaxary: Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799* [On the Isle of Guaxara: Wojciech Bogusławski and the Lwów Theatre in 1789–1799], Cracow 1971
- Iwanek, *Biblioteka Schaffgotschów* – Maria Iwanek, 'Biblioteka Schaffgotschów w Cieplicach Śl. Zdroju' ['The Schaffgotsch Family's Library in Cieplice Śląskie-Zdrój'], *Rocznik Jeleniogórski* 24 (1986), pp. 43–57
- Mazepa, *Życie muzyczne* – Leszek Mazepa, 'Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa w Galicji w 1926 r.' [Musical Life in Lwów from the Late 18th Century till the Establishment of the Galician Society in 1926], Part I – *Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego*, in: *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)* [Musica Galiciana. The Musical Culture of Galicia in the Context of Polish-Ukrainian Relations (from the Piast Dukes till 1945)], ed. Leszek Mazepa, vol. V, Rzeszów 2000, pp. 97–118
- Michael, *Elsner jako teoretyk harmonii* – Katarzyna Michael, 'Józef Elsner jako teoretyk harmonii' [Józef Elsner as a Harmony Theorist], *Muzyka* 1 (1956) No. 1, pp. 139–159
- Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników* – Adam Mrygoń, Maria Burchard, 'Katalog poloników muzycznych w zbiorach austriackich' [Catalogue of Poland-Related Musical Sources in Austrian Collections], in: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* [Sketches on 19th-Century Musical Culture], ed. Zofia Chechlińska, vol. V, Warszawa 1984

- Neumann, *Dots and Strokes in Mozart* – Frederick Neumann, 'Dots and Strokes in Mozart', *Early Music* 21 (1993) No. 3, pp. 429–435
- Nowak, *Sonaty* – Alina Nowak, 'Sonaty Józefa Ksawerego Elsnera' [Sonatas by Józef Ksawery Elsner], in: *Rozprawy i notatki muzykologiczne* [Musicological Theses and Notes], II, ed. Zdzisław Jachimecki, Cracow 1935–1936
- Nowak-Romanowicz, *Elsner 1957* – Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia* [Józef Elsner. A Monograph], Cracow 1957 (Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej [Studies and Materials for the History of Polish Music], ed. Tadeusz Strumiłło, vol. IV)
- Nowak-Romanowicz, *Dodatek* – Alina Nowak Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia. Dodatek nutowy* [Józef Elsner. A Monograph. Sheet Music Supplement], ed. Alina Nowak-Romanowicz, Cracow 1957
- Nowak-Romanowicz, *Elsner 1987* – Alina Nowak-Romanowicz, 'Elsner Józef', in: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna* [PWM Edition's Music Encyclopaedia], ed. Elżbieta Dziębowska, vol. III, Cracow 1987, pp. 19–32
- Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm* – Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830* [The Classicism. 1750–1830], Warsaw 1995 (Historia muzyki polskiej [History of Polish Music], ed. Stefan Sutkowski, vol. IV)
- Prokopowicz, *Zbiory muzyczne 1969* – Maria Prokopowicz, 'Zbiory muzyczne Biblioteki Narodowej' [Music Collections at the National Library of Poland], *Rocznik Biblioteki Narodowej* 5 (1969), pp. 293–314
- Prokopowicz, *Zbiory muzyczne 1984* – Maria Prokopowicz, 'Zbiory muzyczne' [Music Collections], in: *50 lat Biblioteki Narodowej: Warszawa 1928–1978* [Fifty Years of the National Library: Warsaw 1928–1978], ed. Maria Pidłypczak-Majerowicz, Warsaw 1984, pp. 177–184
- Rosen, *The Classical Style* – Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, W. W. Norton & Company, New York 1972
- Strumiłło, "Śpiewy historyczne" – Tadeusz Strumiłło, "Śpiewy historyczne" do słów J. U. Niemcewicza, *ich historia i problematyka* ['Historical Songs' to words by J. U. Niemcewicz, their history and problems], *Studia Muzykologiczne* 4 (1956), pp. 105–140
- Tomaszewski, *Bibliografia* – Wojciech Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850* [Bibliography of Warsaw Music Prints, 1801–1850], Warsaw 1992
- Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo* – Wojciech Tomaszewski, *Warszawskie edytorstwo muzyczne w l. 1772–1865* [Music Publishing in Warsaw, 1772–1865], Warsaw 1992
- Vogel, *Fortepian* – Benjamin Vogel, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej* [The Polish Piano. Piano Building in the Polish Territories between the mid-18th Century and World War II], Warsaw 1995 (Historia muzyki polskiej [History of Polish Music], ed. Stefan Sutkowski, vol. X)
- Weinmann, *Verzeichnis* – Alexander Weinmann, 'Verzeichnis der Musikalien des Verlags Johann Traeg in Wien 1714–1818', *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1956), pp. 135–189
- Wronkowska, *Elsneriana* – Sonia Wronkowska, 'Elsneriana zachowane z przedwojennego zasobu Biblioteki Narodowej. Charakterystyka, losy i znaczenie kolekcji' [Elsner-Related Sources Preserved from the National Library's Pre-War Collections. Characteristics, History, and Significance], *Rocznik Biblioteki Narodowej* 45 (2014), pp. 47–77
- Wróblewska, Gandaszek-Lewkowicz, *Towarzystwo* – Hanna Wróblewska and Joanna Gandaszek-Lewkowicz (eds), *Towarzystwo im. F. Chopina. Katalog zbiorów* [The Fryderyk Chopin Society. A Catalogue of the Collection], Warsaw 1969
- Wybór* – *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* [Selection of Beautiful Music Works and Polish Songs], Warsaw 1803, Warsaw (Breslau) 1805
- Zamoyska-Czartoryska – [n.n.] 'Zamoyska-Czartoryska Zofia', in: *Słownik muzyków polskich* [Dictionary of Polish Musicians], ed. Józef Chomiński, vol. II, Cracow 1957, p. 300

WSTĘP

ZAWARTOŚĆ I UKŁAD TOMU

Uzupełniając liczne luki we współczesnych edycjach utworów Józefa Elsnera – jednej z ważniejszych postaci w dziejach kultury i muzyki polskiej na przełomie XVIII i XIX wieku – przedstawiamy tom zawierający kompletny zbiór znanych i zachowanych do dziś utworów kameralnych tego wybitnego kompozytora, pedagoga, działacza kultury muzycznej, a przede wszystkim znakomitego muzyka. Pod terminem „muzyki kameralnej”, nie rezygnując z powiązań z przyznawanymi mu we wcześniejszych epokach znaczeniami, rozumiemy – zgodnie z ustalonym w końcu XIX wieku poglądem – zespołową muzykę instrumentalną przeznaczoną na małą, głównie solową obsadę, wykonywaną prywatnie lub publicznie, z uwzględnieniem typowych dla niej historycznych uwarunkowań społeczno-obyczajowych i funkcjonalnych, techniczno-kompozytorskich aspektów formalnych, zagadnień związanych z praktyką wykonawczą, w tym problemów recepcji oraz obsady, a w końcu – cech stylistycznych i estetycznych. Uwzględnienie tych płaszczyzn, oczywiście w zakresie wyznaczonym potrzebami i charakterem źródłowej edycji nutowej – zwłaszcza zwrócenie uwagi na rolę, jaką w procesie kształtowania klasycznej muzyki kameralnej odegrało muzykowanie domowe, specyficzny i szybko w drugiej połowie XVIII wieku rozprzestrzeniający się nurt kultury muzycznej – jest niezbędne dla określenia gatunku, typologicznej klasyfikacji i podziału materiału muzycznego.

Kwestia układu zawartego w niniejszym tomie materiału muzycznego nastręcza – mimo stosunkowo skromnego ilościowo repertuaru – wiele trudności. Dotyczą one przede wszystkim ustalenia logicznie uzasadnionej kolejności publikowanych utworów, które w podobnych źródłowo-dokumentalnych edycjach formalnie jednorodnych grup kompozycji (np. sonat czy symfonii), określa zwykle chronologia ich powstania, względnie datowanie pierwodruku i ewentualnie inne informacje. Konsekwencją ścisłego przestrzegania zasady układu chronologicznego byłoby oddzielenie dwu zbiorów *Kwartetów smyczkowych* (op. 1 i op. 8) *Triem fortepianowym* (op. 2) lub bardziej niezręczne edytorsko umieszczenie dwu *Polonezów na skrzypce z fortepianem* z ok. 1820 r. pomiędzy dość wczesnym *Kwartetem fortepianowym* (op. 15), wydanym w 1805 r., i stosunkowo późnym, bo skomponowanym ok. 1830 r., *Septetem*. Niewielki pożytek dla chronologicznego uporządkowania utworów kameralnych Elsnera wynika też z oryginalnej numeracji opusowej, ponieważ kompozytor względnie dokładnie numerował w zasadzie tylko utwory kościelne, nadając jednak wszystkim kompozycjom napisanym we Wrocławiu numer op. 1, utworom lwowskim op. 2, a kolejne numery opusowe nadawał dopiero (i to dalece niedokładnie) kompozycjom pisanim w Warszawie¹. Dla utworów instrumentalnych (orkiestrowych, kameralnych i solowych) stosował Elsner osobną numerację opusową, nie obejmując nią jednak licznych kompozycji należących do tego gatunku, co stanowi dodatkową trudność w ustaleniu kolejności ich powstania, a co za tym idzie – porządku ich publikacji. Również w niewielkim stopniu właściwy wydaje się układ gatunkowy stawiający na pierwszym miejscu odróżnienie przeważających tu form sonatowych na różne zespoły i form tanecznych (polonezy). Stosunkowo prosty, sensowny i niewątpliwie właściwie uzasadniony jest przyjęty w obecnym wydaniu podział uwzględniający właściwości formalne w połączeniu z zespołem środków wykonawczych. Stosownie do tej zasady w niniejszym tomie publikujemy pełny zespół utworów kameralnych Elsnera w dwu podstawowych działach. Dział pierwszy obejmuje kwartety smyczkowe – gatunek najbardziej typowy dla muzyki kameralnej epoki klasycyzmu, do której stylistycznie przynależą właściwie wszystkie zachowane kompozycje kameralne Elsnera. Dział drugi, obejmujący kompozycje kameralne z udziałem fortepianu, podzielony jest z kolei na dwie części (dwie grupy utworów), z których część pierwszą stanowią kompozycje na instrument solowy (w naszym przypadku jedynie skrzypce) i fortepian (część ta dzieli się z kolei na sonaty i polonezy), a część drugą – wszystkie pozostałe utwory przeznaczone na większe zespoły instrumentalne z fortepianem. Kompozycje w dziale pierwszym i w obu częściach działu drugiego publikowane są w miarę możliwości w porządku chronologicznym, z zachowaniem zarazem oryginalnej kolejności utworów publikowanych przez Elsnera w zbiorach. Układ ten jest więc nie tyle próbą zmiany dotychczasowego systemu źródłowych edycji dzieł muzycznych, ile dostosowaniem istniejących, sprawdzonych już dobrze metod do charakteru materiału muzycznego, jakim dysponujemy.

¹ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 265.

Utwory numerowane są jedynie w obrębie poszczególnych grup. Ponadto w komentarzu krytycznym przytaczane są numery według wykazu zamieszczonego w *Sumariuszu* Elsnera², chronologicznego spisu dzieł kompozytora sporządzonego przez Alinę Nowak-Romanowicz³, *Katalogu tematycznego utworów świeckich* Elsnera, opracowanego przez Jakuba Chachulskiego⁴ oraz – w przypadku polonezów – katalogu tematycznego polonezów opracowanego przez Stefana Burhardta⁵.

W Suplemencie umieszczono utwory bądź fragmenty z różnych względów nie kwalifikujące się do publikacji w części głównej tomu. W przypadku *Chaconne* decydujące znaczenie miała niepewność jedyne go źródła – ostatniego, powstałego stosunkowo niedawno ogniwa całego łańcucha przekazów, podającego utwór w opracowaniu Adama Kuryłły. Poza tym w Suplemencie znalazła się jedyna zachowana partia *Kwintetu* (głos altówki) oraz nieautorski przekaz rękopiśmienny głosów skrzypiec i wiolonczeli z *Tria* notujący wspomniane partie łącznie jako *Cembalo II*.

PODSTAWA ŹRÓDŁOWA

Na bazę źródłową i podstawę edycji składają się przede wszystkim rękopisy i druki utworów Elsnera, pochodzące głównie z jego czasów. Wyjątkowo w *Suplemencie* (*Chaconne*) uwzględniono źródło wtórne – współczesną kopię rękopisu, o którym brak dokładnych informacji. W przypadku trudno- lub w ogóle niedostępnych źródeł wykorzystano materiały dodatkowe i pomocnicze, jak mikrofilmy, foto- i kserokopie oraz kopie elektroniczne. W grupie rękopisów znajdują się autografy i rękopisy, które uchodziły bądź uchodzą za autografy kompozytora oraz kopie sporządzone przede wszystkim pod okiem lub przynajmniej w czasach Elsnera. Źródła drukowane obejmują autorskie pierwodruki, publikowane w wydawanym przez Elsnera *Wyborze pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich* z roku 1805, a także późniejsze, ale wydane za wiedzą i przy aprobach kompozytora, z pominięciem druków i przedruków współczesnych. Wszystkie źródła są opisane w części szczegółowej komentarza przy każdym utworze. Przy wyborze do publikacji źródła podstawowego spośród kilku źródeł pierwszeństwo z reguły przyznaje się autografowi, ewentualnie kopii autorskiej, chociaż od tej zasady istnieć mogą uzasadnione odstępstwa.

Pierwsze kameralne kompozycje, pochodzące jeszcze z czasów lwowskich (*Kwartety smyczkowe* op. 1, *Trio fortepianowe* op. 2), Elsner drukował w wydawnictwie Johanna Traega w Wiedniu, a po przeniesieniu się do Warszawy we własnym *Wyborze pięknych dzieł muzycznych...* (*Sonaty skrzypcowe* op. 10) oraz w oficynie wydawniczej Johanna Andrégo w Offenbachu (*Sonaty skrzypcowe* op. 10, *Kwartety smyczkowe* op. 8) i w paryskiej oficynie Lentza (*Kwartet fortepianowy*), a w latach późniejszych także w firmie rodzimej Ludwika Letronne'a (*Polonezy skrzypcowe D-dur i Es-dur*). Znaczna większość źródeł zachowała się w bibliotekach krajowych, ale niektóre – co może świadczyć o recepcji kameralistyki Elsnerowskiej na gruncie europejskim – w kilku zbiorach zagranicznych.

ŚRODKI WYKONAWCZE

Ideą muzyki kameralnej jest względna samodzielność i zasadnicza równorzędność użytych głosów instrumentalnych, współtworzących zarazem strukturalną jedność techniczno-kompozytorską. Tak jest także w przypadku twórczości Elsnerowskiej, przeznaczonej na solowy skład od 2 do 8 instrumentów. Ustalenie obsady wiąże się z pożądanym wyborem, gatunkowym i stylistycznym, odpowiedniego zestawu instrumentów z całego zasobu środków wykonawczych. Zasób i kształt środków wykonawczych, które wykształciły się w historyczno-rozwojowym procesie powstawania gatunków kameralnych, oraz charakter konstrukcji ich obsady i wewnętrznych cech muzycznych ma dla gatunku muzyki kameralnej pierwszorzędne znaczenie, ponieważ są one czynnikiem pozwalającym na podstawową definicję kameralistyki w ogóle. Inaczej mówiąc – określają one istotę muzyki kameralnej.

Instrumentarium zachowanych kompozycji kameralnych Elsnera opiera się na dominującej pod wpływem muzyki włoskiej roli skrzypiec, które – jak się wydaje – były instrumentem najbliższym Elsnerowi. Pełny

² Elsner, *Sumariusz*, s. 57 i 58 poz. 17–31.

³ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 314–317, *Utwory orkiestrowe. Różne utwory*, poz. 14 i 15, *Utwory kameralne*, poz. 1–15, *Utwory na skrzypce z fortepianem*, poz. 1–5.

⁴ Chachulski, *Katalog*, s. 275–287, poz. VII.1–17.

⁵ Burhardt, *Polonez*, s. 162 i 163 poz. 606–609 s. 597 poz. 3400.

zasób instrumentów wykorzystywanych przez Elsnera w utworach kameralnych przedstawia się następująco (w nawiasach podajemy oryginalne nazwy, występujące w przekazach źródłowych, głównie na kartach tytułowych pisanych lub drukowanych, najczęściej w języku francuskim; przekazy te nierzadko informują nie tylko o samym instrumentarium, lecz także o traktowaniu jego składników): skrzypce (*Violino, Violon*), altówka (*Alto – Kwartety op. 1 i 8, Kwartet fortepianowy Es-dur op. 15; Viola – Septet D-dur*), wiolonczela (*Violoncelle, Violonzello*), kontrabas (*Contrabasso*), flet (*flute*), klarnet (*Clarinetto*), a wśród instrumentów klawiszowych różne typy szeroko wykorzystywanego w tym gatunku muzycznym wczesnego fortepianu, np. pianoforte i fortepiano (*Piano forte, Forte-Piano – Trio B-dur op. 2 – druk J. Traega*), klawesyn (*Clavecin – Trio B-dur op. 2 – druk J. Traega, Clavicembalo – Polonez D-dur*). Sformułowanie w druku Traega w *Trio B-dur „Clavecin ou Forte-Piano”* może wskazywać, że fortepiany – ze stale ulepszanym i wzbogacanym w drugiej połowie XVIII wieku mechanizmem – nie zyskały jeszcze wówczas w Polsce większej popularności i w czasach Elsnera nie były szeroko dostępne. Stąd kompozytor sugerował wykonawcom możliwość wyboru i zgadzał się tym samym na wymienne traktowanie klawesynu czy klawikordu i fortepianu. Nie było to jednak działanie wyjątkowe; kompozytorzy już w znacznie wcześniejszych czasach niejednokrotnie pozostawiali wybór instrumentów klawiszowych wykonawcy, w zależności od tego, jakim instrumentem oni dysponowali lub jakim woleli się posługiwać. Obie możliwości uważano za dopuszczalne: wiele przykładów dostarczają między innymi sonaty J. Chr. Bacha i J. Haydna. Podobnie postępował Elsner, który również na karcie tytułowej *Trois Rondeaux* (druk J. Elsner, 1804) zapisał: „pour le clavecin ou Forte Piano”.

Niekiedy obsada utworów pozwala na ustalenie kierunków, z których mogły napływać inspiracje. Przykładem może być fragmentarycznie zachowany *Kwintet* w składzie: 2 skrzypiec, 2 altówki i wiolonczela, wzorowanym wyraźnie na tradycjach niemieckich – być może uwidoczniają się tu wpływy Mozarta – a nie francuskich, dla których typowa obsada składała się z 2 skrzypiec, altówki i 2 wiolonczel.

Przypomnieć w tym miejscu można, że na clavicembalo, z racji jego konstrukcji i sposobów wydobywania dźwięków, niemożliwe było dokonywanie zmian dynamicznych. Być może z tego powodu w Elsnerowskich pierwodrukach i drukach wczesnych, a także w rękopisach, rzadko pojawiają się słowne i graficzne oznaczenia *crescendo* i *decrescendo* oraz innych bardziej subtelnych odcieni dynamicznych. Nie licząc okazjonalnych *sf*, *rf* i *fz*, rozpiętość natężenia dźwięku, wyrażana właściwymi dla tego elementu muzycznego symbolami, waha się w utworach kameralnych Elsnera w granicach od *ppp* do *ff*. Dość często natomiast kompozytor stosuje – mimo niechęci do wykorzystywania silniejszych kontrastów dynamicznych – zestawienia *pf* i *fp*.

Nie jest oczywiste, na ile istotne znaczenie dla interpretacji formy i charakteru utworów kameralnych ma fakt wymieniania, na przykład w *Sonatach skrzypcowych op. 10*, na pierwszym miejscu wśród zespołu instrumentów: „Piano-Forte”, a dalej: „col' Violino obligato”; podobnie w *Trio B-dur*: „Clavecin (ou Forte Piano) avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligé”, *Kwartecie fortepianowym Es-dur*: „Piano Forte, Violon, Alto et Violonzello”, ale przy obu *Polonezach D-dur* i *Es-dur* z 1820 r.: „Piano-Forte avec accompagnement d'un Violon obligé ad libitum”. Zwłaszcza sformułowania *avec accompagnement* zdają się odsyłać do tradycji „muzyki fortepianowej (klawesynowej) akompaniowanej”, to jest przeznaczonych dla szerszego kręgu odbiorców-wykonawców utworów, w których mającym zasadnicze znaczenie partiom instrumentu klawiszowego towarzyszyły prostsze, często niekonieczne (*ad libitum*) partie instrumentów smyczkowych. (Tradycja ta, opanowawszy zachodni rynek muzyki fortepianowej (Paryż, Londyn) w siódmej dekadzie XVIII wieku, w Wiedniu przyjęła się z pewnym opóźnieniem, choć już w latach 80. ośrodek ten zajął wiodącą pozycję w produkcji tego rodzaju utworów).⁶ Fortepianowe *Trio* i *Kwartet* zdradzają pozostałości tej techniki obecnością pierwiastka wirtuozerii niemal wyłącznie w partii instrumentu klawiszowego, a pierwszy z wymienionych utworów także niewielkim stopniem samodzielności wiolonczeli. Partie skrzypiec w *Polonezach* wydają się bliskie charakterowi *ad libitum* (nie dotyczy to pierwszego z polonezów D-dur, dedykowanego Zofii Czartoryskiej). Wszelkie ślady tej tradycji nikną dopiero w *Septecie D-dur*, gdzie pod wpływem układu partytur orkiestrowych instrumenty są wymienione kolejno i „avec accompagnement de Piano-Forte”.

Na przełomie XVIII i XIX wieku, w czasach bardziej intensywnego zaangażowania się Elsnera w muzykę kameralną, fortepian nie był jeszcze instrumentem szerzej rozpowszechnionym w domach prywatnych. Stąd kompozytor w tytułach swoich dzieł częściej wymienia klawesyn lub pianoforte. Ten ostatni wprowadził z użycia w końcu XVIII wieku, ale jego nazwą posługiwano się jeszcze do początku lat dwudziestych XIX wieku.

⁶ Fillion, *Accompanied Keyboard Music*.

Szczyt twórczości kameralnej Elsnera przypada na czasy intensywnych prac nad modyfikacją i ulepszeniem mechanizmu instrumentów klawiszowych, zwłaszcza fortepianu. Najwyraźniej dotychczasowy poziom techniczny i sprawnościowy instrumentów, przede wszystkim klawiszowych, nie wystarczał dla zaspokajania rosnących oraz zmieniających się potrzeb muzyki. Niektórzy kompozytorzy przestali się mieścić ze swoimi możliwościami kompozytorskimi i własną, indywidualną inwencją twórczą w ramach, jakie narzucał im stan techniczny środków wykonawczych. Ich udoskonalenie – w wyniku gwałtownie rosnących potrzeb, znamienych zwłaszcza dla okresów „granicznych”, do których należały czasy przełomu XVIII i XIX wieku – musiało przebiegać w sposób bardziej energiczny i skoncentrowany, by dotrzymać kroku dynamicznym zmianom następującym na polu twórczości kompozytorskiej. Nie były to działania teoretycznie i praktycznie wyprzedzające potrzeby ewoluującej intensywnie muzyki, ale przeciwnie – to sama muzyka narzucała konieczność zmian. W ten sposób budowa instrumentów muzycznych, podobnie jak notacja muzyczna, stawała się niejako odzwierciedleniem przemian muzyki tego okresu.

W różnych ośrodkach europejskich działało wiele pracowni i wytwórni zajmujących się budownictwem i produkcją instrumentów klawiszowych. Największe znaczenie spośród firm działających w drugiej połowie XVIII wieku i największe osiągnięcia w zakresie udoskonalania przede wszystkim sposobów wydobywania dźwięków zyskały firmy niemieckie, zwane później wiedeńskimi, z ulepszonym systemem młoteczkowym (mechanizm naciskowy), oraz angielskie, a w początkach XIX wieku warsztaty francuskie, wykorzystujące wzory i zdobycze angielskie (mechanizm uderzeniowy). Oba typy (wiedeński i londyński) zdobyły ogromną popularność i rozpowszechniały się szeroko w całej niemal Europie. Do Polski instrumenty z dobrych zachodnich ośrodków produkcji fortepianów sprowadzano już dość wcześnie, ale – wydaje się – w skromnych ilościach.

Elsnerowi bardziej odpowiadały chyba instrumenty z mechanizmem angielskim, o dźwięku silniejszym, nadającym się do gry w większych pomieszczeniach, niż te o słabszym i delikatniejszym dźwięku, jaki cechował fortepiany z mechanizmem niemieckim. Zapewne dlatego nabył od Erarda w 1805 i 1806 r. dwa instrumenty: na zamówienie Anny z Zamoyskich Sapieżyny i dla Resursy Muzycznej w Warszawie⁷. Tym ostatnim instrumentem, który spłonął w posiadłości kompozytora w Elsnerowie, kompozytor posługiwał się po 1813 r.

Dalsze modyfikacje konstrukcyjne fortepianu, nad jakimi bardzo intensywnie i efektywnie pracowano w początkach XIX wieku, i które miały na celu zdecydowane polepszenie jakości gry i dźwięku instrumentu, docierały do Polski zapewne z dużym opóźnieniem. W każdym razie ze znacznym prawdopodobieństwem sądzić można, że Elsner miał niewielkie szanse na poznanie ważnych udoskonaleń i zmian w budowie fortepianu, jakich dokonano w latach dwudziestych XIX wieku, i nie mógł korzystać z instrumentów z filcowymi a nie skórzanymi okleinami główek młotków, mechanizmem z podwójnym wymykiem i systemem repetycyjnym o podwójnym działaniu, i z instrumentów, w których struny (również w układzie krzyżowym) z naciąganiem jedno-, dwu- i trójstrunnym byłyby rozpięte na metalowej ramie.

MUZYKA KAMERALNA, JEJ MIEJSCE I ROLA W TWÓRCZOŚCI ELSNERA

UWARUNKOWANIA

Kompozycje kameralne stanowią niewielką część dorobku Elsnera, skupionego głównie na utworach kościelnych (religijnych) i scenicznych (operowych), choć być może uznać należałoby je za dominantę tej części dorobku kompozytora, jaka powstała przed rokiem 1800. W porównaniu z wieloma kompozytorami współczesnymi Elsnerowi twórczość ta nie jest zbyt bogata; zachowało się z niej 15 kompozycji, a świadectwa o innych, znanych dziś w formie niekompletnej lub zaginionych niewiele przekraczają tę liczbę. Odgrywa ona jednak ważną rolę, ponieważ odzwierciedla stan muzyki kameralnej w Polsce, nie pomijając takich jej przedstawicieli, jak uczeń Haydna Franciszek Lessel, Jakub Gołąbek, czy Jan Stefani. Kameralistyką Elsner zajmował się nie tylko jako kompozytor, lecz także jako wykonawca, z różną intensywnością, na wszystkich etapach swojego życia.

Większa część kompozycji kameralnych powstała na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat XVIII wieku i w pierwszych latach następnego stulecia, a więc w czasach pobytu kompozytora we Wrocławiu, we Lwo-

⁷ Elsner, *Sumariusz*, s. 123–128; Vogel, *Fortepian polski*, s. 82.

wie i na początku okresu warszawskiego. Był to bardzo znamienity, przełomowy okres w dziejach muzyki. Zmagaly się wówczas ze sobą zaległe, choć wyraźnie już zanikające pozostałości muzyki epoki baroku, stylu *galant*, wczesnego i dojrzałego klasycyzmu, z rodzącymi się wówczas przejawami stylu epoki romantyzmu z jej wyraźnie narodowym na gruncie polskim zabarwieniem. Niemal wszystkie te epokowe przemiany i ich nurty znalazły w mniejszym lub większym stopniu odbicie w całej twórczości Elsnera. Można je śledzić także na materiale jego utworów kameralnych, choć przejawiają się tu nie w tak wyraźnej postaci, jak w innych gatunkach muzycznych kultywowanych przez tego kompozytora.

W czasach Elsnera zanikł już dominujący w epoce baroku podział stylów na kościelny, teatralny i kameralny. Do tego ostatniego zaliczano koncertowe wykonania kompozycji solowych, triów i kwartetów oraz wielkoobsadowych symfonii, solowych koncertów, a także muzyki wokalne, o ile nie była ona powiązana z teatrem lub z kościołem, a więc z wyłączeniem muzyki dramatycznej i religijnej. Panująca w XVIII stuleciu klasyfikacja nie wyodrębniała jednak specjalnie gatunku muzyki kameralnej, której funkcję określał dworsko-arystokratyczny charakter życia muzycznego. Ale postępująca w drugiej połowie stulecia demokratyzacja życia społecznego, powstanie i wzrost znaczenia klasy średniej, do której Elsner się zaliczał i wśród której działał, spowodowały strukturalną zmianę obszarów funkcjonowania muzyki kameralnej i – co z tym się wiąże – poszerzenie kręgu jej odbiorców. Do wyraźnego spadku znaczenia instytucji dworskiego i kościelnego patronatu muzycznego w zakresie tworzenia muzyki kameralnej przyczyniło się powstanie silnego demokratyczno-mieszczańskiego nurtu muzykowania domowego, który zaczął odgrywać dużą rolę w kształtowaniu kultury muzycznej.

Proces kształtowania muzyki kameralnej przebiegał – szczególnie intensywnie z początkiem drugiej połowy XVIII stulecia – w ścisłej zależności od wspomnianego nurtu. Jego historyczne znaczenie polegało nie tylko na rozprzestrzenieniu się typowego dla arystokracji stylu uprawiania muzyki na inne warstwy społeczne – szersze kręgi szlachty i zamożne mieszczaństwo – lecz także na wzbogacaniu form życia muzycznego, zwłaszcza koncertowego. To spowodowało oddzielenie się muzyki dla wytrawnej publiczności, uprawianej zasadniczo przez muzyków zawodowych w salonach pałaców magnackich, od muzyki uprawianej w ogromnej mierze przez amatorów i przeznaczonej do wykonywania prywatnego, i znaczne poszerzenie grupy wykonawców niezawodowych, w różnym stopniu związanych z życiem muzycznym. Różnica pomiędzy muzyką przeznaczoną do wykonania publicznego i prywatnego stawała się coraz bardziej widoczna, co prowadziło do zróżnicowania stylistycznego muzyki na symfoniczną i kameralną, które jest ważne w ogóle dla zrozumienia muzyki w pięćdziesiątych i sześćdziesiątych latach XVIII wieku, choć oba style nigdy właściwie nie oddzieliły się całkowicie od siebie.

Przemiany te, które nadzwyczaj szybko rozprzestrzeniły się po całej Europie, są wyraźnie sprzęgnięte z historią praktyki wykonawczej, w szczególności z historią publicznych koncertów, ale także z przejawami społecznego awansu muzyków-amatorów. Ważne jest to, że szybko rozwijający się nurt muzykowania domowego, w którym dużą rolę odgrywały koncerty domowe organizowane przez różnego rodzaju towarzystwa, kluby czy stowarzyszenia muzyczne, a przede wszystkim wzrastająca lawinowo liczba wykonawców o silnie zróżnicowanych umiejętnościach, a także słuchaczy, wymagały nowego repertuaru, który, z konieczności znacznie prostszy zarówno z całościowego punktu widzenia jak też w licznych szczegółach, coraz bardziej oddalał się od muzyki symfonicznej pod względem stylu.

Zwyczaj muzykowania domowego pojawia się na ziemiach polskich ze stosunkowo niewielkim opóźnieniem w stosunku do Zachodu, ale za to z wielkim – jak na warunki kraju pod zaborami – impetem, przyczyniając się do powstania i początkowych stadiów rozwoju polskiej muzyki kameralnej. Zarówno we Lwowie i w Warszawie (można w to włączyć również inne miasta, w których przebywał Elsner – Wrocław, Wiedeń, Brno Morawskie), kształt życia kulturalnego stymulowany był przez stosunki społeczne, sprzyjające rozkwitowi muzyki kameralnej wraz z jej funkcjami i ośrodkami kultywowania. Należały do nich w coraz większym stopniu muzykowania nie tylko w salonach arystokratycznych, lecz także w prywatnych domach mieszczańskich, w różnego rodzaju klubach czy stowarzyszeniach.

Rola Elsnera w narodzinach nurtu muzyki kameralnej w Polsce wydaje się nie budzić najmniejszych wątpliwości, i nie bez powodu jemu właśnie przypisuje się stworzenie podwalin pod dość bujny w późniejszych latach rozwój tego gatunku muzyki na terenie dawnej Polski. Już dość wcześnie, będąc jeszcze uczniem i członkiem kapeli w szkole oo. dominikanów jako śpiewak i instrumentalista (skrzypek), zdradzał Elsner zainteresowanie muzyką kameralną, biorąc udział w domowych koncertach prywatnych urządzanych przez pastora Johanna Timotheusa Hermesa, doktora filozofii i teologii, a także poety i pisarza, jako protegowany kierownika kapeli

szkolnej, dość znanego wrocławskiego kompozytora muzyki kościelnej i pedagoga, Dreirittera, grywał w nich według własnych słów: „na przemian pierwsze i drugie skrzypce lub alto”⁸. Tu zetknął się także z Karlem von Dittersdorfem, który dla Hermesa napisał trzy z zachowanych swych sześciu kwartetów.

Charakter i podstawowe cechy nurtu muzyki kameralnej znalazły wyraz w całym repertuarze Elsnerowskich dzieł tego rodzaju, poczynając od najwcześniejszych jego kompozycji, wspomnianych w *Sumariuszu*. Są to, niestety niezachowane do dziś, „dwa tria i kilka duetów” skrzypcowych, napisanych przez Elsnera we Wrocławiu dla jego kolegi z gimnazjum św. Macieja oo. jezuitów i uniwersytetu, Müllera⁹ i publicznie wykonywanych wspólnie z nim na koncertach domowych i kościelnych. Były to zapewne pierwsze kompozycje kameralne Elsnera. Forma duetów na dwa melodyczne instrumenty solowe, skrzypce, altówki, flety, oboje, używane parami lub w różnych zestawieniach, z przewagą brzmienia skrzypcowego, których tradycje ciągnęły się od początków XVIII wieku, osiągnęła w czasach Elsnera niezwykłą popularność. Duety skrzypcowe powstawały w l. 1783–84, w czasach – według słów samego kompozytora – „gdym jeszcze był uczniem i dyszkantowym śpiewakiem przy kapeli oo. dominikanów i nim wiedziałem, czym jest kompozycja”¹⁰, a być może nieco później, w trakcie studiów uniwersyteckich. Wzorowane były na bardzo bliskich stylistyce Haydnowskiej i utrzymanych w stylu *galant* duetach skrzypcowych Josepha Andreego Fodora (1751 lub 1752–1828), holenderskiego skrzypka i kompozytora, ucznia Františka Bendy, przedstawiciela szkoły berlińskiej, autora ponad 100 duetów skrzypcowych, i Ignaza Pleyela (1757–1831), ucznia Józefa Haydna, kompozytora, wydawcy i fabrykanta fortepianów, również autora licznych duetów na różne składy instrumentalne¹¹.

Z tego samego mniej więcej czasu co duety pochodzą, datowane przez Alinę Nowak-Romanowicz¹² na „ok. 1786”, wspomniane przez Elsnera dwa tria przypuszczalnie na dwoje skrzypiec i wiolonczelę, która mogła jeszcze w tych utworach, przypominających obsadą barokowe sonaty triowe, spełniać funkcję *continuo*. Przypuszczenie to można uznać za prawdopodobne, ponieważ znajomość techniki *basso continuo*, jednego z podstawowych współczynników kompozycji epoki baroku, a tym samym zasad harmonii nabywał Elsner już w wieku 13 lat, uczęszczając do przyklasztornej szkoły dominikanów we Wrocławiu, początkowo u Heinischa (Janischa), organisty dominikańskiego kościoła św. Wojciecha, a wiedzę tę, stosowaną później praktycznie w licznych kompozycjach, poszerzał studiując samodzielnie cenione w tamtych czasach obszernie trzypięciowe dzieło *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755–58) Friedricha Wilhelma Marpurga (1718–95)¹³. Od najmłodszych lat Elsner przywiązywał duże znaczenie do tej wiedzy i do znajomości technik kompozytorskich bazując w późniejszych czasach przy nauce zasad muzyki, harmonii, kontrapunktu i kompozycji na podręcznikach Johanna Philippa Kirnbergera (1721–83) *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (2 t., Berlin 1771 i 1776–79) lub *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (Berlin 1781) i Johanna Georga Albrechtsbergera (1736–1809) *Gründliche Anweisung zur Composition* (Lipsk 1790) lub *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Wiedeń 1792). Sam Elsner napisał w 1807 r. w języku niemieckim na podstawie własnych doświadczeń kompozytorsko-pedagogicznych niewielki podręcznik do nauki generalbasu¹⁴.

Do dawnych tradycji muzyki kameralnej wykonywanej przez profesjonalnych muzyków na dworach magnackich należał także repertuar tzw. *Harmonienmusik*, popularnej zwłaszcza w kręgach austrowęgierskich, pisany na pary instrumentów dętych. Należały do nich różnego rodzaju zazwyczaj cykliczne formy *divertimenta*, *serenady*, *kasacji* czy też *partity*. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że ten nurt reprezentowało kilka utworów („oper”) na 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty i 2 rogi¹⁵, skomponowanych już w początkach XIX wieku dla kapeli dworskiej hr. Zamoyskiego, a być może także niektóre z wymienionych w *Sumariuszu* kompozycji najprawdopodobniej o charakterze czysto użytkowym na 3, 5, 6 i 8 instrumentów

⁸ Elsner, *Sumariusz*, s. 70.

⁹ Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 24.

¹⁰ Elsner, *Sumariusz*, s. 31.

¹¹ Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 24: „...kilka duetów à la Plejel i à la Fodor...”.

¹² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 314 poz. 2.

¹³ Elsner, *Sumariusz*, s. 32.

¹⁴ Elsner, *Sumariusz*, s. 69 poz. 8; rkp. autograf PL-Wtm R 940.

¹⁵ Elsner, *Sumariusz*, s. 59 poz. 39.

dętych „napisanych na różne okoliczności”¹⁶. Nie można wykluczyć, że fragment jednego z takich utworów (głosy I. i II. rogu, incipity w imitacji kwartowej) jest przechowywany w postaci rękopisów w Pl-Wtm 946¹⁷. To, że w obu przypadkach nie wyliczył ich dokładnie, może świadczyć, że nie przywiązywał do nich specjalnej wagi, chociaż pierwsze z nich pisane były na zamówienie potężnego mecenasa sztuki, Stanisława Kostki Zamoyskiego, twórcy m.in. Biblioteki Ordynacji Zamoyskich.

REPERTUAR

Jakkolwiek kameralistyką interesował się Elsner w ciągu całego niemal życia, to jednak przeważająca większość jego twórczości kameralnej przypada na ostatnie dziesięciolecie XVIII i pierwsze lata XIX wieku, gdy kompozytor po opuszczeniu Wrocławia w 1789 r. i krótkim, paroletnim pobycie w Wiedniu i Brnie na Morawach przebywał początkowo w l. 1792–99 we Lwowie, a następnie osiedlił się w Warszawie.

W latach poprzedzających pobyt Elsnera we Lwowie powstało kilka kompozycji dziś zaginionych, między innymi trzy lub cztery *Kwartety smyczkowe*, które niegdyś znajdowały się w posiadaniu kolegi i przyjaciela Elsnera z czasów wrocławskich, Antoniego Bundesmanna. Natomiast na Lwów przypada okres szczególnego nasilenia aktywności kompozytorskiej Elsnera na polu muzyki kameralnej. Tu, zwłaszcza w ostatnich latach, powstała duża część jego utworów kameralnych, jak dziś zaginione 3 *Tria (Sonaty) fortepianowe* na tematy z opery *Krakowiacy i Górale* Jana Stefaniego, *Trio fortepianowe* dedykowane hr. Emilii Potockiej, *Kwartet* na 2 skrzypiec i 2 altówki, którego rękopis przekazał do druku sztycharni Jeana Andrégo w Offenbachu, a wśród zachowanych kompozycji z 1798 r.: *Polonez D-dur* i 3 *Sonaty op. 10* na skrzypce z fortepianem, 3 *Kwartety smyczkowe op. 1* („du meilleur goût polonois”), *Grande Sonate (Trio) B-dur op. 2* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, dedykowane hr. Honoracie Borzęckiej, zachowany fragmentarycznie *Kwintet smyczkowy Es-dur op. 7* na 2 skrzypiec, 2 altówki i wiolonczelę, dedykowany hr. Wincentemu Krasieńskiemu, i 3 *Kwartety smyczkowe op. 8*, dedykowane Antoniemu Bundesmannowi.

Elsner zaczynał być już wówczas dość szeroko znanym kompozytorem, choć jego dorobek twórczy, wprawdzie różnorodny, pozostawał jeszcze niezbyt bogaty. Obejmował pierwsze utwory religijne i symfonie, koncerty instrumentalne z orkiestrą, a mniej więcej w tym samym czasie powstała – oprócz paru melodramatów – jego pierwsza wielka opera, *Amazonki, czyli Herminia* (do tekstu Wojciecha Bogusławskiego). Tak pokaźne nagromadzenie kompozycji kameralnych w ostatnich 2–3 latach pobytu Elsnera we Lwowie, nawet biorąc pod uwagę niezwykle łatwość pisania Elsnera, może budzić pewne wątpliwości odnośnie do datowania wszystkich tych kompozycji. Sprawy nie wyjaśniają też wiedeńskie edycje pierwszego cyklu kwartetów i tria fortepianowego. Nie są one dobrze udokumentowane, a sytuację utrudniają jeszcze braki katalogów wydawniczych i niezbyt jeszcze wówczas popularny zwyczaj publikacji znaków wydawniczych. Poza tym nie wiadomo, na kiedy przypada początek współpracy Elsnera z firmą Traega. Sądzić można, że zapoczątkowana została ona dopiero w ostatnich latach pobytu Elsnera we Lwowie, chociaż nic nie wiadomo ani o kontaktach Elsnera z Traegiem, ani o ewentualnych podróżach Elsnera w czasach jego lwowskiej działalności.

Nie jest jasna przyczyna tak intensywnego i owocnego zainteresowania Elsnera muzyką instrumentalną, a zwłaszcza kameralną. Jako kapelmistrz teatralny we Lwowie Elsner musiał nawiązać kontakty z tamtejszym środowiskiem muzycznym. Ale decydującą rolę odegrali zapewne w tym przypadku muzycy skupieni wokół założonego przez Elsnera, po utraceniu na pewien czas stałej posady w teatrze i działającego w l. 1796–1797 stowarzyszenia o charakterze towarzystwa filharmonicznego, zwanego Akademią Muzyczną¹⁸. Wśród wykonawców byli zawodowi muzycy orkiestry teatralnej a także muzycy-amatorzy, w tym aktorzy. Nie jest wykluczone, że między innymi ówczesne utwory kameralne Elsnera pisane były na potrzeby koncertów organizowanych regularnie lub sporadycznie przez to stowarzyszenie, choć zachowane programy jako utwory grodkowskiego kompozytora wymieniają jedynie symfonie – obok utworów Haydna i Mozarta, a także Paula Wranitzky’ego, Ignaza Pleyela, Adalberta Gyrowetza i Karla Dittersdorfa¹⁹. Niewątpliwie stanowiły owe wydarzenia dogodne warunki dla budzenia wzrastającego zainteresowania Elsnera tym gatunkiem muzycznym. Poza tym nie można zapominać, że praktyka muzykowania kameralnego istniała również w domach arystokracji lwowskiej. Oba te czynniki – koncerty publiczne i muzykowanie prywatne – stwarzały zapotrzebowanie repertuarowe,

¹⁶ Elsner, *Sumariusz*, s. 59 poz. 40.

¹⁷ Chachulski, *Katalog*, s. 274 poz. VI.5.

¹⁸ Elsner, *Sumariusz*, s. 100, 101, 104; Nowak-Romanowicz, *Elsner 1957*, s. 40, 41; Mazepa, *Życie muzyczne*, s. 102–105.

¹⁹ Got, *Na wyspie Guaxary*, s. 430–432.

dające Elsnerowi możliwości realizacji jego kompozycji i w pewnym stopniu wyjaśnia uderzająco krótki czas powstania tak obfitej ilościowo twórczości kameralnej.

Na czas pobytu we Lwowie przypadają początki głębokiej fascynacji Elsnera polską muzyką ludową. Dowodem tego są liczne ślady zainteresowania tym kręgiem kultury muzycznej, jakie kompozytor pozostawił w swojej twórczości. Jednym z jawnych przykładów tego stanu rzeczy jest właśnie cykl kwartetów smyczkowych, noszących w tytule znamienne określenie: *du meilleur goût polonois* – „w stylu polskim” czy też „na wzór polski” (raczej nie „w rodzaju polonezów” – jak w tłumaczeniu Sumariusza). „Polski styl” tych utworów nie ogranicza się wyłącznie do zastąpienia w klasycznym cyklu sonatowym menueta polonezem w *Kwartecie F-dur*. Ślady cech rytmicznych i innych elementów charakterystycznych dla polskich tańców i pieśni ludowych są wyraźnie odczuwalne w różnym stopniu także w innych fragmentach całego cyklu, co najdobitniej świadczy o sile oddziaływania tego nurtu stylistycznego w twórczości Elsnera i intencjonalnym nasycaniu przez niego swoich kompozycji typowymi elementami polskiej muzyki ludowej, zwłaszcza tanecznej (por. np. mniej lub bardziej wyraźne elementy polonezowe z reminiscencjami mazurkowymi w pierwszej części *Kwartetu a-moll* i w finałowym *Rondzie Kwartetu D-dur*, mazurkowe w *Trio Menueta* w *Kwartecie D-dur* oraz krakowiakowe (synkopowanie) w finałowym *Rondzie Kwartetu F-dur*, a zwłaszcza w części przetworzeniowej *Allegra* finałowego *Kwartetu a-moll* (z potraktowaną jako temat poboczny, wzbogaconą tryłami i kwintowym ostinato w głosie wiolonczeli, parafrazowaną melodią tradycyjnej polskiej pieśni biesiadnej *Pije Kuba do Jakuba*). Zagadnienie to, wielokrotnie już poruszane w literaturze przedmiotu, wymaga jeszcze, ze względu na rolę w kształtowaniu formy utworu i jego stylu, osobnych, bardziej szczegółowych badań. Problem ten był dostrzegany przez współczesnych i niekiedy budził kontrowersje. Jeszcze w 1830 r. tytuł cyklu kwartetów *du meilleur goût polonois* wywołał w prasie warszawskiej polemikę pomiędzy stronnikami Elsnera a jego adwersarzem Karolem Kurpińskim i grupą jego popleczników, którzy zarzucali Elsnerowi nadużywanie polskości²⁰.

Pobyt Elsnera w Warszawie nie był tak owocny jak okres lwowski, z pewnością ze względu na nadmiar innych zajęć i obowiązków, niemniej kompozytor powracał do gatunków kameralnych z pewną regularnością. Wówczas powstały tak znaczące dzieła jak *Kwartet fortepianowy Es-dur* op. 15, dedykowany hr. Emilii Potockiej z roku 1805, 2 *Polonezy* (*D-dur* i *Es-dur*) na skrzypce z fortepianem, z 1820 r., dedykowane Emilii Gumińskiej, *Septet D-dur*, ok. 1830 r., dedykowany Józefowi Cichockiemu, i *Chaconne G-dur* na skrzypce i fortepian (organy?) z ok. 1836 r. oraz szereg kompozycji dziś zaginionych, jak *Kwartet fortepianowy F-dur* z ok. 1800 r., dedykowany doktorowej Wolf, i utwory o bliżej nieokreślonej dacie powstania: *Kwintet* na 2 skrzypce, altówkę i wiolonczelę dedykowany Józefowi Zacharkiewiczowi oraz *Kwartet smyczkowy B-dur* dedykowany Kolmarskiemu.

Z przedstawionego zestawienia jasno wynika, iż ta część działalności kompozytorskiej Elsnera nie wytrzymuje ilościowego porównania nie tylko z gigantami reprezentującymi ten gatunek muzyki, jak Haydn (83 kwartety smyczkowe, 41 triów fortepianowych, 158 triów na zespoły różnych instrumentów), Boccherini (18 sekstetów, 179 kwintetów, 97 kwartetów, 42 tria smyczkowe), czy Mozart (32 sonaty skrzypcowe, 6 kwintetów smyczkowych, 24 kwartety smyczkowe, 3 kwartety fortepianowe, 6 triów fortepianowych), ale również z wieloma innymi kompozytorami XVIII wieku silnie powiązanymi z nurtem muzyki kameralnej, działającymi w różnych ośrodkach europejskich, jak G.B. Sammartini (6 kwintetów smyczkowych, 29 kwartetów, ok. 150 triów), J.Ch. Bach (6 kwintetów, 10 kwartetów – w tym 6 smyczkowych, 14 triów na różne zespoły instrumentów), J.B. Wanhal (20 kwintetów, ok. 85 kwartetów – w tym ponad 50 smyczkowych, ok. 150 triów), G.M. Cambini (ok. 150 kwartetów smyczkowych), A. Gyrowetz (48 kwartetów), P. Wranitzky (6 sekstetów, 17 kwintetów, 54 kwartety smyczkowe, 12 kwartetów na inne instrumenty), F. Krommer (9 kwintetów smyczkowych, 10 kwintetów na inne instrumenty, 73 kwartety smyczkowe), czy I. Pleyel (ponad 60 kwartetów smyczkowych, liczne nonety, septety, sekstety, tria). Imponująca niekiedy liczba tych kompozycji wymownie świadczy, jak potężny i popularny był wówczas w Europie ten nurt muzyczny.

Niezależnie od aspektu ilościowego, ta część działalności kompozytorskiej Elsnera stanowi z wielu powodów wyjątkowo interesujący materiał dla badań nad rozwojem klasycyzmu muzycznego, jego stylistycznych nurtów i ich wpływu na kulturę muzyczną ówczesnej Polski. Materiał to niezbyt bogaty, ale – jako skupiający w sobie jak w soczewce wiele zjawisk – sposobny do rozpoznawania źródeł i charakteru podstawowych praw rządzących formami muzycznymi i wszystkimi niemal ich składnikami, włączając w to różnorodne względy społeczno-historyczne (funkcjonalne), techniczno-kompozytorskie (gatunkowe, obsadowe, stylistyczne),

²⁰ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 192.

wykonawczo-praktyczne (interpretacja wykonawcza) i estetyczne (treść i wyraz, sposób oddziaływania). Polska twórczość kameralna jest co najmniej do początków XIX wieku bardzo uboga. Na tym tle Elsner pod względem liczby utworów kameralnych prezentuje się bardzo dobrze, a – co więcej – wyrasta na prekursora i głównego reprezentanta tego gatunku w muzyce polskiej.

Kompozycje kameralne Elsnera w całości właściwie należą do epoki klasycyzmu muzycznego, za którego najwybitniejszych przedstawicieli uchodzą Haydn, Mozart i Beethoven. Dla uzmysłowania sobie w sposób bardziej plastyczny sytuacji Elsnera i jego pozycji w tym kontekście pomocne jest przytoczenie kilku dat. Otóż największe zainteresowanie Elsnera muzyką kameralną miało miejsce w dwudziestoleciu 1786–1806, przypadało więc na końcowy etap działalności kompozytorskiej Haydna, owocujący dwunastoma *Symfoniami* zwanymi „londyńskimi” (nr 93–104), znanymi oratoriami (*Stworzenie świata*, *Pory roku*, *7 słów Chrystusa na Krzyżu*), kilkoma wielkimi utworami mszalnymi, ważnymi dla rozwoju stylu klasycznego, *Koncertem na trąbkę (clarino)* i wreszcie wieloma cyklami kwartetów smyczkowych, w tym op. 64, 74, 76 i 77. Mozart urodził się na 13 lat przed Elsnerem, a zmarł wkrótce po jego wyjeździe z Wiednia, gdzie Elsner za pośrednictwem Antoniego Bundesmanna, który był gorącym entuzjastą muzyki kameralnej, miał prawdopodobnie możliwość poznać życie koncertowe i nurt muzykowania domowego. Ale ani z Haydnem, ani z Mozartem, jako 22-letni, niedoświadczony młodzieniec, nieposiadający jeszcze właściwie znaczącego dorobku kompozytorskiego, nie miał Elsner okazji osobiście się zetknąć. Niewątpliwie jednak poznał ich twórczość. Dotyczy to najwyraźniej Mozartowskiego stylu orkiestracji, który wywarł wielki wpływ na oratorium *Passio Domini Nostri Jesu Christi*, napisanego pod koniec 1837 r. Natomiast z Beethovenem byli prawie rówieśnikami: Beethoven był o rok młodszy, a zmarł, gdy Elsner liczył sobie 58 lat. *Septet D-dur* Elsnera powstał 30 lat po *Septecie Es-dur* Beethovena – utworze ważnym dla muzycznej kameralistyki Elsnera. Twórczość kameralna Elsnera plasuje się w samym centrum epoki klasycyzmu muzycznego.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI ARTYSTYCZNYCH KAMERALISTYKI ELSNERA: ROLA KWARTETU SMYCZKOWEGO

Zachowana twórczość kameralna Elsnera wskazuje, że był on na bieżąco z głównymi, aktualnymi i panującymi wówczas w tej dziedzinie w całej Europie kierunkami, stylami i nurtami techniczno-kompozytorskimi. W związku z tym powstaje interesujące i być może ważne pytanie, z jakich źródeł czerpał kompozytor wiedzę, niewątpliwie – jak na owe czasy i warunki – bardzo pokaźną, i co stanowiło podstawowe inspiracje artystyczne jego twórczości w tej dziedzinie.

Jak było wspomniane, już we Wrocławiu Elsner zaczął ujawniać pierwsze oznaki zainteresowania kameralistyką. Za przełomowe doświadczenie uznać należałoby ponad roczny pobyt w Wiedniu, muzycznej stolicy tej części Europy, choć warunki, w jakich przyszło tam trafić Elsnerowi stawiają pod znakiem zapytania możliwość odniesienia przez niego wymiernych korzyści. Zarówno pojawienie się tam w charakterze przyszłego adepta sztuki medycznej, pozbawionego jeszcze istotnego dorobku muzycznego, jak i ciężka choroba, nie dały chyba Elsnerowi sposobności wejścia w kręgi muzyczne ani też osobistych kontaktów z działającymi tam koryfeuszami muzyki klasycznej. Nie znaczy to jednak, iż wielomiesięczny pobyt Elsnera w Wiedniu, w gościnie i pod opieką przyjaciela jeszcze z czasów wrocławskich, Antoniego Bundesmanna, z którym łączyło Elsnera także głębokie zainteresowania muzyczne, nie mógł stać się okazją do intensywnego chłonięcia muzycznych wrażeń i doświadczeń, zarówno poprzez słuchanie wykonywanej w różnych okolicznościach publicznych muzyki, jak i studia dostępnych na miejscu partytur²¹. We Lwowie był już Elsner szerzej znanym kompozytorem, koncertującym skrzypkiem i dyrygentem orkiestry teatralnej, którego wrodzone predyspozycje organizacyjne i naukowe, a także koncertowe, dawały mu możliwość poszerzania swoich ambicji kompozytorskich na dość wysokim poziomie i w różnych dziedzinach. Miał możliwość poznać ogólne techniczno-stylistyczne zasady muzyki, główne nurty rozwijającego się wciąż klasycyzmu, szkoły, kierunki, z jakimi z pewnością się stykał, a jako dyrektor opery musiał dokonywać wyborów repertuarowych i osobowych. Duże znaczenie miały jego kontakty z muzykami zawodowymi i amatorami, miejscowymi i obcymi, o zróżnicowanych umiejętnościach, z którymi brał udział w zespołowej działalności koncertowej jako skrzypek, dyrygent i początkujący pedagog.

²¹ Bogusławski, *Dzieła Dramatyczne*, s. 23.

Po przesiedleniu się do Warszawy niewątpliwie dużo dały mu wizyty w Lipsku, Offenbachu i Paryżu, u wydawców, z którymi współdziałał. Być może zresztą największe znaczenie dla poszerzania wiedzy o europejskiej muzyce kameralnej miały już w czasach lwowskich kontakty z ówczesnie głównymi firmami wydawniczymi, które dostarczały bogaty materiał nutowy dla wykonań i nauki. Już jako organizator lwowskiej Akademii Muzycznej dysponował zapewne Elsner wcale pokaźną biblioteką muzyczną, a repertuar kwartetów smyczkowych musiał być mu dobrze znany. Sądzić można, że Elsner miał szeroki dostęp do współczesnej literatury muzycznej.

Pod piórem Haydna kwartet smyczkowy stał się najważniejszym gatunkiem muzyki kameralnej czasów klasycyzmu; niemal synonimem muzyki kameralnej epoki. Skupiał w sobie wszystkie podstawowe tendencje stylistyczne, kierunki rozwojowe i techniczno-kompozytorskie tego czasu, stając się dla ówczesnych twórców swego rodzaju probierzem umiejętności kompozytorskich. Elsner bez wątpienia musiał zdawać sobie sprawę ze znaczenia tego gatunku i roli, jaką on odgrywał w muzyce europejskiej oraz presji, jaką wywierał na twórczość muzyczną na przestrzeni całego XVIII wieku. Kwartet smyczkowy stał się modelowym przykładem demokratycznej formy mieszczańskiej intymności, przeznaczonym jednak dla biegłych wykonawców i słuchaczy. Istotne znaczenie mają tu zrównoważone, równomierne i zintegrowane traktowanie zespołu czterech głosów, przejrzyste i jasne zasady budowy, bogata i pełna wyobraźni struktura w połączeniu z potocznym, prostym językiem, a także swobodne manewrowanie głosami, ich liczbą, kombinacjami i funkcjami głosowymi. Szczególnym atutem, także w kontekście dydaktycznym, była obsada złożona z samodzielnych i jednorodnych brzmieniowo czterech instrumentów smyczkowych, pozwalająca uniknąć problemów związanych ze zdwajaniem głosów i ich dyspozycją, a także mieszaniem barw dźwiękowych w utworach o większej liczbie zróżnicowanych brzmieniowo instrumentów.

Do późnego XVIII wieku kwartet smyczkowy rozwijał się w najważniejszych europejskich centrach kultury muzycznej: Londynie, Paryżu i Wiedniu. Co najmniej od czasów G.B. Sammartiniego (styl *galant*) stał się głównym gatunkiem muzyki kameralnej doby klasycyzmu. Paryskie kwartety smyczkowe, określane jako *quatuors concertans* lub *dialogués*, łączyły zasadę równorzędności wszystkich czterech głosów z realizacją w partiach poszczególnych instrumentów fragmentów solowych czy popisowych. Utwory te, o prostej budowie i nie stawiające przed wykonawcami większych problemów technicznych, przeznaczone były raczej dla amatorów. Szeroko rozumiany przełom stuleci był początkiem hegemonii czteroczęściowych, klasycznych kwartetów wiedeńskich łączących tradycje *quatuor concertant*, wchłoniętego przez kwartet klasyczny, i wciąż jeszcze uprawianego *quatuor brillante*, a także zdradzającego oddziaływania stylu – stosowanego już w końcu XVIII wieku przez Haydna – o charakterze popularnym i plebejskim.

Pod niewątpliwym wpływem kwartetów Haydna, ale i innych muzyków niemieckich i austriackich (K. Dittersdorfa, I. Pleyela, J.B. Wanhala) Elsner skomponował swoje sześć kwartetów smyczkowych, wyraźnie naznaczonych przy tym rysami *quatuors concertans* i wpływami stylu *brillant*. Jako człowiek o szerokich horyzontach wytworzył w sobie obraz ówczesnej muzyki, z jej priorytetami, najważniejszymi trendami, nurtami stylistycznymi, techniką kompozytorską i formami muzycznymi, pośród których dostrzegł historyczną wartość i znaczenie kwartetu smyczkowego, doskonale odczytał jego muzyczną rolę i z powodzeniem zaczął działać na tym polu.

Wśród kompozytorów muzyki kameralnej, na których się wzorował, kwartet smyczkowy stanowił jeden z podstawowych obszarów twórczości. Również u Elsnera, choć pod tym względem nie dorównuje on znacznej większości uznanych współczesnych mu kompozytorów, najliczniej wśród zachowanych do dziś utworów tego gatunku reprezentowane są właśnie kwartety smyczkowe, a forma ich publikacji – w zespołach opusowych liczących sobie po trzy utwory, nie tworzących formalnie zamkniętego cyklu – przyjęta została niewątpliwie pod wpływem czołowych twórców epoki uprawiających ten gatunek.

KLASYFIKACJA GATUNKOWA I FORMALNA

SONATY

Wszystkie publikowane tu utwory Józefa Elsnera należą do gatunku kameralnej muzyki instrumentalnej. Na tym gruncie funkcjonują różne, rozwijające się i zmienne formy muzyczne o zaledwie zewnętrznie ustalonym modelu, który nigdy właściwie nie pojawia się w takim samym kształcie. Dotyczy to w sposób szczególnie widoczny cyklu sonatowego i związanej z nim formy sonatowej, wykształconej w okresie klasycyzmu, jednej z najważniejszych od XVIII wieku form muzycznych. Wszystkie kompozycje kameralne Elsnera poza polonezami i *Chaconne* realizują zasadę cyklu sonatowego i posługują się formą sonatową, która wszakże nie może być uznana za ściśle określoną formę muzyczną, model czy wzorzec, ale raczej termin techniczny na usługach gatunku, metodę czy też środek rozwiązywania problemu kształtowania utworu.

Sonata jest formą wieloczęściową, przy czym liczba jej części nie jest ściśle określona i waha się od 1 do 6. Sonata klasyczna już od około połowy XVIII wieku była najczęściej trzy- lub czteroczęściowa. W kameralnej twórczości Elsnera odmiana czteroczęściowa pojawia się (włączając w to fragmentarycznie zachowany *Kwintet* op. 7) 4 razy, a trzyczęściowa 7 razy; dwukrotnie też Elsner stosuje struktury dwuczęściowe, które występują również we wcześniejszych kwartetach smyczkowych Haydna i w tamtych czasach nie stanowią przypadków wyjątkowych, choć w późniejszym XVIII wieku uchodzą już za przejaw konserwatyzmu. Utrzymanie także *Septetu* w czteroczęściowej formie poważnej kameralistyki dystansuje utwór od wiedeńskiej tradycji septetów, oktetów i nonetów początku XIX wieku, bazującej raczej na wieloczęściowej formie divertimenta.

Część pierwszą stanowi *Allegro* (wyjątek tworzy *Kwartet fortepianowy* op. 15 – *Moderato*), utrzymane w formie sonatowej, przy czym pierwsza część *Kwartetu Es-dur* op. 8 nr 2 poprzedzona jest powolnym wstępem – *Adagio*. Takie powolne wstępy (oddziaływanie stylu orkiestrowego) do różnych części stosowane są przez klasyków wiedeńskich w utworach kameralnych dość często.

Najliczniej występujące u Elsnera sonaty trzyczęściowe tworzą, poza otwierającą cykl formą sonatową, część wolna (w przeważających przypadkach forma pieśni ABA) oraz finał (rondo lub allegro). W sonatach czteroczęściowych konstrukcja ta jest wzbogacona formą taneczną (menuet lub polonez), umieszczoną pomiędzy częściami pierwszą i drugą lub drugą i trzecią. Sonaty dwuczęściowe składają się z allegro sonatowego i części finałowej, którą w omawianej twórczości Elsnera tworzy cykl wariacji.

Również plan tonalny cyklu nie jest wynikiem stosowania się do ustalonych i obowiązujących zasad. Generalnie części skrajne wszystkich sonat Elsnera utrzymane są w tonacji zasadniczej lub jednoimiennej, tak jak obie części w sonatach dwuczęściowych. Części środkowe w sonatach trzyczęściowych oparte są na tonacjach równoległych, najczęściej na podstawie stosunków mediantowych i pokrewieństwie tercjowym, wyjątkowo na pokrewieństwie kwintowym (*Sonata D-dur* op. 10 nr 2 – *Scherzando poco allegretto*; *Septet D-dur* – *Andante*). Natomiast w sonatach czteroczęściowych panuje zasada utrzymania tonacji głównej w trzech częściach (wyjątek stanowi *Kwintet smyczkowy* op. 7), a pozostałe (w tym dwa polonezy i menuet) są traktowane tak samo jak części środkowe w sonatach trzyczęściowych. Już na tym poziomie zarysowuje się wyraźnie silna predylekcja Elsnera do stosowania pokrewieństw tercjowych.

W formie sonatowej Elsner rzadko ogranicza się do operowania dwoma tematami, dodając nowe zarówno w ekspozycji, przetworzeniu jak i reprzyzie. Tematy Elsnerowskie, podobnie jak w twórczości kompozytorów mu współczesnych, bywają formalnie i wyrazowo bardzo sobie bliskie poprzez utrzymywanie ich w podobnej fakturze, a nawet poprzez wyraźne pokrewieństwo motywiczne. Charakterystyczne dla jego utworów są także niewielkie rozmiary przetworzenia w porównaniu ze spotykanymi w kompozycjach Haydna i Beethovena, którzy byli mistrzami w tej dziedzinie. W reprzyzie Elsner nierzadko posługuje się występującą wcześniej dość często (na przykład u C.Ph.E. Bacha i Mozarta) formą o odwróconej kolejności obu tematów zasadniczych.

Wymienione cechy Elsnerowskiej formy sonatowej (zwiększona liczba tematów, zwłaszcza wprowadzenie nowego tematu w przetworzeniu, pokrewieństwo motywiczne tematów i zmiana kolejności tematów w reprzyzie) określają też twórczość klasyków wiedeńskich, ale u Elsnera – wyraźnie przejęte od Mozarta – są typowe nie tylko dla muzyki kameralnej, ale dla wszystkich jego utworów opierających się na formie sonatowej. Mniej więcej te same cechy jako wyznaczniki Elsnerowskiej formy sonatowej wymienia Alina Nowak-Romanowicz²².

²² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 42.

Część druga sonaty w formie pieśni ABA` (czasem: + koda) – daleka krewna barokowej *arii da capo* – jest z reguły utrzymana w tempie wolniejszym od pozostałych części sonaty. Czasem wykazuje w różnym stopniu przejęte z formy sonatowej elementy techniki przetworzeniowej. Elsner chętnie operuje we wszystkich składnikach formy (łącznie z kodą) tym samym materiałem motywicznym. Wpływ formy sonatowej jest również niejednokrotnie wyraźnie odczuwalny w stosunkach toniczno-dominantowych odcinków A i B, podczas gdy koda służy do wzmocnienia akordu finałowego (*Sonata skrzypcowa F-dur*). W terminologii Elsnera tempo drugiej części jest określane jako: *Andante*, *Andantino*, *Larghetto*, *Andante poco adagio*; określenia te łączą się niekiedy z tytułami odnoszącymi się do charakteru i wyrazu emocjonalnego utworu: *Romance* – *Andantino* (*Kwartet fortepianowy*) i *Amoroso* – *Adagio* (*Kwintet smyczkowy*). Niezwykłą odmianą środkowej części cyklu jest *Scherzando poco allegretto* z *Sonaty D-dur*. Jak wiadomo, scherzo jako część cyklicznej sonaty w miejsce tradycyjnego menueta wprowadził do kwartetu smyczkowego J. Haydn w 1781 r., a do sonat L. van Beethoven około 1795 roku. *Scherzando* w tytule Elsnerowskiego utworu, który stanowi temat z cyklem nieliczbowanych wariacji i kodą, nie odnosi się do formy kompozycji, ale określa jej charakter wyrazowy. W formę wariacyjną ujął też Elsner część drugą w *Kwartecie C-dur*.

Część finałowa cyklu sonatowego (pomijając dwuczęściowe formacje kończące się tematem z wariacjami) ma u Elsnera najczęściej formę ronda, rzadziej finału utrzymanego w formie allegra sonatowego (*Kwartety F-dur* i *a-moll* oraz *Septet*). Wszystkie ronda w utworach kameralnych Elsnera, których budowa opiera się w większości przypadków na zmodyfikowanym nieco schemacie ronda francuskiego z dodanym zakończeniem (koda), z zachowaniem jednak jego konstrukcji składającej się w refrenu (tematu) i kupletów (*Kwartety a-moll*, *D-dur* i *d-moll*), zwłaszcza poprzez ugrupowania i stosunki tematyczne dwu pierwszych tematów i kupletów oraz wzbogacenie częścią przetworzeniową, wykazują powiązania z formą sonatową. Wchłanianie elementów formy sonatowej widoczne jest w dążeniu do uzyskania, poprzez wprowadzanie dodatkowych epizodów pośrodku utworu, konstrukcji trzyczęściowej na wzór allegra sonatowego, z ekspozycją i reprzyzą, z typowymi odniesieniami pierwszych dwu tematów (*Sonata F-dur*), oraz przetworzeniem zawierającym często szerzej rozbudowany epizod z nowym materiałem muzycznym (*Sonata D-dur*). Niekiedy części o charakterze tanecznym także zawierają dość długie przetworzenia.

Większość rond (z wyjątkiem *Kwartetu d-moll*) utrzymana jest w tonacji zasadniczej. Tematy, raczej o charakterze bardziej swobodnym, pogodnym i lekkim, mają zazwyczaj prostą budowę, natomiast budowa kupletów jest silnie zróżnicowana, także pod względem rozmiarów.

FORMY TANECZNE

Formy taneczne wykorzystywał Elsner bądź jako samodzielne polonezy, bądź jako części kompozycji cyklicznych, umieszczając, zgodnie z szeroko stosowaną praktyką, w jej ramach menueta jako część drugą lub trzecią, bądź też zastępując go polonezem. Wśród tych pierwszych wymienić należy napisane na instrument melodyczny (skrzypce) z fortepianem: *Polonez D-dur* ofiarowany prawdopodobnie księżnej Zofii Czartoryskiej, dwa *Polonezy D-dur* i *Es-dur* dedykowane Emilii Gumińskiej; wśród drugich – menuety (*Kwartet D-dur* op. 1 nr 3, cz. II i *Septet D-dur*, cz. III) i polonezy (*Kwartet F-dur* op. 1 nr 1, cz. III i *Kwintet* op. 7, cz. II).

Wymienione tu menuety i polonezy Elsnera cechuje bardzo prosta, niemal schematyczna i czytelna budowa, wynikająca z obowiązujących wówczas wzorów i panujących konwencji. Forma tych utworów, będąca rezultatem kształtowania materiału muzycznego o klarownej, symetrycznej budowie okresowej, harmonicznie bazującej na prostych odniesieniach funkcyjnych i konwencjonalnych formułach metro-rytmicznych, reprezentuje rozwinięty, trzyczęściowy, reprzyzowy schemat konstrukcyjny typu *da capo*. Trzyczęściowość jest wielostopniowa i dotyczy zarówno całej kompozycji, w której trio stanowi część środkową, jak też poszczególnych jej odcinków. Schemat menueta z podziałem na części (A B C) i poszczególne odcinki (a b c d) wraz z ich repetycjami, stosowany także w innych formach tanecznych, przedstawić można w sposób następujący: A (w + a || b + a ||) + B (c || d + c ||) + A (w + a + b + a). W części pierwszej (A) odcinek pierwszy, temat tańca (a), bywa poprzedzony krótkim kilkutaktowym wstępem (w), pojawia się ponownie w charakterze reprzyzy po środkowym, zwykle szerzej rozbudowanym i wprowadzającym nowy materiał tematyczny odcinku (b), wraz z którym jest powtarzany. Część druga, trio, środkowa (B), zbudowana tak samo jak pierwsza, pozbawiona

jest charakterystycznego dla części pierwszej wstępu. Po trio następuje powtórka części pierwszej (A) w formie skróconej, bez repetycji odcinków wewnętrznych. Niekiedy po repetycji części A kompozytor dodaje krótką kodę (*Kwartet F-dur* op. 1 nr 1 i *Kwintet Es-dur* op. 7). Rozmiary odcinków nie są ustabilizowane; stałe proporcje między nimi dotyczą tylko odcinków a i c, które zawsze są wiernymi powtórzeniami. Część A poprzez swą symetryczną strukturę, umieszczenie w centralnym punkcie najwyższego napięcia i następnie jego rozładowanie, czerpie niekiedy wzory z formy sonatowej. Największa różnorodność rozmiarów jest powiązana z odcinkiem B w związku z tym, że może on pełnić funkcję ekspozycji nowego materiału tematycznego (drugiej grupy tematycznej, por. *Polonez Es-dur* op. 10 nr 3), albo przetworzenia opartego na materiale motywicznym ekspozycji lub nawiązującego do jego cech rytmicznych (por. menuety w *Kwartecie D-dur* op. 1 nr 3 i w *Septecie D-dur*). Mniejsze znaczenia ma problem typowych dla formy sonatowej kontrastów, zwłaszcza struktura energetyczna tej części, ponieważ wyraźniejsze stosunki harmoniczne ograniczają się właściwie do toniki i subdominanty, które nie sprzyjają powstawaniu ostrzejszych napięć.

Polonez, jako jeden z podstawowych – o ile nie najważniejszych – wyznaczników charakteru narodowego, odgrywa w twórczości Elsnera szczególną rolę. Kompozytor zainteresował się bliżej charakterystycznym rysem rytmiki tego tańca pod koniec pobytu we Lwowie, a zwłaszcza wkrótce po osiedleniu się w Warszawie w 1799 roku. Polonezy cieszyły się wówczas dużym powodzeniem i często były wykonywane nie tylko na balach publicznych czy w domach prywatnych jako muzyka do tańca, lecz także w wersjach orkiestrowych na koncertach, jak też stanowiły ważny element programowy w muzykowaniu domowym. Ta wielofunkcyjność polonezów znalazła odbicie również w twórczości Elsnera, który w poszukiwaniu inspiracji muzycznych dla swych dzieł nad wyraz często odnosił się do tej formy i stosował ją z upodobaniem niemal we wszystkich – pomijając muzykę religijną – uprawianych przez siebie gatunkach muzycznych. Znamy do tej pory ponad 50 kompozycji Elsnera mieszczących się w kategoriach utworów polonezowych, w tym polonezy na fortepian na dwie i cztery ręce, na skrzypce z fortepianem, na głos z fortepianem, jak też polonezowe części cyklicznych utworów kameralnych, a ponadto szereg polonezów orkiestrowych i operowych. Są wśród nich liczne polonezy oparte na tematach zaczerpniętych z cieszących się dużym powodzeniem oper wystawianych w tamtych czasach w Warszawie lub z innych powszechnie wówczas znanych utworów.

Wszelkie zauważalne odchylenia od standardowego schematu budowy menuetów i polonezów, sposoby ich zapisu muzycznego, jak również niektóre charakterystyczne, jednostkowe cechy budowy, są omówione w komentarzu krytycznym.

FORMY WARIACYJNE

Elsner z powodzeniem kultywował na gruncie muzyki kameralnej dawne, ale pozostające nadal w użyciu formy, jak na przykład temat z wariacjami, poddawane jednak poważnym przeobrażeniom. Pośród zachowanych dzieł kameralnych odnajdziemy cztery cykle wariacyjne (włączając w to *Chaconne*), które powstawały na przestrzeni wielu lat jego działalności twórczej, począwszy od *Kwartetu a-moll* op. 1 z 1798 r., a skończywszy na *Chaconne*, datowanej w przybliżeniu na rok 1836. Pozostałe kompozycje to *Kwartet C-dur* op. 8 i *Sonata skrzypcowa Es-dur* op. 10. Szcątkowość tego repertuaru, rozproszonego na przestrzeni prawie czterdziestu lat, nie pozwala jednak na zdecydowane wytyczenie jakiegś linii rozwojowej i przedstawienie ewentualnego procesu kształtowania się form wariacyjnych w twórczości Elsnera

W kameralistyce Elsnera formy wariacyjne, z wyjątkiem *Chaconny*, z reguły nie pojawiają się jako utwory samodzielne. Zawsze są częścią większych form, najczęściej cyklicznych jako części ostatnie (*Kwartet C-dur* i *Sonata skrzypcowa Es-dur*) lub jako część środkowa (*Kwartet a-moll*) całej kompozycji. Wszystkie cykle wariacyjne, będące częściami większych utworów (*Kwartetów a-moll* i *C-dur* oraz *Sonaty skrzypcowej Es-dur*) mają budowę stereotypową. Składają się nań tematy, w większości o prostej, symetrycznej, parzystej (ośmiotaktowej lub szesnastotaktowej) budowie okresowej w dwuczęściowej formie pieśni (a a b a) i z zastosowaniem skromnych środków harmonicznych, zredukowanych często wyłącznie do dwu funkcji – toniki i dominanty. Liczba wariacji jest ograniczona (w *Kwartecie a-moll* i *Sonacie Es-dur* do 5, w *Kwartecie C-dur* – 6). Modyfikacje najczęściej polegają na powierzaniu roli wiodącej poszczególnym kolejnym instrumentom, rzadziej – co charakterystyczne dla formy kwartetów smyczkowych – wynikają z wyraźnej tendencji do scalania fakturalnego i uzyskania jednolitości wszystkich głosów instrumentalnych, na przykład poprzez akordowe opracowania

wariacji. Na tym ograniczonym polu, oprócz prostych form tematu melodycznego z akompaniamentem, Elsner wykorzystuje względnie bogaty zasób środków techniczno-kompozytorskich, wśród których najszerzej stosowane są różnego typu przebiegi figuracyjne, poczynając od prostych przekształceń rytmicznych (triole, biegniki szesnastkowe), a skończywszy na dość wysublimowanych i bogatych konstrukcjach ozdobnych, niejednokrotnie o wyraźnym charakterze wirtuozowskim, a nawet dramatyczno-wirtuozowskim (por. *Kwartet C-dur*, war. I – drugie skrzypce, war. II – altówka, war. V – pierwsze skrzypce, war. VI – wiolonczela; *Sonata Es-dur*, war. IV i V – partia fortepianu). W większości wariacji kompozytor dba o równomierne wykorzystywanie wszystkich instrumentów w pełnej obsadzie, chociaż niekiedy, niezależnie od roli głosów jako instrumentów melodycznych lub akompaniujących, ich znaczenie i sposób traktowania bywają silnie zróżnicowane, od wysoce bogatych struktur wirtuozowskich po niekiedy ich marginalizację.

We wszystkich cyklach wariacyjnych Elsner nie zapomina też o wzbogacaniu przebiegu tonalnego przez zmianę trybu i włączaniu w szereg wariacji durowych konstrukcji molowej, typowego co najmniej od czasów Mozarta chwytu w klasycznych cyklach (*Kwartet a-moll* i *Kwartet C-dur* – war. III (w obu przypadkach tonacje równoimienne), *Sonata Es-dur* – war. V, melancholijna, ornamentalna, ale zbliżona do wariacji charakterystycznej).

Szczególną konstrukcję drugich części zastosował Elsner w *Kwartecie C-dur* i w *Sonacie Es-dur*. W pierwszym przypadku, po wariacji VI kompozytor umieścił szerzej rozbudowany, 35-taktowy epizod (*Allegro assai* w wersji A i *Allegretto* w wersji B) w tonacji zasadniczej, wykorzystujący częściowo zmodyfikowany materiał motywiczny i strukturę tonalną tematu, i zakończony krótką, 4-taktową kodą (*Tempo primo* = skrócona reprzyza), będącą powtórzeniem początkowego fragmentu tematu. Drugi przypadek jest bardzo podobny. Tutaj mianowicie, po wariacji V w tonacji równoimiennej (molowej), kompozytor powrócił do tonacji zasadniczej i wprowadził obszerny, 49-taktowy epizod *Alla polacca*, będący właściwie szeroko rozbudowaną szóstą, nienumerowaną, wariacją, z tematem powtórzonym trzykrotnie w różnych opracowaniach i krótką, 6-taktową kodą (*Poco adagio*), stanowiącą fragment tematu w roli skróconej reprzyzy. W obu tych przypadkach oba epizody, utrzymane w charakterze przetworzenia, rozsadzają formę przebiegu utworu cyklicznego i zbliżają obie te części do formy sonatowej.

Ponadto Elsner posłużył się w celowy i ciekawy sposób techniką wariacyjną w konstrukcji drugiej części *Sonaty D-dur* (*Scherzando poco allegretto*), nie oznaczając tego, zapewne ze względu na nieregularne potraktowanie cyklu. Część zawiera faktycznie temat, dwie wariacje i kodę, przy czym w pierwszej wariacji czytelnie zróżnicowano obie jej połowy – pierwsza w jednoimiennym a-moll bez skrzypiec, druga w C-dur z wiodącymi skrzypcami – dodając po niej łącznik oparty na materiale z odcinka a-moll, który może być zarazem uznany za swoiste ramowe domknięcie wariacji, w drugiej zaś odmiany wariacyjne wpleciono do wnętrza wariacji, zastępując repetycje pierwszej i drugiej połowy wariantami rytmicznymi z szybkim ruchem sekstolowym, i płynnie przechodząc w kodę.

Miejsce szczególne w kameralistyce Elsnera zajmuje *Chaconne* G-dur. Kompozytor zachował typową dla formy *chaconny*, choć silnie zmodyfikowaną w porównaniu z charakterystyczną dla tego tańca w okresie baroku, technikę wariacyjną, przy zmianie jednak rytmu trójdzielnego na parzysty i bez traktowania tematu w również w barokowej formie ostinata.

STYL

Utwory kameralne Elsnera w swoich najłatwiej uchwytnych, powierzchniowych cechach – charakterze melodii, rytmu czy faktury – mieszczą się zasadniczo w obiegowym stylu kręgu wiedeńskiego końca XVIII stulecia – stylu, którego stopień konwencjonalizacji stawia pod dużym znakiem zapytania próby doszukiwania się na wspomnianych płaszczyznach znamion indywidualnego idiomu kompozytorskiego (pomijamy tu łatwe do wyodrębnienia i podobnie skonwencjonalizowane obszary „stylu polskiego”). Ten ujawnia się raczej w wyborze konkretnego rodzaju materiału tematycznego i sposobie operowania nim, dwoma zaś biegunami, do których odnieść tu można ten repertuar, jest wysoki styl Haydna i Mozarta, z jego dążeniem do formalnej spójności i osiąganą w jej ramach złożoną dramaturgię, oraz popularny styl adresowany do niewyrobionego słuchacza bądź wykonawcy-amatora, stawiający nacisk na najprostsze i najpowszechniej doceniane walory muzyczne: urodę melodii, efektywność figuracji, atrakcyjność płynącą ze zmienności materiału muzycznego.

Jednoznaczne związanie Elsnerowskich **kwartetów smyczkowych** z „łatwym” stylem *quatuor concertant*²³ nie jest wyczerpujące ani precyzyjne. Znamieniem chęci wyjścia naprzeciw popularnemu gustowi jest skłonność do nasycania formy sonatowej większą liczbą atrakcyjnych i zróżnicowanych myśli muzycznych – cecha ta zresztą powraca w innych publikowanych tu utworach. Jednym z dwóch głównych typów Elsnerowskiej „nowej myśli” jest temat *scherzo*, *scherzando* lub *naivement*; wprowadzany najczęściej na końcu ekspozycji, z reguły nie tylko po drugim temacie, ale i po epilogowym fragmencie *brillant*, stanowi rodzaj kodalnego epizodu w celowo obniżonym stylu. Drugi typ stanowią umieszczane w przetworzeniach odcinki minorowe o mocnym ładunku ekspresyjnym; w lirycznej prostocie i bezpośredniości wielu z nich pobrzmiewa ton wyraźnie odmienny od podobnych obszarów wyrazowych stylu wiedeńskiego²⁴.

O chęci zyskania sobie uznania *conneiseurs* świadczy z kolei, widoczne zwłaszcza w utrzymanych w formie sonatowej pierwszych częściach kwartetów, wyraźne zainteresowanie konstruktywistycznymi środkami kompozytorskimi: imitacją i pracą motywiczną, w tym zabiegami, które w percepcji słuchowej niekoniecznie pozostają słyszalne – daleko posuniętymi przekształceniami materiału i polifonicznym kombinowaniem motywów różnego pochodzenia. Środki te bywają stosowane lokalnie i niekonsekwentnie, bez wyraźnej myśli przewodniej, a odcinki przetworzeniowe kwartetów z reguły pozbawione są swoistości wyrazowej, rytmicznej czy dramaturgicznej, która odróżniałaby je od ekspozycji i reprzyzy²⁵.

Na korzyść kompozytora przemawia różnorodność i złożenie fakturalne, pewna plastyczność podejścia do formy sonatowej, wreszcie wyraźna chęć objęcia dwoma cyklami szerokiego spektrum stylistycznego i wyrazowego, sięgającego do obszarów tak odległych od rozrywkowego ducha *quatuor concertant* jak aluzja do ścisłego stylu kontrapunktycznego w *Kwartecie D-dur* (I cz.) czy symfonicznie ujęta *tempesta* w *Kwartecie d-moll* (I cz.). Choć znajdziemy wśród Elsnerowskich tematów proste struktury homofoniczne o regularnej budowie okresowej, co najmniej równie często są to złożone twory o bogatszej fakturze i morfologii. Spotkamy w kwartetach struktury przepolifonizowane, wielopłaszczyznowe, zacierające odróżnienie melodii od akompaniamentu (zob. zwłaszcza części rozpoczynające oba opusy kwartetów), a także tematy tyleż rozbudowane co mocno zintegrowane, łączące czynnik okresowości z ewolucyjnością i cechujące się dużym zróżnicowaniem modeli rytmicznych (np. op. 1 nr 2 cz. I).

Pierwiastek wirtuozowski, choć obecny w kwartetach Elsnera, nie dominuje nad ich całościowym obrazem. W sonatowych częściach pierwszych passusy figuracyjne pojawiają się w utartych konwencjami momentach: jako punkty dojścia rozwojowych struktur tematycznych czy w epilogach, nie stanowiąc natomiast istotnego czynnika przetworzeń; więcej miejsca przyznano im w finałach, a także w cyklach wariacyjnych, zgodnie z praktyką *quatuor concertant* w kolejnych wariacjach oddających głos poszczególnym instrumentom²⁶.

Sonaty skrzypcowe, dzielące z kwartetami pewne elementy podejścia do formy sonatowej, przynoszą z sobą zarazem odrębny idiom fakturalny i konstrukcyjny. Ślady tradycji sonaty fortepianowej „z towarzyszeniem” skrzypiec, mającej jeszcze spory wpływ na dużą część podobnego repertuaru Mozarta, nie ciąży już na nich istotnie, choć sporadycznie daje się je zaobserwować we fragmentach, gdzie w zasadzie kompletna narracja muzyczna fortepianu dopełniana jest niezobowiązująco przez skrzypce. Wyjątkiem, zdającym się mieć charakter świadomej gry z odchodzącą w przeszłość tradycją, są części wariacyjne – zwłaszcza II cz. *Sonaty D-dur* (*Scherzando poco allegretto*) o formie nieregularnych wariacji. Konwencją usztywniającą formę staje się natomiast w sonatach Elsnera zasada dwukrotnego przedstawiania tematów o charakterze melodycznym – najpierw przez sam fortepian, potem przez skrzypce, z bogatszym akompaniamentem.

Pomimo równorzędnego traktowania instrumentów, różnica możliwości fakturalnych i dynamicznych sprawia, iż dominującym dla przebiegu formy elementem staje się faktura fortepianowa, traktowana nie inaczej niż w Elsnerowskich sonatach fortepianowych. Wpisany w styl pianistyczny element wirtuozowski stanowi o pewnym rozluźnieniu przebiegu formy w stosunku do kwartetów smyczkowych. Zarazem jednak właśnie poczynawszy od sonat skrzypcowych sięga Elsner po technikę opartą na szczególnej roli motywu czołowego części sonatowej, który już w pierwszej grupie tematycznej staje się podstawą obfitej pracy motywicznej (*Sonaty F-dur* i *D-dur*).

²³ Gołębiowska, *Kwartet*, s. 100–116.

²⁴ Gołębiowska określa niektóre z tych tematów jako „dumki ukraińskie”. Gołębiowska, *Kwartet*, s. 106, 113.

²⁵ Por. Gołębiowska, *Kwartet*, s. 106.

²⁶ Gołębiowska, *Kwartet*, s. 108.

Wymienione cechy sonat skrzypcowych bez większych zmian odnajdziemy także w *Triu fortepianowym*. Podobnie jak w przypadku triów Haydna, faktycznie mamy tu do czynienia z „utworem na fortepian solo, skrzypce solo i akompaniującą wiolonczelę”²⁷. W porównaniu do sonat skrzypcowych zwiększa się rozmach pianistycznej wirtuozerii; ma ona odczuwalne konsekwencje dla rozpiętości formy sonatowego *Allegro*, a w finałowym *Rondzie* jest zasadniczym czynnikiem decydującym o kształcie obszernego odcinka „przetworzeniowego” (t. 114–176). W cz. I nasila się także stopień przesycenia ustępu motywem czołowym, którym w tym przypadku otwiera Elsner obydwa tematy.

Dodanie trzeciego instrumentu smyczkowego w *Kwartecie fortepianowym* nie jest jedynie kolejnym rozszerzeniem faktury instrumentalnej, lecz zmianą jakościową. Zespół skrzypiec, wiolonczeli i altówki, dysponujący już relatywną pełnią brzmienia oraz możliwości harmonicznych i fakturalnych, staje się partnerem fortepianu: czy to w równorzędnym *concertato*, czy jako akompaniament dla pianistycznego *brillant*, czy samodzielnie prowadząc narrację muzyczną na tle figuracji fortepianu; quasi-koncertowy obraz utworu dopełniają czytelne odniesienia do idiomu koncertowej kadencji w obu skrajnych częściach, a także kadencyjne zawieszenie przy wejściu drugiego tematu części I. Ekspozowany na tle smyczków element pianistycznej wirtuozerii staje się istotnym czynnikiem formy. Otwarcie sonatowego *Moderato* wydaje się wzorowane na młodzieńczym arcydziele Mozarta – pozbawionym koncertowego ritornelu wstępnego *Koncertie fortepianowym Es-dur* KV 271: frazy fortepianu i trzyinstrumentowej „orkiestry” przeciwstawione są sobie zarówno kierunkiem (w górę – w dół) jak i rytmem (zdecydowane *alla breve* smyczków *versus* bardziej rozdrobniony ruch frazy pianisty). Przeciwwstawienia i napięcia tego rodzaju pełnią istotną rolę w całej części.

Tendencja do wyróżniania odcinków przetworzeniowych zwiększeniem jednolitości, ciągłości i energii przebiegu (często wspólnie z imitacyjnym wykorzystaniem głównego motywu tematycznego) jednoznacznie odróżnia omówione wyżej utwory z fortepianem traktowanym jako pierwszoplanowy instrument solowy (*Trio*, *Kwartet Fortepianowy*, sonaty) od kwartetów. Nie obejmuje ona jednak niemal nigdy całości przetworzenia, łącząc się z minorowymi odcinkami lirycznymi – często poprzez efektowne cięcie z taktową pauzą generalną.

Pogłębiany wyraz o charakterze lirycznym pojawia się u Elsnera jako dominanta powolnych części stosunkowo rzadko, w ustępach takich jednakże znaczący wyjątkowe starania kompozytora. Zwięzłe, pogodne *Andante* z *Sonaty F-dur* wyróżnia się stopniem kontrapunktycznej integracji dwu dialogicznie potraktowanych głosów melodycznych. W *Romance* z *Kwartetu fortepianowego* sięga Elsner po mocno skonwencjonalizowany topos minorowej *siciliany*, równoważąc bliską naiwności prostotę tematu i niezmienną idiomu rytmicznego dużym zróżnicowaniem fakturalnym kolejnych odcinków – zwłaszcza w majorowym ogniwie środkowym, z tematem prowadzonym przez smyczki na tle harfowych figuracji fortepianu. Podobny, choć nieco poważniejszy wyraz cechuje minorowe *Larghetto* z *Tria*, odznaczające się kunsztownie przeimitowaną i ewoluującą fakturalnie budową odcinków skrajnych. W zwięzłym, architektonicznie ujętym *Andante* z *Kwartetu Es-dur* wyjątkowa jest siła kontrastu pomiędzy rozmarzonym liryzmem odcinków skrajnych a tragiczną ekspresją odcinka środkowego.

Język harmoniczny i tonalny Elsnera jest zachowawczy, ale nie ubogi. Często pozostaje przy najprostszych środkach: tematy są diatoniczne, prosta modulacja do dominanty (majorowej paraleli w tonacjach minorowych) pozostaje jedynym wydarzeniem fragmentów ekspozycyjnych, a przetworzeniowe ograniczają się do odcinka niewielkiej ruchliwości modulacyjnej i chwilowego ustabilizowania pokrewnej tonacji minorowej. W kwartetach jednakże pojawiają się również jaskrawsze środki – bardziej złożone modulacje, odległe zestawienia tonacji już w obrębie ekspozycji; w większych formach modulacja do dominanty osiągnięta jest poprzez krótką nową myśl w tonacji minorowej subdominanty lub inne formy odejścia w dół koła kwintowego. Odcinki modulacyjne przetworzenia najczęściej zbudowane są z prostych progresji, z reguły z udziałem techniki imitacyjnej, przy czym we wczesnych utworach Elsner potrafi z pomocą w pełni zautomatyzowanych sekwencji przebywać dalekie dystanse tonalne. Minorowych form sonatowych nigdy nie kończy Elsner w tym trybie: druga połowa materiału ekspozycji w reprzyzie pojawia się zawsze w jednoimiennej tonacji majorowej.

²⁷ Rosen, *Styl klasyczny*, s. 419.

Dystynktywny dla wysokiej kameralistyki klasycznej, a zwłaszcza dla kwartetu smyczkowego pierwiastek dyskursywności – rozumiany po pierwsze w sensie podkreślenia czynnika dialogicznego jako dyskursu pomiędzy uczestnikami wykonania, po drugie jako intelektualna gra z konwencjami i oczekiwaniami odbiorcy – choć obecny u Elsnera dość słabo, nie jest przecież całkiem nieobecny. W tym pierwszym sensie – w obiegowych raczej fakturach dialogowych czy przeciwstawiających sobie pary instrumentów, w drugim – w manipulacji materiałem motywicznym, epilogowych reminiscencjach tematycznych czy zaskakujących zwrotach przebiegu muzyki, które sięgają czasem rudymentów muzycznego humoru, jak w sposobie wprowadzenia majorowego walca w przetworzeniu I części *Kwartetu Es-dur* (t. 120), czy nagłym zawróceniu kierunku progresji harmonicznego w przetworzeniu IV części *Kwartetu F-dur* (t. 90–91).

W stylu powstałego dwie i pół dekady po *Kwartecie fortepianowym Septetu D-dur* znać zarówno dojrzałość warsztatu kompozytorskiego, zachowawczość w zakresie stosowanych środków, jak i pewną emancypację od głębokich założeń wiedeńskiego klasycyzmu. Muzyczna materia kompozycji powstałej po śmierci Schuberta i z grubsza współcześnie z oboma koncertami Chopina nie wychodzi istotnie poza zakres środków melodycznych czy harmonicznym stosowanych przez Elsnera w okolicach roku 1800, zwiększa się natomiast panowanie nad formą, a także fakturą, która, wyjątkowo bogata i zintegrowana zarazem, ciąży ku myśleniu symfonicznemu. Niknie właściwy stylowi klasycznemu pierwiastek dyskursywności i dramaturgii; wstępne *Allegro* o rozbudowanej, lecz absolutnie regularnej formie sonatowej łączy dualizm tematyczny z głęboką, podskórną jednolitością wyrazu i pulsacji rytmicznej, które pozostają bez zmian także w przetworzeniu. Podobne połączenie długiego oddechu i jednolitości wyrazowej z urozmaicheniem osiąganym na drodze fakturalnej i motywicznej – zwłaszcza poprzez wbudowane w główny materiał przeciwstawienie szerokiej, nieśpiesznej frazy tematycznej i harfowych *staccat* szesnastek – cechuje *Andante*. Kolejne części – mazurowy *Menuet* i finałowe *Allegro* – są błyskotliwymi zwieńczeniami wcześniejszych doświadczeń Elsnera na gruncie odpowiednio haydnowskiego wyrafinowanego menueta i lekkiego, ludycznego finału na 2/4.

Styl polski

Niemal wszystkie pojawiające się w kameralnych cyklach sonatowych Elsnera odcinki bądź części polonezowe są bardzo typowe dla obecnych w jego twórczości „tańców polskich”: oparte na charakterystycznych rytmach i zwrotach melodycznych, utrzymane w melodycznie traktowanych strukturach okresowych. Ramy te przekroczone są nieco w polonezowym *Rondzie* z *Kwartetu D-dur*, sporadycznie łamiącym okresowe symetrie, a jeszcze wyraźniej w *Polonezie* z *Kwartetu F-dur*, który, umieszczony w miejscu kwartetowego menueta, nabiera cech haydnowskiego wyrafinowania: nad czynnikiem melodycznym przeważa czysta ewokacja rytmu oraz elementy pracy imitacyjnej i motywicznej zreżymowane w regularny, okresowy tok tańca.

„Styl polski” nie ogranicza się do poloneza²⁸. Menuetowi z *Kwartetu D-dur* dodaje Elsner niewątpliwie mazurowe trio, w drugiej jego części manipulując poszczególnymi składnikami motywicznymi frazy, a krakowiakowe synkopy dominują w drugiej myśli pierwszej grupy tematycznej finału *Kwartetu F-dur*. Jeszcze bardziej charakterystyczne są tematy typu *scherzo* z pierwszego cyklu kwartetów, stylistycznie lokowane wyraźnie poniżej trzech tańców emblematycznych dla stylu polskiego, jako niestylizowany quasi-cytat ludowy. Stałym środkiem komicznego kształtowania wyrazu tych tematów są tryle umieszczane na parzystych, nieakcentowanych ósemkach; poza dwoma pierwszymi z wymienionych znajdziemy je także w polonezowym finale trzeciego kwartetu. Ponadto w niektórych fragmentach figuracyjnych zdaje się pobrzmiewać żywioł ludowej, niestylizowanej wiolinistyki (por. I cz. *Kwartetu F-dur* t. 30–35).

Polonezy

Dwa polonezy dedykowane Emilii Gumińskiej co do zasadniczych znamion stylu, formy i rozmiarów stojące w jednym rzędzie z prostymi polonezami Elsnera na fortepian publikowanymi w *Wyborze*, pozostają zarazem przykładami późnego poloneza Elsnerowskiego odznaczającego się pewnymi wpływami stylu *brillant*²⁹. Swoista pozostaje bogata i zróżnicowana faktura instrumentalna, powstała wskutek kompozytorskiej strategii zaanonsowanej określeniem partii skrzypiec jako *obligé ad libitum*: tyleż samodzielnej co i dającej się opuścić bez szkody dla sensu kompozycji. Stąd całkowity brak faktury z fortepianem akompaniującym melodii skrzypiec (jedna z typowych faktur *Sonat*) oraz obecność odcinków *tutti*, gdzie skrzypce dublują partię fortepianu

²⁸ Gołębiowska, *Kwartet*, s. 110–112.

²⁹ Chachulski, *Polonez*.

(to faktura z kolei nieobecna w *Sonatach*); najbardziej typowym układem pozostaje jednakże współdziałanie samowystarczalnej partii fortepianu z rozmaitymi, często istotnymi wyrazowo towarzyszeniami skrzypiec, bądź też skrzypcową linią o charakterze kontrapunktycznym.

Polonez D-dur dedykowany prawdopodobnie Zofii Czartoryskiej prezentuje najprostszą fakturę homofoniczną z dominującą partią skrzypiec; od idiomu poloneza Elsnerowskiego różni go przede wszystkim duża jednolitość przebiegu linii solowej, zdominowanej przez powtarzane formuły figuracyjne.

Chaconne

Styl *Chaconne G-dur* pozostaje pod każdym niemal względem odmienny od reszty publikowanych w tym wydawnictwie utworów, nie na tyle jednak, by nie móc przyjąć, iż napisał ją Elsner w latach trzydziestych; zwłaszcza jeśli założyć, iż przeznaczenie utworu do celów liturgicznych i sięgnięcie po archaiczny gatunek skłoniło kompozytora do świadomego posłużenia się odmiennymi niż zwykle środkami.

Pod wariacyjnymi przekształceniami ukrywa *Chaconne* klasycznej proveniencji strukturę ramową. Schemat struktury pomijający aspekt wariacyjności przedstawia się następująco:

A (<i>aaba</i>)	B (<i>a'x</i>)	C (<i>a'x'</i>)	A (<i>aba</i>)
G-dur	G-dur ($\rightarrow$ H ⁷)	E-dur ($\rightarrow$ H ⁷)	G-dur

Wrażenie ostatecznej powtarzalności pojawia się w stopniu większym, niż wynikać to by mogło z przedstawionego schematu: częśćka *b* dwukrotnie powtarza schemat harmoniczny pierwszych czterech taktów *a*, a części *x* oparte są na ostatecznym powrocie wariantu czołowej frazy *a* – w tym sensie można uznać, iż odniesienie do barokowej chaconny istnieje, choć ma tu charakter raczej swobodnej aluzji niż ścisłego naśladownictwa.

Stanowiąca załączek utworu częśćka *a* w swoim zarysie harmonicznym i melodycznym nie różni się drastycznie od znanego nam stylu Elsnerowskiego, choć jej przebieg harmoniczny z jego szczególnym kolorytem wynikłym z utrzymania czterech środkowych taktów w tonacji minorowej paraleli (e-moll) i nieco raptownym powrotem do G-dur trudno uznać za idiomatyczny dla klasycznych form okresowych. O osobności stylu świadczą także detale połączeń harmoniczych, w tym nieoczywiste, czasem zatracające o niepoprawność prowadzenie głosów (zwłaszcza sposób doprowadzenia do akordu H-dur a potem e-moll w t. 2–4 odcinka *a* i analogicznych przebiegach w *b*), duża wariantowość szczegółów harmonicznego opracowania w powtórzeniach odcinków oraz – zwłaszcza – zmienny i niekonsekwentny kształt partii fortepianu, w której idiomatyczne dla stylu klasycznego modele fakturalne przeplatają się ze ścisłym czterogłosem, fakturą akordową czy niekonsekwentnym linearyzmem łączącym wyraziste, kontrapunktycznie traktowane figury ze zmienną liczbą głosów harmonicznego wypełnienia. Cechy te mogą, lecz nie muszą świadczyć o przeznaczeniu partii klawiszowej na organy.

Jednoznaczną anomalią w układzie odniesień stylu klasycznego są natomiast odcinki *x*, zbudowane z uporczywego powtarzania na modłę *Stimmtausch* czołowej frazy tematu i akordowych figuracji przez oba instrumenty. Przy utrzymywaniu niezmiennych harmonii na przestrzeni kilku taktów (t. 41–44: G⁶, t. 45–49: H⁷, t. 59–62: E; t. 63–67: H⁷) oraz specyficznego kolorytu tworzonego przez powtarzające się w tematycznej frazie zejście z septymy na kwintę akordu odcinki te sprawiają wrażenie zatrzymującej przebieg czasu muzycznego emancypacji zintegrowanych elementów faktury, harmonii i barwy – nieobce może twórczości pierwszej generacji romantyków, u Elsnera jednak co najmniej zaskakującej.

* * *

Utrzymująca się w polskiej muzykologii niewysoka ocena Elsnera jako kompozytora muzyki instrumentalnej utrwalała została w pracy wciąż najważniejszej badaczki jego twórczości, Aliny Nowak-Romanowicz. Muzyka Elsnera nosi jej zdaniem ślady braku inwencji twórczej, niedostatecznej palety środków kompozytorskich³⁰ i jest monotonna, zwłaszcza harmoniczn³¹; kompozytor „napotykał wielkie trudności w operowaniu techniką

³⁰ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 42.

³¹ Tamże, s. 46.

rozprzestrzeniania formy za pomocą snucia motywicznego bądź przekształcania materiału motywicznego³², a choć zapożycza środki kształtowania formy sonatowej od Haydna i Mozarta, „nie potrafi dokonać tego w sposób logiczny i interesujący”³³. Powodów do rewizji tych ocen jest dziś co najmniej kilka – począwszy od dokonującego się od kilku dekad procesu odwrotu od wartościowania późnoosiemnastowiecznego repertuaru wyłącznie w niekorzystnym porównaniu do wielkich klasyków i stopniowego docenienia twórczości muzycznych *Kleinmeister* na ich własnych prawach, poprzez kwestionowalność oparcia ocen badaczki na znormatywowanej i usztywnionej koncepcji formy sonatowej oraz kryterium oryginalności i nowatorstwa, aż po szereg wątpliwości szczegółowych. Dyskusyjny wydaje się generalny zarzut monotonii, czego szczególnym wyrazem ma być brak kontrastów tematycznych – zarzut w niektórych przypadkach całkowicie chybiony, w innych zdaje się wynikać z oczekiwania od Elsnera dramaturgicznych napięć na miarę beethovenowską, co ewidentnie nie odpowiadało nigdy predylekcjom kompozytora.

W publikowanych tu utworach odbijają się kolejne etapy rozwoju twórczego Elsnera, ale i pewne utrzymujące się nierówności poziomu, utrudniające jednoznaczną ocenę jego dorobku: koncesje na rzecz popularnego stylu obok dowodów aspiracji do rangi poważnego kompozytora, utwory czy ich części dopracowane w najmniejszym szczególe obok takich, w których schematyzmie wyraźnie odbija się pośpieszne tempo pracy. Ogólna ocena z pewnością uzasadnia przywrócenie tego dorobku do żywej praktyki wykonawczej, co w jakiejś mierze już się dokonało, potwierdzając rangę Elsnera jako jednego z drugorzędnych, lecz ciekawych i wartościowych kompozytorów epoki – z pewnością jedynego twórcy polskiego partycypującego na taką skalę w kręgu wiedeńskiego stylu klasycznego.

³² Tamże, s. 43.

³³ Tamże, s. 44. Jeszcze więcej kategorycznie sformułowanych ocen całego już dorobku Elsnera znajduje się na s. 259–260.

NOTA EDYTORSKA

Publikacja wszystkich dzieł kameralnych Józefa Elsnera ma charakter edycji źródłowo-krytycznej. Oznacza to, że przyjęta tu ostateczna forma utworów jest wynikiem niekiedy bardzo wnikliwych badań źródłowych, których celem było dążenie do możliwie poprawnego odtworzenia oryginalnego tekstu Elsnerowskiego. Nie jest to równoznaczne z wiernym reprodukowaniem źródłowego obrazu nutowego, który – na skutek ewolucji zapisu nutowego na przestrzeni lat dzielących nas od czasów Elsnera – może być dla dzisiejszego czytelnika nie w pełni zrozumiały. Powstaje więc konieczność dokonania jak najdokładniejszej regeneracji tekstu nutowego, ale za pomocą unowocześnionego zapisu, opartego o współczesne zasady ortografii muzycznej i w takim kształcie, by w najmniejszym stopniu nie stwarzać impulsu do zmian muzycznego sensu kompozycji.

UWAGI OGÓLNE

Problemy edytorskie są pochodną sytuacji źródłowej. Z całej spuścizny kompozytorskiej Elsnera w gatunku muzyki kameralnej dysponujemy obecnie 17 utworami (licząc pojedynczo dwa utwory publikowane tu w dwóch wersjach), wśród nich jednym zachowanym fragmentarycznie. Duża część kompozycji zachowała się w formie rękopisów: autografów lub manuskryptów przypisywanych Elsnerowi oraz odpisów i kopii sporządzanych, z wyjątkiem przekazu *Chaconne*, za życia kompozytora. Ogółem znamy 12 zabytków rękopiśmiennych dziewięciu utworów. Ale większość kompozycji, 13 utworów, zachowała się w postaci najczęściej mało dokładnych pierwodruków i druków wczesnych. Niektóre z tych dzieł publikowane były przez różne firmy wydawnicze nawet parokrotnie za życia kompozytora. Ta sytuacja źródłowa wymusza bardzo uważne i skrupulatne stosowanie filologicznych metod krytyki tekstu, która niestety nie we wszystkich przypadkach okazuje się skuteczna, pozostawiając dość szeroki margines nierozstrzygniętych problemów edytorskich i niepewnych decyzji redaktorskich podejmowanych w trakcie opracowywania materiału nutowego. Dokładne informacje o źródłach wraz z ich opisami znajdują się w komentarzach do poszczególnych kompozycji.

W przypadku dwóch kwartetów smyczkowych (op. 8 nr 1 i 3) różnice w dwóch zachowanych przekazach spowodowały konieczność ich publikacji w dwóch osobnych wersjach. Przedstawienie licznych i głębokich odmienności przekazów czy to w komentarzu krytycznym czy w formie *ossia* nie było tu możliwe.

W przypadku istnienia dwu lub większej liczby źródeł do któregoś z utworów, za podstawę edycji przyjmuje się – w wyniku analiz całego materiału źródłowego i zgodnie z ogólnymi zasadami filologicznymi – jedno źródło główne, a pozostałe traktuje się jako źródła pomocnicze, służące do porównań i ewentualnych poprawek błędów. W żadnym przypadku nie stosuje się tworzenia nowych, „wypadkowych” wersji dzieła, stanowiących kompilację wariantów pochodzących z różnych źródeł rękopiśmiennych czy drukowanych. Wszelkie poczynione zmiany, w szczególności powodujące odstępstwa od tekstu oryginalnego, i miejsca problematyczne, są wyjaśniane we wstępie do poszczególnych kompozycji lub ich grup, a także omawiane w szczegółowym komentarzu krytycznym.

Tytuły utworów zawsze podawane są w formie znormalizowanej według obowiązujących dziś zasad. Ujednolicenia dotyczą głównie nazwy „polonez” („*Polonaise*”, por.: *I Kwartet F-dur* z cyklu *Trois Quatuors du meilleur de goût polonoise* – cz. III), którą objęto wszystkie kompozycje zapisane w wersji źródłowej pod taką nazwą lub też części większych kompozycji cyklicznych określone jako „*alla polacca*” (por.: *Sonata Es-dur* op. 10 nr 3 na skrzypce z fortepianem – część II – *Andantino con variazioni* [war. 6], *Kwintet Es-dur* op. 7 – część III i *Kwartet d-moll* op. 8 nr 3 – część III – *Rondo*). Utwór publikowany przez Elsnera jako „*Grande sonate pour le Clavecin avec l'accompagnement. d'un Violon et Violoncelle obligé*” publikujemy zgodnie z współczesną praktyką jako *Trio fortepianowe*. Tytuły oryginalne, które często obejmują też dodatkowe informacje o dziele, podane są w komentarzu krytycznym przy opisie źródeł. Przy kompozycjach wieloczęściowych (na przykład przy sonatach) poszczególne części nie są numerowane, natomiast zachowana została – zgodnie z zapisem w źródłach – numeracja ciągła kolejnych wariacji w cyklach stanowiących wyodrębnione części większych kompozycji, na przykład *Sonaty Es-dur* op. 10 nr 3 na skrzypce z fortepianem, czy *Kwartecie a-moll* op. 1 nr 2.

W każdym utworze lub w jego oddzielnych częściach (na przykład w cyklicznych formach sonatowych, przy poszczególnych wariacjach lub przy triach w polonezach) stosuje się numerację taktów, przy czym cyfry są

umieszczane nad początkiem taktu rozpoczynającego każdy kolejny system. Numeracją nie są objęte przedtakty. Przy zmiennych powtórzeniach takt lub takty należące do *I volta* oznaczane są kolejnymi cyframi, natomiast należące do *II volta* tymi samymi cyframi z dodatkiem małej litery *a*.

Krytyczny stosunek do źródeł i chęć przedstawienia jednoznacznego i konsekwentnego muzycznie tekstu spowodowały konieczność dokonywania dość licznych poprawek oczywistych błędów, głównie drukarskich, uzupełnień i ujednolicień. Uzupełnienia i ujednolicenia dotyczą przede wszystkim miejsc mało czytelnych, dalej – oznaczeń dynamicznych, agogicznych, frazowania, tempa i – wyjątkowo – artykulacji, a także braków wynikających z przeoczeń lub dawnych sposobów notacyjnych. Uzupełnienia i ujednolicenia zapisu muzycznego, stosowane w przypadkach szczególnie uzasadnionych i wyjaśnione w komentarzu krytycznym, są wprowadzane – w miarę potrzeby – na podstawie fragmentów identycznych lub miejsc analogicznych, a także – wyjątkowo – źródeł dodatkowych. Wszelkie elementy zapisu będące skutkiem tego rodzaju zmian i dodatków, również pochodzące ze źródeł pomocniczych, umieszczane są w nawiasach kwadratowych. **Nawiasy kwadratowe** stosuje się więc przy uzupełnieniach brakujących w źródle nut, pauz, znaków dynamicznych, artykulacyjnych (wyjątkowo), łuków, oznaczeń triol, akcydencji i innych. W komentarzu krytycznym odnotowane są wszystkie poprawki, które wymagają wyjaśnień lub szczegółowego uzasadnienia, oraz zawarte w nawiasach kwadratowych zmiany poczynione na podstawie analogicznych miejsc z uwzględnieniem źródeł pełniących rolę źródeł uzupełniających, uznanych za drugorzędne.

Z dużą dozą ostrożności przystępowano do problemu **koordynacji** pojawiających się równocześnie w różnych głosach zróżnicowań oznaczeń niektórych elementów muzycznych, zwłaszcza dynamiki i artykulacji, a także agogiki i określeń wyrazowych. Wszelkie zmiany dokonywane w tekście muzycznym, które miały na celu ujednolicenie tych zapisów, wprowadzano jedynie w zupełnie oczywistych przypadkach, przede wszystkim na podstawie miejsc analogicznych, przy jednoczesnym uwzględnieniu melodyczno-rytmicznych i dynamicznych podobieństw w równocześnie brzmiących głosach, i tylko wówczas, gdy wyraźnie brakowało szczególnych podstaw dla pozostawienia bez zmian zapisu oryginalnego. Poza tym ściśle ujednolicenie miejsc paralelnych wydaje się być sprzeczne z istotą muzyki Elsnera, w której nawet równoległe prowadzone głosy różnych instrumentów nie zawsze wymagają takiej samej artykulacji, a nierównoczesna zmiana dynamiki w różnych głosach znajduje często uzasadnienie w charakterze przebiegu poszczególnych głosów. Stosowane w takich przypadkach konieczne uzupełnienia ujęte są w nawiasy kwadratowe i nie są wymieniane w komentarzu krytycznym.

ZASADY SZCZEGÓŁOWE

Grafika nutowa

Zapis nutowy jest znormalizowany i ujednolicony. We wszystkich kompozycjach zastosowano system partyturowy, umieszczając w kwartetach smyczkowych głosy kolejnych instrumentów (skrzypiec, altówek i wiolonczeli) nad sobą, zaś w utworach z towarzyszeniem fortepianu głosy poszczególnych instrumentów (w *Septecie* kolejno instrumentów dętych i smyczkowych) bezpośrednio nad odpowiednimi taktami partii fortepianu. Z reguły zachowano – zgodnie ze źródłami – podział na systemy partii fortepianowej i sposób notowania przez Elsnera partii obu rąk na jednym systemie, unikając stosowanego w Elsnerowskich rękopisach i pierwodrukach oraz drukach wczesnych sposobu notowania głosu na dwu systemach.

Oznaczenia metryczne są podane w znormalizowanej i ujednoliconej formie, zgodnej z praktyką dzisiejszą. Zachowano jednak umieszczane na początku kompozycji oryginalne oznaczenia: ♪ (alla breve).

Formy graficzne kluczy stosuje się zgodnie z dzisiejszą praktyką. Zmodyfikowano natomiast system umiejscawiania kluczy przy ich zmianach. W źródłach pozycjonowanie zmienianych w trakcie utworu kluczy traktowane jest dość swobodnie; są one umieszczane albo bezpośrednio przed nutami lub partiami nut, których dotyczą, albo – jeśli zmiana następuje z początkiem nowego taktu – przy końcu taktu poprzedniego. Kierując się raczej względami praktycznymi i większą czytelnością zapisu nutowego – tam, gdzie jest to możliwe i celowe – w obecnym wydaniu klucze zmieniane starano się raczej umieszczać przed kreską taktową, po której obowiązywało działanie nowego klucza, odnotowując jednak tego typu zmiany, jak również związane z nimi ewentualne wątpliwości w komentarzu krytycznym. W partiach wiolonczeli zachowano oryginalną notację

kluczy (f, c i g) zgodnie z zapisem źródłowym, zwłaszcza przyjęty podówczas zapis wysokich partii wiolonczeli w kluczu wiolinowym z oktawową transpozycją (oktawę ponad faktycznym brzmieniem), czasami wprowadzany z dodatkową adnotacją *loco*. Wszelkie odchylenia od tego traktowania wskazano w szczegółowym komentarzu krytycznym. Dla uniknięcia większej liczby dodanych linii górnych zachowano obecne w źródłach zapisy z użyciem przenośnika oktawowego, publikując je w przyjętej obecnie formie, a dodatkowo zachowując obecne w oryginale adnotacje *loco*.

Podobnie uwspółcześniono zapis **nut i pauz** (np.: $\dot{\cdot} = \dot{\cdot}$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$ , $\downarrow = \downarrow$  itp.). W obecnej edycji zachowano tradycję zapisu pauzy całonutowej w metrach $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ i $\frac{6}{8}$, traktując ją jako pauzę całotaktową (niezależnie od jej realnej aktualnie wartości rytmicznej). W przypadkach oczywistych, niewynikających z faktury, zdwojenia pauz jednoczono (np.: $\cdot \cdot = \dot{\cdot}$). Uwspółcześniono też zapis graficzny pauzy ćwierćnutowej, stosowany często zwłaszcza we wczesnych drukach Andrégo w postaci odwróconej pauzy ósemkowej ($\cdot$), nie widząc konieczności odnotowywania tej zmiany w komentarzu krytycznym. Pauzy wielotaktowe, notowane w zapisach głosowych skrótowo według ogólnie przyjętych do dzisiaj norm, w układzie partyturowym są oczywiście wypisywane jako pauzy całotaktowe w kolejnych taktach.

Cechą charakterystyczną niemal wszystkich źródeł jest szczególny **sposób notowania kropek przedłużających** wartości rytmiczne w dwudźwiękach i wielodźwiękach. Przy rytmach punktowanych z zastosowaniem dwu- lub wielodźwięków kropki przedłużające są w przekazach źródłowych, zwłaszcza w pierwodrukach, często przy części nut pomijane. W dwudźwiękach najczęściej kropki przedłużające opuszczane są przy nucie dolnej, natomiast w akordach w partiach fortepianu, w tym również zanotowanych skrótem – przy nutach środkowych. Dopisanie brakujących kropek odnotowano w komentarzu krytycznym.

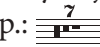
Systemy wiązań nut, z wyjątkiem wiązań łamanych (krzyżowych), których dawne formy graficzne są zastępowane formami stosownymi współcześnie (np.:  =  lub  z możliwością rozbicia wiązań (np.  =   itp.) odpowiednio do podziału fraz, są w zasadzie notowane zgodnie z przekazami nutowymi, a wszystkie zmiany w tym zakresie, dotyczące zwłaszcza przypadków nietypowych i wątpliwych, są odnotowywane w komentarzu krytycznym. Fermaty umieszcza się z reguły nad nutą lub pauzą. Nie stosuje się specyficznego dla niektórych przekazów łączenia nut z sąsiednich taktów wspólnym wiązaniem.

W partii fortepianu unikano stosowanego dość często w źródłach tak rękopiśmiennych jak i drukowanych **sposobu rozpisywania na obu pięcioliniach** elementów zapisu nutowego, w którym dokładnie wypisywane nuty, notowane w kluczu wiolinowym wykraczały znacznie poniżej, a notowane w kluczu basowym powyżej zakresów pięciolinii, zwykle w obrębie $f - c^1$ i $h - f^1$, wymagały większej przestrzeni dzielącej obie pięciolinie z powodu konieczności używania wielu dodatkowych kresek dolnych bądź górnych. Dotyczy to zarówno pojedynczych nut i większych fragmentów w odcinkach figuracyjnych, w których grupy ósemkowe lub szesnastkowe łączone są wspólnym wiązaniem i jedną pionową kreską (laską) prowadzoną przez obie pięciolinie, współbrzmień (dwudźwięków – przeważnie oktawowych – i akordów), których elementy nutowe, łączone wspólnym wiązaniem lub pionowymi kreskami (laskami) rozłożone bywają w wersji oryginalnej na dwu pięcioliniach, a niekiedy także dłuższych odcinków fraz. Wszystkie w ten sposób traktowane w źródłach zapisy modyfikowano, scalając dla uzyskania lepszej czytelności sposób notowania przez umieszczenie tego typu układów na jednej pięciolinii, zmieniając tym samym położenie fragmentów zapisu i przenosząc je z górnej pięciolinii do dolnej lub odwrotnie. Wszystkie tego rodzaju zmiany są odnotowane sumarycznie w komentarzu krytycznym.

Triole, które w zapisach źródłowych zaznaczane są różnie, w przeważającej części niestarannie i niekonsekwentnie, ujednolicono stosując cyfrę 3 zwykle bezpośrednio pod lub (w zależności od układu nut) nad wiązaniami poszczególnych grup (np.:  lub ) i łuki – zwłaszcza w głosach instrumentów smyczkowych – tylko w przypadku, gdy można im przypisać znaczenie artykulacyjne. Nie dotyczy to triol niepełnych, złożonych z dwu dźwięków poprzedzonych pauzą, w których łuki i oznaczenia cyfrowe są stosowane dla czytelności przebiegu rytmicznego (np.: ). To samo odnosi się do innych ugrupowań nieregularnych, jak *kwintole*, *sektostole* itp. Przy występowaniu wielokrotnych następstw *triol* ich oznaczenia graficzne są zazwyczaj umieszczane tylko na przestrzeni jednego taktu, a następnie stosuje się określenie słowne: *simile*. Oryginalna notacja jest więc uzupełniana albo redukowana, a informacje o wprowadzonych zmianach są podawane w komentarzu krytycznym.

Akcydencje zapisywane w źródłach w formie znaków przykluczowych lub umieszczanych przed nutami znaków chromatycznych notowane są zgodnie z dzisiejszą ortografią muzyczną. W związku z tym ujedno-

lcono według zasad współczesnej pisowni muzycznej charakterystyczny dla poszczególnych źródeł sposób zapisu znaków chromatycznych. Polega on na stosowaniu dodatkowych znaków chromatycznych, krzyżyków, bemoli lub kasowników, bezpośrednio przed pierwszym w takcie dźwiękiem podwyższonym lub obniżonym, z założeniem, że działanie znaku alteracji obowiązuje na przestrzeni całego taktu wszystkie analogiczne stopnie dźwiękowe usytuowane także w innych oktawach. Często zdarza się również w wielu przekazach źródłowych umieszczanie dodatkowego znaku chromatycznego jedynie przy jednym z dźwięków we współbrzmieniach oktaowych, przy jednoczesnym pomijaniu go przy drugim, gdzie jego zastosowanie jest oczywiście również konieczne. W naszym wydaniu brakujące znaki chromatyczne są uzupełniane w nawiasach kwadratowych, natomiast akcydencje zbędne są pomijane, co jest odnotowywane w komentarzu krytycznym.

Nieużywane w dzisiejszym systemie zapisu a typowe dla druków z XVIII/XIX w. **skrótów znaków muzycznych** o jednoznacznej funkcji, podobnie jak dawne oznaczenia powtórzeń dźwięków (np.: , ) grup dźwiękowych lub motywów, np. abrewiatury powtarzanych szesnastek () lub ósemek () przy basach Albertiego i innych figuracjach, także w formie $\frac{1}{2}$ i $\frac{1}{4}$, są wypisywane w całości, niezależnie od wartości nut. Przyjmuje się, że małe łuki w zapisach skrótowych obejmują wszystkie nuty podległe skrótowi. Rozwiązania skrótów omówione są w komentarzu krytycznym tylko w przypadkach problematycznych i wątpliwych. Dość powszechnie stosowany sposób skrótowego zapisu pauz całonutowych obejmujących kilka kolejnych taktów z zazwyczaj wypisywaną nad uproszczoną notacją pauz liczbą taktów, na przestrzeni których one obowiązują (np.: ) a także: ) – dotyczy to przede wszystkim głosów instrumentalnych, z wyjątkiem partii fortepianu – ze względów oczywistych rozpisywano, bez odnotowywania tego w komentarzu krytycznym.

Do szczególnych sposobów zapisu skrótowego, dotyczących wyłącznie partii fortepianu, należy często stosowana nie tylko w niektórych rękopisach, lecz także w dawnych drukach **metoda notowania współbrzmień oktaowych** w najniższych rejestrach partii lewej ręki. Metoda ta, wynikająca albo z oszczędności albo po prostu z silnie ograniczonej ilości lub w ogóle braku miejsca niezbędnego dla zanotowania niskich dźwięków, wykraczających daleko poniżej dolnej pięciolinii i wymagających wypisywania większej liczby kresek dodanych dolnych, polega na zapisywaniu wyłącznie górnych dźwięków następujących po sobie oktaw, podczas gdy konieczność stosowania dźwięków dolnych wskazana jest na początku takiego uproszczonego zapisu zazwyczaj albo umieszczeniem cyfrowego symbolu „8” albo określenia słownego „octava” pod pierwszą z szeregu nut podlegających temu procedurze, z ewentualnym wyznaczeniem krótkimi kreseczkami zakresu obowiązywania tego systemu zapisu i jego interpretacji. Dokonywane zmiany form zapisu i uzupełnienia oktaw, wraz z miejscami niejasnymi, zapisami niedokładnymi, bądź budzącymi wątpliwości interpretacyjne są odnotowywane sumarycznie w komentarzu krytycznym.

Powtórzenia całych części lub dłuższych, ale tworzących mniej lub bardziej samodzielne fragmenty, odcinków kompozycji są wypisywane zgodnie z zapisem źródłowym, także w przypadkach, gdy część, po której następuje powtórzenie, wskazana jest określeniem „da capo” lub „dal segno”, oraz gdy logika przebiegu muzycznego prowadzi bezpośrednio i jednoznacznie do części powtarzanej.

O z d o b n i k i i o r n a m e n t y

Przednutki w źródłach Elsnerowskich mają w zapisie najczęściej wartość o połowę mniejszą od następującej po nich nuty głównej. Ich notację ujednolicono zastępując dawne formy dzisiejszą pisownią (, ) i podając ich oryginalną postać w szczegółowym wykazie korektur i wariantów. Brakujące w oryginale łuki łączące przednutkę z nutą główną są uzupełniane w nawiasach kwadratowych tylko wówczas, gdy można znaleźć uzasadnienie takiego ujęcia na podstawie analogii. Nie wyróżnia się z zasady, nawet w przypadkach absolutnie jednoznacznych, przednutek długich, stosowanych zwłaszcza w okresie klasycyzmu. Kwestie problematyczne są omówione w komentarzu krytycznym; odnoszą się do ewentualnego rozróżnienia przednutek długich i krótkich i odpowiedniej ich interpretacji wykonawczej; sugestie interpretacji rytmicznej przednutek dodano zaś w partyturze (drobnymi nutkami ponad pięciolinia) jedynie w przypadku jednoznacznie skonwencjonalizowanych kadencji polonezowych.

Obiegniki (*gruppetto*) są przedstawione w zasadzie z zachowaniem ich oryginalnego kształtu. Najczęściej przekreślone pionową kreseczką () bez rozróżnienia pomiędzy  i , co może wpływać na sposób wykonania tego zwrotu melodycznego, rozpoczynającego się od sekundy górnej lub dolnej. Obiegniki są zwykle

umieszczane nad nutą, najczęściej przedłużoną, na mocnej części taktu lub pomiędzy nutami. Umieszczenie znaku obiegніка nad nutą lub pomiędzy nutami, zwłaszcza w kontekście melodycznym i rytmicznym, może sugerować sposób wykonania tej figury ozdobnej. W naszym wydaniu obiegników nie rozpisywano, pozostawiając niezmienną ich formę oryginalną. Uzupełnień obiegników dokonano jedynie w przypadku miejsc ściśle analogicznych, umieszczając je w nawiasach kwadratowych.

Uzupełnienia akcydencji w obiegnikach, umieszczone nad lub pod znakiem w zależności od tego, czy dotyczą górnego czy dolnego półtonu, traktowane są jako dodatki zapisywane w nawiasach kwadratowych i w przypadkach problematycznych omówione są w komentarzu krytycznym.

Tryle przedstawia się w zasadzie z zachowaniem oryginalnego kształtu. Zanotowany w oryginale wężyk przy trylu odtwarza się zgodnie ze źródłem. Nie uzupełnia się zakończenia trylu, jeżeli brak go w źródle.

Tempo i dynamika

Oznaczenia tempa, występujące najczęściej wewnątrz utworów, są znormalizowane (również w formie przyjętych skrótów) i umieszczone zazwyczaj nad górnym systemem najwyższego głosu, a w fortepianowym *Trio*, *Kwartecie* i *Septecie* – również nad głosem fortepianu. Oryginalne sposoby zapisu tempa są omówione w komentarzu krytycznym.

Oznaczenia dynamiki są również znormalizowane. Zapisy skrótowe ujednolicono, używając jedynie przyjętych dziś form literowych. W zasadzie zachowano oryginalne rozróżnienia między ***sf*** (*sforzato*, *sforzando*) dla pojedynczych nut i ***rf***, *rinf* (*rinforzando*) dla grupy nut, bez zamiany skrótu ***fz*** (*forzato*, *forzando*) na ***sf***. Interpretacja zamieszczanych w źródłach skrótów ***fp***, mająca na celu ujawnienie zamysłu i intencji kompozytora, jest każdorazowo uzasadniana w komentarzu krytycznym. Oznaczenia zbieżne, notowane w partii fortepianu osobno dla każdej ręki, w tym również znaki akcentowe, są ujednolicone i umieszczone zwykle pośrodku systemu. Wszelkie uzupełnienia znaków dynamicznych są ujmowane w nawiasy kwadratowe.

Uwspółcześniono również i ujednolicono **zapisy akcentów**. W źródłach zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych, akcentowanie pojedynczych dźwięków lub współbrzmień oznacza się nie zawsze precyzyjnie różnymi sposobami, za pomocą różnych symboli i znaków graficznych. Najczęściej formy oznaczeń akcentowych nie odbiegają od zwykłych, obecnie używanych symboli (>). Umieszczane są zwykle nad lub pod główkami nut, czasem (zwłaszcza w rękopisach, ale nie tylko) w formie powiększonej, przekraczającej niekiedy znacznie przestrzeń przeznaczoną dla pojedynczej nuty. Zdarza się, zwłaszcza w źródłach drukowanych, że mają postać trójkątów (▷); obie formy używane są zamiennie nawet w tych samych źródłach. Ich interpretacja wykonawcza nie budzi żadnych zastrzeżeń. Znacznie bardziej problematyczny jest zapis akcentów w formie wydłużonej, zbliżonej do graficznego znaku *diminuendo* (≡). Ponieważ mogą one, niedbale szkicowane w rękopisach lub rytowane w źródłach drukowanych, przy silnie zagęszczonym zapisie nutowym obejmujące swym zasięgiem dwie, a czasem nawet więcej kolejno następujących po sobie nut, być mylone z oznaczeniami graficznymi *diminuendo*. Z tego powodu w niektórych przypadkach, szczególnie przy utrudnionym wyborze jednoznacznego sposobu interpretacji wykonawczej, dopuszcza się możliwość ich różnych realizacji wykonawczych. Wszelkie zmiany dokonywane w tym względzie w obecnej edycji w stosunku do źródeł są odnotowane w szczegółowym komentarzu krytycznym.

Artikulacja

Oznaczenia artykulacyjne w drukach Elsnerowskich, a także w innych źródłach, są notowane niedokładnie i niekonsekwentnie. Dotyczy to w szczególności jaskrawy sposób zapisu **łuków**, zarówno łączących, oznaczających *legato*, jak też zatrzymujących, przedłużających czas trwania dźwięku i mających charakter znaków rytmicznych. Brakujące łuki zatrzymujące przy dwudźwiękach i akordach uzupełnia się przy każdej nucie. W układzie głosowym, gdy nuty połączone są jedną kreską, łuki zatrzymujące stawia się przy główce nuty.

Niestaranne notowanie znaków artykulacyjnych, przede wszystkim łuków, zwłaszcza oznaczających *legato* lub decydujących o sposobach artykulacji, stwarzają poważne problemy edytorskie. Sztychowane łuki łączące, szczególnie w pierwodrukach utworów Elsnera, rytowanych za pomocą sztampy drukarskiej o ujednoliconych rozmiarach, nie zawsze są zgodne i nie zawsze odpowiadają wymaganej i logicznej z muzycznego punktu widzenia artykulacji fraz i innych przebiegów muzycznych. Mało staranny sposób zapisywania i sztychowania

w wielu przypadkach utrudnia, a nawet wręcz uniemożliwia właściwe odczytanie intencji kompozytora. Zdarza się często, że początek lub koniec łuku przypada pomiędzy nutami, co utrudnia ustalenie jego właściwego zasięgu. Podobnie niestarannie notowane w rękopisach i sztychowane w pierwodrukach są łuki zatrzymujące. Wszelkie zmiany wprowadzone w tekście muzycznym, w tym uzupełnienia dokonywane *per analogiam*, odnotowane zostały w komentarzu krytycznym.

Problemy wydawnicze powstają zwłaszcza wówczas, gdy mamy do czynienia z przesunięciami znaków łuków, które w identycznych frazach, bez wątpliwości przypadkowo, obejmują inne ugrupowania nut, co znacznie utrudnia właściwe odczytanie intencji kompozytora. W takich przypadkach decyzje podejmowano na podstawie charakteru faktury i analiz stylokrytycznych, które przy rozstrzygnięciach wątpliwości odgrywają ważną rolę. Przy ustalaniu ostatecznej formy zapisu kierowano się również, poza względami czysto muzycznymi, także aspektami wykonawczymi, które wielokrotnie okazują się równie przekonujące.

Również w źródłach rękopiśmiennych do częstych należą przesunięcia łuku w stosunku do frazy muzycznej, objęcie jego zarysem – zwłaszcza przy dłuższych przebiegach – jedynie części frazy tworzącej muzyczną całość. Typowym tego przykładem jest stawianie łuków wyłącznie nad środkowymi dźwiękami frazy lub niedokładne obejmowanie łukowaniem tylko jej fragmentów. Wszelkie zmiany dokonane w obecnym wydaniu w stosowaniu łuków, zwłaszcza łączących, w stosunku do przekazów źródłowych są ujęte w szczegółowym komentarzu krytycznym.

W związku z wyjątkowo niestarannym i niedokładnym drukiem oznaczeń artykulacyjnych w naszym wydaniu notację łuków starano się ujednolicić, wskazując w wykazie korektur i wariantów ich pierwotną postać bez dodatkowych uwag. Jedynie w przypadku możliwości różnej interpretacji, dotyczącej sposobów artykulacji w konkretnych miejscach, przyjęte rozwiązania zostały omówione. Zapisy łuków znormalizowano przy powtarzających się figurach, o ile brak uzasadnienia dla specjalnego w takich przypadkach frazowania.

Pozostawiono bez zmian (z zastrzeżeniem opisanych wyżej i odnotowywanych w wykazie korektur i wariantów) łuki instrumentów smyczkowych obejmujące pośród wielu nut także powtórzone bezpośrednio po sobie dwie nuty o tej samej wysokości. Konsekwencja ich notowania przez kompozytora wskazuje na nieprzypadkowe użycie tej formy zapisu, co w przypadku muzyka będącego biegłym skrzypkiem wydaje się wskazywać, iż łuki *legato* nie zawsze należy rozumieć tu jako wskazujące na wykonanie objętych nimi nut jednym, płynnym ruchem smyczka.

Braki oznaczeń artykulacyjnych uzupełniono tylko w przypadkach nielicznych i nie budzących żadnych wątpliwości co do ich znaczenia, kierując się przede wszystkim zapisem w miejscach analogicznych, a poza tym pozostawiając tekst pierwodruku w postaci oryginalnej. Także w razie wątpliwości pozostawiono zapis oryginalny. Łuki nad melizmatami czy biegnikami są wprowadzane tylko wtedy, gdy znajdują się źródle.

Zachowano bez zmian dwa rodzaje notacji *staccato*. Pierwszy, zarówno w rękopisach jak i drukach, posiada kształt wprowadzanych ponad lub pod nutami kropek. Drugi notowany jest w rękopisach jako pionowe kreseczki ponad lub pod nutami, w drukach zaś przyjmuje formę zaokrąglonych na końcach klinów – z oczywistych względów w edycji przyjęto stosowaną także współcześnie formę drukowaną (kliny). Oryginalne kliny uznano za równoważne kreskom – wskazują na to jednoznacznie zapisy utworów przekazanych w druku i w rękopisie – przyjmując jednocześnie za wiążące odróżnienie tej formy *staccato* od kropek, za wyjątkiem nielicznych miejsc, które w oczywisty sposób wymagały ujednolicenia przez analogię (z klinów na kropki bądź odwrotnie), co każdorazowo odnotowano w komentarzu krytycznym. Konsekwencja Elsnera w rozróżnianiu tych dwóch form nie jest pełna, a intencja związana z tymi oboma formami zapisu nie całkiem jasna; w tym względzie źródła utworów kompozytora zdają się odzwierciedlać praktykę kręgu wiedeńskiego w tym okresie, szeroko dyskutowaną np. w odniesieniu do Mozarta¹. Wydaje się, że Elsner stosował również czasami kreski (kliny) w powiązaniu z łukami jako znaki skrócenia, kończące frazę.

T e k s t s ł o w n y

Tekst słowny (tytuły, oryginalne informacje uzupełniające, niektóre określenia wykonawcze itp.) zachowuje się w brzmieniu stosowanym przez Elsnera, ale we współczesnej pisowni i interpunkcji. Wszelkie zmiany form oryginalnych, podobnie jak poprawione błędy i warianty słowne, omówione są w komentarzu krytycznym.

¹ Por. np. Neumann, *Dots and Strokes in Mozart*.

Nie zmieniono również brzmienia słownych oznaczeń wyrazowych, pozostawiając ich formę oryginalną (np. *staccato*, *dolce*, *morendo*, *con espressione*, *scherzando*, *perdendo*, *perdendosi*). Skróty, często zakończone kropką lub dwukropkiem, rozwiązywano bez ich omawiania, ale oryginalne formy ukazano w szczegółowym komentarzu krytycznym. Określenia słowne oznaczeń wykonawczych umieszczane są nad zapisami głosów, a w partii fortepianu – pomiędzy pięcioliniami, pośrodku systemu. Oznaczenia wykonawcze, jak również inne elementy słowne, są publikowane zgodnie z obowiązującymi dzisiaj zasadami pisowni, natomiast ich oryginalne formy są ujawniane w komentarzu krytycznym. Nie budzących wątpliwości uzupełnień słownych znaków wykonawczych dokonano jedynie na podstawie miejsc paralelnych lub analogicznych, nie wprowadzając własnych dodatków, nawet w przypadkach oczywistych i jednoznacznych. Wyjątkiem jest określenie „simile” stosowane przy powtarzających się na dłuższych przestrzeniach podobnych sposobów wykonawczych. Niemniej, niestarannie wykonany druk lub niezgrabny zapis odręczny wymaga jednak czasem uzasadnionego uzupełnienia znaków wykonawczych w celu zachowania jednolitości przebiegu muzycznego.

O wszelkich odchyleniach od przedstawionych tu zasad informują omówienia w komentarzach krytycznych do poszczególnych utworów.

INTRODUCTION

THE CONTENTS AND ORGANISATION OF THIS VOLUME

This volume fills the gap in the set of contemporary editions of Józef Elsner's oeuvre by presenting his complete surviving output of chamber music. A major figure in Polish culture and music of the late eighteenth and early nineteenth centuries, Elsner was an outstanding composer, educator, musical life organiser, and, most of all, an excellent musician. By 'chamber music' (while respecting the various meanings attached to this term in earlier periods) we shall understand, in accordance with the concept established in the late nineteenth century, instrumental music for small ensembles, usually scored for single instruments of each type, performed in public or in private, in social and functional contexts as well as technical-compositional forms historically typical of such works. This definition encompasses elements of performance practice (including reception and ensemble size) as well as stylistic and aesthetic qualities. In order to define genres and establish the typology or division of music material, it is prerequisite that we take the above-listed aspects into account, naturally within the scope of what is needed in and expected from a critical source edition. It will be particularly important to consider the role of domestic music-making, which was a characteristic and fast-spreading trend in musical culture in the second half of the eighteenth century, and played a major part in the development of classical chamber music.

Despite the relatively modest dimensions of Elsner's output in this field, the question of how it should be organised in this volume is far from obvious. The main difficulty concerns the logically justified order of works. In source editions of this kind, works representing one musical form (for instance, sonatas or symphonies) are usually arranged either by the date of their composition or that of the first print (possibly with some other aspects being taken into consideration). If we decided strictly to follow the chronological order, the two collections of *String Quartets* (Opp. 1 and 8) would need to be separated by *Piano Trio* Op. 2, and the two *Polonaises for Violin and Piano* of ca 1820 – to be awkwardly placed between the rather early *Piano Quartet* Op. 15 (publ. 1805) and the quite late *Septet* (composed around 1830). The original opus numbering does little to support the chronological order. That numbering is only more or less precise in the case of Elsner's sacred music. All the pieces written in Breslau / Wrocław belong to Op. 1 and those from Lwów / Lviv – to Op. 2; the higher opus numbers were given by Elsner (in a greatly inconsistent manner) to works composed in Warsaw.¹ Elsner numbered his instrumental (orchestral, chamber, and solo) opuses separately, but he left out many pieces, which constitutes an additional obstacle to establishing the order of their composition and therefore also – of our publication. An ordering by genre, based primarily on distinguishing between sonata forms for various forces from dance forms (polonaises), likewise seems to be of little relevance. In this edition, we have therefore accepted a relatively simple, rational, and undoubtedly well-justified classification combining elements of musical form with data about performing forces. In accordance with this principle, we have divided Elsner's complete chamber works into two basic sections. The first comprises string quartets as the most typical chamber music genre of the Classical era, to which virtually all of Elsner's surviving chamber music belongs. Section two, dedicated to works with piano, has been subdivided into two subsections or groups, the first of which consists of works for a solo instrument (in Elsner's case it is only the violin) with piano (further classified as sonatas and polonaises), while the second comprises all the other pieces for an instrumental ensemble with piano. Internally within section one and both chapters of section two, we have arranged the works chronologically (wherever possible), preserving the original order of compositions that were published by Elsner as sets. Rather than radically rejecting the manner of organisation applied in source editions to date, this system applies the existing, well-tested methods to the music material at our disposal.

Works have been numbered separately within each category. In the critical commentaries on individual works, we have also quoted the variants of numbering provided by Elsner himself in his *Sumariusz*,² in the chronological list of the composer's works compiled by Alina Nowak-Romanowicz,³ Jakub Chachulski's

¹ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 265.

² Elsner, *Sumariusz*, pp. 57 and 58 items 17–31.

³ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 314–317, *Utwory orkiestrowe. Różne utwory* [Orchestral and Other Works], items 14 and 15, *Utwory kameralne* [Chamber Works], items 1–15, *Utwory na skrzypce z fortepianem* [Works for Violin and Piano], items 1–5.

Katalog tematyczny utworów świeckich [Thematic Catalogue of Elsner's Secular Works],⁴ and (in the case of the polonaises) – the thematic catalogue edited by Stefan Burhardt.⁵

The *Supplement* comprises compositions or their fragments which for various reasons did not qualify for publication in the main part of our volume. In the case of the *Chaconne*, the decisive factor is the limited reliability of our only available source (the arrangement by Adam Kuryłło), which constitutes the last link in a long chain of transmission. The other pieces in the *Supplement* are: the only surviving (viola) part from Elsner's *Quintet* and a non-original handwritten arrangement of the *Trio*'s violin and cello parts, presented together in one score as *Cembalo II*.

THE SOURCE BASE

The sources that have served as the basis for this edition are mostly manuscripts and prints of Elsner's music, mainly from his own time. It is only in the *Supplement* that one auxiliary (ancillary) source (a contemporary copy of an otherwise poorly documented *Chaconne* manuscript) has been presented. Where the original is hard or impossible to access, we have used such auxiliary and support materials as microfilms, photocopies, and electronic copies. The manuscripts include sources that were or still continue to be considered as the composer's autographs, but also copies, most of which were supervised by Elsner or at least completed in his time.

Printed sources include the composer's original first printed editions, published in Elsner's own *Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich* [A Selection of Beautiful Musical Works and Polish Songs, hereinafter as *Wybór*] of 1805, as well as later ones, published with the composer's knowledge and approval. Modern prints and reprints have not been considered. All the sources have been described in the detailed commentaries for each composition. In cases where the main (principal) source could be selected from among several available records, priority has been given, as a rule, to the autograph or sometimes to an authorised copy. Justified exceptions to this rule have also been considered, though.

Elsner's earliest chamber works, composed in his Lwów period (*String Quartets* Op. 1, *Piano Trio* Op. 2), were printed by Johann Traeg in Vienna. After moving to Warsaw, Elsner had his music published in his own *Selection* (*Violin Sonatas* Op. 10), as well as by Johann André's printing house in Offenbach (*Violin Sonatas* Op. 10, *String Quartets* Op. 8) and by Lentz in Paris (*Piano Quartet*). In later years some of them (*Violin Polonaises in D major* and *E-Flat Major*) were also printed by Ludwik Letronne's family firm. The vast majority of preserved sources come in libraries in Poland, but some belong to several foreign collections, which testifies to the reception of Elsner's chamber music in Europe.

THE PERFORMING FORCES

Chamber music is characterised by the relative independence and fundamentally equal status of all the instrumental parts, which together make up one structural whole in terms of composition technique. This is also true of Elsner's output for ensembles of 2 to 8 soloistic instrument parts. The choice of performing forces is related to the selection of an appropriate set of instruments from among those available. The range and makeup of performing forces that emerged in the process of chamber music genre development, their internal structure and musical qualities, are of primary importance in chamber music, since they provide the basis for its definition as a type of repertoire. The performing forces are, in fact, the essence of what we mean by chamber music.

Elsner's selection of instruments for his surviving chamber works results from the dominant role assigned, following Italian models, to the violin, which seems to have been his personal instrument of choice. Below, we have listed all the instruments that feature in Elsner's chamber works. The original instrument names found in the sources, mostly from French-language (printed or handwritten) title pages, have been given in parentheses. These names also sometimes inform us about the treatment of the given instrument:

⁴ Chachulski, *Katalog*, pp. 275–287 items VII.1–17.

⁵ Burhardt, *Polonez*, pp. 162 and 163 items 606–609, p. 597 item 3400.

- violin (*Violino, Violon*),
- viola (*Alto – Quartets* Opp. 1 and 8, *Piano Quartet in E-Flat major* Op. 15; *Viola – Septet in D Major*),
- cello (*Violoncelle, Violonzello*),
- double bass (*Contrabasso*),
- flute (*flute*),
- clarinet (*Clarinetto*),
- keyboard instruments, including:
 - various types of the early chamber piano, incl. pianoforte and fortepiano (*Piano forte, Forte-Piano – Trio in B-Flat Major* Op. 2 – Traeg's print),
 - harpsichord (*Clavecin – Trio in B-Flat Major* Op. 2 – Traeg's print, *Clavicembalo – Polonaise in D Major*).

In his print of *Trio in B-Flat Major*, Traeg uses the phrase *Clavecin ou Forte-Piano*, which suggests that despite constant improvements and development of the piano mechanism, the instrument did not achieve widespread popularity in Poland in the second half of the eighteenth century and was not universally available in Elsner's times. The composer therefore left the choice of instrument to the performers, accepting the exchangeability of the piano, the harpsichord, and the clavichord. This was by no means an exception. Also in much earlier times, composers had frequently allowed performers to choose the keyboard instrument, depending on preferences and availability. Either option was acceptable, as we can see e.g. from numerous sonatas by Johann Christian Bach or Joseph Haydn. Elsner followed the same tradition. On the title page of his *Trois Rondeaux* (printed by the composer in 1804), he likewise wrote: *pour le clavecin ou Forte Piano*.

In some cases, the way a given work is scored betrays Elsner's inspirations. The fragmentarily preserved *Quintet* for two violins, two violas and cello clearly follows the German tradition (with possible Mozart influence), whereas French compositions of this type were typically written for two violins, viola, and two cellos.

It should be noted at this point that the construction and mechanism of sound production on the clavicembalo makes it impossible to introduce dynamic changes. This may be the reason why the first and early prints of Elsner's music as well as manuscripts seldom contain verbal or graphic *crescendo* and *decrescendo* markings, or indications of other, more subtle dynamic shades. Apart from the occasional *sf*, *rf*, and *fz*, volume in Elsner's chamber music, as represented by appropriate symbols, ranges from *ppp* to *ff*. Despite his reluctance to use stronger dynamic contrasts, combinations such as *pf* and *fp* are relatively common.

In *Violin Sonatas* Op. 10 the title first lists *Piano-Forte*, followed by *col' Violino obbligato*; similarly in *Piano Trio in B-Flat Major: Clavecin (ou Forte Piano) avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle oblige*, in *Piano Quartet in E-Flat Major: Piano Forte, Violon, Alto et Violonzello*, but in both *Polonaises* (in *D Major* and *E-Flat Major*, 1820) we have: *Piano-Forte avec accompagnement d'un Violon obligé ad libitum*. The significance of the order and manner in which the instruments are listed for the interpretation of musical form and character of these works is far from obvious. Especially the phrase *avec accompagnement* seems to invoke the tradition of 'accompanied piano (harpsichord) music', that is, works for a wide audience and a broad range of performers in which the principal keyboard part was accompanied typically (though not necessarily) by simple string instrument parts (*ad libitum*). This tradition gained dominance in the Western music market (in Paris and London) in the 1760s, whereas in Vienna it was adopted with some delay, but already in the 1780s that city became a leading centre for such musical productions.⁶ Elsner's *Piano Trio* and *Piano Quartet* demonstrate some elements of this technique in that the element of virtuosity is limited almost exclusively to the keyboard instrument, whereas the cello part in the trio is independent only to a small degree. The violin parts in the *Polonaises* (except for the first one in *D Major*, dedicated to Zofia Czartoryska) seem close in character to *ad libitum* writing. It is only by the time of *Septet in D Major* that traces of that tradition can no longer be found in Elsner's music. In that latter piece, the instruments are listed one by one following the order of orchestral scores, and the list ends with: *avec accompagnement de Piano-Forte*.

At the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, when Elsner was most intensely preoccupied with chamber music writing, pianos were still not widely available in private homes. For this reason, the composer more frequently mentions the harpsichord or the pianoforte in his titles. Though the latter instrument went out of use at the end of the 18th century, the name itself continued to be used until the early 1820s.

⁶ Fillion, *Accompanied Keyboard Music*.

At the peak of Elsner's activity as a chamber music composer, keyboard instrument mechanism, especially that of the concert piano, was undergoing intense modifications and improvements. The technical and virtuosic possibilities of earlier music instruments (particularly those from the keyboard category) apparently did not fulfil the growing and changing needs. Some composers could no longer contain their individual invention and ideas within the limits imposed on them by the available technical means. In some 'breakthrough' periods, such as the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, this process of technical improvement became rather rapid, in response to the changing needs, as instrument builders tried to keep up with fast and dynamic changes in music writing. Rather than preceding the intense evolution of music in theory and practice, these modifications were enforced by changes in the music itself. The construction of music instruments as well as music notation thus reflect the changes in composition technique in that period.

Of the many keyboard instrument manufactures and workshops operating in various parts of Europe, of greatest importance in the second half of the eighteenth century were the German ones (later referred to as Viennese), which improved the 'Viennese' piano action (*Prellungenmechanik*), as well as English manufacturers, and in the early 19th century – French ones, who drew on English models and achievements (*Stoßmechanik*). Both the Vienna and London (English) piano types gained immense popularity and were widely disseminated nearly throughout Europe. Instruments built by good Western European manufacturers reached Poland quite early but, it seems, in rather modest quantities.

Elsner appears to have preferred the English piano action, which resulted in a more powerful sound, more suitable for large halls. The German-type pianos had a softer and gentler sound. This is the probable reason why in 1805 and 1806 he decided to purchase two pianos from Erard: one ordered by Anna Sapieha née Zamoyska, and the other – for the *Resursa Muzyczna* [Warsaw Merchants' Club] in Warsaw.⁷ He used the latter instrument after 1813; it was subsequently destroyed during a fire in his Elsnerów manor house.

Further modifications in piano construction, intensively and successfully developed in the early nineteenth century, aimed at a significant improvement in sound quality and the manner of sound production. These novelties, however, probably only reached Poland with much delay. One can say with a high degree of probability that Elsner had little chance to become acquainted with the major innovations and improvements that characterised pianos built in the 1820s. He did not have access to instruments in which hammerheads are covered with felt rather than leather, featuring double escapement and double repetition mechanism, with one, two or three strings (also cross-strung) to one note, strung on a metal frame.

THE PLACE AND ROLE OF CHAMBER MUSIC IN ELSNER'S OUTPUT

THE CULTURAL AND STYLISTIC CONTEXT

Chamber music only makes up a small proportion of Elsner's oeuvre. In his work, he focused primarily on sacred (church) and stage (operatic) music. Chamber pieces may nevertheless be considered as the dominant part of his output from the period before 1800. In comparison with many of his contemporaries, Elsner's collected chamber works are not numerous. Fifteen pieces have survived, and a slightly larger number, known from historical mentions, are now incomplete or considered lost. All the same, his compositions of this type are important to any reconstruction of the state of chamber music in Poland, whose representatives also included Franciszek Lessel (a pupil of Haydn), Jakub Gołębek, and Jan Stefani. Elsner not only composed, but also performed chamber music, with varying intensity, at all stages of his life.

The majority of his chamber works were written in the last dozen or so years of the eighteenth and the first few years of the nineteenth century, when Elsner lived first in Breslau (now Wrocław), later in Lwów (now Lviv), as well as at the very beginning of his Warsaw period. This was the time of a major breakthrough in music history. Residues of Baroque music, evidently on the wane but still present, competed with the *galant*, early and mature Classical, as well as the nascent Romantic styles, which in Poland had a strongly national colouring. Nearly all these transformations, stylistic eras, and trends found their (more or less distinct) reflection in the

⁷ Elsner, *Sumariusz*, pp. 123–128; Vogel, *Fortepian polski*, p. 82.

output of Józef Elsner. They can be traced also in his chamber music, though not in such a clear-cut manner as in the other musical genres that he practised.

By Elsner's time, the dominant Baroque division into church, theatrical, and chamber styles had already disappeared. In the Baroque, chamber music comprised concert performances of solo pieces, trios, quartets, sinfonias for various performing forces, solo concertos, and also vocal music, as long as it was not meant for either the theatre or the church. In other words, everything that was not stage or sacred music belonged to the chamber repertoire. In the eighteenth century, however, chamber music was not distinguished as a genre; its functions were determined instead by the courtly and aristocratic contexts of musical life. The second half of that century witnessed a growing democratisation of social life and the emergence of the middle class, which was progressively rising in importance. Elsner also belonged to and worked in this milieu. These changes led to a structural shift in the social contexts of chamber music, which significantly expanded its range and audience. The evident decline in the significance of courtly and ecclesiastical patronage of chamber music resulted to some extent from the emergence of domestic democratic-bourgeois music-making, which began to play a major role in the development of musical culture.

The process of chamber music transformations, especially intense around the 1750s and 60s, was directly related to this social trend. Historically, it consisted in the popularisation of a formerly typically aristocratic form of music-making in other social strata, including wide circles of the gentry and affluent burghers, as well as in the emergence of new types of musical life – concerts in particular. This led to a split between music for connoisseurs, performed as a rule by professionals in the palaces of the nobility, and music largely composed for performance by amateurs in private contexts. The numbers of non-professional music performers, taking part in musical life to a varying degree, increased significantly, while differences between music for public and private use were becoming ever more prominent, which led to the division into symphonic and chamber music styles. Though the two never became wholly separate, this distinction is crucial to any study of musical life in the 1750s and 60s.

These transformations, which spread with remarkable speed throughout Europe, are clearly correlated with the history of performance practice, particularly – of public concerts, as well as providing evidence for the social advance of amateur musicians. The flourishing of domestic music-making, in which private concerts held by various music societies, associations, and clubs played a major role, as well as the rapidly growing numbers of listeners and performers with highly varied musical competences, created a demand for a new repertoire. It was, of necessity, much simpler both in general terms and in numerous details. Stylistically, the new chamber and symphonic repertoires drew further and further apart.

Domestic music production appeared in the Polish territories with some delay in comparison with the West, but with great impetus (considering the conditions in the recently partitioned country), thus contributing to the rise and early development of Polish chamber music. In Lwów and Warsaw (as well as other cities where Elsner resided: Breslau, Vienna, and Brünn – now Brno), cultural life was stimulated by social demand, which led to a flourishing of chamber music, associated with specific venues and functions. Music was increasingly performed not only in aristocratic salons, but also in private bourgeois houses, clubs, and by societies of various kinds.

Elsner undoubtedly played a major role in the rise of chamber music in Poland. It is not without reasons that he is credited with laying the foundations for the later quite intense development of this genre in the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. Already in his early years, as a student and ensemble member at Breslau's Dominican monastic school, he demonstrated interest in chamber music by taking part (as a singer and violinist) in private home concerts held by the Protestant minister, poet and writer, doctor of philosophy and theology Johann Timotheus Hermes. As a protégé of the school ensemble's director Dreiritter, who was quite well-known as a teacher and composer of church music, Elsner, according to his own words, played 'alternately the first and second violin, or the viola'.⁸ It was there that he met Carl Ditters von Dittersdorf, three of whose six surviving quartets are dedicated to Hermes.

The fundamental characteristics of chamber music are well reflected in all of Elsner's works in this category, starting with what were presumably his earliest pieces of this type, listed in his *Sumariusz*. These were the unfortunately now lost 'two [violin] trios and several duets', composed in Breslau for certain Müller,

⁸ Elsner, *Sumariusz*, p. 70.

his schoolmate from the Jesuit St. Matthias-Gymnasium and later the university.⁹ They performed them jointly at concerts in churches and private homes. Duets for two melodic solo instruments (violins, violas, flutes, oboes), two instruments of the same kind or other configurations, with the violin as the dominant part, had been written from the early eighteenth century onwards, and became immensely popular in Elsner's times.

Elsner wrote his violin duos in 1783–84 (when, as he himself recalled, 'I was still a pupil and a boy soprano performing in the Dominican Fathers' ensemble and I did not know what composing music was about,'¹⁰) or possibly a bit later, as a university student. They are steeped in the galant style of violin duos by two artists: the Dutch violinist and composer Josephus Andreas Fodor of the Berlin school (1751/52–1828, pupil of František Benda, author of more than a hundred works in this genre) and composer, editor and piano-maker Ignaz Pleyel (1757–1831, pupil of Joseph Haydn and likewise the author of many duets for various combinations of instruments). Both Fodor's and Pleyel's duos were close in style to those of Haydn.¹¹

From more or less the same time as the duets we have two trios mentioned by Elsner (dated by Alina Nowak-Romanowicz to ca 1786¹²). They were presumably scored for two violins and cello; the latter instrument may still have played the role of *basso continuo*, since the line-up is that of a Baroque trio sonata. This hypothesis is made the more probable by the fact that Elsner had studied the figured bass (as one of the key elements of the Baroque composition technique and thus also a fundamental aspect of harmony) already at age thirteen at the Dominican monastic school in Breslau, initially with Heinisch (Janisch), who was an organist at the Dominican Church of St Adalbert, and later on his own from the then highly acclaimed three-volume *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1755–58) by Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–95).¹³ He applied this knowledge in practice in many of his works. From his earliest years, Elsner attached much importance to this knowledge and to the mastery of composition techniques. As a teacher of the principles of music, harmony, counterpoint, and composition in a later period, he based his courses on handbooks by Johann Philipp Kirnberger (1721–83; *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 vols, Berlin 1771 and 1776–79; *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition*, Berlin 1781) and Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809; *Gründliche Anweisung zur Komposition*, Leipzig 1790; *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen*, Vienna 1792). In 1807, Elsner himself wrote a little German-language handbook of *basso continuo* interpretation based on his own experience as a teacher and composer.¹⁴

Another part of the old chamber music tradition as cultivated by professional musicians at aristocratic courts was the so-called *Harmonienmusik*, a repertoire especially popular in Austria-Hungary, scored for pairs of wind instruments. It included various mostly cyclic forms, such as divertimenti, serenades, cassations, and partitas. It was to this category that several pieces ('operas') for two oboes, two clarinets, two bassoons, and two horns,¹⁵ composed in the early nineteenth century for Count Zamoyski's court ensemble, probably belonged. The same may be true of some of the compositions listed in *Sumariusz*, probably of purely functional character, composed for three, five, six or eight wind instruments 'for sundry occasions'.¹⁶ A fragment of one such work (the parts of the first and second horns, their incipits following a fourth imitation model) may well be contained in manuscripts PL-Wtm 946.¹⁷ Elsner did not list these pieces individually in either of his 'catalogues', which suggests that he did not consider them as important, though the earliest of them were commissioned by Stanisław Kostka Zamoyski, a great patron of arts, founder of, among others, the Library of the Zamoyski Fee Tail.

⁹ Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 24.

¹⁰ Elsner, *Sumariusz*, p. 31.

¹¹ Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 24: '...several duos à la Plejel and à la Fodor'.

¹² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 314 item 2.

¹³ Elsner, *Sumariusz*, p. 32.

¹⁴ Elsner, *Sumariusz*, p. 69 item 8; autograph manuscript PL-Wtm R 940.

¹⁵ Elsner, *Sumariusz*, p. 59 item 39.

¹⁶ Elsner, *Sumariusz*, p. 59 item 40.

¹⁷ Chachulski, *Katalog*, p. 274 item VI.5.

THE COMPOSITIONS

Though Elsner contributed to chamber music repertoire nearly throughout his lifetime, the vast majority of his output in this genre comes from the last decade of the eighteenth and the first few years of the nineteenth centuries. At that time, having left Breslau in 1789 and spent a couple of years in Vienna and the Moravian Brno, Elsner first settled in Lwów (1792–99), and later in Warsaw.

The years that preceded Elsner's Lwów period saw the composition of several works now considered lost, including three or four *String Quartets*, which were once the property of his friend from the Breslau times, Antoni Bundesmann. It was in Lwów, however, that Elsner composed chamber music with particular intensity. A large proportion of his chamber works were written in that city, particularly in the last few years of his residence there. This includes the (now lost) three *Piano Trios* (*Sonatas*) on the theme of Jan Stefani's opera *Krakowiacy i Górale* [The Cracovians and the Highlanders], a *Piano Trio* dedicated to Countess Emilia Potocka, a *Quartet* for two violins and two violas (whose manuscript Elsner sent to print in Jean André's Offenbach publishing house), as well as several surviving works from the year 1798: *Polonaise in D Major* and *Three Sonatas* Op. 10 for violin and piano, *Three String Quartets* Op. 1 ('*du meilleur goût polonois*'), *Grande Sonate (Trio) in B-Flat Major* Op. 2 for piano, violin, and cello, dedicated to Countess Honorata Borzęcka, the fragmentarily preserved *Quintet in E-Flat Major* Op. 7 for two violins, two violas, and cello, presented to Count Wincenty Krasiński, and *Three String Quartets* Op. 8, with a dedication to Antoni Bundesmann.

Though Elsner was already quite widely known as a composer in those years, his musical output was varied but not very large. It comprised his early sacred music and symphonies, concertos for solo instruments with orchestra, and his first grand opera *Amazonki, czyli Herminia* [The Amazons, or Herminia] (to a libretto by Wojciech Bogusławski), composed (along with a few melodramas) in more or less the same period. Even considering the extraordinary ease with which Elsner composed his music, such an accumulation of chamber works in the last two or three years of his stay in Lwów may give rise to doubt as far as dating all those compositions is concerned. The Viennese editions of his first cycle of string quartets and piano trio do little to solve this problem, since they are poorly documented. Publishing catalogues are incomplete, and the habit of adding printing plate numbers was still not very common at that time. Besides, it is not certain when Elsner's collaboration with Traeg's printing house actually began. It most likely happened in his last years in Lwów, but nothing is known either about Elsner's contacts with the publisher or about the composer's possible journeys undertaken in the years of his residence in that city.

Why Elsner was so intensely (and fruitfully) preoccupied with instrumental, and especially chamber music during his Lwów period is not quite clear. As head of the theatre orchestra, he must have established contacts with the city's musical circles. A key role was probably played in this context by musicians associated with the philharmonic society called the Music Academy, which Elsner founded when he lost his regular post at the theatre for some time.¹⁸ The Academy, which operated in 1796–1797, was made up of professional musicians from the theatre orchestra as well as amateurs, including actors. Elsner's chamber works from this period may have been written for regular or occasional events held by the Academy, though the surviving concert programmes only list that composer's symphonies, along with pieces by Haydn, Mozart, Wranitzky, Pleyel, Gyrowetz, and von Dittersdorf.¹⁹ Such performances undoubtedly provided a fertile ground for Elsner's growing interest in chamber music. The latter genre was also part and parcel of domestic music-making practice at aristocratic houses in the Lwów area. These two elements, namely, public concerts and private musical meetings, generated demand for such repertoire and provided a context for its performances, which can to some extent explain the large number of chamber works written by Elsner within such an astonishingly short period.

Elsner's profound fascination with Polish folk music also dates back to his Lwów years. Evident proof of this passion can be found in his works, for instance, in the string quartet cycle tellingly subtitled *du meilleur goût polonois* ('in the Polish style or manner' rather than 'in the manner of the polonaise, as in the existing translation of the *Sumariusz*'). The 'Polish style' is not limited in these works to replacing the minuet of the classical sonata with a polonaise in the *F Major Quartet*. Traces of rhythmic patterns and other elements characteristic

¹⁸ Elsner, *Sumariusz*, pp. 100, 101, 104; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 40, 41; Mazepa, *Życie muzyczne*, pp. 102–105.

¹⁹ Got, *Na wyspie Guaxary*, pp. 430–432.

of Polish folk dances and songs are clearly discernible, albeit to a varying degree, also in other sections of the quartet cycle, which constitutes the most direct evidence of the impact of folk style and music on Elsner's compositions. He intentionally imbued his works with elements typical of Polish folk, and particularly dance music. Examples include the polonaise qualities, with reminiscences of the mazurka, more or less clearly outlined in the first movement of *Quartet in A Minor* and the final *Rondo* of the *D-Major Quartet*, echoes of mazurkas in the *Trio* segment of the *Menuetto, Quartet in D Major*, as well as (syncopated) cracovienne characteristics in the *Rondo* that ends the *Quartet in F Major*, and especially in the development of the final *Allegro* in the *A-Minor Quartet* (containing a secondary theme in the form of a paraphrase of the traditional Polish drinking song *Pije Kuba do Jakuba* [Jamie Toasts James], enriched with trills and a cello ostinato in fifths). This aspect of Elsner's oeuvre, though frequently discussed in the literature of the subject, still calls for a separate, more detailed study in the context of musical form and style. The issue was discussed by Elsner's contemporaries and sometimes led to controversies. As late as in 1830, the heading of the quartet cycle (*du meilleur goût polonois*) provoked a polemic between Elsner's supporters and his adversary Karol Kurpiński seconded by a group of followers, who criticised Elsner for unduly exploiting 'Polish-ness'.²⁰

Though Elsner's Warsaw years did not produce as many compositions as the Lwów period, most certainly due to excess of other duties and preoccupations, he would nevertheless still take up chamber music genres with some degree of regularity. It was then that he created such important works as *Piano Quartet in E-Flat Major* Op. 15 (dedicated to Countess Emilia Potocka, 1805), *Two Polonaises* (in *D Major* and *E-Flat Major*, for violin and piano, dedicated to Emilia Gumińska, 1820), *Septet in D Major* (to Józef Cichocki, ca 1830), and *Chaconne in G Major* for violin and piano (organ?) of ca 1836, as well as a number of compositions now considered lost, such as *Piano Quartet in F Major* (to Dr Wolf's wife, ca 1800), and other pieces of uncertain dating; a *Quintet* for two violins, viola, and cello (dedicated to Józef Zacharkiewicz) and a *String Quartet in B Major* (to Kolmarski).

As evident from the above-presented survey, Elsner's chamber music output is quantitatively rather small, not only in comparison with the giants of this genre (such as Joseph Haydn with his 83 string quartets, 41 piano trios, 158 trios for other instrumental configurations; Luigi Boccherini – 18 sextets, 179 quintets, 97 quartets, 42 string trios; Wolfgang Amadeus Mozart – 32 violin sonatas, 6 string quintets, 24 string quartets, 3 piano quartets, and 6 piano trios), but also with many other eighteenth-century composers intensely active in the field of chamber music in various European centres (for instance, Giovanni Battista Sammartini – 6 string quintets, 29 quartets, approximately 150 trios; Johann Christian Bach – 6 quintets, 10 quartets – including six string quartets, 14 variously scored trios; Johann Baptist Wanhal – 20 quintets, ca 85 quartets – more than 50 string quartets in this number, ca 150 trios; Giuseppe Maria Cambini – ca 150 string quartets; Adalbert Gyrowetz – 48 quartets; Paul Wranitzky – 6 sextets, 17 quintets, 54 string quartets, 12 quartets for other instrumental line-ups; Franz Vincenz Krommer – 9 string quintets, 10 with other instruments, 73 string quartets; Ignaz Pleyel – more than 60 string quartets, numerous nonets, septets, sextets, and trios). Some of these numbers are spectacular and amply testify to the wealth and popularity of chamber music repertoire in those times.

Despite its relatively modest dimensions, this part of Elsner's output as a composer constitutes (for many reasons) extremely interesting research material for students of Classicism in music, its stylistic trends, and their impact on musical culture in the Polish territories at that time. This rather small material is nevertheless clearly representative of a number of phenomena, convenient for the study of historical sources as well as the fundamental principles of musical forms and nearly all of their diverse aspects: social and historical (functional), technical-compositional (related to genre, performing forces, and style), practical-performative (interpretation of the musical work), and aesthetic (content and expression, type of impact). Until the early nineteenth century and beyond, Polish chamber repertoire was extremely scanty. In this particular context, Elsner's output presents itself as substantial, and the composer – as a precursor and chief representative of this genre in Polish music.

Musically, Elsner's chamber music belongs nearly entirely to the Classical era, with Haydn, Mozart, and Beethoven as its most eminent representatives. In order more vividly to illustrate Elsner's situation and position in this context, let me quote a number of dates. The peak of this composer's interest in chamber mu-

²⁰ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 192.

sis occurred in the years 1786–1806, that is, in the final stage of Haydn's work as a composer in London (which yielded twelve 'London' Symphonies Nos 93–104, well-known oratorios *The Creation*, *The Seasons*, and *The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross*, several great mass cycles of much significance to the development of the Classical style, *Concerto per il Clarino*, and numerous string quartets, including Opp. 64, 74, 76a and 77). Elsner was born when Mozart was thirteen. The latter died soon after Elsner's departure from Vienna, where the young Breslau composer (with the help of chamber music enthusiast Antoni Bundesmann) probably had the opportunity to take part in concert life and in domestic performances. At that time, Elsner was a twenty-two-year-old youth with few significant compositions to his name and very limited experience. He had no opportunity to meet either Haydn or Mozart in person, but he undoubtedly got to know their music. Most prominently, Mozart's orchestration style exerted a profound influence on Elsner's oratorio *Passio Domini Nostri Jesu Christi*, written towards the end of 1837. Elsner was almost Beethoven's peer (the latter was a year younger, and died when Elsner was fifty-eight). Elsner's *Septet in D Major* was composed thirty years after Beethoven's *Septet in E-Flat Major*; that latter piece had a major impact on Elsner's chamber music. Elsner was thus a composer working at the very core of Classicism in music.

ARTISTIC INSPIRATIONS OF ELSNER'S CHAMBER MUSIC: THE ROLE OF THE STRING QUARTET

The surviving output of Elsner's chamber music demonstrates that he kept up to date with the currently dominant European trends, styles, and composition techniques in this field. In this context it seems important and interesting to consider where his know-how as a composer, substantial for that time and circumstances, came from, and what his key inspirations were in this area.

The earliest evidence of Elsner's interest in chamber music comes, as mentioned above, from his Breslau period. The more than one-year-long stay in Vienna, the then musical capital of that part of Europe, was undoubtedly a pivotal experience, though the circumstances in which he visited that city make it doubtful whether the benefits were actually substantial. He came there as a medical student with still but a few musical works to his name, and he fell gravely ill. This seems to have prevented him from entering the music circles and making personal contact with the giants of classical music then active in Vienna. It does not mean, however, that the many months spent there (staying at the house and under the care of Antoni Bundesmann, his friend from the Breslau years and a fellow music enthusiast) did not provide an opportunity for intense absorption of musical impressions and experiences related to both public performances and individual score studies.²¹

In Lwów, Elsner was already better known as a composer, concert violinist, and conductor of the theatre orchestra. His innate talent for organisation and study as well as his music performance skills made it possible for him to fulfil and expand his ambitions as a composer, on a relatively high level and in many fields. He became acquainted with the general principles of musical style and technique, the main trends in the still evolving musical Classicism, schools and directions with which he undoubtedly came into contact in those years. As opera director, he had to choose the performers and the repertoire. His relations with both professional and amateurs, local and visiting musicians, who possessed considerable and greatly varied skills, proved of major importance. He collaborated with them as a concert violinist, conductor, and budding educator.

After his move to Warsaw, inspiration undoubtedly came from visits to Leipzig, Offenbach, and Paris, where he met his publishers. Possibly crucial with regard to keeping up to date with European chamber repertoire was, already in his Lwów period, communication with the main publishing houses, which provided him with a rich selection of sheet music for study and performance. Already in his capacity as organiser of the Lwów Music Academy, he seems to have had a sizeable music library at his disposal and must have been well acquainted with the string quartet repertoire. He apparently had good access to contemporary musical literature.

With Joseph Haydn, the string quartet became the central chamber music genre of the Classical period, nearly synonymous with *musica da camera* in that period. The quartet reflected all the key stylistic tendencies,

²¹ Bogusławski, *Dzieła Dramatyczne*, p. 23.

directions, and techniques of composition of that time. To composers it became, in many ways, a test of their skills and abilities. Elsner must undoubtedly have been aware of the position and significance of that genre, the role it played in European music, and its impact on the entire musical output throughout the eighteenth century. The string quartet, though catering for musically competent performers and audiences, became a model intimate and democratic form of bourgeois music-making. Balance, equality and integration of the four instruments that make up the quartet are essential to this form, as also are its lucid formal principles, rich and imaginative structure combined with a simple, 'colloquial' musical language, freedom in the use of individual parts, their number, combinations, and functions. The genre's unique advantage, also in an educational context, is that quartets are written for four independent string instruments offering homogeneous sound. This eliminates problems related to doubling, disposition of individual parts, and blending of colours – all of which need to be taken into account in works scored for a larger number of instruments that produce heterogeneous sound.

Until the late eighteenth century, the string quartet chiefly developed as a genre in Europe's main musical centres: London, Paris, and Vienna. From the time of Giovanni Battista Sammartini (the *galant* style) or earlier, it became the Classical era's main chamber music genre. Parisian string quartets, known as *quatuors concertans* or *dialogues*, combined the principle of four equal instruments with solo or virtuosic passages in all the instrumental parts. These pieces, simple in structure, did not present major technical difficulty and were primarily addressed to amateur musicians. The Classicist four-movement Viennese quartets gained hegemony around the turn of the centuries. They absorbed the traditions of the *quatuor concertant*, as well as the *quatuors brillants* (which continued to be composed), but they also betray the influence of popular, plebeian style, introduced into the genre already by Haydn in the late eighteenth century.

Elsner undoubtedly composed his six string quartets under the influence of works in this genre written by Haydn, but also those by other German and Austrian composers such as Dittersdorf, Pleyel, and Wanhal. Elsner's quartets demonstrate prominent *quatuors concertans* characteristics as well as the influence of the *stile brillante*. His broad horizons allowed the composer to form a mental image of contemporary music, its priorities, trends, styles, techniques, and forms. He recognised the historical role and significance of the string quartet, perfectly interpreted its musical role, and began to work successfully in this genre.

To chamber music composers whose example Elsner emulated, the string quartet was one of the main genres. No wonder then that compositions of this kind are also the most numerous in Elsner's own output of chamber music, though the latter is admittedly considerably smaller than in the case of the vast majority of his well-known contemporaries. The form in which Elsner published his quartets – that of two opus editions, each made up of three pieces which do not constitute a formally conceived cycle – was undoubtedly taken over from leading quartet composers of that time.

GENRES AND FORMS

THE SONATAS

All of Józef Elsner's compositions printed in this edition represent the category of instrumental chamber music. It comprises various evolving and diversified musical forms which follow certain overall external models but virtually never repeat precisely the same pattern. This is particularly evident in the case of the sonata cycle and the related sonata form, which emerged in the musical Classicism and has been one of the most important musical forms from the eighteenth century onwards. Apart from the polonaises and the *Chaconne*, Elsner's all other chamber works use both the sonata form and cycle. The former is not so much a strictly defined musical form or model as a genre-related technical term describing a way or means of shaping musical material within a given composition.

The sonata is a multi-section form consisting of one to six movements; their number is not strictly defined, but classical sonatas from the mid-eighteenth century onwards were usually tri- or quadripartite. Elsner wrote seven tripartite and four quadripartite works of this kind (the latter also include the fragmentarily preserved *Quintet* Op. 7), as well as two bipartite pieces. That latter (two-section) structure also appears in some of Haydn's earlier quartets and was by no means an exception in that period, though by the late eighteenth century

it was already deemed conservative. Elsner's *Septet* likewise follows the four-movement model characteristic of 'serious' chamber music. This distinguishes the composition from early nineteenth-century Viennese septets, octets, and nonets, which mostly emulated the multi-section structure of the divertimento.

With the exception of *Piano Quartet* Op. 15, which starts with *Moderato*, the first movement is otherwise always an *Allegro*, composed in the sonata form. The first section of *Quartet in E-Flat Major* Op. 8 No. 2 is additionally preceded by a slow introduction marked as *Adagio* – an influence of orchestral style, also found in many movements of chamber works written by the Viennese classics. Elsner's (most numerous) tripartite sonatas consist, apart from the opening sonata form, of a slow movement (an ABA song structure in most cases) and a finale (*Rondo* or *Allegro*). His quadripartite sonatas also include a dance movement (a *Menuetto* or *Polonaise*), which comes after the first or the second movement. His bipartite pieces comprise a sonata *Allegro* and a finale made up of a cycle of variations.

Elsner's tonality does not follow one set of fixed and 'obligatory' principles, either. The outermost movements of all of his sonatas are usually in their principal or parallel keys, as also are both movements of the bipartite sonatas. The central movements of tripartite sonatas are in relative keys, typically based on mediant and third (relative) relationships, only exceptionally – on fifths (*Sonata in D Major* Op. 10 No. 2: *Scherzando poco allegretto*; *Septet in D Major*: *Andante*). In the quadripartite works, three movements are in the principal key (the only exception being the *String Quintet* Op. 7), whereas the remaining sections (including the two polonaises and the *Menuetto*) are approached in the same manner as the central movements of tripartite sonatas. This reflects Elsner's strong predilection for third relationships already on the level of overall tonal structure.

Within the first-movement (i.e. sonata) form, Elsner rarely limits himself to just two subjects, but instead introduces new ones in the exposition, development, and recapitulation. Elsner's themes, like those used by his contemporaries, are often very close to one another in terms of form and expression. They are maintained in similar textures or even demonstrate clear motivic affinities. The development segments are characteristically short in comparison with those found in Haydn and Beethoven, who were true masters in this field. In the recapitulation, Elsner frequently reverses the order of the two principal themes (a device found in many earlier works, for instance by Carl Philipp Emanuel Bach and Wolfgang Amadeus Mozart).

The above-mentioned qualities of Elsner's sonata form (namely, the increased number of themes, and in particular – introduction of new subjects in the development, motivic affinities between themes, and reversal of theme order in the recapitulation) also characterise the Viennese classics. Elsner evidently took these concepts over from Mozart, but in the music of the composer from Grottkau they are typical not just of chamber music, but of all his works based on the sonata form. Alina Nowak-Romanowicz generally lists the same qualities as trademarks of Elsner's sonata form.²²

The second movements of Elsner's sonatas follow the ABA` song-derived pattern (sometimes with an added coda), distantly related to the Baroque *aria da capo*. The tempo is usually slower than in the other movements. Elements of development technique known from the sonata form may be present to a varying extent. Elsner likes to use the same motivic material in all the segments (the coda included). Influence of the sonata form is also clearly discernible on many occasions in the tonic-dominant relationships between segments A and B, while the coda emphasises the final chord (as in *Violin Sonata in F Major*). Elsner describes the tempo in his second movements as *Andante*, *Andantino*, *Larghetto*, or *Andante poco adagio*. These terms are sometimes combined with headings referring to the character and emotional expression of the section, such as *Romance – Andantino* (*Piano Quartet*) and *Amoroso – Adagio* (*String Quintet*). A unique variant of the central movement is represented by *Scherzando poco allegretto* from the *D-Major Sonata*. The scherzo was introduced into the string quartet by Joseph Haydn as a replacement for the traditional minuet (1781) and into the sonata cycle by Ludwig van Beethoven (around 1795). Elsner's heading *Scherzando* describes a theme with a series of unnumbered variations and a coda. Rather than referring to form, it defines the expressive character of this section. Theme with variations also features as movement two of *Quartet in C Major*.

The final movements of Elsner's sonatas usually take the form of a *Rondo*, less frequently – of a final *Allegro* in the sonata form (the latter is found in the *F-Major* and *A-Minor Quartets* as well as the *Septet*). Bipartite finales are an exception to this rule, since their last section is a theme with variations. All the rondos in Elsner's chamber works demonstrate links to the sonata form. Their structure is based, in most cases, on a slightly

²² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 42.

modified version of the French rondo with an added coda. They retain the makeup of their French model, consisting of a refrain (theme) and couplets (*Quartets in A Minor, D Major, and D Minor*). Affinity to the sonata form is especially evident in the grouping of, and thematic relations between, the first two themes and couplets, as well as the presence of a development segment. The takeover of first-movement form characteristics is also evident in the presence of central episodes, with the addition of which the *Rondo* becomes a tripartite section modelled on the sonata form, comprising an exposition, a recapitulation with typical references to the first two themes (*Sonata in F Major*), as well as a development, which frequently becomes an extensive episode introducing new musical material (*Sonata in D Major*). The 'dance sections' also sometimes include quite extensive development segments.

Most of Elsner's rondos (with the exception of *Quartet in D Minor*) are written in the principal key, predominantly feature more flexible, cheerful and light themes, and are based on simple periodic structures, while the couplets are highly diversified in structure and dimensions.

THE DANCE FORMS

Elsner's dance forms take the form of independently composed *Polonaises* or sections of sonata-like cycles. In accordance with widespread practice, he introduced a *Menuetto* as the second or third movement of such cycles or else replaced it with a *Polonaise*. There are also independent dance pieces for a melodic instrument (violin) with piano: *Polonaise in D Major*, most likely a gift to Princess Zofia Czartoryska, and two *Polonaises* (in *D Major* and *E-Flat Major*) dedicated to Emilia Gumińska. Dance forms incorporated into cycles include both minuets (Mov. II of *Quartet in D Major* Op. 1 No. 3 and Mov. III of *Septet in D Major*) and polonaises (Mov. III of *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1 and Mov. II of *Quintet* Op. 7).

All these minuets and polonaises are characterised by very simple and lucid, largely schematic structures, which result from the then followed models and conventions. The form, derived from musical material with clear, symmetrical periodic structure, based on simple harmonic functions and conventional metro-rhythmic formulas, represents an extensive tripartite *da capo* model with recapitulation. This tripartition recurs on many levels. It applies to the whole composition, with the trio as its central section, but also to its individual segments. The minuet is subdivided into segments (A B C) and further into their various subsegments (a b c d) with repetitions. This pattern, also occurring in other musical forms, may be represented as follows: A (in + a || b + a ||) + B (c || d + c ||) + A (in + a + b + a). In section one (A), the first segment with the dance theme (a) is often preceded by a several-bar-long introduction (in). Subsegment (a) recurs by way of recapitulation after the usually extensive central passage (b), which introduces new thematic material; (a) and (b) are repeated together. The innermost, second segment (trio, B) has the same structure as (A), but without the introduction characteristic of the first one. The trio is followed by (A) recurring in an abridged form, that is, without the repetition of individual subsegments. In some cases (as in *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1 and *Quintet in E-Flat Major* Op. 7) the return of (A) is followed by a brief coda. The lengths of the subsegments are not stable; only the ratios between (a) and (c) are constant, and they are always exactly repeated. The symmetrical structure of (A), with a climax coming at the central point and followed by release of tension, may sometimes borrow elements from the sonata form. Segment (B) is the least stable with regard to dimensions since it may function as an exposition of new thematic material (the second group of themes, as in *Polonaise in A-Flat Major* Op. 10 No. 3) or as a development based on the motivic material of the exposition or on its rhythmic qualities (as in the *Menuettos* from *Quartet in D Major* Op. 1 No. 3 and *Septet in D Major*). Contrasts, typical of the sonata form, are of less importance in such dance movements. This is especially true of energy distribution since distinct harmonic relations are limited here virtually only to the tonic and subdominant, which does not favour the build-up of sharp tensions.

The polonaise plays a special role in Elsner's works as a fundamental (and possibly crucial) determinant of national character in Polish music. He took close interest in polonaise rhythmic patterns in the last years of his residence in Lwów and especially after his move to Warsaw in 1799. The polonaise as a genre enjoyed considerable popularity in that period, with performances not only at public balls and private dance parties, but also at orchestral concerts and as a major aspect of domestic amateur music-making. This multifunctionality

of the polonaise is also reflected in Elsner's oeuvre. In search of musical inspirations, he drew on this dance form extremely frequently and he fondly introduced it in all genres (except sacred music). More than fifty of his compositions known to date can be classified as polonaises, including pieces for piano two and four hands, violin and piano, voice and piano, as well as movements of chamber, orchestral and operatic works. In this number, there are also numerous polonaises based on themes from highly popular operas staged in Warsaw at that time and from other widely known compositions.

All the evident deviations from the standard minuet and polonaise models, the manner of their notation, as well as some characteristic individual qualities of structure, will be discussed in the critical commentaries.

VARIATION-BASED FORMS

In his chamber music, Elsner successfully cultivated some historical forms still practised in his age, but he significantly transformed them. One of these was the theme with variations. The composer's chamber works (including *Chaconne*) comprise four surviving cycles of variations composed over a long period, from *Quartet in A Minor* Op. 1 (1798) to *Chaconne* (ca 1836). The other two are found in *Quartet in C Major* Op. 8 and *Violin Sonata in E-Flat Major* Op. 10. Since these are only four pieces composed over a period of nearly forty years, it would be impossible to deduce a line of development from these works and to describe the evolution of variation as a musical form in Elsner's output.

Apart from *Chaconne*, the other variation cycles are not independent pieces, but sections of larger cycles, typically the final (*Quartet in C Major*, *Violin Sonata in E-Flat Major*) or central (*Quartet in A Minor*) movements. All the variational movements are stereotypical in construction. The themes mostly follow a simple symmetrical eight- or sixteen-bar periodic two-element song-derived structure (a b a), and the modest harmony is reduced to just two functions, tonic and dominant. The number of variations within the cycle is rather small (five in *Quartet in A Minor* and *Violin Sonata in E-Flat Major*, six – in the *C-Major Quartet*). Modifications depend on successive instruments assuming the leading role. The tendency to unify textures and aim at homogeneous instrumental sound (characteristic of string quartets) is less common in Elsner's variation cycles and may take the form of chordal settings. Within this limited formal framework Elsner introduces, apart from simple melodic themes with accompaniment, also a relatively rich and varied set of techniques. Figural passages are most common, from basic rhythmic transformations (triplets, semiquaver runs) to complex and sublime ornamental structures, often of clearly virtuosic or even dramatic-virtuosic character (as in *Quartet in C Major*, Var. 1 – second violin, Var. 2 – viola, Var. 5 – first violin, Var. 6 – cello; *Sonata in E-Flat Major*, Var. 4 and 5 – piano). In most variations, the composer takes equal advantage of all the instruments featured in the given composition, but their role and treatment as melody-carriers or accompaniment is often greatly varied, from rich virtuosic constructions to marginalisation in some cases.

In all of his variation cycles, Elsner enriches the tonal structure by mode changes, i.e. the inclusion of a minor-mode number in a cycle of major-key variations. This device, common in classical cycles at least from Mozart's time, is applied in the *A-Minor* and *C-Major Quartets* (Var. 3, parallel keys in both cases), as well as *Sonata in E-Flat Major* (Var. 5 – ornamental and melancholy but resembling the characteristic variation).

Second movements of *Quartet in C Major* and *Sonata in E-Flat Major* feature individual formal solutions. In the former, Variation 6 is followed by an extensive thirty-five-bar episode in the principal key (labelled as *Allegro assai* in version A and *Allegretto* in version B), using the theme's tonal structure and a partly modified version of its motivic material. This episode ends with a brief four-bar coda (*Tempo primo*, that is, an abridged recapitulation), which repeats the opening fragment of the theme. The structure is very similar in the *Sonata*, where Variation 5 in the parallel (minor) key is followed by a large-scale forty-nine-bar *Alla polacca* episode in the principal key, which may be interpreted as an (unnumbered) sixth, extensive variation, with three variously arranged repetitions of the theme and a brief six-bar (*Poco Adagio*) coda (abridged recapitulation bringing back a fragment of the theme). Both episodes, conceived in the manner of development segments, exceed the limits of the cyclic variation structure and come close to the sonata form.

The variation technique is also applied in a deliberate and intriguing manner in the second movement (*Scherzando poco allegretto*) of the *D-Major Sonata*, though this form is not explicitly named in the score,

most likely because it is untypical. The movement actually consists of a theme, two variations, and coda. The first variation is distinctly subdivided into two halves, one – in the parallel key of A-minor without a violin, the other – in C major with the violin as the leading instrument. This is followed by a bridge based on the material of the A-minor passage, which may be interpreted as a rounding off of this segment's form. In the second variation, its modifications occur internally as repetitions of the first and second half of the theme are replaced with rhythmic variants in fast sextuplet motion. This smoothly leads to a coda.

The *Chaconne in G Major* holds a special place among Elsner's chamber works. Elsner uses the variation technique typical of the chaconne genre though strongly modified in comparison with the Baroque dance structure. He changes triple to duple time and does not present the theme in the typically Baroque ostinato form.

THE STYLE

On the immediately perceptible, surface level – that of the melodies, rhythms, and textures – Elsner's chamber music principally follows the widespread late-eighteenth-century Viennese style. The high degree of conventionalisation within this style makes any search for the composer's individual language difficult in these respects (apart from easily identifiable but equally conventional elements of the 'Polish style'). Individual qualities can therefore rather be discerned in Elsner's choice of thematic material and its use. His chamber music output can be defined with reference to two opposite poles: the high style of Haydn and Mozart, aiming at formal unity and complex dramaturgy attained within that unity, and the popular style addressed to unsophisticated audiences and amateur performers, which emphasises such simple and most commonly appreciated qualities as pretty melodies, spectacular figurations, and attractive diversification of musical material.

An unconditional classification of Elsner's **string quartets** as representative of the 'easy' *quatuor concertant* style²³ would neither be complete nor precise. That he does cater to the popular taste is evident in his predilection to saturate his sonata forms (also in other chamber works published here) with a large number of attractive and varied musical ideas. One of the main two types of 'new threads' in Elsner is a *scherzo*, *scherzando*, or *naivement* theme typically introduced at the end of the exposition, not directly after the second theme, but usually after a *stile brillante* epilogue. This theme is a kind of coda-like episode deliberately composed in a more 'lowbrow' style. The second type of new element consists in strongly expressive minor-mode passages added in the development. Their lyrical directness and simplicity are often radically at odds with the Viennese type of expression in this segment.²⁴

Effort to win the acclaim of connoisseurs is reflected, on the other hand, in the distinctly constructivist tools mainly applied in the (sonata-form) first movements of Elsner's quartets. These are imitative and motivic developments, which include elements not always evident in auditory perception, such as advanced transformations of musical material and polyphonic combinations of motifs of various origin. Elsner applies such techniques inconsistently in various passages, but without a distinct unifying concept. The development segments of his quartets usually lack expressive, rhythmic, and dramatic identity that might distinguish them clearly from the exposition and recapitulation.²⁵

What speaks in the composer's favour is the variety and textural complexity, a certain flexibility in his approach to the sonata form, as well as his clear intention to contain in his two quartet cycles a wide spectrum of styles and expressive modes, including some that are very distant from the entertainment-oriented spirit of the *quatuor concertant*, such as the suggestion of a strict contrapuntal style in the first movement of the *D-Major Quartet* or the symphonically conceived *tempesta* in the opening section of the *D-Minor Quartet*. Some of Elsner's subjects are simple, regularly periodic, homophonic structures, but complex themes with richer textures and morphology are almost just as frequent. His quartets (especially the movements that open his two opuses) include multi-layered polyphonic structures that blur the distinction between melody and accompaniment. There are also some extensive but well-integrated themes that combine periodicity with evolution and considerable rhythmic variety (as in Mov. I of No. 2 from Op. 1).

²³ Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 100–116.

²⁴ Gołębiowska describes some of these themes as 'Ukrainian *dumkas*'. Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 106, 113.

²⁵ Cf. Gołębiowska, *Kwartet*, p. 106.

Virtuosic elements are present in Elsner's quartets, but they do not dominate in the overall plan. Figural passages appear in the first movements at conventionally defined places, as segments that conclude thematic development or in the epilogues. They are not an essential element of the development segments themselves. They feature more prominently in the finales and variation cycles, where, in accordance with the *quatuor concertant* practice, individual instruments come to the fore in the successive variations.²⁶

Though **Elsner's violin sonatas** and his quartets apply the sonata form similarly in some respects, their textures and structures represent a different idiom. The tradition of piano sonatas 'with violin accompaniment', which still largely influenced many of Mozart's sonatas is no longer prominent here, though it sporadically resurfaces in passages where the piano's narration is fundamentally complete on its own, and the violin part therefore appears as a dispensable complement. The variation sections are an exception in that they seem deliberately to play with this, then already vanishing, tradition. This is particularly evident in Mov. II (*Scherzando poco allegretto*) of the *D-Major Sonata*, which consists of irregular variations. A constant element of musical form in the *Sonatas* is the double presentation of melodic themes, first by the piano, and later, with richer accompaniment – by the violin.

Despite equal treatment of both instruments, the difference in textural and dynamic possibilities means that the piano texture dominates in terms of musical-formal progressions, and it is approached in the same way as in Elsner's sonatas for solo piano. The virtuosic component is part and parcel of the piano style, and it renders the form somewhat less strict than in the string quartets. It is, however, in his violin sonatas that Elsner first applies the technique assigning a special role to the head motif in the first movement, which becomes the foundation for intense motivic development already within the first theme group (in the *F-Major* and *D-Major Sonatas*).

The above-presented qualities of Elsner's violin sonatas are also present without major modifications in his **Piano Trio**, which, as in Haydn, is really 'a piece for solo piano, solo violin, and an accompanying cello'.²⁷ In comparison with the violin sonatas, the pianist's virtuosity becomes more prominent, which has a major bearing on the form and length of the opening *Allegro*, while in the final *Rondo* it becomes the key factor that determines the shape of the extensive development segment (bars 114–176). The domination of the head motif in the first movement is also greater; in this composition, it opens both themes.

The addition of a third string instrument in the **Piano Quartet** proves to be not a mere extension of instrumental texture, but a qualitative change. The ensemble consisting of a violin, viola, and cello, with its relatively full sound as well as autonomous harmonic and textural possibilities, becomes a partner for the piano, either on an equal footing in *concertato* passages, or as accompaniment for the piano's *brillante* episodes, or as independent leader of the musical narration unfolding against the backdrop of piano figurations. This quasi-*concertante* treatment is complemented by distinct references to a concerto cadenza in the two outermost sections, and cadential suspense at the entry of the second theme in the first movement. Displays of the pianist's virtuosity against the string instrument background become an important element of form. The opening of the sonata-form in *Moderato* seems to be modelled on Mozart's early masterpiece: *Piano Concerto in E-Flat Major* KV 271, without the initial *ritornello*. The piano and the three-piece 'orchestra' are contrasted here by the direction of phrases (ascending and descending) and the rhythm (the resolute *alla breve* of the strings as opposed to smaller values in the piano). Such oppositions and tensions play a significant role throughout this movement.

The tendency to distinguish development segments by increasing the unity, continuity, and energy of musical progressions (frequently coupled with imitative entries of the main thematic motif) is a major difference between Elsner's works with the piano as a leading solo instrument (the *Trio*, the *Piano Quartet*, the sonatas) and his string quartets. This tendency, however, virtually never concerns the whole of the development segment, which also includes minor-mode lyrical sections, frequently separated by a distinctive 'cut' with a one-bar general pause.

Profoundly lyrical expression is relatively rare in Elsner's slow movements, though a few of these sections bear witness to his special efforts in this area. The compact and serene *Andante* from the *F-Major Sonata* is distinguished by particularly strong contrapuntal integration of two melodic parts, which enter into a dialogue. In the *Romance* from his *Piano Quartet*, Elsner exploits the highly conventionalised *topos* of a minor-key *siciliana*. By way of compensation for the almost naïve simplicity of the theme and the constant rhythm, he

²⁶ Gołębiowska, *Kwartet*, p. 108.

²⁷ Rosen, *Styl klasyczny*, p. 419.

introduces considerable textural diversity in the successive segments, particularly in the central major-key passage where the theme is presented by the strings against the background of harp-like figurations in the piano. The minor-key *Larghetto* from his *Trio* represents a similar though somewhat more serious type of expression. Its outermost segments feature elaborate imitations and evolving textures. The compact architectural design of the *Andante* from *Quartet in E-Flat Major* stands out owing to the particularly powerful contrast between the dreamily lyrical outermost segments and the tragic expression of its central passage.

Conservative as Elsner's harmonic and tonal language may be, it is by no means poor and limited. He frequently stays satisfied with the simplest means. The themes are diatonic. The exposition only features a simple modulation to the dominant (to the relative major in the case of minor-key sections), whereas limited modulational activity in the development leads to a momentary establishment of the relative minor key. The quartets, however, also feature some more daring solutions, such as complex modulations and distant keys occurring already within the exposition. In larger-scale pieces, modulation to the dominant proceeds through a brief new musical thought in the key of the subdominant minor or using other ways of moving down the circles of fifths. Modulational passages within the development usually take the form of simple, typically imitative progressions. In his early works Elsner proves capable of modulating to distant keys through series of perfectly 'automatic' sequences. His minor-key sonata forms never end in the minor mode, and thus in the recapitulation the second half of the material from the exposition invariably returns in the parallel major.

The element of discourse, which is the trademark of the 'high' varieties of classical chamber music, and of the string quartet in particular, is to be interpreted firstly as emphasis on dialogue between the performers and secondly – as an intellectual play with the audience's conventions and expectations. Though the thus conceived discourse is relatively poorly marked in Elsner's chamber works, it is not wholly absent. In the first meaning of the term, it manifests itself in rather commonplace textures based on dialogue or opposition between pairs of instruments. In the second sense, Elsner's use of discourse is reflected in his ways of handling the motivic material, theme recollections in the epilogue, or surprising twists in musical progressions, bordering on musical humour in some cases, as e.g. in the manner he introduces a major-key waltz in the development of the first movement in the *E-Flat Major Quartet* (bar 120) and in the sudden reversal of the direction of harmonic progressions in the same segment of the fourth movement in the *F-Major Quartet* (bars 90–91).

Written approximately twenty-five years after the *Piano Quartet*, Elsner's *Septet in D Major* demonstrates a mature style and technique, a conservative approach to the choice of musical means, but also a certain degree of emancipation from the deep-level principles of the Viennese Classicism. In musical terms the septet, though postdating the death of Schubert and more or less contemporary with Chopin's two concertos, does not significantly expand the scope of melodic and harmonic solutions already present in Elsner's music around 1800. The difference lies in stronger control over form and texture. The latter is both exceptionally rich and unified and tends towards a symphonic way of thinking. The elements of discourse and drama proper to the Classical style are clearly on the wane. The initial *Allegro* – a perfectly regular though extensive sonata form – reconciles the duality of themes with a profound underlying unity of expression and rhythmic pulse, which remain unchanged also in the development. The *Andante* similarly combines a 'long breath' and expressive unity with textural and motivic variety, attained in particular through a juxtaposition (in the main musical material) of wide, unhurried thematic phrases and harp-like semiquaver *staccatos*. The two movements that follow – a mazur-like *Menuetto* and the final *Allegro* – brilliantly sum up Elsner's earlier experiences with, respectively, refined Haydnesque minuet forms and light, 'ludic' finales in 2/4 time.

The Polish Style

Nearly all the polonaise movements or segments found in Elsner's chamber music cycles are highly typical of 'Polish dances' as represented in his oeuvre, based on characteristic rhythms and melodic turns, and contained within melodically conceived periodic structures. The polonaise-based *Rondo* from the *D-Major Quartet* sporadically challenges this periodic symmetry and conventional formal framework. This is even more true of the *Polonaise* from the *F-Major Quartet* (replacing the traditional minuet), which attains a Haydn-like level of refinement. The melodic component becomes less important here than sheer evocation of rhythm as well as imitative and motivic development, skilfully woven into the regular and periodic dance structure.

The ‘Polish style’ is not limited to the polonaise.²⁸ To the *Menuetto* from *Quartet in D Major*, Elsner adds a distinctly mazur-like trio. In its second segment he reorganises the individual motives within the phrase. The second thread within the first thematic group in the *Finale* of the *F-Major Quartet* is dominated by cracovienne-like syncopation. Even more characteristic are the *scherzo*-type themes from Elsner’s first string quartet cycle, belonging to the category of non-stylised quasi-quotations from folk music, which in stylistic terms places them distinctly ‘below’ the three emblematic Polish dances. In these themes, Elsner regularly introduces trills on non-accented even-numbered quavers within the bar, which serve as a tool of comic expression. They can be found in the first two sections mentioned above as well as the polonaise-based finale of *Quartet No. 3*. Besides, some of Elsner’s figural passages seem to bring echoes of non-stylised spontaneous folk violin playing (e.g. Mov. I of *Quartet in F Major*, bars 30–35).

The Polonaises

The two polonaises dedicated to Emilia Gumińska, which with respect to the basic qualities of style, form, and dimension Elsner’s belong to the same category as the simple polonaises for solo piano published in his *Selection*, exemplify at the same time Elsner’s late polonaise type demonstrating some influence of the *stile brillante*.²⁹ What distinguishes the former is the rich and varied instrumental texture, which results from the composer’s strategy reflected in his description of the violin part as *obligé ad libitum*, which, though independent, could also be left out without affecting the basic concept of the piece. Hence the total lack of textures in which the piano accompanies the violin melody (typical of the *Sonatas*), but also the presence of *tutti* passages with the violin doubling the piano (of which Elsner’s *Sonatas* contain no examples). Most typically, however, the self-sufficient piano part interacts with various elements of the violin accompaniment (frequently significant in expressive terms or with the counterpoint of a separate violin line).

Polonaise in D Major, on the other hand (most likely dedicated to Zofia Czartoryska) represents the simplest homophonic texture with a dominant violin part. It differs from Elsner’s other polonaises in the fact that the solo line is highly homogeneous and dominated by repetitive figurations.

Chaconne

The style of *Chaconne in G Major* differs from that of the other works in this volume in almost all respects, but not so much as to assume that it could not have been written by Elsner in the 1830s. It is likely that the conscious choice of solutions otherwise untypical of this composer was a consequence of the work’s liturgical purpose and the archaic genre.

Beneath the surface of variation-type transformations, the *Chaconne* preserves a basic classical framework, which (if we leave out the element of variations) may be represented as follows:

A (<i>aaba</i>)	B (<i>a’x</i>)	C (<i>a’x’</i>)	A (<i>aba</i>)
G major	G major ($\rightarrow$ B ⁷)	E major ($\rightarrow$ B ⁷)	G major

The impression of an ostinato-based repetitive character is stronger than the above diagram might suggest. Segment *b* twice repeats the harmonic pattern of the first four bars of *a*, whereas segments *x* are based on an ostinato recurrence of *a*’s head phrase in a variant version. In this sense, the composition does allude to the Baroque chaconne, but in a rather free manner and without an element of strict formal emulation.

The germinal segment *a* does not significantly differ (in harmonic and melodic terms) from Elsner’s standard style, though its harmonic shape and specific colour resulting from the central four bars being written in the relative minor (E-minor) key and the rather sudden return to G major can hardly be described as typical of classical periodic forms. Details of harmonic solutions also contribute to the unique quality of this style. These include the non-conventional (bordering on ‘incorrect’) voice leading (in particular, the progressions that result in a B-major chord and later in E minor in bars 2–4 of segment *a* as well as analogous passages in *b*), the numerous variants of harmonic detail in repetitions of segments, and especially the changeable and incongruous piano part, in which textural models typical of the Classical style are found side by side with strict

²⁸ Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 110–112.

²⁹ Chachulski, *Polonez*.

four-part writing, chordal textures, and inconsistent linear thinking. The latter manifests itself in a combination of distinct, contrapuntally conceived figures with a varied number of harmonically complementary lines. These qualities may (but need not) suggest that this part was originally written for the organ.

With reference to the classical style, segments *x* are the only evident anomaly. They consist in incessant *Stimmtausch*-type repetitions by both instruments of the theme's head phrase and *arpeggio* figurations. Since harmony remains unchanged over several successive bars (bars 41–44: G⁶, bars 45–49: B⁷, bars 59–62: E; bars 63–67: B⁷) and the specific colour (resulting from the descent from the chord's seventh to its fifth degree in the thematic phrase) is retained, these segments, bringing musical time to a halt, suggest an emancipation of the integrated components of texture, harmony, and colour. Such solutions may have been familiar to the first generation of the Romantics, but in Elsner's music they come as a surprise, to say the least.

* * *

Polish musicology holds Elsner in low regard as a composer of instrumental music. Such an assessment was established by the writings of Alina Nowak-Romanowicz, who remains the main figure in Elsner studies also today. Elsner's music, she claimed, suffers from shortage of invention and scarcity of compositional tools.³⁰ It is monotonous, especially in harmonic terms.³¹ The composer 'had great difficulty using such form-expanding techniques as motivic development and transformations of motivic material'.³² Though he borrowed sonata form models from Haydn and Mozart, 'he was unable to use them in a logical and interesting fashion'.³³ There are several (or more) good reasons, however, to revise this negative view. Firstly, the last decades have seen a rejection of such assessments of late eighteenth-century repertoire, based exclusively on unfavourable comparisons with the great classics. The musical output of the *Kleinmeister* has thus been gradually gaining recognition in its own right. Besides, Nowak-Romanowicz's manner of basing her judgments on a rigidly normalised concept of the sonata form is questionable, as also is her attachment to such criteria as originality and innovation. Concerning individual elements, the overall charge of 'monotony', ostensibly manifesting itself in particular in the lack of thematic contrasts, is disputable, and in some cases downright unfair, while in others it seems to have resulted from expecting that Elsner would produce dramatic tensions of a truly Beethovenesque calibre, which clearly ran counter to his personal preferences.

The works published here reflect the successive stages in Elsner's development as a composer, but also the variable artistic quality of his works in all periods, which makes it difficult unequivocally to assess his output. Concessions to popular style coexist in it with evidence of his aspiring to the status of a 'serious composer'. Works or their sections carefully thought out in every detail appear side by side with others, in which schematic thinking clearly reflects the hurried pace of Elsner's work. Overall, however, his chamber works certainly deserve to be restored to contemporary performance practice – a process that is already largely underway, thus confirming Elsner's position as a secondary but nevertheless interesting and worthy composer of his time, and in Poland – most certainly the only artist who participated to such an extent in the Viennese classical stylistic tradition.

³⁰ Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 42.

³¹ *Ibid.*, p. 46.

³² *Ibid.*, p. 43.

³³ *Ibid.*, p. 44. More categorical opinions concerning, this time, Elsner's oeuvre as a whole, can be found on pp. 259–260.

EDITOR'S PREFACE

This is a critical source edition of Józef Elsner's complete chamber works. The final shape of the musical text as printed here is thus a product of in-depth source studies. Our aim has been to reconstruct Elsner's original musical text as accurately as possible. This is not tantamount to a direct reproduction of the music as presented in the sources since, due to the evolution of music notation over the years, the original may no longer be fully legible to the present-day reader. We have therefore 'regenerated' the musical text as precisely as possible using modernised notation based on present-day musical orthography, taking care to preserve the works' original musical sense.

GENERAL REMARKS

Editorial issues depend on, and result from, the available sources. Of Elsner's complete output of chamber music, we have at our disposal seventeen pieces (in the case of two works, their two different respective versions printed here count as variants, not as separate compositions). Of this number, one item has only been preserved fragmentarily. A large proportion of these works exist in manuscripts, which are either autographs attributed to Elsner himself or copies made (except for *Chaconne*) in the composer's lifetime. Altogether, we are aware of twelve manuscripts containing nine of these pieces. The majority (thirteen) of the compositions, however, have only survived in the form of (usually not very accurate) first or early editions, some of which were printed even a few times in Elsner's lifetime, by different publishers. Such sources necessitate an extremely careful and meticulous application of philological text criticism methodology. In some cases, even these strict methods prove insufficient, leaving a considerable number of editorial issues unresolved and forcing the editors to take some difficult decisions in the process of editing our source material. Detailed information about the sources and their descriptions can be found in critical commentaries on the individual works.

In the case of two string quartets (Nos 1 and 3 from Op. 8), differences in source material necessitate publishing them in two separate versions, since presenting the numerous major divergencies in the critical commentary or as *ossia* has proved impossible.

Where there are two or more sources for a given work, one of them has been accepted (on the basis of comprehensive source analyses and in accordance with general philological principles) as our main (principal) source, while the others are used as auxiliary (ancillary) sources, for comparison and possible verification of mistakes. Under no circumstances do we advocate the creation of new 'resultant' versions of the work by compiling variants taken from different handwritten or printed sources. All the changes introduced in our edition, in particular – departures from the original text and problematic *loci* – have been discussed in the critical commentaries on individual works or their cycles, as well as specified in the list of corrections and variants.

Composition titles are always quoted in normalised forms in accordance with present-day practice. Unification mainly concerns the term 'polonaise' (cf.: *Quartet No. 1 in F major* from the cycle of *Trois Quatuors du meilleur de goût polonoise*, mov. III, *Polonoise*), used here for all the pieces thus labelled in the source, but also for sections of larger cycles referred to as *alla polacca* (cf. *Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3 for violin and piano, Mov. II, *Andantino con variazioni* [var. 6]; *Quintet in E-Flat Major* Op. 7, mov. III; *Quartet in D Minor* Op. 8 No. 3, mov. III – *Rondo*). The composition published by Elsner as *Grande sonate pour le Clavecin avec l'accompagnement. d'un Violon et Violoncelle oblige* has been presented here in accordance with present-day nomenclature as a *Piano Trio*. The original titles, which frequently provide additional information about the given work, have been quoted in the critical commentaries in sections dedicated to source descriptions. Movements in cycles (such as sonatas) are unnumbered. We have retained, however, the continuous source numbering of the successive variations which make up part of larger-scale compositions (e.g. in *Sonata in E-Flat Major* Op. 10 No. 3 for violin and piano as well as *Quartet in A Minor* Op. 1 No. 2).

Bars have been numbered separately for each work or movement (as in the sonata cycles, individual variations, and trios in the polonaises). Bar numbers are placed at the start of each bar that opens a new system. Anacruses are left out of this numbering system. In fragment repeated with modifications, the *I volta*

bars are marked with successive digits, whereas in the *II volta*, the same digits have the small letter *a* added for recognition.

Our critical appraisal of the sources and the overall aim of presenting a consistent, unequivocal musical text have entailed a considerable number of necessary corrections (which concern obvious, mostly printer's errors), as well as unification and supplementation of some elements. The latter concerns first and foremost *loci* with unclear notation, dynamic and agogic indications, phrasing, tempi, articulation (in exceptional cases), as well as flaws overlooked by the copyist/editor or resulting from the then manner of notating music. Where the notation needed to be supplemented or unified (that is, only in well justified cases discussed in the critical commentary), we have used identical or analogous *loci* (and the auxiliary sources in exceptional cases) as our basis. All the elements of our music edition that result from such changes and additions, including those based on the ancillary sources, have been placed in square brackets. Such brackets are thus used for supplemented notes, rests, dynamics and (rarely) articulation marks, slurs and ties, triplet indications, accidentals, etc. The critical commentary deals with all those corrections that call for explanation or detailed justification, as well as changes in brackets made on the basis of analogous *loci*, including those derived from auxiliary sources.

The problem of some parallel indications varying from one instrumental part to another (which concerns dynamics and articulation in particular, but also agogics and expression) has been approached here with much caution. Such notation has only been unified in perfectly obvious cases, first and foremost – on the basis of analogous *loci*, taking into account melo-rhythmic and dynamic similarities between segments simultaneously performed by different instruments. Changes have only been made where there was no good reason to justify leaving the notation in its original form. Strict unification of corresponding *loci* in the different instrumental parts seems contrary to the essential character of Elsner's music, in which even parallel voice leading does not always entail identical articulation, while non-synchronous changes of dynamics are often justified by the character of musical progressions in those parts. Wherever supplementing some elements has been deemed necessary in such contexts, such additions have been placed in square brackets but have not been separately indicated in the critical commentary.

DETAILED RULES

Music notation

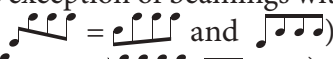
The music notation has been normalised and unified. The standard order of the musical score has been applied in all the compositions. In string quartets, the instrumental parts (the violins, viola, and cello) are placed one above another, whereas in works with piano the parts of individual instruments (in the *Septet* – first the winds, followed by the strings) are located directly above the corresponding bars of the piano part. The ways of notating the piano part on one system have in principle been retained as in the respective sources, whereas the specific original manner of distributing the parts of both hands on two systems (as known from Elsner's manuscripts, his first and early editions) has not been copied in our edition.

Time signatures are quoted in normalised and unified forms in accordance with present-day practice. The original ϕ [alla breve] marks placed at the start of the composition have been nevertheless preserved from the source.

Clef symbols likewise follow the present-day standards. The placement of clefs in case of key change within the music has been modified. In our sources, their position is not precisely established. They may be located directly before the notes or segments of music to which they refer or (where key change coincides with the start of a new bar) – at the end of the previous bar. Primarily for practical reasons and for the sake of clarity, in our edition we have placed the clefs (where possible and justified) before the bar line that brings the key change. Such changes and the potential related doubts have been indicated in the critical commentary. Original (F, C, and G) clef forms from the sources have been preserved in the cello part. This concerns in particular the then standard notation of high-register cello passages in the treble clef with octave transposition (i.e. an octave above the actual pitches), sometimes with the additional instruction: *loco*. All deviations from such notation have been indicated in the detailed critical commentary. In order to avoid a large number of high ledger lines, the *all' ottava alta* notation has been retained from the source. It has been presented in accordance with present-day practice, but the original *loco* indications have been preserved.

Notation of **notes and rests** has similarly been modernised (for instance: ♯ = ♯ ♯, ♭ = ♭ ♭, |...|... = ... etc.). Our edition retains the traditional notation of semibreve rests in 3/4, 2/4, and 6/8 time as whole-bar pauses (regardless of their actual values). In obvious cases not resulting from texture, double rests have been fused (e.g.: ♯ ♯ = ♯). The graphic notation of crotchet rests, frequently appearing especially in André's early prints in the form of an inverted quaver rest (v), has tacitly been modernised (marking it separately in the critical commentary has been deemed unnecessary). Multi-bar rests entered in the parts in abbreviated forms still generally applied today have naturally been written out in our score format as whole-bar rests entered in the successive bars.

A specific manner of notating **augmentation dots** in dyads and larger harmonies is characteristic of nearly all our sources. In the case of dotted harmonies consisting of two or more notes, the augmentation dots are frequently omitted next to some notes, especially in the first editions. In dyads these dots are usually left out next to the bottom note, whereas in piano chords (including abridged notation) the dot is absent next to the central note. The missing dots have been supplemented, and this fact has been indicated in the list of corrections and variants.

Note beaming principally follows the source material, with the exception of beamings with reverse stems, where the old forms have been replaced by modern ones (as in ). Some beamed groupings have been split in accordance with phrasing (e.g. , etc.). All such changes have been indicated in the list of corrections and variants. Fermatas are normally placed above the note or rest. The manner of beaming notes in neighbouring bars together, found in some of the sources, has not been imitated in our edition.

The habit of **distributing the parts of both hands on both piano staves**, quite common in both the manuscripts and the prints, has not been retained in our edition. This concerns situations in which in the treble clef the notes would have reached much below, and in the bass clef – much above the clef, typically within the range of *f* – *c*¹ and *b* – *f*¹, which called for more space between the staves since numerous upper or lower ledger lines would have had to be added. Such situations occur both with respect to individual notes and longer figural passages, where quaver and semiquaver groupings are beamed together or linked by one stem across both staves. Similarly, in harmonies (mostly octaves or chords) and in some longer phrase segments, in the original sources the notes are often connected by means of one beam or stem across both staves. All the instances of such notation have been modified. For greater clarity, such segments have been presented on just one stave, which changes the position of some individual elements that have been moved to the top or bottom stave. All such changes have been listed collectively in the critical commentary.

Triplets, whose notation varies in the sources and is inconsistent or imprecise in most cases, have been unified to a form with the digit 3 usually placed directly below or (depending on note pattern) above the individual brackets (e.g.  or ). Slurs have been retained (especially in the strings) only where they may be interpreted as indicating articulation. This does not concern incomplete triplets (two notes preceded by a rest), which are marked by both digits and slurs so as to clarify the rhythmic pattern (as in ). Other irregular groupings such as quintuplets, sextuplets, etc., have been treated accordingly. Where a number of triplets occur in succession, they are normally graphically marked only within one bar, after which the word *simile* is used. The original source notation has thus been either supplemented or reduced; information about these changes can be found in the critical commentary.

Accidentals found in our sources either as key signatures or in front of notes have been represented here in accordance with present-day musical orthography. Their notation as characteristic of the individual sources has thus been unified. In the sources, additional accidentals (sharps, flats, and naturals) are placed directly in front of the first raised or lowered note in the given bar and apply to all the analogous degrees within that bar, also in other octaves. Likewise frequent in many sources is the omission of accidental next to one of the two pitches sounding in octaves, where accidentals obviously ought to be entered next to both notes. Such missing marks have been supplemented in square brackets in our edition, whereas redundant ones have been left out, with all such changes being indicated in the list of corrections and variants.

Abbreviated musical symbols of unequivocal significance, typical of eighteenth- and nineteenth-century prints but no longer in use today, have been written out in full regardless of note value. The same is true of historical repetition marks concerning notes (e.g. , ), their groupings or motifs (e.g. repeated semiquavers ( // and quavers ( /) in Alberti bass and other figurations, also as // and /). Short slurs in

abbreviated notation are interpreted as referring to all the notes presented in abbreviated form. Interpretations of such abridged forms have been presented in the critical commentary only in problematic or dubious cases. The rather common abbreviated notation of whole-bar rests extending over several consecutive bars (with a digit representing the number of bars typically entered above the simplified rest forms, for instance  and ) occurs in all instrumental parts save the piano. Such *loci* have for obvious reasons been written out in full, without separate indication in the critical commentary.

Another specific type of abbreviated notation, applied only in the **piano** parts (frequent in some manuscripts but also found in early prints) concerns **parallel octaves** in the left hand's low register. Such notation was used for brevity or due to shortage (or complete lack) of space so as to accommodate low notes extending much below the bottom stave and therefore requiring numerous additional ledger lines. The method consists in entering only the top notes in successive octaves, whereas the need to perform also the bottom notes is indicated at the start of such abbreviated passages usually by the digit '8' or by the verbal remark '*octava*' in front of the first note in a thus treated sequence. The range within which these marks apply is sometimes indicated by short lines. Such octaves have been supplemented or modified. Unclear, imprecise, or dubious cases have collectively been listed in the critical commentary.

Repetitions of whole segments or longer (more or less autonomous) fragments have been written out as indicated in the sources, also in cases where the repeated passage is marked by the words *da capo* or *dal segno*, or where the logic of musical progressions directly and unequivocally indicates repetition.

O r n a m e n t a t i o n

Grace notes in the Elsner sources are usually half the value of the main note that follows them. Their notation has been unified. Old forms have been replaced with present-day ones (, , , ) whereas the original forms have been printed in the list of corrections and variants. Slurs linking the grace note to the main note, missing from the original, have been supplemented in square brackets only where justified by analogous *loci*. Appoggiaturas (frequent especially in the Classicism) have in principle not been specially marked even in perfectly obvious cases. Problematic instances, discussed in the critical commentary, include the possible distinction between appoggiaturas and acciaccaturas as well as their manner of performance. Suggested rhythmic pattern for grace notes has been indicated in small font above the staves, but only for distinctly conventionalised polonaise cadences.

Gruppetti have been presented as a rule in their original source forms, usually with a vertical line across the symbol () but without distinguishing  from , which may have a bearing on the manner in which such melodic turns are performed starting a second above or below the main note. *Gruppetti* are usually marked above the note (typically one with augmentation), on the strong beat of the bar, or between notes. Where the *gruppetto* occurs above or between the notes, it may suggest (especially in its melodic and rhythmic context) in what manner a given ornament is to be performed. In our edition gruppetti have not been written out but retained in their original forms, and supplemented (in square brackets) only in strictly analogous places. Accidentals supplemented above or below the mark in *gruppetti* (depending on whether they refer to the semitone above or below the note) have been placed in square brackets as editor's additions. Dubious cases have been discussed in the critical commentary.

Trills have normally been retained in their original forms of notation. The wavy lines have been copied from the sources. Trill endings have not been supplemented where missing from the source.

T e m p o a n d d y n a m i c s

Tempo indications, mostly found in the course of the music, have been normalised (also in the form of commonly accepted abbreviations) and placed normally above the top stave of the top instrumental part, in *Piano Trio*, *Piano Quartet*, and *Septet* – also above the piano part. The original tempo indications have been quoted in the critical commentary.

Dynamic markings have likewise been normalised, abbreviations – unified in the form of currently ac-

cepted letter symbols. The original distinction between *sf* (*sforzato*, *sforzando*) for individual notes and *rf*, *rinf* (*rinforzando*) for groups has (as a rule) been retained, and the indication *fz* (*forzato*, *forzando*) has not been replaced with *sf*. The significance of the abbreviation *fp* in the sources has been analysed with a view to establishing the composer's intentions and discussed in the critical commentary in each case. Analogous instructions (including accents signs) presented in the piano part separately for either hand have been unified and usually placed between the staves. All the supplemented dynamic markings have been put in square brackets.

Accent marks have similarly been modernised and unified. In both the handwritten and printed sources, accents falling on individual notes and chords are marked in various, not always precise manners, using different graphic symbols and signs. In most cases these are the typical symbols (>) still used to-day, placed above or below the noteheads, sometimes (especially though not exclusively in the manuscripts) in oversized forms which may significantly exceed the space designated for the given note. In some sources, especially in the prints, they may take the form of triangles (▷). The two forms are used interchangeably, even in the same source. Their interpretation in actual performance is unequivocal. Much more problematic are accents in elongated form that resemble the graphic *diminuendo* mark (≡). As entered in an imprecise manner in the manuscripts or etched in the prints, in dense notation they may extend over two or more successive notes and be easily confused with *diminuendo* marks. In some cases, therefore, where choosing one interpretation proves difficult, there may be more than one acceptable manner of performing such passages. All the modifications introduced in this respect in comparison with our sources have been indicated in the detailed critical commentary.

Articulation

Articulation markings are used in Elsner's prints and other sources in an imprecise and inconsistent manner. This is especially evident in the case of *legato* slurs and ties (which serve as rhythmic indications). In dyads and other chords, missing slurs and ties have been supplemented for each note separately. In linear notation, where notes are linked by one stem, the ties have been entered next to the notehead.

Imprecisely notated articulation markings, particularly *legato* and articulation slurs, constitute a major problem for the editor. Especially in Elsner's first editions, for which printing stamps of standardised size were used, the slurs are not consistent and do not always reflect the musically logical or required articulation of phrases and other progressions. The rather careless handwriting or printing habits in many cases make an accurate reading of the composer's intentions difficult if not impossible. Slurs may start or end in between notes, so that their actual range is unclear. Ties are entered in manuscripts and the first editions in a similarly careless manner. All the modifications in the musical text, including elements supplemented by analogy to other passages, have been indicated in the list of corrections and variants.

Particularly problematic for the editor are shifted slurs and ties which (evidently by accident) encompass different note groupings in otherwise identical phrases. This makes an accurate interpretation of the composer's intentions difficult to say the least. In such cases our decisions are based on textural studies and critical analyses of style; the latter played a major role in case of doubt. Our final versions take into account, apart from purely musical aspects, also arguments related to performance, which in many cases have proved equally convincing.

In manuscripts slurs are also frequently shifted in relation to musical phrases or (especially in longer passages) encompass only a part of a musically unified phrase. Placement of slurs exclusively above the central notes in a phrase or comprising only fragments of the given phrase exemplifies the typical shortcomings of such sources. All the changes introduced in the present edition with regard to ties and (especially) slurs in comparison with the sources have been indicated in the list of corrections and variants.

Since articulation marks are printed exceptionally inaccurately and imprecisely in the sources, we have attempted their unification in this edition, while quoting their original forms without additional comments in the list of corrections and variants. Solutions in this regard are only separately discussed where different interpretations of articulation are possible. The slurring of recurring figures has been normalised except where good reasons exist to justify special phrasing.

Slurs in string instrument parts which (apart from other sounds) also include two identical pitches repeated one directly after the other have been retained from the source without modification (apart from the above-discussed corrections and unifications indicated in the critical commentary). Such slurs are applied consist-

ently by the composer, which shows that they are not accidental, especially as Elsner was himself a competent violinist. This manner of notation suggests that *legato* slurs do not necessarily always indicate the performance of the notes they encompass with one single fluid movement of the bow.

Missing articulation markings have only been supplemented in some few obvious cases, primarily on the basis of analogous *loci*. Otherwise, markings from the first editions have been retained. In doubtful cases, the original notation has always been preserved. Slurs have been printed above melismata and runs only where they are found in the original source.

Two ways of notating *staccato* have been retained without change. The first (both in the manuscripts and in prints) takes the form of dots added above or below the notes, the second – of vertical lines in the manuscripts (likewise placed above or below the notes), and of rounded wedge symbols in the prints. In our edition we have (for obvious reasons) accepted the printed form still in use today (wedges). Those present in the original prints have been interpreted as synonymous with the vertical lines. That the meanings of these two symbols are identical is clearly confirmed by records of the same works preserved in both print and manuscript. At the same time, we have accepted as binding the distinction between *staccato* wedges and dots, except for a few places which clearly called for unification (turning wedges into dots or conversely) on the grounds of analogy. Such changes have been indicated in the list of corrections and variants in each case. Elsner is not fully consistent in his use of the latter two forms and his intentions in using them are not quite clear. Judging by the available sources, in this respect he seems to have followed the Viennese practice, which has been discussed at length for instance with reference to Mozart.¹ In some cases, Elsner also appears to have applied dots (or wedges) in combination with slurs as abbreviation marks at the ends of phrases.

The verbal text

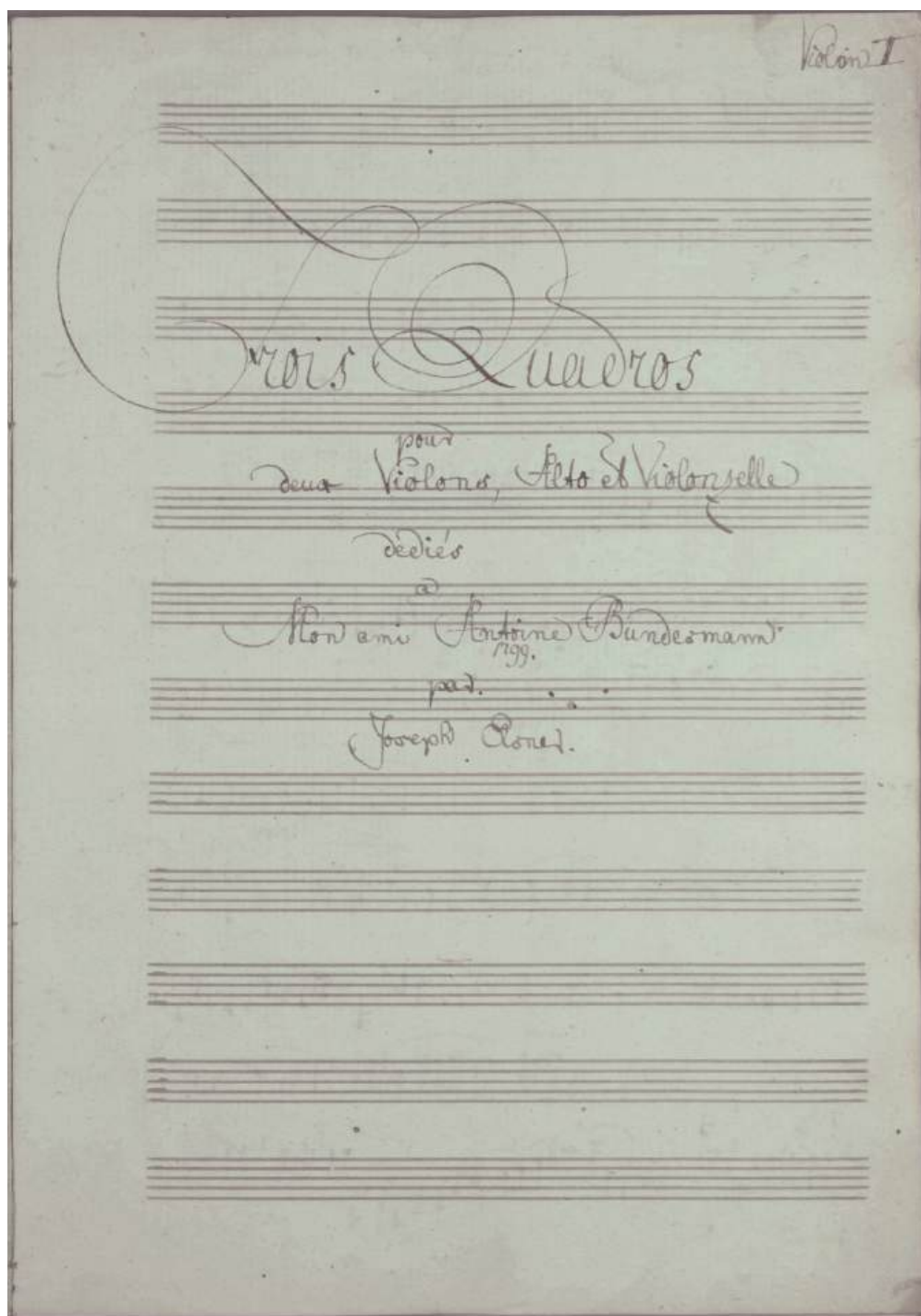
Verbal components (such as titles and headings, additional information found in the original source, some performance instructions, etc.) have been retained as presented by Elsner, though with modernised spelling and punctuation. All the modifications to the original text, such as error corrections or verbal variants, have been indicated in the list of corrections and variants.

Verbal indications of the type of expression such as *staccato*, *dolce*, *morendo*, *con espressione*, *scherzando*, *perdendo*, *perdendosi*, etc. have also been preserved in their original forms. Abbreviated words (frequently followed by a dot or colon) have been written out in full, but the original forms are quoted in the list of corrections and variants. Such verbal performance instructions are placed above the instrumental parts, and in the piano part – centrally between the staves. Performance indications and other verbal elements are printed here with present-day spelling, while the original forms are quoted in the list of corrections and variants. Unequivocal verbal performance instructions found in the original source have only been supplemented in analogous or parallel *loci*. Otherwise, the editor has not added them even in obvious and unquestionable cases. The only exception is the word *simile*, used here to indicate that a similar manner of performance is to be applied over a long passage in the music. In case of carelessly printed or clumsily scribbled musical text, supplementing performance indications has been deemed necessary in some cases for the sake of musical unity.

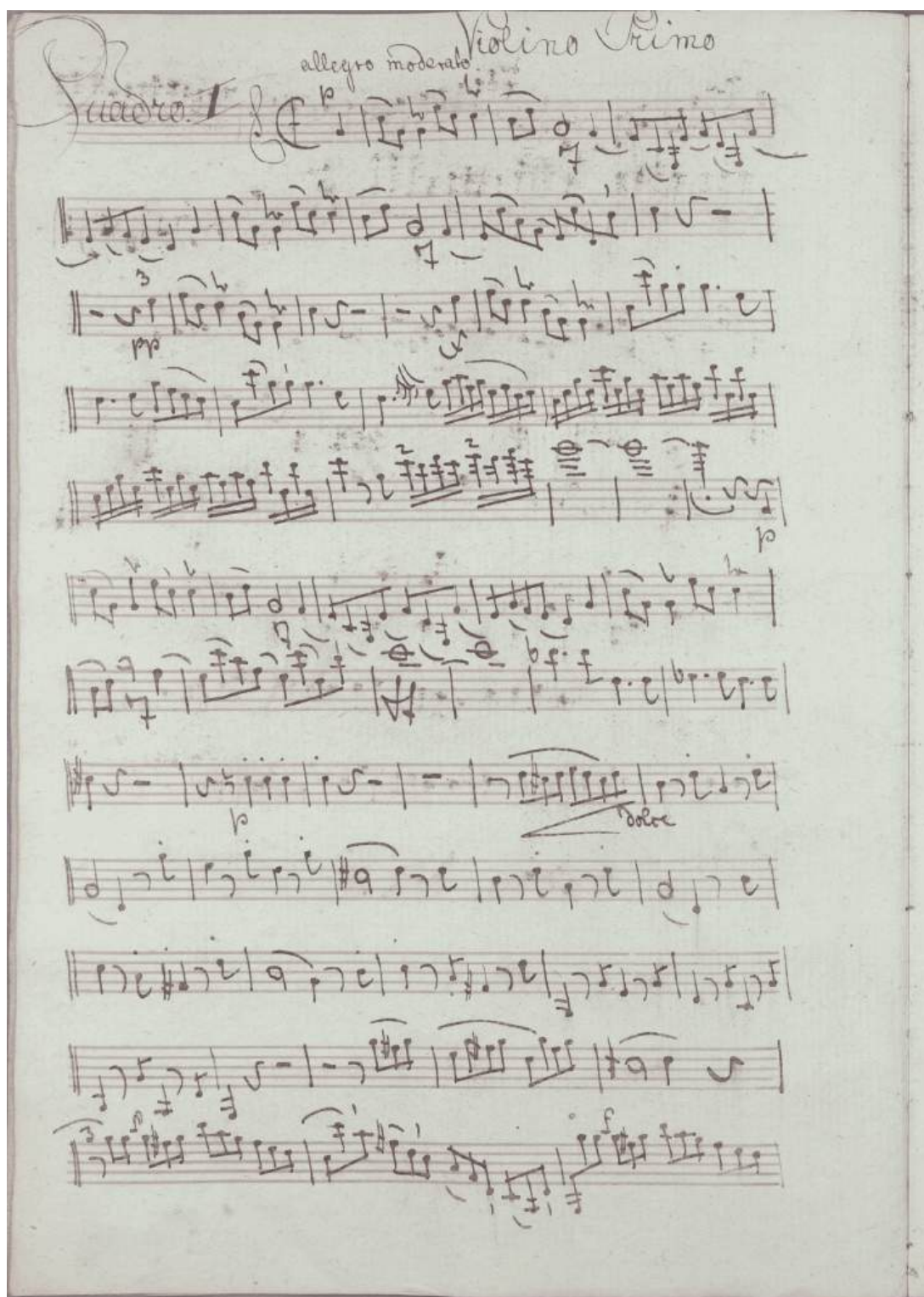
All deviations from the above-presented general rules have been discussed in the critical commentaries on the individual works.

¹ Cf. e.g. Neumann, *Dots and Strokes in Mozart*.

ILUSTRACJE *FIGURES*



1. Kwartety *Quartets* op. 8 (aut. aut. S-Smf MS 499), strona tytułowa *the title page*



2. Kwartet C-dur *Quartet in C Major* op. 8 nr 1 (aut. aut. S-Smf MS 499), vno I, początek *the beginning*

Trois
QUATUORS
pour
deux Violons, Alto
et Violoncelle
dédiés à
Monsieur. L. Bundesmann
Low
J. ELSNER.

N^o 2497.

Oeuvre 8.

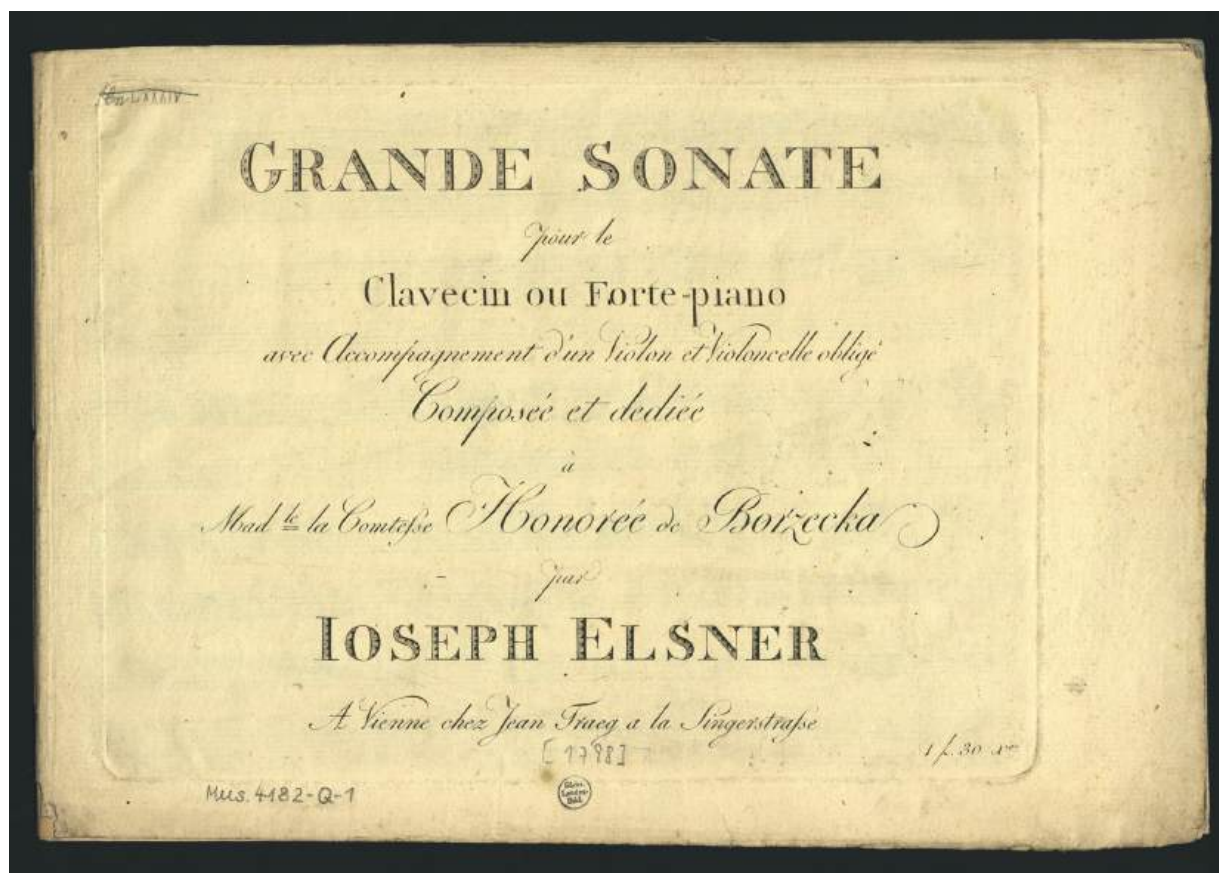
Prix fl. 4.-

A OFFENBACH ^S/M,
chez Jean André.

Elsner op. 8. *Violino primo*
 4/4 *All. moderato*
 Quartetto 1.

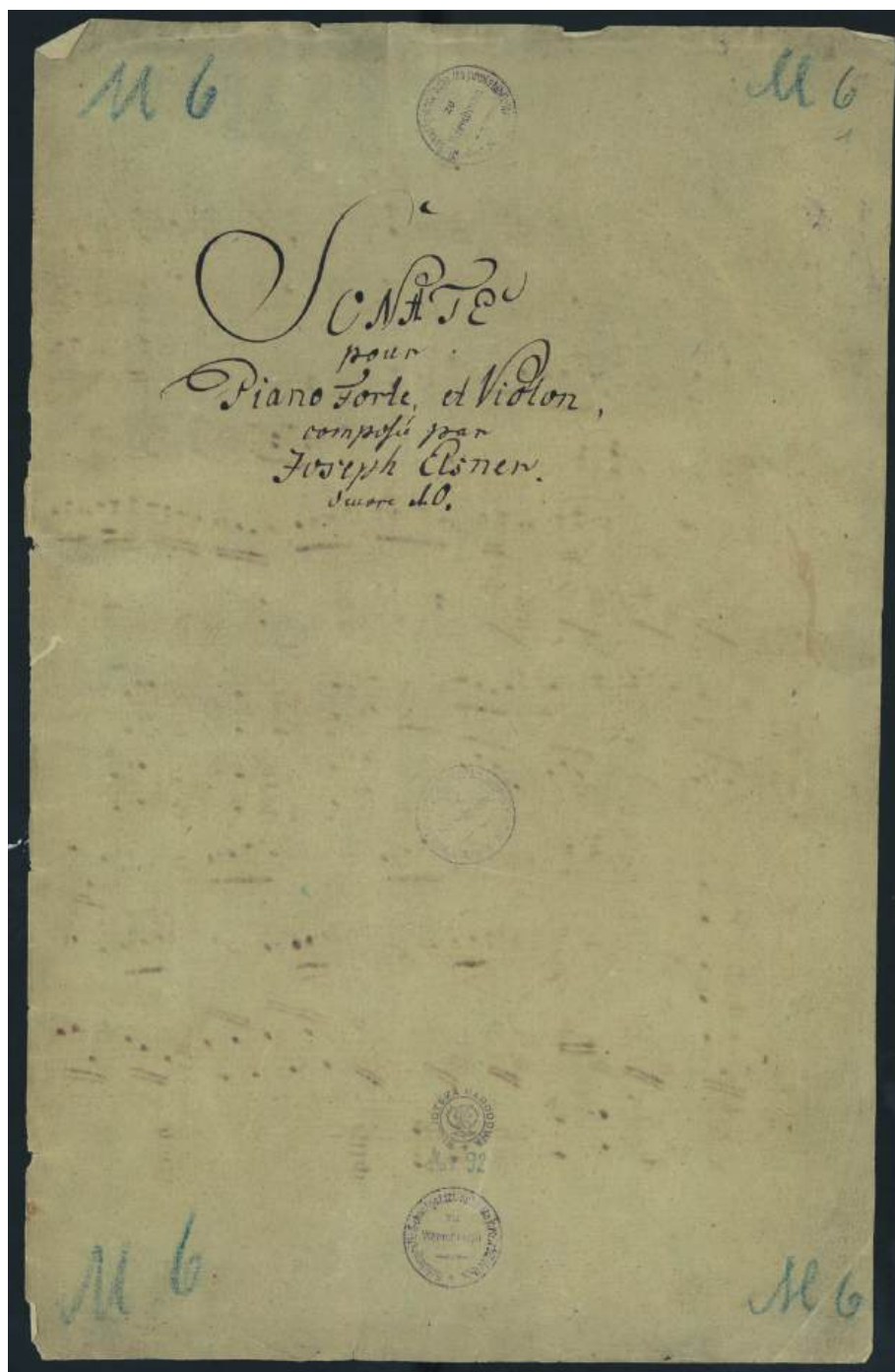
24

4. Kwartet C-dur Quartet in C Major op. 8 nr 1 (André, Offenbach [1806]), vno I, początek the beginning

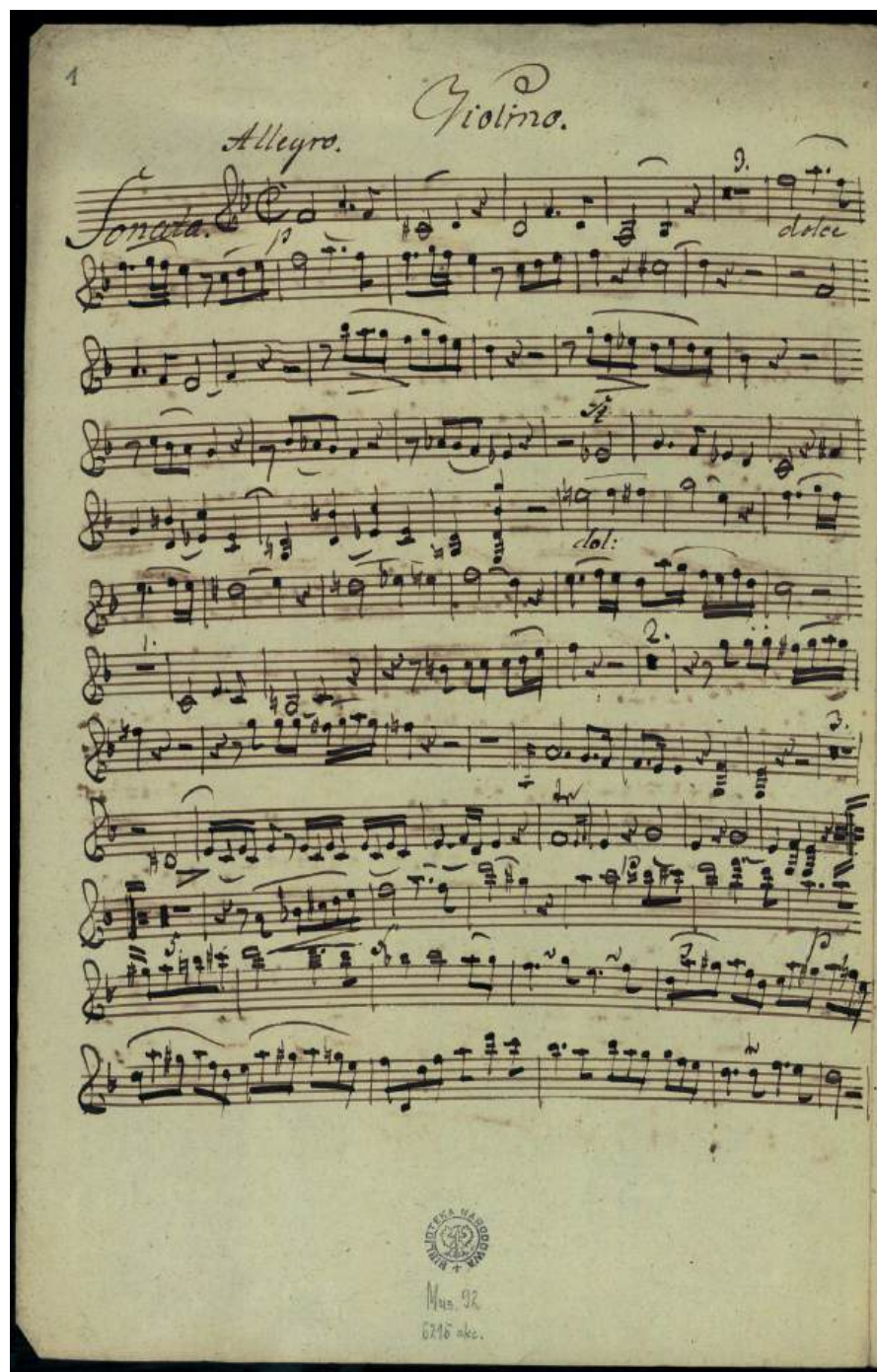


5. Trio fortepianowe B-dur *Piano Trio in B-Flat Major* op. 2 (J. Traeg, Wien 1798), strona tytułowa *the title page*

6. Trio fortepianowe B-dur *Piano Trio in B-Flat Major* op. 2 (J. Traeg, Wien 1798), pŕte, początek *the beginning*



7. Sonata F-dur *Sonata in F Major* op. 10 nr 1 (rkps MS PL-Wn Mus. 92), strona tytułowa *the title page*



8. Sonata F-dur Sonata in F Major op. 10 nr 1 (rkps MS PL-Wn Mus. 92), vno, początek the beginning

Sonata III. Violino obbligato.

2

Allegro.

przek J. Elsnera.

dolce.

dolce.

dolce.

dolc.

Volci

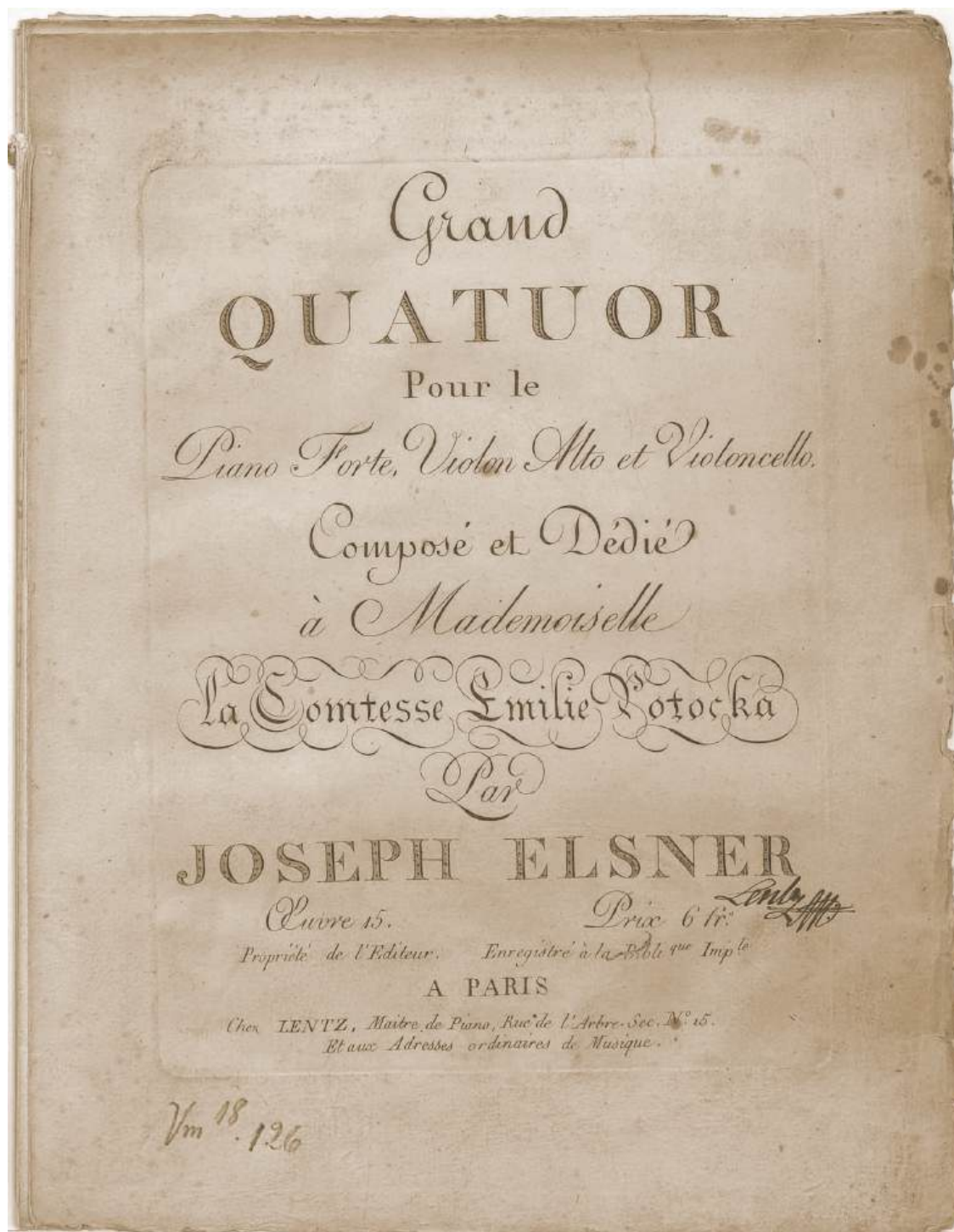
A circular library stamp from the National Diet Library, Tokyo, Japan. The text "NATIONAL DIET LIBRARY" is arranged in a circle around the center. In the center, the letters "BN" are prominently displayed, with "TOKYO, JAPAN" written below them.

Mus. II. 20.723/10 Cim.

Ms. II. 29.064

1996 K 1010

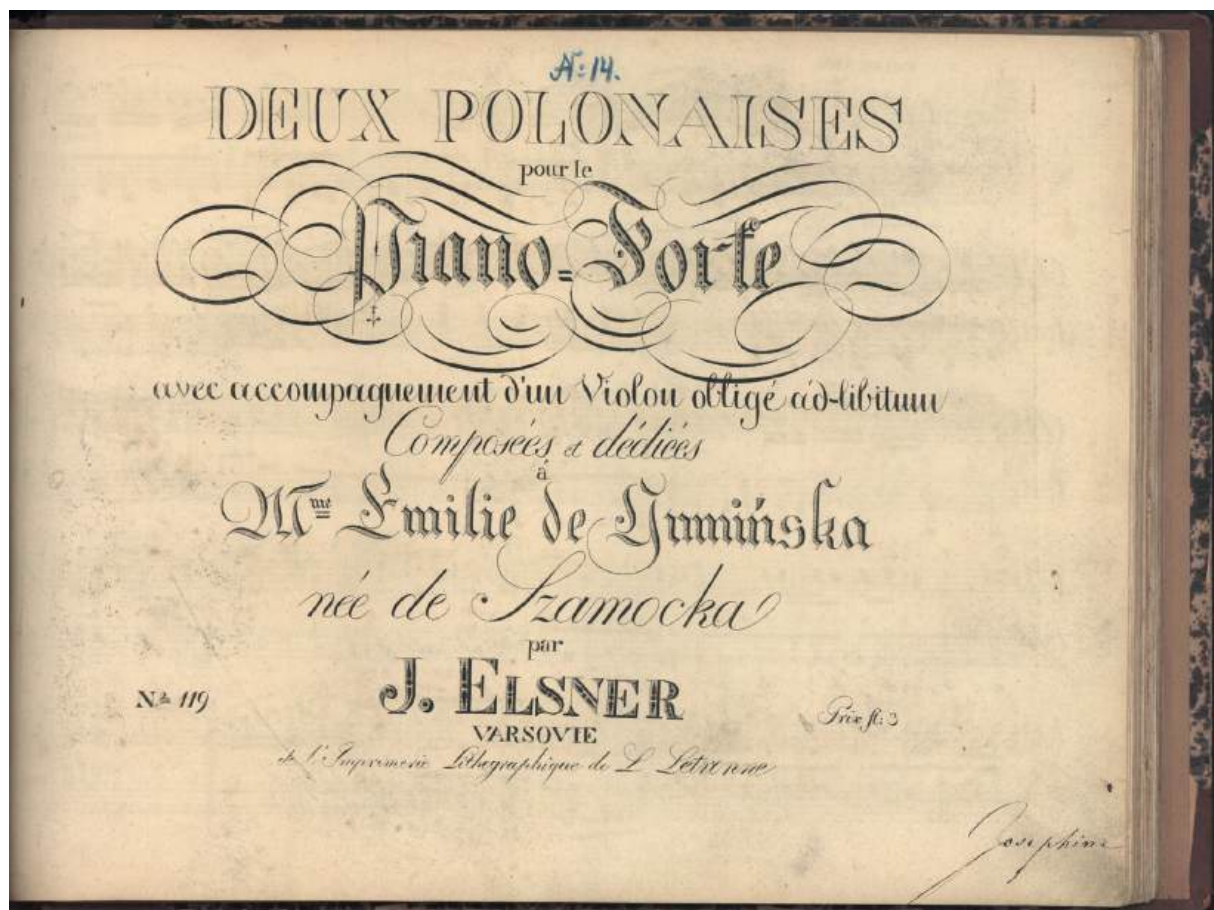
9. Sonata Es-dur *Sonata in E-Flat Major* op. 10 nr 3 (*Wybór* 1805 nr 10), vno, początek *the beginning*



10. Kwartet fortepianowy Es-dur *Piano Quartet in E-Flat Major* op. 15 (Lentz, Paris 1805), strona tytułowa *the title page*



11. Kwartet fortepianowy Es-dur *Piano Quartet in E-Flat Major* op. 15 (Lentz, Paris 1805), *Romanze*, pftę, początek *the beginning*



12. Polonez D-dur i Polonez Es-dur Polonaise in D Major and Polonaise in E-Flat Major (Letronne, Warszawa 1820) strona tytułowa the title page

POLONAISE

N^o 1

p dolce

p dolce

Fine

p dolce

dal Segno

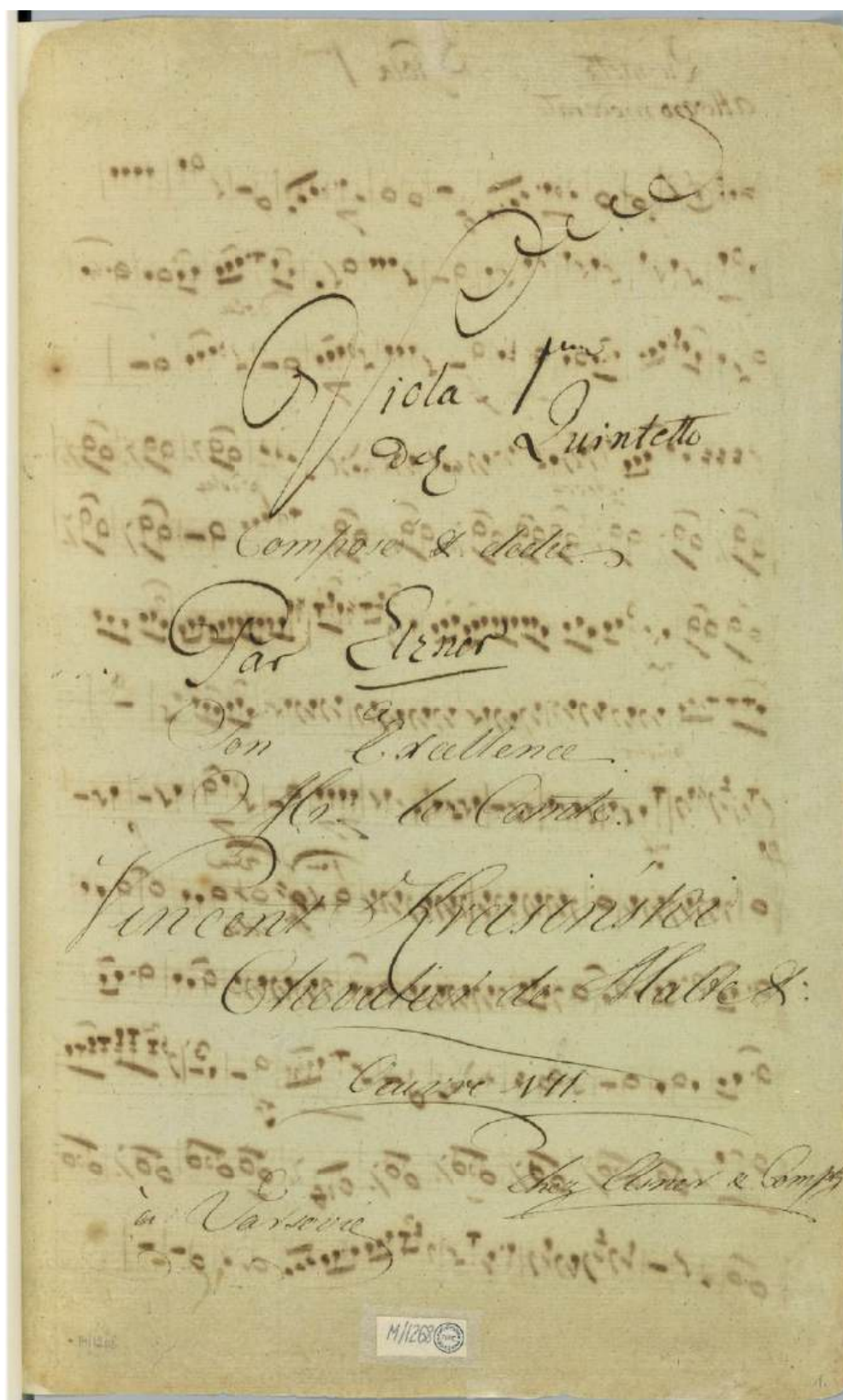
Mus. II. 22.860 Cim.

2016 K 377/15-m

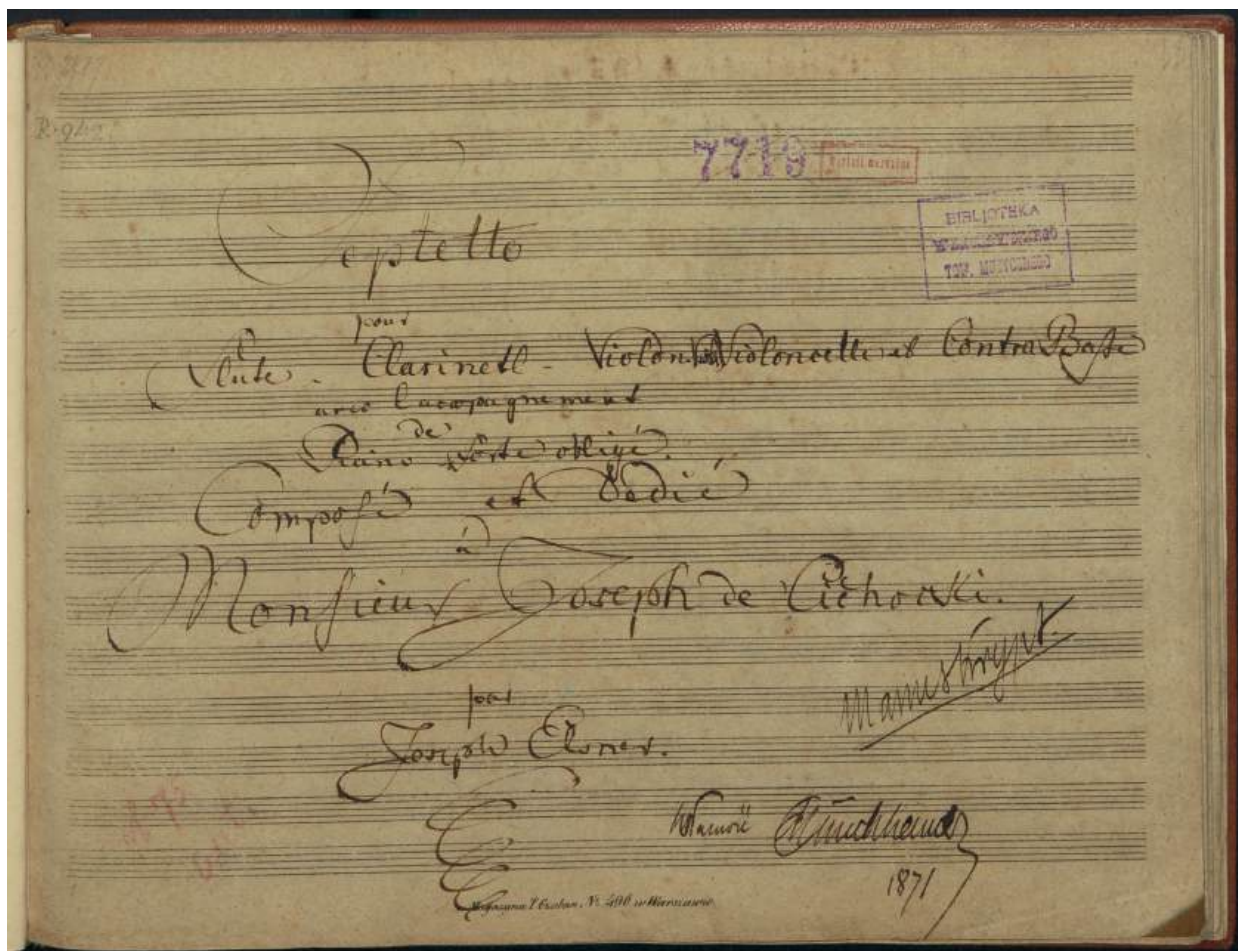
13. Polonez D-dur Polonaise in D Major (Letronne, Warszawa 1820), pftte, początek the beginning



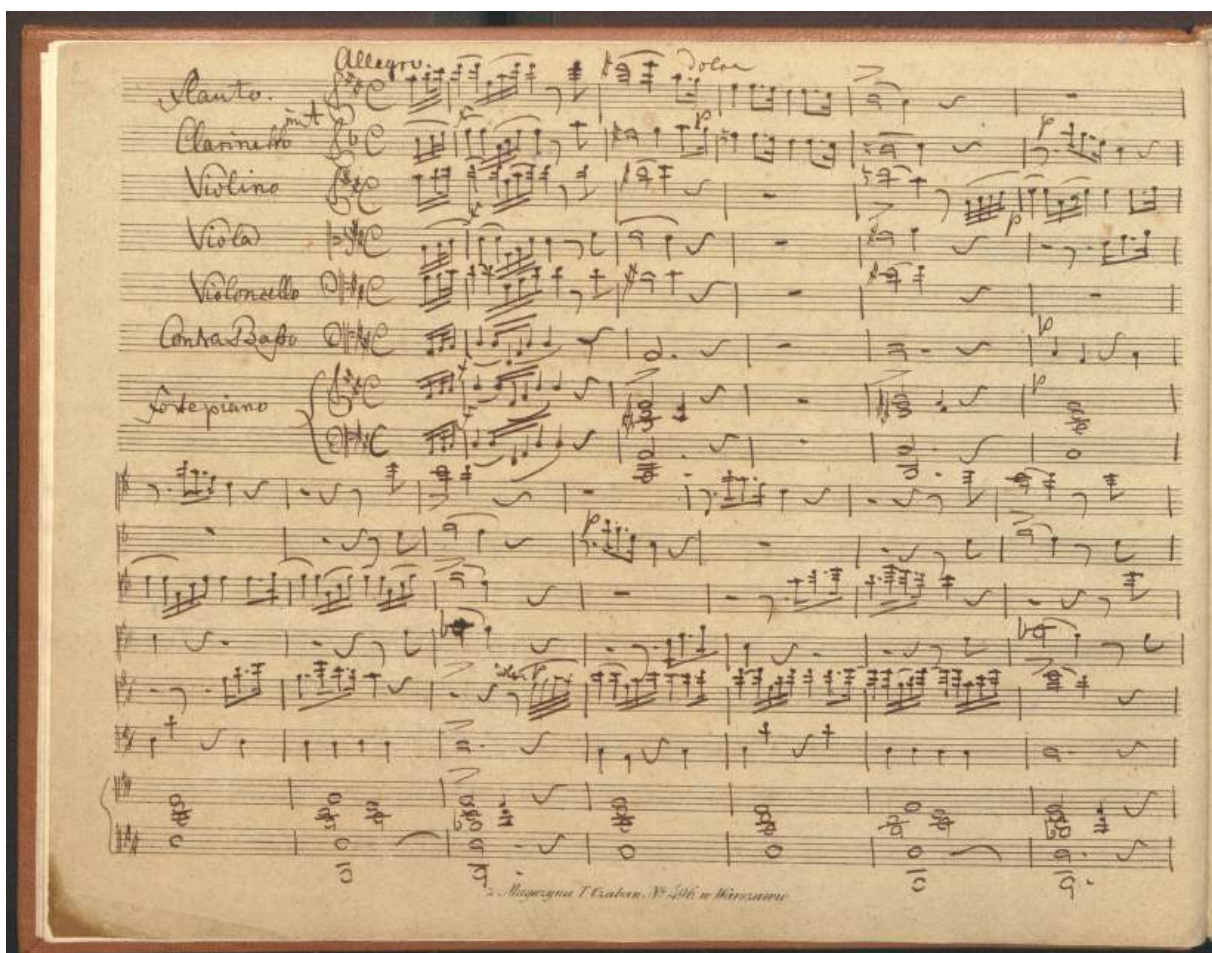
14. Polonez D-dur *Polonoise in D Major* (rkps MS PL-Wn Mus. 77), początek *the beginning*



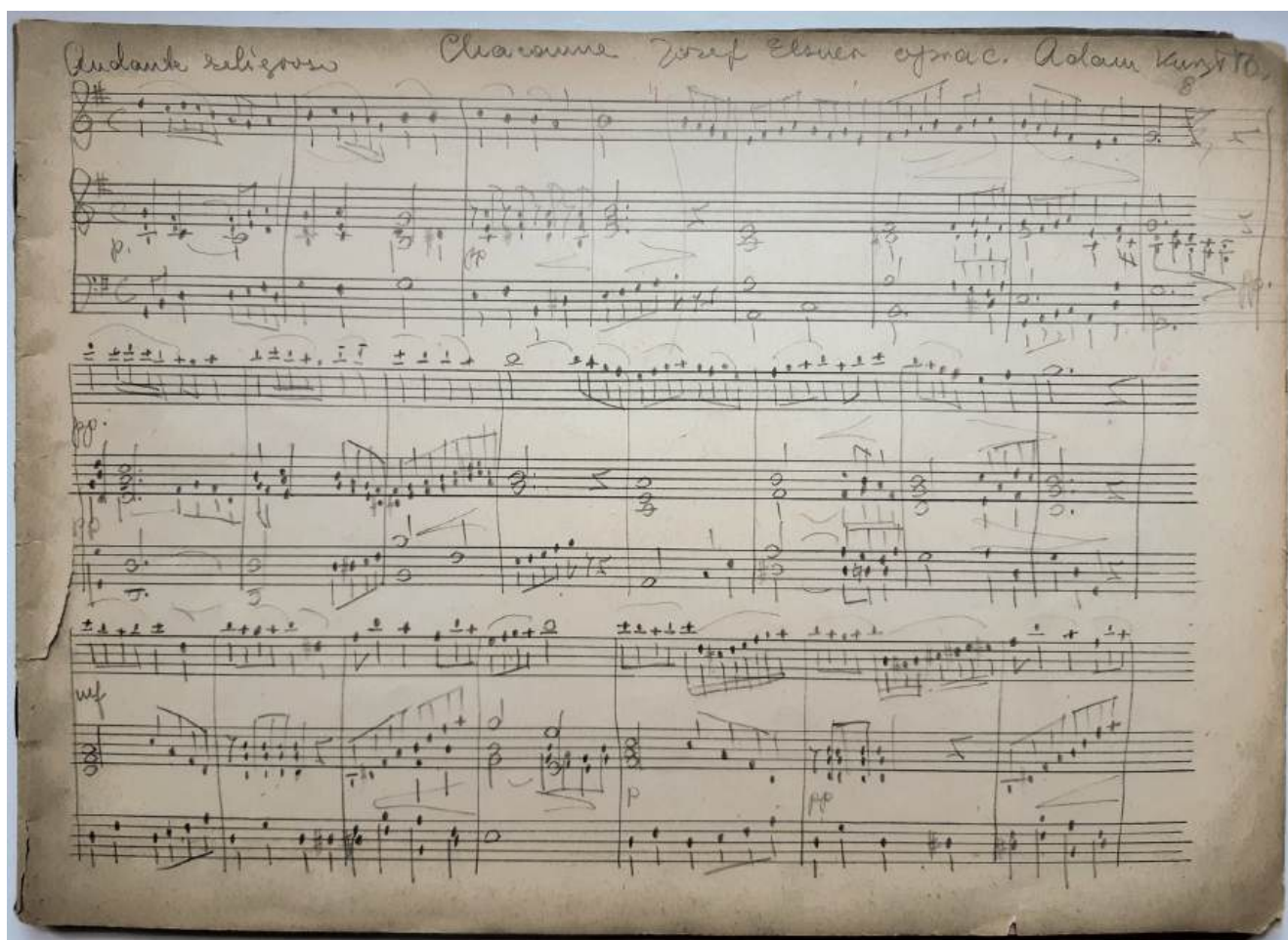
15. Kwintet Es-dur Quintet in E-flat Major (rkps MS PL-Wnfc M/1268), strona tytułowa the title page



16. Septet D-dur Septet in D Major (aut. aut. PL-Wtm R 942), strona tytułowa the title page



17. Septet D-dur Septet in D Major (aut. aut. PL-Wtm R 942), początek the beginning



18. Chaconne (rkps MS PL-Wispan), początek the beginning

KWARTETY SMYCZKOWE *STRING QUARTETS*

1. Kwartet F-dur

op. 1 nr 1

Allegro

Violino I *fp*

Violino II *fp*

Viola *fp*

Violoncello *fp* *p*

5 *f* *p*

f *p*

f *p*

f *p*

9

13

f

f

f

fp dolce

[p] dolce

17

p

p

21

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first two staves (treble clefs) have a *fp* (fortissimo piano) dynamic marking. The third staff (bass clef) has a *fp* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) has a *sf* (sforzando) dynamic marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (treble clef) has a *tr* (trill) marking and a *dolce* (dolce) dynamic marking. The second and third staves (treble and bass clefs) have a *[simile]* marking. The fourth staff (bass clef) has a *[simile]* marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (treble clef) has a *[simile]* marking. The second and third staves (treble and bass clefs) have a *[simile]* marking. The fourth staff (bass clef) has a *[simile]* marking. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

36

dolce

dolce

dolce

fp *dolce*

41

fp

fp

47

dolce

dolce

dolce

p

51

System 51: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The second staff (treble clef) has a steady eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with eighth notes and rests.

54

System 54: Four staves of music. The top staff (treble clef) includes a trill (tr.) on a note. The second staff (treble clef) has a steady eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with eighth notes and rests.

57

System 57: Four staves of music. The top staff (treble clef) begins with a *mf* dynamic marking and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata. The second staff (treble clef) has a steady eighth-note accompaniment. The third staff (alto clef) continues the eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with eighth notes and rests.

60

fp [*fp*]

fp *fp*

Solo

fp *fp*

64

dolce

p

dolce

p

68

[3] [3]

72

fp *fp* *fp* *p*

76

1.

79a

2.

83

83

f[*p*]

fp

fp

87

f[*p*]

dolce

p

f[*p*]

dolce

p

91

91

94

p

p

fp

dolce

98

dolce

103

dolce

dolce

107

fp

fp

110

dolce

fp dolce

114

118

fp

fp

fp

fp

sf

122

tr

126

129

Musical score for measures 129-131. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure 129 features a complex melodic line in the treble with a slur and a sharp sign. Measures 130 and 131 show a continuation of the melodic and harmonic patterns across the four staves.

132

Musical score for measures 132-135. Measure 132 has a treble staff with triplets and a trill. Measures 133-135 show a more active bass line with eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking. A trill symbol is present above the first measure of this system.

136

Musical score for measures 136-139. Measure 136 starts with a treble staff containing a fermata and a crescendo hairpin. Measures 137-139 show a rhythmic pattern in the bass line with eighth notes and a piano (*p*) dynamic marking.

140

Musical score for measures 140-143. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble staves and two bass staves. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are crescendo and decrescendo hairpins in the final measure of each staff.

144

Musical score for measures 144-147. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves. Measures 144-145 have dynamics *f* and *[p]dolce*. Measure 146 has dynamics *f* and *p dolce*. Measure 147 has dynamics *f* and *p dolce*. The music includes eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are crescendo and decrescendo hairpins in the final measure of each staff.

148

Musical score for measures 148-151. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves. Measures 148-150 have dynamics *f* and *[p]dolce*. Measure 151 has dynamics *f* and *p dolce*. The music includes eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are crescendo and decrescendo hairpins in the final measure of each staff.

151

154

157

160

[*fp*]

dolce

fp

p

Solo

fp

fp

164

167

[3]

[3]

171

fp

fp [simile]

fp

fp

175

p dolce

fp

180

fp

fp

185

ff *p* *f[f]* *p* *ff*

189

f *p* *f* *p* *f* *p* *f*

193

pp *ppp* *pp* *ppp* *pp* *p* *pp*

Andantino

First system of the musical score for 'Andantino'. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The music features a variety of dynamics and articulations: *p dolce*, *fp*, *p [dolce]*, *[fp]*, *p [dolce]*, *fp*, *dolce*, *p dolce*, *fp*, and *[dolce]*. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It continues with the same four-staff arrangement. Dynamics include *[dolce]*, *fp*, *dolce*, and *fp*. The music features a variety of articulations, including slurs and accents. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together.

Third system of the musical score, starting at measure 9. It continues with the same four-staff arrangement. Dynamics include *dolce*, *p*, *[dolce]*, and *p*. The music features a variety of articulations, including slurs and accents. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some notes beamed together.

12

[f] *p* *f* *p* *f* *p* *f* *[p]*

15

[p] *dolce* *p dolce*

18

fp *fp* *f[p]* *dolce* *[dolce]*

21

[dolce] [fp] 1. [fp]

dolce f [p] f [p] fp

24a

2. dolce [p] dolce [p] dolce p

f f dolce [p] f dolce [p]

28

[.] [.] [.]

31

mf *fp*

34

mf *fp*

38

pp

41

[pp]

pp

pp

pp

mf

44

[f]

[ff]

f

ff

f

ff

f

ff

47

dolce p

p

p

p

51

51

54

54

p dolce *fp*

[*p dolce*] *fp*

p dolce *fp*

dolce *fp* [dolce]

58

58

[dolce] *fp*

dolce *fp*

dolce *fp*

fp

62

65

68

72

fp [dolce]

[*fp*] *dolce*

fp [dolce]

fp [dolce]

76

f[*p*] *f*

fp *f*

f[*p*] *f*

f[*p*] [*f*]

79

p *pp*

fp *fp* *fp* *pp*

fp *fp* *fp* *pp*

fp *fp* *fp* *pp*

Polonaise

10

p dolce

p [dolce]

p [dolce]

13

tr.

16

19

f

f

f

f

22

f

f

f

f

25

f

f

f

f

Trio

First system of music (measures 1-6) for the Trio section. It consists of four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first two staves are marked *p dolce*. The third staff is marked *p [dolce]*. The fourth staff is marked *p dolce*. The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing rests.

Second system of music (measures 7-12). It continues the four-staff format. Measures 7 and 8 are marked with a repeat sign. Measures 9 and 10 are marked *dolce*. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some measures with rests.

Third system of music (measures 13-18). It continues the four-staff format. Measures 13 and 14 are marked with a repeat sign. The music features a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and some measures with rests.

19

f

[*f*]

[*f*]

f

Trio da Capo e poi Coda

23

Coda

p

f

p

[*p*]

[*f*]

[*p*]

f

27

FINALE
Allegro

First system of the musical score, measures 1-6. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. The first staff (Treble) begins with a piano (*p*) and dolce marking. The second staff (Treble) begins with a piano (*[p]*) and dolce marking. The third staff (Bass) begins with a piano (*p*) marking. The fourth staff (Bass) begins with a piano (*[p]*) marking. The music consists of various melodic lines and chords, including some triplets and slurs.

Second system of the musical score, measures 7-12. The score continues with the same four staves. The first staff (Treble) has a measure rest in measure 10. The second staff (Treble) has a measure rest in measure 10. The third staff (Bass) has a measure rest in measure 10. The fourth staff (Bass) has a measure rest in measure 10. The music continues with various melodic lines and chords, including some triplets and slurs. The marking *loco* appears above the fourth staff in measure 11, and *dolce* appears below the fourth staff in measure 12.

Third system of the musical score, measures 13-18. The score continues with the same four staves. The first staff (Treble) has a measure rest in measure 14. The second staff (Treble) has a measure rest in measure 14. The third staff (Bass) has a measure rest in measure 14. The fourth staff (Bass) has a measure rest in measure 14. The music continues with various melodic lines and chords, including some triplets and slurs. The marking *mf* appears above the first staff in measure 15, and *mf* appears below the second, third, and fourth staves in measure 15.

19

f p

f p

25

f

ff

p

f

ff

p

[f]

ff

p

f

ff

p

31

dolce

dolce

dolce

dolce

37

43

p dolce

[*p dolce*]

[*p dolce*]

[*p dolce*]

50

56

62

69

75

80

84a

89

94

100

105

f p mf

f p mf

110

ff p

ff p

f p ff p

f p ff p

116

dolce

dolce

dolce

dolce

122

122

123

124

125

126

127

128

128

129

130

131

132

133

134

135

135

136

137

138

139

140

142

Measures 142-147. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 142. The second staff (treble clef) provides harmonic support with chords and eighth notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and rests. The fourth staff (bass clef) has a melodic line that begins in measure 146 and continues into measure 147, marked with the word *loco*.

148

Measures 148-152. The first staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 148. The second staff (treble clef) continues the harmonic support. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. The fourth staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and rests.

153

Measures 153-157. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking. The second staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic marking.

158

p [dolce]

[*p*] dolce

[*p*] dolce

p dolce

164

170

176

pp ppp

pp ppp

pp ppp

pp ppp

182

f

f

f

f

pp

188

pp ppp

pp ppp

pp ppp

pp ppp

193

[p] dolce

fp dolce

[f] *p* dolce

fp

199

dolce

dolce

205

ff

ff

ff

ff

2. Kwartet a-moll

op. 1 nr 2

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

fp

fp

fp

fp

5

dolce

dolce

10

mf

mf

mf

15

15

16

17

18

[f]

f

f

19

19

20

21

[f]

f

f

22

22

23

24

25

fp

fp

fp

fp

26

fp

fp

fp

fp

dolce

31

dolce

p

p

p

p

36

pp

ppp

dolce

pp

ppp

dolce

pp

[ppp]

dolce

pp

41

[simile]

This system contains measures 41-43. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 43. The second staff (treble clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The third staff (bass clef) has a single half note in measure 41, followed by rests in measures 42 and 43. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 43. A [simile] instruction is placed below the second staff in measure 41.

44

This system contains measures 44-46. The top staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) continues the eighth-note accompaniment. The third staff (bass clef) has a single half note in measure 44, followed by rests in measures 45 and 46. The bottom staff (bass clef) continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

47

This system contains measures 47-49. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 49. The second staff (treble clef) continues the eighth-note accompaniment. The third staff (bass clef) has a single half note in measure 47, followed by rests in measures 48 and 49. The bottom staff (bass clef) provides a bass line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 49.

50

[simile]

fz

fz

f

53

[simile]

f

56

dolce

[simile]

59

62

66

71

f

f

74

fz *p*

fz *p*

f[z] *p*

f[z] *p*

78

rinf. *fz* *p* *scherzo*

rinf. *fz* *p*

rinf. *fz* *p*

rinf. *fz* [*p*]

83



System 83: Treble clef, 5/4 time signature. The system contains five measures. The first measure has a quarter note G4 and a half note F#4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure has a half note G4 and a half note A4. The fifth measure has a quarter note G4 and a half note F#4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

88



System 88: Treble clef, 5/4 time signature. The system contains five measures. The first measure has a half note G4 and a half note A4. The second measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The third measure has a half note G4 and a half note A4. The fourth measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fifth measure has a half note G4 and a half note A4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

93



System 93: Treble clef, 5/4 time signature. The system contains five measures. The first measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The second measure has a half note G4 and a half note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure has a half note G4 and a half note A4. The fifth measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The system ends with a double bar line and repeat dots.

98

scherzo

[3]

[3]

102

[3]

[3]

[3]

106

f

[3]

[3]

[3]

f

f

f

110

f

fz

f

114

fp

fp

fp

fp

fp

fp

119

f

fp

124

dolce

129

dolce

134

139

fp

fp

fp

fp

144

fp

fp

fp

fp

[dolce]

149

[dolce]

154

mf

[*mf*]

mf

[*mf*]

159

f

f

f

162

165

fp

fp

fp

fp

169

fp

fp

fp

fp

173

[dolce]

fp

fp

fp

177

p *pp* *[p]* *pp* *p* *pp*

181

dolce *p dolce* *dolce* *[simile]*

184

187

190

193

196

p

[simile]

199

202

dolce

205

dolce

fz

p

fz

fz

210

f

f

f

214

fz

fz

fz

fz

218

p *rinf.* *fz* [*p*] [*scherzo*]
 [*p*] [*rinf.*] *fz* *p*
p *rinf.* *fz* *p*
p *rinf.* *fz* [*p*]

224

p
p
p
p

229

p *pp* *f*
pp *f*
p *pp* *f*
pp *f*

Larghetto

[TEMA]

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a *dolce* marking, followed by a *rf* marking. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, starting with a *dolce* marking. The third staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a 4/4 time signature.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It begins with a *[r]f* marking. The second staff is in treble clef with the same key signature and time signature. The third staff is in alto clef with the same key signature and time signature. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a 4/4 time signature.

8

8

fz *fz* *fz* *fz*

fz *fz* *fz* *fz*

fz *fz* *fz* *fz*

fz *fz* *fz* *fz*

12

fz [rf]

fz

fz

fz

VAR. I

dolce

4

System 4 (Measures 4-6): Treble and bass staves in F# major. Treble staff features eighth-note patterns and a triplet. Bass staff features eighth-note patterns and a triplet. A double bar line is at the end of measure 6.

7

System 7 (Measures 7-9): Treble and bass staves in F# major. Treble staff features a triplet and a long note. Bass staff features a triplet and a long note. A double bar line is at the end of measure 9.

10

System 10 (Measures 10-12): Treble and bass staves in F# major. Treble staff features a triplet and a long note. Bass staff features a triplet and a long note. A double bar line is at the end of measure 12.

Musical score for measures 13-16, featuring a four-staff system in A major (three sharps). The top staff has a melodic line with a long note in measure 13. The second staff has a continuous eighth-note pattern. The third and fourth staves provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Measure 16 ends with a repeat sign.

VAR. II

Musical score for Variation II, measures 17-20, in A major. The system consists of four staves. Measures 17 and 19 feature triplets in the upper staves. The lower staves have more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 20 ends with a repeat sign.

Musical score for measures 21-24, in A major. The system consists of four staves. Measures 21 and 23 feature eighth-note patterns in the upper staves. The lower staves have more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure 24 ends with a repeat sign.

6

6

9

9

11

11

14

Musical score for measures 14-16. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in the key of D major (two sharps). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by a bracket with a '3' above them. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

VAR. III

Musical score for Variation III, measures 17-20. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in the key of D major. The time signature is 4/4. The first staff begins with the instruction *dolce*. The music consists of flowing eighth and sixteenth note passages across all staves, with some triplets in the bass clef staves. The variation ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in the key of D major. The time signature is 4/4. The first staff begins with a measure rest and a trill. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp, with a [simile] marking below the second staff. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Second system of the musical score, starting at measure 12. It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with various note values and rests, ending with a double bar line and a key signature change to D major (two sharps).

Third system of the musical score, labeled "VAR. IV". It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second and third staves have a treble clef and a key signature of two sharps. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

3

System 3 (Measures 3-4): Treble clef features a triplet of eighth notes and a sixteenth note, followed by eighth notes. Bass clef features a similar pattern. Key signature: three sharps (F#, C#, G#).

5

System 5 (Measures 5-6): Treble clef features a half note, a quarter note, and eighth notes. Bass clef features a half note, a quarter note, and eighth notes. Key signature: three sharps (F#, C#, G#).

7

System 7 (Measures 7-9): Treble clef features a half note, a quarter note, and eighth notes. Bass clef features a half note, a quarter note, and eighth notes. Key signature: three sharps (F#, C#, G#).

10

System 10: Treble and Bass staves in G major (one sharp). The treble staff begins with a repeat sign and a slur over a half-note G4, followed by eighth-note runs. The bass staff has a whole rest in the first measure, then a half-note G2 in the second, and a half-note F#2 in the third. The middle staves (Violin and Viola) have whole rests in the first measure, then whole notes G4 and F#4 in the second and third measures respectively.

12

System 12: Treble and Bass staves in G major. The treble staff features eighth-note runs and a half-note G4. The bass staff has a half-note G2, a half-note F#2, and a half-note E2. The middle staves have a half-note G4 in the first measure, a half-note F#4 in the second, and a whole rest in the third.

14

System 14: Treble and Bass staves in G major. The treble staff has a half-note G4, a half-note F#4, and eighth-note runs. The bass staff has a half-note G2, a half-note F#2, and eighth-note runs. The middle staves have a half-note G4 in the first measure, a half-note F#4 in the second, and a whole rest in the third.

16

VAR. V

4

8

Musical score for measures 8-11. The score is written for four staves (Treble, Treble, Bass, Treble) in A major (three sharps). Measure 8 begins with a repeat sign. Measures 9 and 10 contain dynamic markings *[rf]* and *rf* respectively. The piece concludes in measure 11 with a final cadence.

12

Musical score for measures 12-15. The score continues on four staves in A major. Measures 12 and 13 feature dynamic markings *rf* and *[rf]* respectively. Measure 14 includes a rehearsal mark *[3]*. The section ends in measure 15 with a repeat sign.

CODA

Musical score for the Coda section, measures 16-19. The score is written for four staves in A major. Measure 16 begins with a dynamic marking *rf*. The Coda concludes in measure 19 with a final cadence.

7

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is arranged for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The melody is primarily in the Treble 1 staff, with accompaniment in the other three staves. The piece consists of three measures. The first measure features a melody of eighth notes (G4, A4, B4, A4, G4) and a bass line of quarter notes (G3, B2, D3, G2). The second measure continues the melody with eighth notes (F#4, E4, D4, C#4, B3) and a bass line of quarter notes (F#3, A2, C3, F#2). The third measure concludes with eighth notes (A3, G3, F#3, E3, D3) and a bass line of quarter notes (E3, G2, B1, E1). The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

10

Example 10

14

[*rf*]

p

p

p

18

pp

pp

pp

pp

21

ppp

ppp

ppp

ppp

FINALE
Allegro

First system of the musical score, measures 1-5. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The third staff (alto clef) has the instruction *naivement*. The fourth staff (bass clef) has the instruction *naivement*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Second system of the musical score, measures 6-12. The score continues with four staves. The first staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The third staff (alto clef) has the instruction *naivement*. The fourth staff (bass clef) has the instruction *naivement*. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Third system of the musical score, measures 13-19. The score continues with four staves. The first staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The second staff (treble clef) has a piano (*p*) dynamic and the instruction *naivement*. The third staff (alto clef) has the instruction *naivement*. The fourth staff (bass clef) has the instruction *naivement*. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

20

26

32

38

38

mf

mf

p

mf

45

45

f

f

p

dolce

f

p

dolce

f

p

52

52

dolce

58

64

dolce

70

[3]

76

76

f

[3]

f

f

f

82

82

f

87

87

rf

rf

rf

rf

rf

rf

94

Musical score for measures 94-99. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a double bar line. Measures 94-96 are marked *pp* (pianissimo). Measures 97-99 are marked *f* (forte) for the Treble 1 and Treble 2 staves, and *mf* (mezzo-forte) for the Bass 1 and Bass 2 staves. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.

100

Musical score for measures 100-105. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties.

106

Musical score for measures 106-111. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The final measure (111) ends with a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

111

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

scherzo

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

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

tr *tr*

mf scherzo

118

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

125

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

132

137

143

150

Musical score for measures 150-155. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Alto (third), and Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. Measure 150 starts with a treble staff containing a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The alto staff has a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second treble staff has a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

156

Musical score for measures 156-161. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Alto (third), and Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with various note values and rests. Measure 156 starts with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The alto staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

162

Musical score for measures 162-167. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Alto (third), and Bass (bottom). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues with various note values and rests. Measure 162 starts with a treble staff containing a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff has a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The alto staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

168

174

179

185

f

f

f

f

192

dolce

dolce

p

198

dolce

204

Musical score for measures 204-209. The score is written for four staves (treble and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex melodic line in the upper staves, often with slurs and ties, and a more rhythmic, eighth-note pattern in the lower staves. The key signature is indicated by three sharps (F#, C#, G#).

210

Musical score for measures 210-215. The score continues the four-staff arrangement in the key of three sharps. Measures 210-211 show a change in the upper melodic line, while the lower staves maintain a consistent eighth-note pattern. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a bracket in measure 214 of the bass staff.

216

Musical score for measures 216-221. The four-staff arrangement continues. Measures 216-217 show a change in the upper melodic line, while the lower staves maintain a consistent eighth-note pattern. The key signature remains three sharps.

222

222

[3]

f

[*f*]

f

f

226

226

231

231

rf

rf

rf

rf

rf

rf

rf

rf

237

Musical score for measures 237-241. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support with sustained notes and rests.

242

Musical score for measures 242-246. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills (*tr*) in measures 244-246. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support. The word *scherzo* is written above the first staff in measure 244, and *[scherzo]* is written below the second and third staves in measures 244-246. The dynamic *mf scherzo* is written below the fourth staff in measure 246.

248

Musical score for measures 248-252. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills (*tr*) in measures 248-252. The second staff has a similar melodic line. The third and fourth staves provide harmonic support. The dynamic *mf scherzo* is written below the fourth staff in measure 248.

254

Musical score for measures 254-259. The score is written for four staves (Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2) in the key of D major (two sharps). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by the 'tr' symbol above specific notes in measures 254, 255, 256, 257, 258, and 259. The bass line in measures 254 and 255 includes a trill on a dotted quarter note.

260

Musical score for measures 260-264. The score is written for four staves in the key of D major. Measures 260 and 261 feature a rapid sixteenth-note scale in the first staff. Measures 262 and 263 contain whole rests in the first and second staves, while the third and fourth staves play a steady eighth-note accompaniment. Measure 264 begins with a trill in the first staff, indicated by '[tr]', and a trill on a dotted quarter note in the fourth staff, indicated by 'tr'. A piano dynamic marking 'p' is placed below the fourth staff in measure 264.

265

Musical score for measures 265-270. The score is written for four staves in the key of D major. Measures 265 and 266 feature a melodic line in the first staff with a piano dynamic marking 'p' at the beginning. The second staff provides a harmonic accompaniment. Measures 267 and 268 continue the melodic and harmonic development. Measures 269 and 270 conclude the section with sustained notes in the first and second staves and a final chord in the third and fourth staves. Piano dynamic markings 'p' are present at the beginning of measures 265, 266, and 270.

3. Kwartet D-dur

op. 1 nr 3

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

[p]dolce

p [dolce]

p [dolce]

p dolce

6

12

18

23

28

Treble 1: [p] *[f]* *[f]*^[3]
 Treble 2: *fp* *f*
 Bass 1: *fp* *f*
 Bass 2: [p] *f*

34

Treble 1: *p dolce*
 Treble 2: [*f*] *p* [*dolce*]
 Bass 1: [*f*] *p dolce*
 Bass 2: [*f*] *p*

38

Treble 1: *fz*
 Treble 2: *fz*
 Bass 1: *fz*
 Bass 2: *fz*

[illegible]

46

46

47

48

49

50

51

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves: Treble (Melody), Treble (Harmony), Bass (Bass), and Bass (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the first Treble staff, with lyrics 'The Rose Tree' written above it. The harmony is written in the second Treble staff. The bass is written in the third Bass staff. The score is divided into four measures. The first measure contains the melody and harmony. The second measure contains the melody and harmony. The third measure contains the melody and harmony. The fourth measure contains the melody and harmony. The melody is written in the first Treble staff, with lyrics 'The Rose Tree' written above it. The harmony is written in the second Treble staff. The bass is written in the third Bass staff. The score is divided into four measures. The first measure contains the melody and harmony. The second measure contains the melody and harmony. The third measure contains the melody and harmony. The fourth measure contains the melody and harmony.

61

First Violin

Second Violin

Viola

Cello

Double Bass

Conductor

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

[illegible]

[illegible]

72

musical score for 'The Rose Tree' (Meisterlied)

Staff 1 (Treble clef, key signature of two sharps):

- Measure 1: Rest
- Measure 2: Rest
- Measure 3: Half note G4, half note A4 (tied to measure 4)
- Measure 4: Half note B4, half note C5 (tied to measure 3)

Staff 2 (Treble clef, key signature of two sharps):

- Measure 1: Quarter rest, eighth notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4
- Measure 2: Eighth notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4
- Measure 3: Eighth notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4
- Measure 4: Eighth notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4

Staff 3 (Bass clef, key signature of two sharps):

- Measure 1: Quarter note D3, quarter note E3, quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3, quarter note D3
- Measure 2: Quarter note D3, quarter note E3, quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3, quarter note D3
- Measure 3: Quarter note D3, quarter note E3, quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3, quarter note D3
- Measure 4: Quarter note D3, quarter note E3, quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3, quarter note D3

Staff 4 (Bass clef, key signature of two sharps):

- Measure 1: Half note D3, half note E3 (tied to measure 2)
- Measure 2: Half note F#3, half note G3 (tied to measure 3)
- Measure 3: Half note A3, half note B3 (tied to measure 4)
- Measure 4: Half note C4, half note B3 (tied to measure 3)

Dynamic markings:

- Staff 2, Measure 1: *p dolce*
- Staff 3, Measure 1: [*p dolce*]
- Staff 1, Measure 3: *dolce*

Rehearsal mark #8 is placed at the beginning of Measure 2 in Staff 3 and Staff 4.

[illegible]

80

1.

84a

2.

88

92

96

100

104

[3]

[3]

f

mf

f

p

108

[cresc.]

mf [cresc.]

[cresc.]

cresc.

113

117

[f]

[f]

[f]

f

121

[3]

[3]

124

p [dolce]

p [dolce]

p dolce

[*p dolce*]

130

Musical score for measures 130-135. The score is written for four staves (Treble 1, Treble 2, Bass 1, Bass 2) in G major (one sharp). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values including half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with slurs and ties. Measure 130 starts with a half note G in the first staff and a half note G in the second staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 135.

136

Musical score for measures 136-141. The score continues on four staves in G major. Measures 136-141 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with the first staff featuring a half note G and a half note A in measure 136, and a half note G and a half note A in measure 137. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 141.

142

Musical score for measures 142-147. The score continues on four staves in G major. Measures 142-147 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with the first staff featuring a half note G and a half note A in measure 142, and a half note G and a half note A in measure 143. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 147.

147

[3]

f

[rf]

fp

f

[rf]

[fp]

152

[3]

p

f

fp dolce

f

fp dolce

f

[fp]

157

161

Measures 161-164. Dynamics: *fz* (fortissimo). Articulations: *fz* (fortissimo), *fz* (fortissimo), *fz* (fortissimo).

165

Measures 165-168. Dynamics: *fz* (fortissimo), *fz* (fortissimo), *fz* (fortissimo), *pp* (pianissimo). Articulations: *tr* (trill), *scherso* (scherzo), *fz* (fortissimo), *fz* (fortissimo).

170

Measures 170-173. Dynamics: *fz* (fortissimo). Articulations: *tr* (trill), *tr* (trill), *tr* (trill), *tr* (trill).

180

Sheet music for 'The Rose Tree' in G major (one sharp). The score is arranged for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The music is in common time (C). The score consists of 180 measures. The melody is played in the Treble 1 staff, with accompaniment in the other three staves. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a trill in the final measure. The accompaniment consists of chords and single notes, with a trill in the final measure of the Bass 2 staff.

185

189

tr tr tr tr

[3]

192

mf

[3]

196

[*p*] dolce

[*p* dolce]

p [*dolce*]

8

200

p dolce

[3]

204

p

pp

sopra una corda
tr

208

tr

tr

212

tr tr

f

8

217

tr #

8

8

222

p

f

p

f

f

Menuetto

Violin I: *f*, *dolce*

Violin II: *f*, *p*, *p dolce*

Viola/Celli: *f*, *[p dolce]*

Bass: *f*, *p*

Violin I: *pizz.*, *arco*, *pizz. arco*

Violin II: *pizz.*, *arco*, *pizz. arco*

Viola/Celli: *pizz.*, *arco*, *pizz. arco*

Bass: *pizz.*, *arco*

Violin I: *[mf]*

Violin II: *mf*

Viola/Celli: *mf*

Bass: *mf*

18

23

28

Trio

Musical score for the Trio section, measures 1-5. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 3/4. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p]. The first staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a series of chords. The third staff contains a melody of eighth and quarter notes. The fourth staff contains a series of chords. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p].

Musical score for the Trio section, measures 6-11. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 3/4. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p]. The first staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a series of chords. The third staff contains a melody of eighth and quarter notes. The fourth staff contains a series of chords. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p].

Musical score for the Trio section, measures 12-15. The score is written for four staves: Treble (Right Hand), Treble (Left Hand), Bass (Right Hand), and Bass (Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a time signature of 3/4. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p]. The first staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a series of chords. The third staff contains a melody of eighth and quarter notes. The fourth staff contains a series of chords. The first measure of the first staff is marked with a piano dynamic [p].

Menuetto Da Capo

Andante poco adagio

First system of music, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The tempo is marked 'Andante poco adagio'. The first staff has a *p dolce* marking. The second staff has a *p dolce* marking. The third staff has a *p dolce* marking. The fourth staff has a *[p] dolce* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests.

Second system of music, measures 5-8. The score continues in 2/4 time with a key signature of one sharp. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests.

Third system of music, measures 9-12. The score continues in 2/4 time with a key signature of one sharp. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests.

12

15

18

21

24

rf

27

decrescendo

decrescendo

30

Solo
f

33

rf
rf

36

[rf]
rf

39

39

rf

rf

rf

42

42

rf

pp

pp

dolce

46

46

49

52

55

59



System 59: Four staves of music in G major. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides harmonic support with chords and moving lines. The third staff (bass clef) contains a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) features a more active bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a repeat sign.

63



System 63: Four staves of music in G major. The first staff (treble clef) continues the melodic development with some chromaticism. The second staff (treble clef) has a more complex texture with sixteenth-note passages. The third staff (bass clef) maintains the eighth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a moving bass line. The system concludes with a repeat sign.

66



System 66: Four staves of music in G major. The first staff (treble clef) features a melodic line with some chromaticism. The second staff (treble clef) has a more complex texture with sixteenth-note passages. The third staff (bass clef) maintains the eighth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a moving bass line. The system concludes with a repeat sign.

69

72

rf

rf

[*rf*]

75

p

rf

rf

pp

decresc.

[*pp*]

[*decresc.*]

pp

[*p*]p

RONDO

p

p

p

p

tr

f

f

f

f

11

System 11: Treble and Bass staves. Treble staff features a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. Bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

14

System 14: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a trill and a dynamic marking of *p*. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, also marked *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

18

System 18: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a trill and a dynamic marking of *tr*. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests, also marked *tr*. The key signature has two sharps (F# and C#).

22

Musical score for measures 22-24. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: two treble staves and two bass staves. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs at the end of each system.

25

Musical score for measures 25-28. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features four staves. Measures 25-27 are marked with *p* (piano) in the bass staves and *f* (forte) in the treble staves. Measure 28 is marked *scherzo* and features a more complex rhythmic pattern. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

29

Musical score for measures 29-32. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features four staves. Measures 29-32 show a continuation of the musical themes from the previous system, with various rhythmic patterns and rests. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

33

p *[p]* *f* *dolce*

37

f *f*

41

dolce p *f*

45

48

51

55

Musical score for measures 55-58. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 55-58 show complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. Measure 56 has a whole rest in the Treble 2 staff.

59

Musical score for measures 59-62. The score continues in 4/4 time with a key signature of one flat. Measures 59-62 show sustained melodic lines in the Treble 1 and Treble 2 staves, often with slurs. The Bass 1 and Bass 2 staves provide harmonic support with eighth and sixteenth note patterns. Measure 60 has a whole rest in the Bass 1 staff.

63

Musical score for measures 63-66. The score continues in 4/4 time with a key signature of one flat. Measures 63-66 show a more active melodic line in the Treble 1 staff, starting with a forte (*f*) dynamic. The Treble 2 and Bass 1 staves have whole rests, while the Bass 2 staff provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 64 has a forte (*f*) dynamic marking.

66

p

p

p

p

70

p

p

p

p

74

f

f

f

f

78

82

86

89

92

95

99

99

f

dolce

f

dolce

103

dolce p

rf

dolce

rf

dolce

f

107

[p]

p

f

f

p

f

p

111

111

112

113

114

114

115

116

117

117

118

119

120

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

4A. Kwartet C-dur

op. 8 nr 1

(wersja *version A*)

dédiée à Monsieur A. Bundesmann

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

4

p *rf* *p* *rf* *p* *rf* *p* *rf*

8

fp dolce

fp

fp

fp

12

fp

15

fp

18

f *pizz.* *p* *arco* *rf*

23

ff *ff* *ff*

26

ff *ff* *ff*

30

34

38

43

rf

rf

47

52

rf

rf

rf

rf

57

pp [crescendo]

pp crescendo

pp [crescendo]

rf *pp* [crescendo]

62

f

fp

[*fp*]

[*fp*]

66

[3]

[*p*]

p

p

69

73

77

80

rf

2

rf

rf

84

p

dolce

p dolce

p

dolce

fp

2

88

91

dolce

p dolce

p dolce

p dolce

96

101

106

p

dolce

[*dolce*]

110

rf

[*rf*]

p

p

114

p

p

p

p

[3]

[3]

118

118 119 120 121

[3] [3] [3] [3]

122

122 123 124 125

f *fp* [*fp*]

126

126 127 128 129

p [*dolce*] [*dolce*]

3 3 3 3

130

Musical score for measures 130-132. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: two treble staves and two bass staves. The first two staves have a melodic line with eighth and quarter notes, and the third and fourth staves have a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

133

Musical score for measures 133-135. The score continues in 3/4 time with two flats. Measures 133 and 134 show a more active melodic line in the first two staves, while measure 135 shows a more static melodic line. The accompaniment in the bottom two staves remains consistent with eighth notes and rests.

136

Musical score for measures 136-138. The score continues in 3/4 time with two flats. Measures 136 and 137 show a more active melodic line in the first two staves, while measure 138 shows a more static melodic line. The accompaniment in the bottom two staves remains consistent with eighth notes and rests.

139

ff

ff

ff

ff

142

145

149

p dolce

p dolce

153

p dolce

p dolce

157

rf

rf

[rf]

rf

161

rf

165

rf

169

rf

173

pp

pp

pp

rf

pp

177

crescendo

crescendo

crescendo

crescendo

181

f

fp

[*fp*]

3

[3] [3]

184

187

190

194

fp

fp

197

fp

200

fp

204

fp

p dolce

[*p dolce*]

[4.]

208

p dolce

[*p dolce*]

213

fp

dolce

rf

p [dolce]

p [dolce]

p dolce

rf

217

rf

[rf]

f

[rf]

[f]

221

f

[>]

224

ff

ff

rf

rf

TEMA CON VARIAZIONI

Andantino

The first system of the musical score is written for four staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff is also in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*, and contains a similar melodic line. The third staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and features a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff is also in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*, and contains a similar melodic line. The third staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and features a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score continues the piece. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff is also in treble clef with a 2/4 time signature, marked with *[p dolce]*, and contains a similar melodic line. The third staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and features a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with a 2/4 time signature, marked with *[p] dolce*, and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.

VAR. I

Measures 1-3 of Variation I. The score is in 2/4 time. The first staff (treble clef) contains a melody with eighth notes and rests. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with triplets and slurs. The third staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with eighth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes.

Measures 4-6 of Variation I. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (treble clef) shows more complex melodic development with triplets and slurs. The third staff (bass clef) continues the harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the bass line.

Measures 7-9 of Variation I. The first staff (treble clef) shows a change in the melody. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with quadruplets and slurs. The third staff (bass clef) continues the harmonic accompaniment. The fourth staff (bass clef) continues the bass line. A double bar line is present at the end of measure 8.

10

14

VAR. II

4

System 4 (Measures 4-6): The system begins with measure 4, which contains a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 5 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 6 features a half note in the treble and a half note in the bass. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

7

System 7 (Measures 7-9): Measure 7 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 8 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 9 features a half note in the treble and a half note in the bass. The piano accompaniment continues with a continuous eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

10

System 10 (Measures 10-13): Measure 10 contains a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 11 shows a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 12 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 13 contains a half note in the treble and a half note in the bass. The piano accompaniment includes a triplet in measure 11 and continues with eighth-note patterns and chords.

14

14

17 VAR. III

sotto voce

sotto voce

sotto voce

sotto voce

17

5

5

11

16

22

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for four staves (treble and bass clefs, and alto and bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties across measures, indicating a continuous melodic or harmonic line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents).

VAR. IV

Musical score for Variation IV, measures 32-35. The score is written for four staves (treble and bass clefs, and alto and bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties across measures, indicating a continuous melodic or harmonic line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents).

3

Musical score for measures 36-39. The score is written for four staves (treble and bass clefs, and alto and bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties across measures, indicating a continuous melodic or harmonic line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents).

5

System 5 of a musical score. It consists of four staves. The top staff (treble clef) features a rapid sixteenth-note scale. The second staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) has a melody with eighth notes and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line.

7

System 7 of a musical score. It consists of four staves. The top staff (treble clef) features a rapid sixteenth-note scale. The second staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) has a melody with eighth notes and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line. A double bar line with repeat dots appears at the end of the system.

9

System 9 of a musical score. It consists of four staves. The top staff (treble clef) features a rapid sixteenth-note scale. The second staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) has a melody with eighth notes and rests. The system is divided into two measures by a vertical bar line. A double bar line with repeat dots appears at the end of the system.

11

System 11: Four staves. The first staff (treble clef) features a complex, rapid sixteenth-note melody. The second staff (treble clef) has a simple melody with rests. The third staff (bass clef) has a simple melody with rests. The fourth staff (bass clef) has a simple melody with rests.

14

4

System 14: Four staves. The first staff (treble clef) features a complex, rapid sixteenth-note melody. The second staff (treble clef) has a simple melody with rests. The third staff (bass clef) has a simple melody with rests. The fourth staff (bass clef) has a simple melody with rests.

VAR. V

System VAR. V: Four staves. The first staff (treble clef) has a simple melody with rests. The second staff (treble clef) has a simple melody with rests. The third staff (bass clef) has a simple melody with rests. The fourth staff (bass clef) has a complex, rapid sixteenth-note melody. The system ends with a double bar line and repeat dots.

5

5

f *p*

3 3 [3]

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The top two staves (treble clef) have a melody with a forte (*f*) dynamic at measure 5 and a piano (*p*) dynamic at measure 6. The bottom two staves (bass clef) feature a continuous eighth-note accompaniment with triplets in measures 5, 6, and 7. A repeat sign is at the end of measure 8.

9

9

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The top two staves (treble clef) have a melody with a forte (*f*) dynamic at measure 9 and a piano (*p*) dynamic at measure 10. The bottom two staves (bass clef) feature a continuous eighth-note accompaniment with triplets in measures 9, 10, and 11. A repeat sign is at the end of measure 12.

13

13

f *p*

3 3 3

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The top two staves (treble clef) have a melody with a forte (*f*) dynamic at measure 13 and a piano (*p*) dynamic at measure 14. The bottom two staves (bass clef) feature a continuous eighth-note accompaniment with triplets in measures 13, 14, and 15. A repeat sign is at the end of measure 16.

VAR. VI

Musical score for Variation VI, measures 1-5. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 4 and a sixteenth-note sixteenth-note triplet in measure 5. The second staff (treble clef) provides harmonic support with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 4, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 5, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 6, indicating a sixteenth-note triplet.

Musical score for Variation VI, measures 6-12. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 6 and a sixteenth-note triplet in measure 7. The second staff (treble clef) provides harmonic support with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 6, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 7, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 8, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 9, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 10, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 11, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 12, indicating a sixteenth-note triplet. The dynamic marking *mf* is present in measure 12.

Allegro assai

Musical score for Allegro assai, measures 13-18. The score is in 6/8 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) provides harmonic support with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is present in measure 13. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 14, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 15, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 16, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 17, indicating a sixteenth-note triplet. A bracket with the number '6' is placed over the first staff in measure 18, indicating a sixteenth-note triplet.

19

This system contains measures 19 through 24. The melody in the first staff features eighth-note runs and slurs. The piano accompaniment in the second and third staves consists of steady eighth-note patterns in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 24 ends with a fermata on a half note in the right hand.

25

This system contains measures 25 through 29. The melody continues with eighth-note runs. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and quarter notes in the left hand. Measure 29 features a fermata on a half note in the right hand.

30

8va -

This system contains measures 30 through 34. The melody in the first staff begins with a slur and then has a dashed line with '8va -' above it, indicating an octave shift. The piano accompaniment in the second and third staves continues with eighth-note patterns. Measure 34 ends with a fermata on a half note in the right hand.

35 (8^{va})

tr.

p

fp

fp

41

rf

rf

rf

rf

rf

rf

47

Tempo primo

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

4B. Kwartet C-dur

op. 8 nr 1

(wersja *version B*)

dédiée à mon ami Antoine Bundesmann

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

5

9

pp

tr

f

pp

f

pp

tr

f

14

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is a treble clef, the second and third are treble clefs, and the fourth is a bass clef. The first staff contains the melody, which is a simple tune with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The second and third staves contain a piano accompaniment, with the second staff using a treble clef and the third staff using a bass clef. The fourth staff contains a bass line, which is a simple accompaniment. The score is divided into four measures. The first measure contains the first four notes of the melody. The second measure contains the next four notes. The third measure contains the next four notes. The fourth measure contains the final four notes. The score is written in a simple, handwritten style.

18

2

2

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets. The second staff is in treble clef and contains a melody with quarter and eighth notes, including a triplet. The third staff is in bass clef and contains a melody with quarter and eighth notes, including a triplet. The fourth staff is in bass clef and contains a melody with quarter and eighth notes, including a triplet. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the first two staves, the second measure contains the second and third staves, and the third measure contains the third and fourth staves. The score is written in a handwritten style with a clear, legible font.

21

pizzicato

pizzicato

pizzicato

p

tr

tr

rf

col arco

p

col arco

[p]

col arco

[p]

rf

[rf]

26

tr

tr

rf

rf

rf

rf

31

ff

ff

ff

rf

36

p *p* *pp* *dolce* *dolce p* *dolce p* *dolce*

41

45

49

Musical score for measures 49-52. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 49-51 feature a rhythmic pattern of eighth notes with eighth rests in the Treble 1, Treble 2, and Bass 1 staves, and eighth notes in the Bass 2 staff. In measure 52, the Treble 1 and Treble 2 staves have whole rests, while the Bass 1 and Bass 2 staves play a descending eighth-note scale (G4, F#4, E4, D4, C4) tied across the measure.

53

Musical score for measures 53-56. Measure 53 begins with a whole rest in the Treble 1 staff, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a quarter note (B4). Measures 54-55 continue with eighth-note patterns in the Treble 1 staff, while the Treble 2 staff has whole rests. In measure 56, the Treble 1 staff has a triplet of eighth notes (B4, A4, G4) and a quarter note (F#4), while the Treble 2 staff has a whole rest. The Bass 1 and Bass 2 staves provide harmonic support with eighth-note and quarter-note patterns throughout.

57

Musical score for measures 57-59. Measures 57-59 feature a complex melodic line in the Treble 1 staff with many beamed eighth and sixteenth notes, including accidentals. The Treble 2 staff plays a simple eighth-note accompaniment. The Bass 1 staff plays a steady eighth-note accompaniment, while the Bass 2 staff has whole rests.

60

f

64

p

68

dolce

72

Measures 72-74 of a musical score. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). Measure 72 shows a melodic line in Treble 1 and a bass line in Bass 1. Measure 73 features a triplet of eighth notes in Treble 2, marked with a bracket and the number 3. Measure 74 continues the melodic and bass lines with various note values and rests.

75

Measures 75-78 of a musical score. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). Measure 75 shows a melodic line in Treble 1 and a bass line in Bass 1. Measure 76 features a triplet of eighth notes in Treble 2, marked with a bracket and the number 3. Measure 77 includes a trill (tr) in Treble 2. Measure 78 continues the melodic and bass lines with various note values and rests.

79

Measures 79-81 of a musical score. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). Measure 79 shows a melodic line in Treble 1 and a bass line in Bass 1. Measure 80 features a forte (f) dynamic marking in Treble 2 and Bass 1. Measure 81 includes a piano (p) dynamic marking in Treble 2 and Bass 1. The score concludes with a final chord in Treble 1 and Bass 1.

82

tr

p [*dolce*]

[*p*] *dolce*

fp

86

p

[*ff*]

ff

ff

89

[*p*] *dolce*

ff

ff

ff

ff

93

p

p

p

98

p

p

p

104

p

dolce

dolce

108

Measures 108-111 of a musical score in B-flat major (three flats). The score is written for four staves. Measure 108 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 109 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 110 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 111 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. The dynamic *rf* is marked in measure 109.

112

Measures 112-115 of a musical score in B-flat major (three flats). The score is written for four staves. Measure 112 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 113 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 114 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 115 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. The dynamic *rf* is marked in measure 112.

116

Measures 116-119 of a musical score in B-flat major (three flats). The score is written for four staves. Measure 116 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 117 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 118 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. Measure 119 features a treble staff with a half note G4, a treble staff with a half note F4, a bass staff with a half note E3, and a bass staff with a half note D3. The dynamic *tr* is marked in measure 119.

120

Musical score for measures 120-123. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves. The first staff has a melody of quarter notes. The second staff has a melody with some ties. The third staff has a melody with a long slur. The fourth staff has a complex rhythm with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

124

Musical score for measures 124-127. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves. The first staff has a melody of quarter notes, ending with a "dolce" marking. The second staff has a melody with some ties. The third staff has a melody with a long slur. The fourth staff has a complex rhythm with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

128

Musical score for measures 128-131. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features four staves. The first staff has a melody of quarter notes, starting with a "p dolce" marking. The second staff has a melody with some ties. The third staff has a melody with a long slur. The fourth staff has a complex rhythm with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

132

rf

rf

rf

rf

137

f

f

f

f

solo

141

p

rf

rf

p

rf

145

Musical score for measures 145-148. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first two staves have a *rf* (ritardando) marking. The third staff has a *tr* (trill) marking. The fourth staff has a *rf* marking. The music concludes with a *tr* marking in the fourth staff.

149

Musical score for measures 149-153. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff has a *pp* (pianissimo) marking. The second staff has a *pp* marking. The third staff has a *pp* marking. The fourth staff has a *tr* (trill) marking. The music concludes with a *f* (forte) marking in the fourth staff.

154

Musical score for measures 154-159. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff has a *rf* (ritardando) marking. The second staff has a *rf* marking. The third staff has a *rf* marking. The fourth staff has a *rf* marking. The music concludes with a *rf* marking in the fourth staff.

158

2 2

161

pizzicato *col arco*

pizzicato *col arco*

pizzicato *col arco*

p

165

rf *tr*

rf *tr*

rf *tr*

rf *rf*

169

rf *ff*

174

p *pp*

179

dolce

183

Musical score for measures 183-186. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests, some marked with a 'p' in a box. The second staff has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a melodic line with eighth notes and rests.

187

Musical score for measures 187-190. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a melodic line with eighth notes and rests.

191

Musical score for measures 191-194. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a continuous eighth-note accompaniment. The third staff has a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff has a melodic line with eighth notes and rests. The word "dolce" is written above the second staff in measure 193.

195

Musical score for measures 195-197. The score is written for four staves: Treble (G-clef), Treble (F-clef), Alto (C-clef), and Bass (F-clef). Measure 195 shows a melodic line in the Treble (G-clef) and a bass line in the Bass (F-clef). Measure 196 features a complex melodic line in the Treble (F-clef) with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket, and a triplet of sixteenth notes marked with a '3' and a bracket. Measure 197 continues the melodic development in the Treble (F-clef) and Bass (F-clef).

198

Musical score for measures 198-200. The score is written for four staves: Treble (G-clef), Treble (F-clef), Alto (C-clef), and Bass (F-clef). Measure 198 shows a melodic line in the Treble (G-clef) and a bass line in the Bass (F-clef). Measure 199 features a complex melodic line in the Treble (F-clef) with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket, and a triplet of sixteenth notes marked with a '3' and a bracket. Measure 200 continues the melodic development in the Treble (F-clef) and Bass (F-clef).

201

Musical score for measures 201-203. The score is written for four staves: Treble (G-clef), Treble (F-clef), Alto (C-clef), and Bass (F-clef). Measure 201 shows a melodic line in the Treble (G-clef) and a bass line in the Bass (F-clef). Measure 202 features a complex melodic line in the Treble (F-clef) with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket, and a triplet of sixteenth notes marked with a '3' and a bracket. Measure 203 continues the melodic development in the Treble (F-clef) and Bass (F-clef).

205

209

213

216

Musical score for measures 216-218. Measure 216: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 217: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 218: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note.

219

Musical score for measures 219-222. Measure 219: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 220: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 221: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 222: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note.

223

Musical score for measures 223-226. Measure 223: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 224: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 225: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note. Measure 226: Treble clef has a melodic line with eighth notes and a slur. Bass clef has a whole note.

227

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

tr

tr

tr

tr

tr

tr

231

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

f

rf

tr

tr

rf

tr

tr

rf

237

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

tr

tr

tr

tr

tr

tr

TEMA CON VARIAZIONI

Andantino

The first system of the musical score is in 2/4 time and consists of four staves. The top staff is marked *dolce* and features a melodic line with a sixteenth-note triplet marked with a '6'. The second staff provides a harmonic accompaniment. The third and fourth staves are marked *p* (piano) and provide a bass line. The system concludes with a repeat sign.

The second system of the musical score begins at measure 5, indicated by a '5' above the first staff. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The system concludes with a repeat sign.

The third system of the musical score begins at measure 11, indicated by an '11' above the first staff. It continues the melodic and harmonic development from the second system. The system concludes with a repeat sign.

VAR. I

Measures 1-3 of Variation I. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with slurs and grace notes. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 1, followed by eighth notes in measures 2 and 3.

Measures 4-6 of Variation I. The score continues with four staves. The first staff (treble clef) has a whole rest in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with slurs and grace notes. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 4, followed by eighth notes in measures 5 and 6.

Measures 7-9 of Variation I. The score continues with four staves. The first staff (treble clef) has a whole rest in measure 7, followed by eighth notes in measures 8 and 9. The second staff (treble clef) features a complex melodic line with slurs and grace notes. The third staff (alto clef) has a whole rest in measure 7, followed by eighth notes in measures 8 and 9. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 7, followed by eighth notes in measures 8 and 9.

10

14

VAR. II

4

System 4 (Measures 4-6): The system begins with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest. The bass clef staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest. The piano accompaniment (middle staves) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest, and a bass clef staff containing a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest.

7

System 7 (Measures 7-9): The system begins with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest. The bass clef staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest. The piano accompaniment (middle staves) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest, and a bass clef staff containing a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest.

10

System 10 (Measures 10-12): The system begins with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest. The bass clef staff has a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest. The piano accompaniment (middle staves) features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The system concludes with a treble clef staff containing a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter rest, and a bass clef staff containing a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter rest.

14

Musical score for measures 14-16. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 14 features a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, and eighth notes in Bass 1 and Bass 2. Measure 15 continues with similar patterns. Measure 16 concludes with a repeat sign. The piece ends with a double bar line.

VAR. III

Musical score for Variation III, measures 17-20. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 17 is a whole rest for all staves. Measure 18 begins with a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, and eighth notes in Bass 1 and Bass 2. Measure 19 continues with similar patterns. Measure 20 concludes with a repeat sign. The piece ends with a double bar line.

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. Measure 21 features a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, and eighth notes in Bass 1 and Bass 2. Measure 22 continues with similar patterns. Measure 23 concludes with a repeat sign. The piece ends with a double bar line.

13



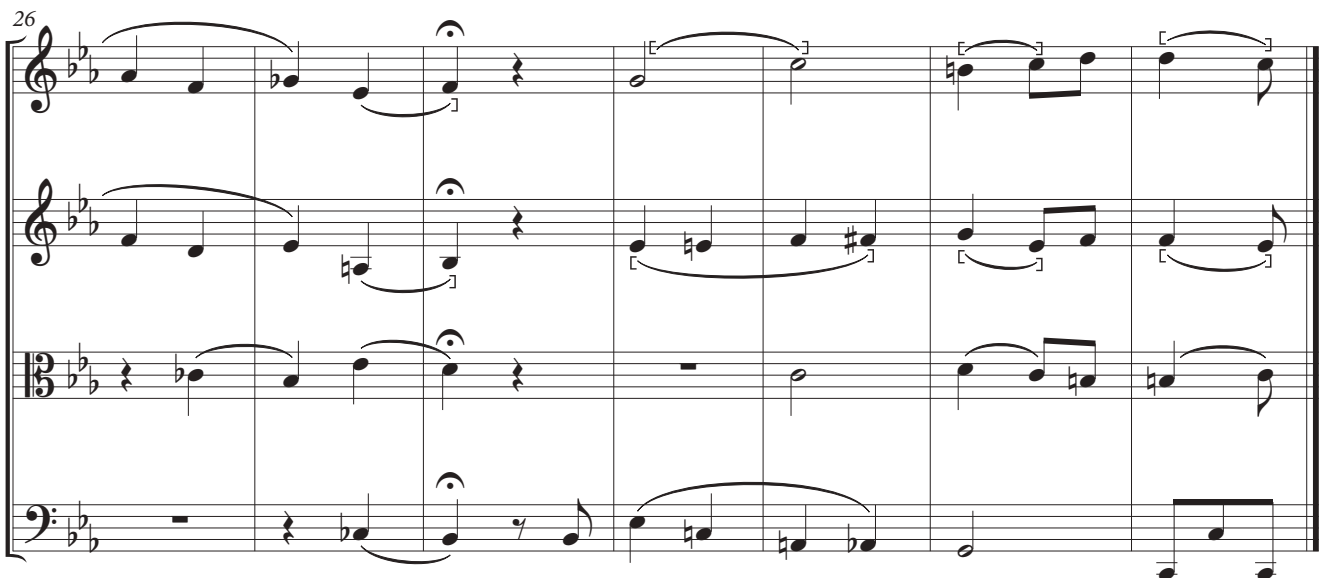
System 13: Four staves (Treble, Treble, Alto, Bass) in B-flat major. The first staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill on G4. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides harmonic support with half and quarter notes. The fourth staff has a bass line with eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

20



System 20: Four staves (Treble, Treble, Alto, Bass) in B-flat major. The first staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill on G4. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides harmonic support with half and quarter notes. The fourth staff has a bass line with eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

26



System 26: Four staves (Treble, Treble, Alto, Bass) in B-flat major. The first staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill on G4. The second staff has a similar melodic line. The third staff provides harmonic support with half and quarter notes. The fourth staff has a bass line with eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

VAR. IV

First system of musical notation for Variation IV, measures 1-2. The score is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) has a whole rest in measure 1 and a half note in measure 2. The third staff (bass clef) has a whole rest in measure 1 and a half note in measure 2. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 1 and a half note in measure 2.

Second system of musical notation for Variation IV, measures 3-4. The first staff (treble clef) begins with a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4. The third staff (bass clef) has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 3 and a half note in measure 4.

Third system of musical notation for Variation IV, measures 5-6. The first staff (treble clef) begins with a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) has a whole rest in measure 5 and a half note in measure 6. The third staff (bass clef) has a whole rest in measure 5 and a half note in measure 6. The fourth staff (bass clef) has a whole rest in measure 5 and a half note in measure 6.

7

4

1 2 3

1

9

11

1

3

14

2 3

VAR. V

loco

4

rf

3 3 3

7

System 7: Four staves. The first three staves (treble, treble, and bass clef) contain melodic lines with slurs and repeat signs. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. A double bar line is present after the second measure.

10

System 10: Four staves. The first three staves (treble, treble, and bass clef) contain melodic lines with slurs and repeat signs. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. A double bar line is present after the second measure.

14

System 14: Four staves. The first three staves (treble, treble, and bass clef) contain melodic lines with slurs and repeat signs. The fourth staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. A double bar line is present after the second measure.

VAR. VI

Musical score for Variation VI, measures 1-6. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet in measure 5. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for Variation VI, measures 7-11. The score continues with four staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet in measure 10. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Allegretto

Musical score for Allegretto, measures 12-16. The score is in 6/8 time and features four staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, also starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

18

System 18-23: This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign in the second measure. The second staff (treble clef) provides harmonic support with chords. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. The fourth staff (bass clef) continues the bass line. A second ending bracket labeled '2' spans measures 21 and 22.

24

System 24-29: This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (treble clef) has chords. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. A first ending bracket labeled '1' spans measures 28 and 29.

30

System 30-35: This system contains six measures of music. The first staff (treble clef) has a melodic line with eighth notes and slurs. The second staff (treble clef) has a bass line with eighth notes. The third staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. The fourth staff (bass clef) has a bass line with eighth notes. A first ending bracket labeled '1' spans measures 34 and 35. A second ending bracket labeled '2' spans measures 34 and 35. A third ending bracket labeled '3' spans measures 34 and 35. A fourth ending bracket labeled '4' spans measures 34 and 35. A fifth ending bracket labeled '5' spans measures 34 and 35. A sixth ending bracket labeled '6' spans measures 34 and 35. A seventh ending bracket labeled '7' spans measures 34 and 35. A eighth ending bracket labeled '8' spans measures 34 and 35. A ninth ending bracket labeled '9' spans measures 34 and 35. A tenth ending bracket labeled '10' spans measures 34 and 35. A eleventh ending bracket labeled '11' spans measures 34 and 35. A twelfth ending bracket labeled '12' spans measures 34 and 35. A thirteenth ending bracket labeled '13' spans measures 34 and 35. A fourteenth ending bracket labeled '14' spans measures 34 and 35. A fifteenth ending bracket labeled '15' spans measures 34 and 35. A sixteenth ending bracket labeled '16' spans measures 34 and 35. A seventeenth ending bracket labeled '17' spans measures 34 and 35. An eighteenth ending bracket labeled '18' spans measures 34 and 35. A nineteenth ending bracket labeled '19' spans measures 34 and 35. A twentieth ending bracket labeled '20' spans measures 34 and 35. A twenty-first ending bracket labeled '21' spans measures 34 and 35. A twenty-second ending bracket labeled '22' spans measures 34 and 35. A twenty-third ending bracket labeled '23' spans measures 34 and 35. A twenty-fourth ending bracket labeled '24' spans measures 34 and 35. A twenty-fifth ending bracket labeled '25' spans measures 34 and 35. A twenty-sixth ending bracket labeled '26' spans measures 34 and 35. A twenty-seventh ending bracket labeled '27' spans measures 34 and 35. A twenty-eighth ending bracket labeled '28' spans measures 34 and 35. A twenty-ninth ending bracket labeled '29' spans measures 34 and 35. A thirtieth ending bracket labeled '30' spans measures 34 and 35. A thirty-first ending bracket labeled '31' spans measures 34 and 35. A thirty-second ending bracket labeled '32' spans measures 34 and 35. A thirty-third ending bracket labeled '33' spans measures 34 and 35. A thirty-fourth ending bracket labeled '34' spans measures 34 and 35. A thirty-fifth ending bracket labeled '35' spans measures 34 and 35. A thirty-sixth ending bracket labeled '36' spans measures 34 and 35. A thirty-seventh ending bracket labeled '37' spans measures 34 and 35. A thirty-eighth ending bracket labeled '38' spans measures 34 and 35. A thirty-ninth ending bracket labeled '39' spans measures 34 and 35. A fortieth ending bracket labeled '40' spans measures 34 and 35. A forty-first ending bracket labeled '41' spans measures 34 and 35. A forty-second ending bracket labeled '42' spans measures 34 and 35. A forty-third ending bracket labeled '43' spans measures 34 and 35. A forty-fourth ending bracket labeled '44' spans measures 34 and 35. A forty-fifth ending bracket labeled '45' spans measures 34 and 35. A forty-sixth ending bracket labeled '46' spans measures 34 and 35. A forty-seventh ending bracket labeled '47' spans measures 34 and 35. A forty-eighth ending bracket labeled '48' spans measures 34 and 35. A forty-ninth ending bracket labeled '49' spans measures 34 and 35. A fiftieth ending bracket labeled '50' spans measures 34 and 35. A fifty-first ending bracket labeled '51' spans measures 34 and 35. A fifty-second ending bracket labeled '52' spans measures 34 and 35. A fifty-third ending bracket labeled '53' spans measures 34 and 35. A fifty-fourth ending bracket labeled '54' spans measures 34 and 35. A fifty-fifth ending bracket labeled '55' spans measures 34 and 35. A fifty-sixth ending bracket labeled '56' spans measures 34 and 35. A fifty-seventh ending bracket labeled '57' spans measures 34 and 35. A fifty-eighth ending bracket labeled '58' spans measures 34 and 35. A fifty-ninth ending bracket labeled '59' spans measures 34 and 35. A sixtieth ending bracket labeled '60' spans measures 34 and 35. A sixty-first ending bracket labeled '61' spans measures 34 and 35. A sixty-second ending bracket labeled '62' spans measures 34 and 35. A sixty-third ending bracket labeled '63' spans measures 34 and 35. A sixty-fourth ending bracket labeled '64' spans measures 34 and 35. A sixty-fifth ending bracket labeled '65' spans measures 34 and 35. A sixty-sixth ending bracket labeled '66' spans measures 34 and 35. A sixty-seventh ending bracket labeled '67' spans measures 34 and 35. A sixty-eighth ending bracket labeled '68' spans measures 34 and 35. A sixty-ninth ending bracket labeled '69' spans measures 34 and 35. A seventieth ending bracket labeled '70' spans measures 34 and 35. A seventy-first ending bracket labeled '71' spans measures 34 and 35. A seventy-second ending bracket labeled '72' spans measures 34 and 35. A seventy-third ending bracket labeled '73' spans measures 34 and 35. A seventy-fourth ending bracket labeled '74' spans measures 34 and 35. A seventy-fifth ending bracket labeled '75' spans measures 34 and 35. A seventy-sixth ending bracket labeled '76' spans measures 34 and 35. A seventy-seventh ending bracket labeled '77' spans measures 34 and 35. A seventy-eighth ending bracket labeled '78' spans measures 34 and 35. A seventy-ninth ending bracket labeled '79' spans measures 34 and 35. An eightieth ending bracket labeled '80' spans measures 34 and 35. An eighty-first ending bracket labeled '81' spans measures 34 and 35. An eighty-second ending bracket labeled '82' spans measures 34 and 35. An eighty-third ending bracket labeled '83' spans measures 34 and 35. An eighty-fourth ending bracket labeled '84' spans measures 34 and 35. An eighty-fifth ending bracket labeled '85' spans measures 34 and 35. An eighty-sixth ending bracket labeled '86' spans measures 34 and 35. An eighty-seventh ending bracket labeled '87' spans measures 34 and 35. An eighty-eighth ending bracket labeled '88' spans measures 34 and 35. An eighty-ninth ending bracket labeled '89' spans measures 34 and 35. A ninetieth ending bracket labeled '90' spans measures 34 and 35. A ninety-first ending bracket labeled '91' spans measures 34 and 35. A ninety-second ending bracket labeled '92' spans measures 34 and 35. A ninety-third ending bracket labeled '93' spans measures 34 and 35. A ninety-fourth ending bracket labeled '94' spans measures 34 and 35. A ninety-fifth ending bracket labeled '95' spans measures 34 and 35. A ninety-sixth ending bracket labeled '96' spans measures 34 and 35. A ninety-seventh ending bracket labeled '97' spans measures 34 and 35. A ninety-eighth ending bracket labeled '98' spans measures 34 and 35. A ninety-ninth ending bracket labeled '99' spans measures 34 and 35. A hundredth ending bracket labeled '100' spans measures 34 and 35.

36 ^(8va) 3

tr

ff

f

f

42

p

p

p

p

p

p

47 **Tempo primo**

pp

pp

pp

pp

5. Kwartet Es-dur

op. 8 nr 2

dédiée à Monsieur A. Bundesmann

Adagio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

The first system of the musical score is for measures 1 through 5. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 3/4. Violino I plays a melody of eighth and quarter notes. Violino II and Viola play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with 'rf' (ritardando) markings. The Violoncello provides a bass line with half notes and rests.

5

The second system of the musical score continues from measure 5. It features the same four staves. Violino I has a more active melodic line with sixteenth notes. Violino II and Viola continue their accompaniment. The Violoncello plays a steady bass line. The system concludes with a final measure.

8

corda 4^a

1

10

corda 4^a

1

12

loco

14

16

20

25

Allegro

Musical score for measures 25-28. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features four staves: two treble staves and two bass staves. The first two measures (25-26) are marked *f* (forte). The last two measures (27-28) are marked *mf* (mezzo-forte). The melody is primarily in the first treble staff, with accompaniment in the other staves. The bass line consists of eighth-note patterns.

29

Musical score for measures 29-33. The score continues in 6/8 time and B-flat major. It features four staves. The melody is primarily in the first treble staff, with accompaniment in the other staves. The bass line consists of eighth-note patterns.

34

Musical score for measures 34-37. The score continues in 6/8 time and B-flat major. It features four staves. The melody is primarily in the first treble staff, with accompaniment in the other staves. The bass line consists of eighth-note patterns. The last measure (37) is marked *rf* (ritardando forte).

39

rf rf [*f*] *p dolce* *fp*

44

dolce pp pp pp pp

49

fz fz rf rf fz

53

fz fz f

mf

mf

f

57

p

p

ff

p dolce

ff

p dolce

61

66

Musical score for measures 66-69. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various note values, rests, and slurs. A bracketed 'v' is present above the first staff in measure 68.

70

Musical score for measures 70-73. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various note values, rests, and slurs. A bracketed 'v' is present above the first staff in measure 73.

74

Musical score for measures 74-77. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various note values, rests, and slurs. A bracketed 'tr' is present above the first staff in measure 76.

78

Measures 78-81 of a musical score in B-flat major (two flats). The score is written for four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The time signature is 4/4. Measure 78 features a melodic line in the first staff with eighth and quarter notes, and a bass line in the fourth staff with a triplet of eighth notes. Measure 79 continues the melodic development. Measure 80 includes a piano (*p*) dynamic marking in the third staff. Measure 81 features a trill (*tr*) in the fourth staff.

82

Measures 82-85 of the musical score. Measure 82 continues the melodic line in the first staff. Measure 83 features a melodic line in the first staff with a half note and a quarter note. Measure 84 includes a forte (*rf*) dynamic marking in the first staff. Measure 85 features a melodic line in the first staff with a half note and a quarter note.

86

Measures 86-89 of the musical score. Measure 86 features a melodic line in the first staff with a half note and a quarter note. Measure 87 includes a forte (*rf*) dynamic marking in the first staff. Measure 88 features a melodic line in the first staff with a half note and a quarter note. Measure 89 features a melodic line in the first staff with a half note and a quarter note, and a piano (*p*) dynamic marking in the first staff.

91

Musical score for measures 91-93. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a complex melody with many beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a simpler melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) has a melody with eighth notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

94

Musical score for measures 94-96. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a complex melody with many beamed sixteenth notes. The second staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) has a melody with eighth notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

97

Musical score for measures 97-99. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The second staff (treble clef) has a melody with eighth notes and rests. The third staff (alto clef) has a complex melody with many beamed sixteenth notes. The bottom staff (bass clef) has a complex melody with many beamed sixteenth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

100 *8va-*

fp *scherzando*

104

f

108

f[f] *ff* *p* *[f]* *[p]*

112

fp

fp

fp

fp

116

fp

fp

fp

fp

120

scherzando

p

p

p

123

Musical score for measures 123-125. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: two treble and two bass. Measures 123-125 show a complex interplay of eighth and sixteenth notes with various articulations like slurs and accents.

126

Musical score for measures 126-129. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves. Measures 126-129 show a continuation of the musical themes with slurs and accents, leading to a key change to E-flat major (three flats) at the end of measure 129.

130

Musical score for measures 130-133. The score is in E-flat major (three flats) and 3/4 time. It features four staves. Measures 130-133 show a continuation of the musical themes with slurs and accents, including dynamic markings like *p* and *dolce*.

134

Musical score for measures 134-137. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like *[v]* (vibrato) and *[f]* (forte).

138

Musical score for measures 138-140. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like *[v]* (vibrato) and *[f]* (forte).

141

Musical score for measures 141-144. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like *[v]* (vibrato), *[f]* (forte), and *tr* (trill).

145

[p]

p

148

[f]

f

mf

152

157

rf *rf* *rf* *rf* *rf*

162

f *fz* [*p dolce*] *p dolce* *f*

167

[*pp*] *pp* *pp* *pp*

171

rf rf

fz

rf

fz

175

rf rf

f

fz

mf

mf

mf

[mf]

fz

179

ff

pp

ff

p

[p] dolce

[ff]

p dolce

183

Musical score for measures 183-187. The score is written for four staves in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The melody in the first two staves is characterized by a series of eighth notes, while the bass staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

188

Musical score for measures 188-191. The score continues in the same key signature and instrumentation. Measures 188 and 189 show a continuation of the melodic lines in the upper staves, with some syncopation. Measures 190 and 191 introduce a more complex rhythmic pattern in the upper staves, featuring sixteenth notes and rests. The bass staves continue with a steady eighth-note accompaniment.

192

Musical score for measures 192-195. The score continues in the same key signature and instrumentation. Measures 192 and 193 feature a prominent melodic line in the first staff, consisting of a series of eighth notes. Measures 194 and 195 show a continuation of this melodic line, with some rests in the other staves. The bass staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

196

Musical score for measures 196-199. The score is written for four staves in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff includes a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a final measure with a long, sustained note marked with a fermata.

200

Musical score for measures 200-204. The score is written for four staves in a key signature of three flats. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music continues with various note values and rests. The fourth staff includes a melodic line with a trill (tr.) and a measure marked with the word "dolce".

205

Musical score for measures 205-209. The score is written for four staves in a key signature of three flats. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music continues with various note values and rests. The fourth staff includes a melodic line with a trill (tr.) and a measure marked with the word "dolce".

210

rf *f* *p*

rf *f* *p*

f *p*

[*f*] [*p*]

214

218

222

222

226

tr

schierzando

fp

226

230

ff

f

230

Andantino

The first system of the musical score for 'Andantino' consists of four staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andantino'. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) and dolce marking. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in the second measure. The second staff (treble clef) also has a piano (*p*) and dolce marking and contains a long, flowing melodic line with slurs. The third staff (bass clef) has a piano (*p*) and dolce marking and features a melodic line with slurs and a triplet of eighth notes in the second measure. The fourth staff (bass clef) has a piano (*p*) and dolce marking and contains a simple, steady melodic line.

The second system of the musical score continues the piece. It consists of four staves. The first staff (treble clef) continues the melodic line with slurs and includes a triplet of eighth notes. The second staff (treble clef) continues the flowing melodic line. The third staff (bass clef) continues the melodic line with slurs. The fourth staff (bass clef) continues the steady melodic line.

The third system of the musical score continues the piece. It consists of four staves. The first staff (treble clef) continues the melodic line with slurs. The second staff (treble clef) continues the flowing melodic line. The third staff (bass clef) continues the melodic line with slurs. The fourth staff (bass clef) continues the steady melodic line.

11

System 11: Four staves (treble, two alto, and bass) in a key with three flats. The first staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and a trill marked with a bracket and 'tr'. The second and third staves have long horizontal lines, indicating sustained notes or rests. The fourth staff has a simple bass line with some rests.

14

System 14: Four staves. The first staff has a melodic line with two triplet markings (the number '3' under a bracket). The second and third staves have long horizontal lines. The fourth staff has a simple bass line.

17

System 17: Four staves. The first staff starts with a double bar line and a *ff* dynamic marking, followed by a melodic line with *rf* markings. The second, third, and fourth staves all start with a double bar line and a *ff* dynamic marking, followed by continuous sixteenth-note patterns. The fourth staff ends with a long horizontal line.

20

ff *rf* *rf*

p *ff* *p* *ff*

24

p dolce

p *p* *p* *ff*

6 *6* *6* *simile*

6 *6* *6* *simile*

27

rf *rf* *p dolce*

30

System 30: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs and ties. Bass staff has a simple accompaniment with rests and quarter notes. The key signature has four flats.

33

System 33: Treble and Bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. The key signature has four flats.

36

System 36: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. The key signature has four flats. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

39

rf *rf* *p dolce*

42

45

48

ff

f

f

ff

51

dolce

p dolce

dolce

p dolce

55

dolce

p dolce

58

3

3

60

pp

pp

pp

p[p]

64

p

p

f

p

pp

f

f

f

RONDO
Allegretto

The first system of the musical score, measures 1-5, is written for four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The word 'scherzando' is written below the first three staves. The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 4. The second staff (treble clef) provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The third staff (alto clef) continues the accompaniment with eighth notes. The fourth staff (bass clef) provides a simple bass line with quarter and eighth notes.

The second system of the musical score, measures 6-10, continues the piece. It features a repeat sign in measure 7. The first staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 7. The second staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 7. The third staff (alto clef) has a melodic line with a trill in measure 7. The fourth staff (bass clef) has a simple bass line with quarter and eighth notes.

The third system of the musical score, measures 11-15, continues the piece. The first staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 11. The second staff (treble clef) has a melodic line with a trill in measure 11. The third staff (alto clef) has a melodic line with a trill in measure 11. The fourth staff (bass clef) has a simple bass line with quarter and eighth notes.

17

17

f

f

f

22

22

p

pp

p

28

28

p

pp

p

33

1. 2.

dolce

p

37

dolce

41

45

Measures 45-48. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and phrasing slurs across four staves.

49

Measures 49-52. The musical notation continues with complex phrasing, including slurs and ties, across the four staves.

53

Measures 53-56. The section concludes with a final measure in the system, maintaining the established musical style.

58

63

dolce

67

p dolce

71

Measures 71-74. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 71-74 show complex melodic lines in the upper staves and more rhythmic, often eighth-note patterns in the lower staves. Measure 73 has a double bar line.

75

Measures 75-78. The score continues with the same four-staff layout. Measures 75-78 show continued melodic development in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 77 has a double bar line.

79

Measures 79-82. The score continues with the same four-staff layout. Measures 79-82 show continued melodic development in the upper staves and rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 81 has a double bar line.

83

88

92

96

System 96-100: This system contains five measures. The first three measures feature a complex melodic line in the upper staff with many beamed sixteenth notes and slurs, while the other staves are mostly silent. The fourth and fifth measures show a change, with the upper staff continuing its melodic line and the lower staves (treble, alto, and bass) providing accompaniment with eighth and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in the fourth measure.

101

System 101-105: This system contains five measures. The upper staff continues with a melodic line of beamed sixteenth notes. The middle staves (treble and alto) play a steady eighth-note accompaniment. The bass staff provides a simple harmonic foundation with quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

106

System 106-110: This system contains five measures. The upper staff features a melodic line with slurs and ties. The middle staves continue with an eighth-note accompaniment. The bass staff has a more active role, playing eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

111

111

112

113

114

115

116

117

117

118

119

120

121

121

122

123

124

126

8va-

131

(8va) 7

mf

mf

137

142

148

154

6A. Kwartet d-moll

op. 8 nr 3

(wersja *version A*)

dédiée à Monsieur A. Bundesmann

Allegro

Violino I

f [*f*]

rf

Violino II

ff

rf

Viola

ff

rf

Violoncello

ff

rf

4

rf

rf

rf

rf

8

p

p

12

p

f

p

f

f

f

15

p

p

20

mf

[*mf*]

[*mf*]

[*mf*]

24

[*f*]

f

f

f

28

dolce

p

[*p*]

fp

32

fp

fp

fp

dolce

36

40

p

[3] [3]

[3] [3]

44

48

52

56

Measures 56-59. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measures 56-59 show various melodic and harmonic developments with slurs and ties.

60

Measures 60-63. The score continues with four staves. Measure 60 has a half note in Treble 1. Measures 61-63 show more complex patterns. Measure 63 includes triplets in Treble 2 and Bass 1, and a *rf* (ritardando) marking in Treble 1.

64

Measures 64-67. The score continues with four staves. Measures 64-67 show dynamic contrasts with *f* (forte) and *pp* (pianissimo) markings. Measure 64 starts with a forte *f* in Treble 1 and Bass 1, followed by *pp* in Treble 2 and Bass 2.

69

ff

f

ff

f

72

rf
scherzando

rf

p

p

p *rf*

76

rf

rf

rf

rf

80

p *rf* *p* *rf* *p* *rf*

83

rf *rf* *rf*

87

fp *fp* *[fp]* *fp*

91

1.

p

Measures 91-94. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *p*. Rehearsal mark 1. at the end of measure 94.

94

2.

ff *rf* *rf*

Measures 94-97. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major. Dynamics: *ff*, *rf*, *rf*. Rehearsal mark 2. at the beginning of measure 94.

98

Measures 98-101. Treble clef, key of B-flat major. Bass clef, key of B-flat major.

102

105

p dolce

p

dolce

[3] [3]

[3] [3]

109

[3] [3]

113

pp *pp* *rf* *rf*

118

ff [*p*] *ff* *p* *ff* *pp*

123

ff *p* *f* *p* *ff* *p*

127

ff *p* *f* *p* *ff* *p*

131

mf *mf* *mf* *[mf]*

134

mf

137

140

144

148

148

rf *p* *rf* *p*

152

p *p* *p* *p*

156

f *p* *p* *p*

f *p* *p* *p*

f *p* *p* *p*

f *p* *p* *p*

160

[*mf*]

mf

[*mf*]

[*mf*]

164

168

f

f

f

f

172

dolce

p

fp

p *dolce*

fp

fp

176

fp

fp

fp

fp

dolce

180

dolce

184

184 185 186

187

187 188 189

190

190 191 192

193

Measures 193-195 of a musical score in D major (two sharps). The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 193 features a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a triplet of eighth notes in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 194 has a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 195 contains a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2.

196

Measures 196-199 of a musical score in D major. Measure 196 has a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 197 features a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 198 has a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 199 contains a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2.

200

Measures 200-203 of a musical score in D major. Measure 200 has a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 201 features a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 202 has a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2. Measure 203 contains a half note in Treble 1, a quarter note in Treble 2, a half note in Bass 1, and a half note in Bass 2.

204

Musical score for measures 204-206. The score is in 4/4 time and key of D major. Measure 204 features a melody in the treble clef with a half note D4, a quarter rest, and a half note E4. The piano accompaniment consists of eighth notes in both hands. Measure 205 has a melody in the treble clef with a half note F#4, a quarter rest, and a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 206 features a melody in the treble clef with a half note A4, a quarter rest, and a half note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes. A dynamic marking of *rf* (ritardando forte) is present in measure 206.

207

Musical score for measures 207-210. The score is in 4/4 time and key of D major. Measure 207 features a melody in the treble clef with a half note D4, a quarter rest, and a half note E4. The piano accompaniment consists of eighth notes in both hands. Measure 208 has a melody in the treble clef with a half note F#4, a quarter rest, and a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 209 features a melody in the treble clef with a half note A4, a quarter rest, and a half note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 210 features a melody in the treble clef with a half note C5, a quarter rest, and a half note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Dynamic markings of *f* and *pp* are present in measures 207-210.

211

Musical score for measures 211-213. The score is in 4/4 time and key of D major. Measure 211 features a melody in the treble clef with a half note D4, a quarter rest, and a half note E4. The piano accompaniment consists of eighth notes in both hands. Measure 212 has a melody in the treble clef with a half note F#4, a quarter rest, and a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Measure 213 features a melody in the treble clef with a half note A4, a quarter rest, and a half note B4. The piano accompaniment continues with eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 212.

214

rf
scherzando
rf
p
p
p *rf*

218

rf
rf
rf
rf
p

222

rf
p
rf
rf
p
rf

225

p

rf

p

228

231

234

fp

fp

fp

fp

p

238

pp

p

243

ff

ff

ff

ff

Andantino

First system of music (measures 1-4) in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff (treble clef) begins with a melodic line marked *dolce*. The second staff (treble clef) has a melodic line marked *dolce* starting in measure 2. The third staff (alto clef) has a melodic line marked *dolce* starting in measure 2. The fourth staff (bass clef) provides a bass line. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of music (measures 5-8). Measure 5 begins with a melodic line in the first staff marked *fp* (fortissimo piano), followed by a triplet marked *dolce*. The second staff has a melodic line marked *rf* (ritardando fortissimo) in measure 5 and *p* (piano) in measure 6. The third staff has a melodic line marked *rf* in measure 5 and *p* in measure 6. The fourth staff has a melodic line marked *rf* in measure 5 and *p* in measure 6. The system concludes with a double bar line in measure 8.

Third system of music (measures 9-12). The first staff continues the melodic line. The second staff has a melodic line. The third staff has a melodic line. The fourth staff has a melodic line. The system concludes with a double bar line in measure 12.

14

tr
fp

19

23

6

27

31

35

38

43

f

p dolce

fp

fp

fp

48

ff

ff

ff

52

ff

54

p

57

ff

[*p*]

p

[*p*]

[*p*]

62

fp

fp

fp

66

69

rf

rf

rf

72

f *p* *fp* *[f]*

76

fp *[p]* *p* *fp* *decrescendo*

81

pp *pp*

RONDO

Allegro

First system of the musical score, measures 1-4. The music is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (treble clef) is marked *dolce*. The second and third staves (treble and bass clefs) are marked *rf*. The fourth staff (bass clef) is also marked *rf*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing accidentals and dynamic markings like *[f]* and *[v]*.

Second system of the musical score, measures 5-8. The music continues in 6/8 time with a key signature of two sharps. The first staff (treble clef) is marked *rf*. The second and third staves (treble and bass clefs) are marked *rf*. The fourth staff (bass clef) is also marked *rf*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing accidentals and dynamic markings like *[f]* and *[v]*. A double bar line is present at the end of measure 8.

Third system of the musical score, measures 9-12. The music continues in 6/8 time with a key signature of two sharps. The first staff (treble clef) is marked *p*. The second and third staves (treble and bass clefs) are marked *p*. The fourth staff (bass clef) is also marked *p*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing accidentals and dynamic markings like *[f]* and *[p]*. A double bar line is present at the end of measure 12.

15

p

20

rf

25

ff

f

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is one sharp (F#). Measure 29 features a complex right-hand melody with many sixteenth notes and a rising line in the left hand. Measures 30-32 show a more rhythmic pattern in the right hand with eighth notes and rests, while the left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand plays a continuous, fast-moving sixteenth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. A long slur is present in the left hand across measures 34 and 35, indicating a sustained melodic line.

37

Musical score for measures 37-40. The right hand has a more melodic and varied texture, including slurs and dynamic markings. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p dolce* (piano dolce). A bracketed *f* marking is also present in the left hand at the start of measure 39.

42

[*p dolce*]

47

rf

52

rf

57 Alla polacca

Measures 57-59 of the piece. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for measures 57 and 59, and *[mf]* for measure 58. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

Measures 60-62 of the piece. The dynamics are marked *p* (piano) for measure 60, *[fp]* (forzando piano) for measure 61, and *fp* (forzando piano) for measure 62. The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties.

Measures 63-65 of the piece. The dynamics are marked *f* (forte) for measures 63 and 65, *p* (piano) for measures 64 and 65, and *rf* (ritardando forte) for measure 64. The music features a variety of note values and rests, with slurs and ties.

67

p dolce

70

f *p*

73

f *p* *rf* *f*

77

p dolce

p dolce

p dolce

p dolce

81

rf

rf

rf

rf

f

f

f

f

85

p dolce

[*p*]

p

[*p*]

89

mf

mf

mf

mf

93

p

fp

fp

fp

f

f

f

f

97

ff

ff

[ff]

ff

rf

rf

rf

rf

Tempo primo

Musical score for measures 104-107. The score is in 3/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. The first staff has a *dolce* marking. The second and third staves have a *p dolce* marking. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes with various phrasing slurs.

Musical score for measures 108-112. The score continues in 3/8 time with two sharps. The first staff features a series of sixteenth-note runs. The second and third staves have a *p dolce* marking. The music is characterized by intricate melodic lines and rhythmic patterns.

Musical score for measures 113-116. The score continues in 3/8 time with two sharps. The first staff features a series of sixteenth-note runs. The second and third staves have a *p dolce* marking. The music is characterized by intricate melodic lines and rhythmic patterns.

117

[p]

p

p

121

125

129

Measures 129-132. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex piano part with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal part consists of a single melodic line with a long note in measure 130 and a series of eighth notes in measure 132.

133

Measures 133-137. The piano part continues with rapid sixteenth-note passages, marked with *rf* (ritardando) in measures 134 and 135. The vocal part features a series of eighth notes and a final note in measure 137 marked with a vocal inflection symbol [v].

138

Measures 138-142. The piano part continues with rapid sixteenth-note passages, marked with *rf* (ritardando) in measures 138 and 139. The vocal part features a series of eighth notes and a final note in measure 142 marked with a vocal inflection symbol [v].

144

f *p* *f* *p* *p* *f*

150

p *p* *p* *p*

155

pp *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

161

Musical score for measures 161-165. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: two treble staves and two bass staves. Measures 161-163 show a steady eighth-note melody in the treble and a simple bass line. Measures 164-165 introduce sixteenth-note runs in the treble and more complex bass line patterns with rests and chords.

166

Musical score for measures 166-170. Measures 166-169 continue with dense sixteenth-note runs in the treble staves. The bass staves provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 170 features a continuation of the sixteenth-note runs in the treble, while the bass line has some rests and chordal support.

171

Musical score for measures 171-175. Measures 171-173 show a change in the treble melody, with more varied note values and some rests. The bass line remains active with eighth and sixteenth notes. Measures 174-175 conclude the section with a final melodic phrase in the treble and a bass line ending with a half note and a fermata.

6B. Kwartet d-moll

op. 8 nr 3

(wersja version B)

dédiée à mon ami Antoine Bundesmann

Allegro

Violino I *ff*

Violino II *f[f]*

Viola *f[f]*

Violoncello *[ff]*

4

8 *p*

12

ff *p* *ff* *[p]*

15

p *p* *p*

19

ff *[ff]* *pp* *pp* *pp* *pp*

24

[mf]

[mf]

[mf]

σ
mf

28

σ

31

35

dolce

p dolce sempre staccato

p dolce sempre staccato

rf

38

rf

rf

dolce

41

rf

rf

44

47

[3]

50

[3]

53

p

[3]

[3]

56

[3]

[3]

[3]

59

pp

[3]

[3]

[3]

pp

pp

pp

63

[ff] [3]

6 [6]

[ff]

6 [6]

[ff]

[3]

#

[ff]

67

[3]

[6]

[6]

[6]

[6]

[3]

70

naivement

rf

p dolce

p dolce

p

74

[*rf*]

[*rf*]

[3]

rf

rf

78

78

rf

rf

rf

rf

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

53

84

85

86

87

fp

fp

fp

fp

88

89

90

pp

pp

pp

[3]

[3]

[3]

1.

91

92

93

94

f

f

f

f

[3]

[3]

[3]

2.

95

99

103

dolce

[3]

dolce [sempre staccato]

[3]

dolce [sempre staccato]

dolce

[3]

106

109

pp

pp

pp

pp

113

ff

ff

ff

ff

p

p

p

118

sf *p*

[3]

[3]

[3]

[3]

122

p *ff* *f* *f* *f*

[3]

[3]

[3]

[3]

126

p *p* [*p*] *rf* *scherzo*

[3]

[3]

[3]

[3]

130

rf

134

rf

[3]

#8

rf

137

3

[3]

rf

[3]

#8

139

rf

141

rf

144

ff

148

Musical score for measures 148-151. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. In measures 149 and 150, there are slurs over groups of notes, and a sharp sign (#) appears above some notes in the upper staves. Measure 151 ends with a whole note chord in the bass staves.

152

Musical score for measures 152-155. The score is written for four staves. The key signature is one flat. Measures 152 and 153 show a melodic line in the upper staves with beamed sixteenth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 153. Measures 154 and 155 are mostly rests, with some notes in the upper staves.

156

Musical score for measures 156-159. The score is written for four staves. The key signature is one flat. Measures 156 and 157 show a melodic line in the upper staves with beamed sixteenth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 156. Measures 158 and 159 show a melodic line in the upper staves with beamed sixteenth notes. A forte (*ff*) dynamic marking is present in measure 158. The bass staves show a rhythmic pattern of beamed sixteenth notes in measures 158 and 159.

160

[pp]

p

164

ff

pp

ff

p

p

[ff]

pp

168

mf

mf

mf

mf

173

177

181

p dolce

[3]
p dolce [sempre] staccato

[3]
p dolce [sempre] staccato

rf

184

184

185

186

rf

rf

dolce

187

187

188

189

190

The musical score for measures 190-192 consists of four staves. The first and fourth staves are in treble clef, and the second and third staves are in bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff has a melody with a slur over measures 190-191 and a fermata in measure 192. The second staff has a continuous eighth-note melody. The third staff has a continuous eighth-note melody. The fourth staff has a melody with a slur over measures 190-191 and a fermata in measure 192.

193

193

[3]

[3]

[3]

196

196

[3]

[3]

[3]

199

199

p

[3]

[3]

pp

202

202

203

204

[3]

[3]

[3]

205

205

206

207

208

[3]

[3]

[3]

pp

pp

pp

pp

209

209

210

211

212

[3]

[3]

[3]

[3]

ff

ff

ff

ff

213

[3]

[6]

[6]

6

[6]

[3]

216 *scherzo*

rf

rf

p

p

220

sf

rf

rf

rf

224

224

rf

rf

rf

227

227

228

229

230

230

[3]

234

fp

fp

fp

fp

238

pp

pp

pp

pp

[3]

[3]

[3]

[pp]

242

pp

ff

ff

ff

ff

Andantino

p *mf* [*p*] [*p*]

5

mf [*p*]

10

mf [*p*]

15

This system contains measures 15 through 19. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the first staff features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves provide harmonic support with sustained notes and occasional eighth-note patterns. The fourth staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes.

20

This system contains measures 20 through 23. The melodic activity continues in the first and fourth staves, with the first staff showing some chromatic movement. The second and third staves maintain a steady harmonic accompaniment with eighth-note patterns.

24

This system contains measures 24 through 27. Measures 24 and 25 feature a more complex, rapid melodic passage in the first staff, while the other staves continue with their accompaniment. Measures 26 and 27 return to a more standard eighth-note melody in the first staff.

28

Musical score for measures 28-31. The score is written for four staves: Treble (right hand), Treble (left hand), Bass (right hand), and Bass (left hand). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *dolce*. The music features a melodic line in the right hand Treble staff, a supporting line in the left hand Treble staff, and a bass line in the Bass staff. The left hand Bass staff provides a steady accompaniment. The music concludes with a final cadence in measure 31.

32

Musical score for measures 32-35. The score continues from measure 31. The key signature remains B-flat major. The tempo/mood is *dolce*. The music features a melodic line in the right hand Treble staff, a supporting line in the left hand Treble staff, and a bass line in the Bass staff. The left hand Bass staff provides a steady accompaniment. The music concludes with a final cadence in measure 35.

37

Musical score for measures 37-40. The score continues from measure 35. The key signature remains B-flat major. The tempo/mood is *dolce*. The music features a melodic line in the right hand Treble staff, a supporting line in the left hand Treble staff, and a bass line in the Bass staff. The left hand Bass staff provides a steady accompaniment. The music concludes with a final cadence in measure 40.

41

[*rf*] [*rf*] [*rf*] [*rf*]

rf *rf* *rf* *rf*

[*rf*] [*rf*] [*rf*] [*rf*]

45

f *p dolce*

f *p dolce*

f *p dolce*

f *fp*

51

sostenuto

6

55

Measures 55-57 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 55: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 56: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 57: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4.

58

Measures 58-60 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 58: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 59: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 60: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4.

61

Measures 61-63 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 61: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 62: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4. Measure 63: Treble 1 has eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Treble 2 has eighth notes F4, G4, A4, Bb4, A4, G4 with eighth rests; Bass 1 has a whole chord of F4, Bb4, D5; Bass 2 has a continuous eighth-note pattern: C#4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C#4.

64

Measures 64-66 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 64 features eighth notes in the treble and a steady eighth-note bass line. Measure 65 includes a slur over the bass staff. Measure 66 contains various accidentals, including a sharp sign (#) in the bass staff.

67

Measures 67-70 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measures 67-69 continue with eighth-note patterns in the treble and a more complex bass line. Measure 70 features a whole note in the treble and a whole note in the bass.

71

Measures 71-73 of a musical score. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 71 features a complex, rapid eighth-note pattern in the top treble staff. Measures 72-73 continue with similar patterns in the treble and simpler lines in the bass.

74

77

81

RONDO
Allegro

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It contains a melody of eighth and sixteenth notes. The second and third staves are in treble and bass clefs respectively, both with the same key signature and time signature. They contain accompaniment with dotted rhythms and slurs. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing accompaniment. Dynamic markings 'rf' (rhythmic fortissimo) are placed below the second and third staves in the first two measures.

The second system of the musical score continues from the first. It also consists of four staves with the same key signature and time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first two measures of the system are marked with 'rf' (rhythmic fortissimo) below the second and third staves. A double bar line with repeat dots appears after the fourth measure. The final two measures of the system are marked with 'f' (fortissimo) below the second, third, and fourth staves. Some notes in the final measures are enclosed in brackets, possibly indicating optional or editorial changes.

10

Musical score for measures 10-14. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: Treble, Treble, Bass, and Bass. Measures 10-11 show active melodic lines in the upper staves with slurs and accents. Measures 12-14 show sustained notes in the upper staves and more active lines in the lower staves. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

15

Musical score for measures 15-19. The score continues in G major and 4/4 time. Measures 15-16 show a transition with sustained notes in the upper staves and active lines in the lower staves. Measures 17-19 show a more active melodic line in the upper staves, with slurs and accents. Dynamic markings *rf* (ritardando) are present in measures 17 and 18.

20

Musical score for measures 20-23. The score continues in G major and 4/4 time. Measures 20-21 show a transition with sustained notes in the upper staves and active lines in the lower staves. Measures 22-23 show a more active melodic line in the upper staves, with slurs and accents. A double bar line is present at the end of measure 21.

24

27

30

35

musical score for measures 35-39, featuring four staves (treble and bass clefs) and a *dolce* marking.

The score is in 2/4 time and key of D major. Measure 35 begins with a treble staff containing a half rest, a quarter rest, and a quarter note D. The bass staff contains a half note D. Measures 36-39 continue with various melodic and harmonic patterns across the staves. The *dolce* marking is placed above the second staff in measure 36.

40

musical score for measures 40-44, featuring four staves (treble and bass clefs) and a *rf* marking.

The score continues in 2/4 time and key of D major. Measures 40-44 show more complex melodic lines and harmonic support. The *rf* (ritardando) marking appears in measures 41, 42, 43, and 44, indicating a gradual slowing down of the tempo.

45

musical score for measures 45-49, featuring four staves (treble and bass clefs) and a *rf* marking.

The score continues in 2/4 time and key of D major. Measures 45-49 show further development of the musical themes. The *rf* marking is present in measures 46, 47, 48, and 49. The piece concludes in measure 49 with a final chord in D major.

51 *Alla polacca*

Measures 51-53 of the piece. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 51 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 52 features a crescendo leading to a fortissimo piano (*fp*) dynamic. Measure 53 continues with the *fp* dynamic. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Measures 54-56 of the piece. The score continues with the same four-staff layout. Measure 54 begins with a forte (*f*) dynamic. Measures 55 and 56 maintain the *f* dynamic. The music features more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs and slurs.

Measures 57-60 of the piece. The score continues with the same four-staff layout. Measure 57 starts with a new melodic line in the first treble staff. Measures 58, 59, and 60 show a continuation of the piece with various rhythmic patterns and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 60.

61

[p] dolce

[p] dolce

[simile]

[simile]

p [dolce]

p dolce

64

f

f

f

f

f

f

67

[p] dolce

[p] dolce

[p] dolce

[p] dolce

71 Trio

dolce

p dolce

Solo

75

rf

rf

mf

rf

rf

rf

rf

79

dolce

p dolce

Solo

83

Musical score for measures 83-86. The score is written for four staves (Treble, Treble, Bass, and Bass). The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning of measures 83, 84, and 85; *fp* (fortissimo piano) at the beginning of measure 86; and *rf* (ritardando fortissimo) at the beginning of measure 86. The score also includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

87

Musical score for measures 87-90. The score is written for four staves (Treble, Treble, Bass, and Bass). The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning of measures 87, 88, and 89. The score also includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

91

Musical score for measures 91-94. The score is written for four staves (Treble, Treble, Bass, and Bass). The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (Treble) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Bass) starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning of measures 91, 92, and 93. The score also includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

95

Tempo primo

Musical score for measures 95-98. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The tempo is marked "Tempo primo". The dynamics are marked *p dolce* and *p [dolce]*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

99

Musical score for measures 99-102. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F-sharp). The time signature is 6/8. The dynamics are marked *[p dolce]*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

103

Musical score for measures 103-106. The score is written for four staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F-sharp). The time signature is 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

107

[rf]

[r]f

110

[p]

p

[p]

113

0 0 4 0 0

116

0 4 0

119

122

125

125

126

127

128

rf

rf

rf

129

129

130

131

132

133

rf

rf

rf

rf

134

134

135

136

137

f

f

f

139

più lento

[p]

più lento

p

più lento

p

più lento

p

144

più lento

tempo primo

pp

più lento

tempo primo

pp

più lento

tempo primo

pp

149

f

f

f

f

154

159

162

KOMENTARZ KRYTYCZNY

WPROWADZENIE

Komentarz krytyczny do pełnego wydania dzieł kameralnych Józefa Elsnera zawiera omówienie wszelkich problemów związanych z edycją, a w tym uwagi szczegółowe do poszczególnych utworów. Na komentarz składają się podstawowe informacje o źródłach i datowaniu kompozycji, omówienie niektórych wskazówek wykonawczych, a ponadto wykaz korektur i wariantów edytorskich tekstu muzycznego

Trzon komentarza stanowią opisy źródeł, w tym źródła głównego, przyjętego za podstawę wydania, i ewentualnie źródeł pomocniczych (drugorzędnych), które mogą mieć znaczenie dla ustalenia autentycznego tekstu muzycznego, oraz szczegółowy spis wariantów. Opis źródeł zawiera główne informacje katalogowe (bibliograficzne): tytuł (w wersji oryginalnej), również tytuły nagłówek; przy drukach – wydawcę, nr płyty lub nr wydawniczy; format, wymiary kart i płyt (przy rękopisach – liczbę systemów); datę i miejsce powstania (wydania); zawartość zbioru, w którym jest źródło; dane dotyczące egzemplarza: miejsce przechowywania, sygnaturę, ewentualnie proveniencję; literaturę dotyczącą źródła.

Tytuły wydań druków wczesnych są powtórzeniami kart tytułowych zachowanych egzemplarzy lub są wypisywane w takiej formie, w jakiej występują w katalogach i bibliografiach źródeł, a także w literaturze przedmiotu.

Poszczególne źródła wszelkiego rodzaju (autografy, półautografy, rękopiśmienne kopie, pierwodruki i wczesne druki) przy każdym utworze, do którego zachowało się kilka źródeł, oznaczono dużymi literami: A, B, C itd. Ponieważ źródła wymieniane są w kolejności ich znaczenia dla współczesnej edycji, źródło główne, stanowiące podstawę wydania, oznaczone jest zawsze literą A. Symboli literowych nie stosuje się przy utworach, do których zachowało się tylko jedno źródło. W miarę możliwości omówiono również wzajemne związki i pokrewieństwa źródeł.

W komentarzu krytycznym zamieszczono też możliwie dokładne wiadomości o genezie, powstaniu i datowaniu kompozycji. W wielu przypadkach precyzyjne ustalenie miejsca jak i czasu powstania utworów nie było możliwe lub było bardzo trudne z powodu braku odpowiednich danych historycznych i źródłowych. W miarę możliwości i potrzeb podane zostały informacje o okolicznościach powstania utworów, pierwszych wykonaniach, stopniu popularności itp.

Niezwykle istotną częścią komentarza jest szczegółowy wykaz korektur i wariantów. Tu wyjaśnione zostały wszystkie wynikające z krytyki tekstu nutowego, historii powstania dzieła i problematyki związanej z praktyką wykonawczą uzasadnione problemy edytorskie, dotyczące systemu zapisu muzycznego, niejasnych i poprawionych miejsc, rozbieżności, odchyłeń od wersji oryginalnych i wariantów. Wyniki krytyki tekstu omawiane są w kolejności taktów. Warianty i korektury, w tym również warianty ze źródeł drugorzędnych, które – aczkolwiek ujawnione – nie mają wpływu na ostateczny obraz nutowy, uzupełnienia, zmiany melodyczne i harmoniczne, korektury ortografii muzycznej wymagające omówienia są szerzej komentowane; pozostałe zmiany wymienione są w szczegółowym spisie wariantów. Dla uniknięcia skomplikowanych wyjaśnień słownych niektóre fragmenty kompozycji, obrazujące bardziej istotne zmiany, ujęte są w komentarzu krytycznym lub w części nutowej (nad lub pod głównymi systemami) jako *ossia* zapisane nutami w zmniejszonym formacie.

W szczegółowym wykazie korektur i wariantów zastosowano następujący układ komentarza: liczba początkowa przed kropką oznacza numer taktu; następnie określono partię (skrót nazwy instrumentu bądź też „p.” lub „l.” dla prawej lub lewej ręki fortepianu); następne liczby odnoszą się do kolejnych nut w takcie (wliczając także przednutki); znak, cyfra lub komentarz po dwukropku opisuje sytuację w źródle. Niekiedy – zwłaszcza w utworach zachowanych w kilku źródłach, różnie rozwiązujących problem repetycji całych fragmentów – bezpośrednio po numerze taktu umieszczono w nawiasach liczbę oznaczającą numery taktów, które w oryginalnym zapisie skrótowym powtarzane są mechanicznie w identycznej formie. Dotyczy to głównie utworów zachowanych w kilku różniących się sposobem zapisu źródeł, przede wszystkim polonezów i menuetów, zwłaszcza pierwszych ich części, rzadziej triów. Jeśli dla potrzeb komentarza wykorzystano kilka źródeł – ich symbole zamieszczono przed oznaczeniami nut. Jeżeli komentarz dotyczy szeregu nut w kolejnych, sąsiadujących ze sobą taktach, po liczbie oznaczającej nutę lub nuty w takcie początkowym umieszcza się oddzielony ukośnikiem numer taktu następnego, po czym, po kropce – nutę lub nuty w tym takcie i – po dwukropku – objaśnienie jak wyżej. Przy zbiorczym omówieniu kilku kolejnych taktów dwa numery określające ich zakres oddziela się poziomą kreską.

Nazwy dźwięków podawane są według następującego systemu:

The image shows a musical staff system with two staves, treble and bass. The treble staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. Notes are placed on the staves, and below them is a system of names. The names are: $\underline{F} - \underline{H}$, $C - H$, $c - h$, $c^1 - h^1$, $c^2 - h^2$, $c^3 - h^3$, and $c^4 - f^4$. The notes on the staves correspond to these names: $\underline{F}$ and $\underline{H}$ are on the first line of the bass staff; C is on the first space; c is on the first line; c^1 is on the second line; c^2 is on the second space; c^3 is on the third line; c^4 is on the third space; h is on the first line; h^1 is on the second line; h^2 is on the second space; h^3 is on the third line; and f^4 is on the third space. The name $c^4 - f^4$ is written below the note c^4 on the treble staff. The name $c^3 - h^3$ is written below the note c^3 on the bass staff. The name $c^2 - h^2$ is written below the note c^2 on the bass staff. The name $c^1 - h^1$ is written below the note c^1 on the bass staff. The name $c - h$ is written below the note c on the bass staff. The name $C - H$ is written below the note C on the bass staff. The name $\underline{F} - \underline{H}$ is written below the notes $\underline{F}$ and $\underline{H}$ on the bass staff. The name 8^{va} is written above the treble staff, indicating an octave.

1. KWARTET F-DUR OP. 1 NR 1

I *Kwartetem F-dur* rozpoczynamy publikację jednej z najważniejszych w epoce klasycyzmu, w tym w twórczości Elsnera, grup dzieł kameralnych, mianowicie łatwo poddających się klasyfikacji gatunkowi kwartetów na instrumenty smyczkowe. 6 zachowanych do dziś kwartetów smyczkowych Elsnera, tytułowanych w źródłach niezmiennie jako *Quattuor* lub *Quartetto* i w standardowej obsadzie dwojga skrzypiec, altówki i wiolonczeli jako *Violins* (*Violino Primo* i *Violino Secondo*), *Alto* (*Viola*) i *Violoncelle* (*Violoncello*), ukazuje się obecnie w chronologicznie uporządkowanej kolejności ich powstania, w dwu cyklach po 3 utwory, skomponowanych niemal jednocześnie w 2. połowie lat 90-tych XVIII wieku. Informacji o okolicznościach ich powstania jest bardzo mało; będą one podawane w miarę potrzeb przy omówieniach poszczególnych utworów lub ich zespołów.

Cykl trzech kwartetów: F-dur, a-moll i D-dur wymienionych w *Sumariuszu* Elsnera i wydanych drukiem bez liczby opusowej oznaczony został przez Alinę Nowak-Romanowicz (Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957) jako op. 1 i w ten też sposób poszczególne utwory tego cyklu bywają do dziś określane w literaturze przedmiotu. Pomimo braku autografów nie istnieje żadna uzasadniona wątpliwość co do autentyczności cyklu.

I. Źródła

Autograf nieznany. Jedynym źródłem i podstawą wydania jest druk w: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. Datowanie na podstawie Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957.

Format pionowy; 4°; wymiary: 32,8 x 25,2 cm; wymiary płyty: niewidoczne; znak wydaw.: brak.

Druk głosowy zawiera: *Kwartety F-dur, a-moll i D-dur*.

Głosy publikowane są w czterech osobno paginowanych składkach: *Violino primo*: s. 2–17; *Violino secondo*: s. 2–13; *Viola*: s. 2–13; *Violoncello*: s. 2–12.

Przed każdym głosem k. tytułowa, jednobrzmiąca, nlb.

Egz. druku: A-Wn L18.Kaldeck MS 41644; A-Wgm IX.2048; D-Rp 9995/SM XX/447; D-SWl Mus 4758 E; A-SCH PS 107; H-SFm (brak danych o sygn.)

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 5; Burchardt, *Polonez*, s. 597 poz. 3400; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, s. 232 poz. 454; Gołębiowska, *Kwartet*.

Wyd. współczesne: Józef Elsner, *Trois quatuors op. 1 du meilleur goût polonois*, przygotował do wydania Mikołaj Zgółka, Poznań: Vioratoria, 2022.

Nagranie: Józef Elsner, *Trois quatuors du meilleur goût polonois* op. 1, wyk. Mikołaj Zgółka – 1. skrzypce, Zbigniew Pilch – 2. skrzypce, Dominik Dębski – altówka, Jarosław Thiel – wiolonczela, on period instruments, world premiere recording, 2020, NFM 69, ACD 279.

II. Datowanie

Wszystkie trzy kwartety tego cyklu powstały we Lwowie, co potwierdza sam Elsner w *Sumariuszu* (s. 58 poz. 22), prawdopodobnie w 1798 r. lub nieco wcześniej, a ich publikacja w Wiedniu przypuszczalnie w tymże roku była wynikiem nawiązania już wówczas kontaktów kompozytora z firmą wydawniczą Johanna Traega. Nie są znane bliższe okoliczności powstania tych utworów, w tym brak jakichkolwiek informacji o kolejności powstania poszczególnych kwartetów, ułożonych w następstwie cyklu tercjo-kwartowego (F–a–D). Pierwodruk przedstawia nie przypadkowy, swobodny, ale przemyślany porządek. Zagadnienie cyklicznego uporządkowania kwartetów smyczkowych okresu klasycznego wiąże się z metodami kształtowania powiązań pomiędzy poszczególnymi ogniwami cyklu. Prawdopodobnie powstały one w takiej kolejności, w jakiej zostały opublikowane. Brak najmniejszych przesłanek (sposób zapisu, względy obsady i instrumentacji, techniczna strona kompozycji, czy inne argumenty typu źródłowego, w tym przede wszystkim brak autografów) mogących podważać takie przypuszczenie.

III. Wykaz korektur i wariantów

Duża część korektur i wariantów ma swe źródło w charakterystycznych cechach, w tym często aspektach techniczno-drukarskich druku źródłowego. Stąd krytyka tekstu pierwodruku rozciąga się na wszystkie trzy zawarte w nim kwar-

tety smyczkowe, które opublikowane zostały wspólnie na tych samych zasadach, z uwzględnieniem w pełni wszystkich istotnych i znamiennych rysów pierwodruku, włączając w to typowe dla ówczesnych edycji właściwości i swoiste niedoskonałości. Zbiorcze ujęcie tego typu wariantów pozwala uniknąć powtarzania uzasadnień wprowadzanych korekt dla każdego utworu z osobna.

Wszystkie strony opatrzone są – odpowiednio w każdej ze składek – tytułami nagłówkowymi: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Alto* i *Violoncello*. Tytuły: *Quartetto I*, *Quartetto II* i *Quartetto III* pojawiają się jednorazowo, osobno w każdym z głosów, przed pierwszym systemem pięcioliniowym części pierwszej utworu. Również nazwy nienumerowanych poszczególnych części kompozycji (odnoszące się do określenia formy lub tempa) umieszczane są z reguły przed początkowymi pięcioliniami, z wyjątkiem części pierwszej, w której określenie *Allegro* we wszystkich głosach zapisane jest (ze względu na umiejscowienie tytułu) nad pierwszym taktem. W ten sam sposób oznaczane są też tria form tanecznych oraz w *Larghetto* (z pominięciem terminu „temat”) kolejne wariacje (w formie: *Var. I.*, *Var. II.*, etc.) wraz z kodą (*Coda*) w *Kwartecie a-moll* (poza – częściowo – partią I skrzypiec, w której wariacje II-IV zanotowane są bezpośrednio po sobie, bez rozpoczynania ich od nowych pięciolinii). Te oryginalne sposoby przedstawień form poszczególnych części cyklu kwartetowego zostały przejęte w obecnym wydaniu. Wyjątek stanowi źródłowy przekaz Poloneza, zapisany w dość nietypowy sposób, mianowicie z wypisaną w całości po Trio repryzą (bez wewnętrznych repetycji) i niepokazną kodą, co w sumie sprowadziło się do typowego schematu: A+B+A+coda z rozpisanymi w pełni wszystkimi odcinkami. W obecnym wydaniu zrezygnowano z powtórzenia druku pierwszego odcinka, poloneza (A) i w związku z tym warianty oryginalnego zapisu uwzględnione zostały w szczegółowym wykazie korektur i wariantów, oznaczone numerami taktów zaopatrzonymi u góry literką ^R. Nie są znane powody, dla których wydawca zdecydował się na publikację w tak rozszerzonej formie, nie stosując podobnej przy *Menuecie z Kwartetu D-dur*, ponieważ w repryzie (poza dołączonym do niej zakończeniem – kodą) brak jest jakichkolwiek różnicowań tematycznych asocjacji typu przetworzeniowego.

Kreski taktowe, poza ich brakiem na początku wszystkich systemów, stosowane są standardowo. Natomiast pewne różnicowania można zauważyć w sposobach wykorzystywania kresek taktowych przy zmianach tonacji i związanych z tym zmianach znaków chromatycznych. Zazwyczaj w tych przypadkach, o ile oczywiście nie następują one na początku utworu lub wydzielonych jego części, ale w toku kompozycji, także gdy zbieżne są z początkami nowych systemów pięcioliniowych, oznaczane są powszechnie podwójnymi kreskami taktowymi. Dość często są one wewnątrz utworu zastępowane pojedynczymi kreskami taktowymi, na przykład w głosie pierwszych skrzypiec: *Kwartet F-dur (Finale*, t. 110/111, 142/143, 191/192, 264/265) i *Kwartet D-dur (Rondo*, t. 65/66); w głosie drugich skrzypiec: *Kwartet D-dur (Allegro*, t. 82a/85, 124/125 i *Rondo*, t. 65/66); w głosie altówki: *Kwartet D-dur (Allegro*, t. 122/123); w głosie wiolonczeli: *Kwartet F-dur* (przed repryzą poloneza po Trio, t. 22), *Kwartet a-moll (Allegro*, t. 180/181), *Kwartet D-dur (Allegro*, t. 123/124). Podwójna kreska taktowa służy również niekiedy jako sygnał zmiany tonacji, gdy nie ma potrzeby zmiany oznaczeń chromatycznych (por.: początek drugiego tematu, przejście z tonacji a-moll do C-dur (*Kwartet a-moll, Allegro*, partia drugich skrzypiec, t. 39/40)).

Oznaczenia repetycji poszczególnych odcinków kompozycji, w formach standardowych dla ówczesnych druków muzycznych: jednostronne ¶ i obustronne ¶¶, są stosowane konsekwentnie i stosunkowo jednolicie. Niewielkie rozbieżności pomiędzy ich zapisami w poszczególnych instrumentach w układzie partyturowym sprowadzają się do dwu przypadków. Pierwszy z nich dotyczy objęcia zanotowanych tylko przed przetworzeniem znakami repetycji przetworzenia i repryzy w utrzymanych w formach sonatowego allegra skrajnych części *Kwartetu a-moll* – *Allegro* (w głosie drugich skrzypiec i altówki) i *Finale* (w głosie altówki). Drugi – umieszczenia znaku repetycji na końcu kody w drugiej części tego samego Kwartetu (w głosie pierwszych skrzypiec), nakazującego powtórzenie tego ogniwa cyklu wariacyjnego. Oba te przypadki traktuje się jako błąd drukarski.

Zgodnie z zapisem źródłowym zachowano oryginalne formy metrum, w tym oznaczone symbolem ♩ przekreślone pionowo] (*alla breve*) *Allegro* w *Kwartetach F-dur* i *D-dur* oraz w *Larghetto* z wariacjami i kodą, a więc we wszystkich ogniwach cyklu wariacyjnego w *Kwartecie a-moll*, a także klucz basowy w uwspółcześnionej formie oraz klucz tenorowy i wiolinowy dla wyższych rejestrów wiolonczeli. Chromatyczne znaki przykluczowe stosowane są względnie regularnie na początkach wszystkich systemów. Do wyjątków należy ich pominięcie jedynie w głosie altówki (*Kwartet a-moll, Finale*, t. 227) i w głosie wiolonczeli (*Kwartet F-dur, Allegro*, t. 112, 120 i *Finale*, t. 14 oraz *Kwartet D-dur, Allegro*, t. 95, 130, 143, 157 – błędny # przykluczowy, 171, 201, 212).

Kształty nut i pauz niewiele różnią się od form współczesnych. Skrótowe zapisy pauz, w tym również pauz całonutowych stosowanych na oznaczenie przerwy całotaktowej bez względu na rodzaj metrum (♩, ♪, ♫, ♬), obejmujących większe odcinki lub powtarzających się figur dźwiękowych, drukowane w formie powszechnie stosowanych abrewiacji, są rozwiązywane bez odnotowywania wprowadzanych zmian w szczegółowym wykazie korektur i wariantów. Każdorazowo natomiast uwzględnia się w wykazie korektur i wariantów modyfikacje zapisu dwudźwięków, opatrzonych częstokroć w wiedeńskim druku Traega podwójnymi kreskami, które w obecnym wydaniu – o ile nie są częścią układów głosowych i elementem

prowadzenia głosów (jak np. w partii drugich skrzypiec w *Kwartecie a-moll, Allegro*, t. 212–213) – zastąpiono formami akordowymi ze wspólną kreską.

Istotnym z punktu widzenia formy zapisu, a także ze względu na sposób interpretacji wykonawczej, jest oryginalny system notowania nut (a także pauz) punktowanych. W przekazie źródłowym istnieją dwa sposoby stosowania nut z kropką przedłużającą, które są zamieniane w obecnym wydaniu na nutę z łukiem zatrzymującym. Pierwszy z nich, z kropką umieszczoną bezpośrednio przy nucie ($\text{♩} = \text{♩} \cdot$), ze względu na kształt i przejrzystość obrazu przebiegu rytmicznego, jest zawsze odnotowywany w wykazie korektur i wariantów. Drugi – równie często spotykany w pierwodruku Traega – z kropką umieszczoną nie bezpośrednio przy nucie, ale oddzieloną od niej kreską taktową, zamieniony jest na notację współczesną ($\text{♩} | = \text{♩} \cdot$) milcząco. Podobnie potraktowane zostały nieliczne, ale typowe dla druku Traega przypadki, w których przez umieszczenie punktu przedłużającego przy nucie zmianie ulega wartość taktu. Zapisy tego rodzaju zostały w sposób jednolity poprawione, zgodnie z dzisiejszą praktyką ($\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot = \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$). Wszelkie inne zmiany sposobów wiązań, które często podkreślają artykulację, wprowadzane głównie w celu ujednolicenia graficznego zapisu, są ujawniane każdorazowo w wykazie korektur i wariantów. Zgodnie z przyjętymi zasadami pauzy z kropką augmentacyjną, dość często stosowane w *Kwartecie D-dur* (np.: $\text{♩} \cdot$), rozwiązuje się, odnotowując oryginalną notację w komentarzu krytycznym.

Brak kreszek akcentowych w pierwodruku nie oznacza, że Elsner nie stosował tego typu artykulacji. Jak świadczą zapisy Poloneza z *Kwartetu F-dur*: partia pierwszych skrzypiec (t. 10 – reprzyza), partia drugich skrzypiec i altówki (t. 3, 4, 21, 22), a także *Allegro* z *Kwartetu D-dur*, partia pierwszych skrzypiec (t. 99), akcenty „kreskowe” zostały tu zastąpione przez punkty *staccato*, umieszczane nad lub pod nutą opatrzoną też punktem przedłużającym – elementem krepującym wykonanie *staccato*. Umieszczenie w tych miejscach akcentów uplastycznia zdecydowanie strukturę rytmiczną poloneza. Zazwyczaj publikowane są w pierwodruku w formie charakterystycznych motywów rytmicznych: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ (w naszym wydaniu: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$). Problematiczne są próby ujednolicenia artykulacji w t. 4 (i analogicznie w t. 22) w głosie drugich skrzypiec i altówki. Wiele przykładów podobnych zapisów „polonezowych” struktur rytmicznych dostarczają również sposoby przedstawiania fragmentów drugiego tematu w *Allegro Kwartetu a-moll* (np. partia pierwszych skrzypiec, t. 40, 44, 56, 60 – ekspozycja i 181, 185, 197, 201 – reprzyza).

Punkty augmentacyjne przy dwudźwiękach, bez względu na sposób ich zapisu (akordowy czy głosowy), notowane są w wiedeńskiej edycji Traega zawsze przy obu dźwiękach (por. np. *Kwartet a-moll, Allegro*, partia altówki, t. 212; *Kwartet D-dur, Rondo*, t. 15, 41–43, 45–48, 80–98 – partia pierwszych skrzypiec i t. 104 i 108 – partia altówki). Akord punktowany pojawia się tylko raz: w partii pierwszych skrzypiec w *Kwartecie a-moll* jako finałowy akord w *Allegro*, t. 234: $a-e^1-cis^2-a^2$ (przy dźwięku e^1). Chociaż prawdopodobnie tylko wyższe dźwięki mogą być w tym przypadku dokładnie wytrzymane, kropki przedłużające uzupełniono przy wszystkich dźwiękach składowych tego akordu.

W pierwodruku zapisy triol (brak innych ugrupowań nieregularnych) ograniczają się zazwyczaj do czystego zapisu nutowego, bez żadnych oznaczeń dodatkowych, czy to w formie małej cyferki „3” umieszczanej albo nad główką nuty środkowej albo w połowie wiązania grupy triolowej, czy też łuku o charakterze strukturalnym, nie wyrazowym. Czasem triole pojedyncze lub grupowane w dłuższe ciągi wyposażane są w oznaczenia artykulacyjne, głównie kropki *staccato* i łuki, notowane zresztą sporadycznie i niekonsekwentnie. W *Allegro Kwartetu D-dur* zwracają uwagę triolowe formuły rytmiczne o wyraźnie zarysowanych konturach strukturalno-artykulacyjnych ($\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$). Zapis różnorodnie notowanych w pierwodruku triol został obecnie ujednolicony, a oryginalne formy są ukazane w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

Pewien problem edytorski stwarzają sposoby notacji nut ozdobnych i ornamentów innego rodzaju. Przednutki w całym pierwodruku sztychowane są różnie, nawet w miejscach analogicznych, co uniemożliwia zasadne nadawanie im konkretnego znaczenia typu interpretacyjnego. Nie licząc przednutek w formie ósemki z przekreśleniem (szesnastki), Elsner nie posługiwał się przednutkami o mniejszej wartości. W przeważającej większości są to przednutki ósemkowe, a także ćwierćnutowe, stanowiące zazwyczaj połowę wartości nuty głównej. Zasada ta nie jest jednak ściśle przestrzegana i w wielu przypadkach wymaga korekt i ujednolicień. Jeśli w wykazie korektur i wariantów nie zaznaczono inaczej, przednutki notowane są jak w pierwodruku.

Wszystkie przednutki w druku Traega nie są powiązane łukami z nutą główną, stąd i obecnie zrezygnowano z uzupełniania łuków przy tych figurach. Przednutki szesnastkowe w formie przekreślonej ukośną kreską ósemki pojawiają się w przekazie źródłowym bardzo rzadko i wyłącznie w partii I skrzypiec: dwukrotnie w *Allegro* i trzykrotnie w *Andantino* w *Kwartecie F-dur* oraz dwukrotnie w *Andante* w *Kwartecie D-dur*. Z zagadnieniem wykonawczym wiąże się natomiast godny uwagi sposób realizowania w partii I skrzypiec przednutek szesnastkowych, a zwłaszcza ósemkowych, powiązanych z tercjowym opadaniem nut podstawowych (*Kwartet F-dur, Andantino*, I skrzypce, t. 25: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ i analogicznie – t. 47), które – traktowane jako przednutki długie (*appoggiatury*) – mogą wpływać na płynność linii melodycznej przy jednoczesnym niewielkim spowolnieniu duktu rytmicznego. Ich wykonanie jako dźwięków na mocnej części taktu jest problematyczne. Bardziej właściwe wydaje się traktowanie ich w charakterze rytmów punktowanych.

Natomiast z większą pewnością jako *appoggiatury* należałoby traktować przednutki w formułach kadencyjnych *Poloneza*, z charakterystyczną dla tego tańca strukturą rytmiczną i rozkładem akcentów (*Kwartet F-dur*, *Polonez*, I skrzypce, t. 9 i 27 i coda t. 36, oraz *Kwartet D-dur*, *Finale* o jawnie polonezowym charakterze, I i II skrzypce, t. 8, 24, 117 oraz I skrzypce, t. 32 i 40). Sposoby wykonania tych przednutek podane są ponad systemami.

Wysoce znamieny jest sposób stosowania przednutek w cyklu wariacyjnym *Larghetto* w *Kwartecie a-moll*. Budowa poszczególnych ogniw cyklu składa się z dwu ośmiotaktowych okresów, każdorazowo powtarzanych (poza bardziej rozbudowaną kodą, w której poza ścisłym powtórzeniem tematu znajduje się właściwe zakończenie tej części kwartetu). W każdym z nich kompozytor powierza rolę wiodącą kolejno różnym instrumentom: temat – pierwsze skrzypce, wariacja I – drugie skrzypce, wariacja II – altówka, wariacja III i IV – pierwsze skrzypce, wariacja V – wiolonczela. Z takiego układu wynika metoda stosowania przednutek, które pojawiają się wyłącznie w zakończeniach każdego z osobna okresu (z wyjątkiem kody) zawsze w partii pierwszych skrzypiec oraz w partiach tych instrumentów, które odgrywają najważniejszą rolę w poszczególnych częściach cyklu.

Wszystkie tryle, szczególnie obfite w *Kwartecie D-dur*, zaznaczone literami *tr*, bez poziomej falistej linii wyznaczającej ich zakres, nigdy nie poprzedzone przednutką i objęte łukiem, zawsze powinny zaczynać się od górnej nuty pobocznej. Najczęściej pojawiają się w głosie pierwszych skrzypiec, rzadziej drugich skrzypiec i wiolonczeli. Zdarzają się przypadki trylu podwójnego, na przykład w tercjach paralelnych w partii drugich skrzypiec i altówki (*Kwartet D-dur*, *Rondo*), a nawet potrójnego w partii pierwszych i drugich skrzypiec oraz altówki, w ruchu rozbieżnym (*Kwartet a-moll*, *Finale*). Braki formuł zakończeniowych trylu częściowo rekompensują w partii pierwszych skrzypiec rytmicznie wypisane końcówki tryłów połączone łukami z nutą główną (*Kwartet D-dur*, *Rondo*, t. 90 i 92). Łuki ponad nutą główną i obiema pozostałymi w miejscach paralelnych (t. 94 i 97) są uzupełniane. Poza nielicznymi wyjątkami (*Kwartet F-dur*, partia pierwszych skrzypiec, *Allegro*, t. 133–136 – tryl zakończony rytmicznie wypisaną wznoszącą się figurą melodyczną, lub *Polonez*, t. 14 – tryl całotaktowy), ten rodzaj ozdobników dotyczy najczęściej nut o niewielkich wartościach rytmicznych i przypomina raczej wydłużony mordent, który we właściwej sobie postaci nie pojawia się cyklu w ogóle.

Zachowano oryginalne zapisy obiegników: w formie symbolu nie przekreślonego pionową kreską, umieszczonego w pierwodruku nad główkami nut wyłącznie w *Kwartecie F-dur* (*Allegro*, partia I skrzypiec, t. 58 i 195), lub w formie rozwiniętej z pełnym zapisem nutowym całej tej figury ozdobnej (*Allegro*, partia I skrzypiec, t. 5 i 195 oraz partia wiolonczeli, t. 25 i 122).

Stosowanie akcydencji w przekazie źródłowym nie odbiega od sposobów ich użycia w wielu ówczesnych drukach muzycznych. Znaki chromatyczne są notowane z dość dużą swobodą. W zasadzie raz wypisane obowiązują w partii danego instrumentu na przestrzeni całego taktu we wszystkich oktawach. Zdarza się jednak niejednokrotnie powtarzanie dodatkowych znaków chromatycznych przy tym samym dźwięku w obrębie taktu. Są to najczęściej błędy drukarskie, ale czasem mogą też mieć znaczenie akcydencji przypominających. W obecnym wydaniu są one ujednolicone, opublikowane zgodnie z dzisiejszą praktyką i przedstawione w formie znormalizowanej. W szczegółowym wykazie korektur i wariantów uwzględniono wyłącznie przypadki wątpliwe.

Elsner ze stosunkowo dużym upodobaniem posługuje się fermatami jako środkami wyrazowymi, zwłaszcza dla osiągnięcia większego efektu przy pauzach całotaktowych jednocześnie we wszystkich głosach. Tego rodzaju chwyt techniczny, nagle przerwy w toku utworu, celowo zakłócające jego rytmiczny przebieg, są często stosowanym we wczesnych okresach twórczości Elsnera zabiegiem techniczno-formalnym i wyrazowym. Łączą się one zazwyczaj z gwałtownymi i bez przygotowania zmianami tonalnymi kontrastującymi ze sobą struktur i zestawień środków harmonicznymi. Najczęściej pojawiają się one w formach *allegro* sonatowego po przetworzeniu, przed reprzyką (*Kwartet F-dur*, *Finale*, t. 137; *Kwartet a-moll*, *Allegro*, t. 114), ale znajdują również zastosowanie pomiędzy łącznikami i tematami pobocznymi, także w innych ogniwach cyklu sonatowego. Typową formę tego rodzaju pauz generalnych prezentuje w części pierwszej, *Allegro* w *Kwartecie F-dur* t. 37, oddzielający akord dominantowy G-dur (w tonacji C-dur) od As-dur, t. 95 – akord dominantowy E-dur (w tonacji a-moll) od F-dur oraz t. 175, oddzielający akord dominantowy C-dur (w tonacji F-dur, zasadniczej) od Des-dur. We wszystkich tych przypadkach po zawieszonych akordach dominantowych i pauzie generalnej następują nieoczekiwane i raptowne tonalne przesunięcia półtonowe.

Określenia tempa wypisywane są z reguły w pełnym brzmieniu i dokładnie. Ograniczają się do czterech podstawowych terminów: *Allegro*, *Andantino*, *Larghetto* i *Andante poco adagio* (w głosie drugich skrzypiec: *Adagio poco andante*). Jedynym wyjątkiem jest skrót „*All^o*” w *Finale Kwartetu F-dur* w zapisie głosu wiolonczeli. Brak oznaczeń tempa w *Polonezie* (*Kwartet F-dur*) oraz *Menuecie* i *Rondzie* (*Kwartet D-dur*). *Larghetto* – środkowa część *Kwartetu a-moll* – jest jednocześnie tematem następującym po niej cyklu pięciu wariacji z kodą, bez określenia jednak jego funkcji jako tematu; które w edycji zostało dodane.

W edycji zachowano wszystkie formy określeń dynamicznych, jakie znajdują się w źródle. Są to przede wszystkim powszechnie używane skróty literowe: *f*, *ff*, *fp*, *p*, *pp*, *ppp*, *mf* oraz rzadziej dziś używane, o znaczeniu podobnym: *fz*

(*forzato, forzando*) i ***rinf*** (*rinforzato, rinforzando*) u Elsnera oznaczające silny akcent na pojedynczej nucie lub współbrzmieniu), notowane niemal wyłącznie pod pięciolinia, nie zawsze precyzyjnie (z uwagi na techniczne właściwości drukarskie) na właściwych miejscach, co w naszym wydaniu zostało ze względów muzycznych skorygowane. Szczególną uwagę zwrócono na połączenie ***fp***, wynikające niekiedy z niedokładnego, rozłącznego zanotowania: ***fp***. Ujednolicono również w ramach koordynacji głosów nieliczne rozbieżności w ujęciu partyturowym, również kierując się przede wszystkim względami muzycznymi. Wszystkie wprowadzane w tym zakresie korekty zostały ujawnione wykazie korektur i wariantów. W druku Traega nadzwyczaj rzadko i wyłącznie w formie skrótowej pojawiają się oznaczenia słowne: *crescendo* (*Kwartet D-dur, Allegro*, partia wiolonczeli, t. 111: *cres*) i *decrescendo* (*Kwartet D-dur, Andante*, partia drugich skrzypiec, t. 27 i 76/77 i partia altówki, t. 27: *decres*) przy stopniowych zmianach dynamiki w przebiegu utworu. Są one zawsze zastępowane oznaczeniami graficznymi ($\leftarrow$, $\rightarrow$). Ten system zapisu dynamiki stopniowej zachowano, nieznacznie normalizując go według zasad dzisiejszej praktyki. W zapisach wszystkich trzech kwartetów nie pojawiają się w ogóle graficzne formy akcentów ($\hat{=}$).

W wiedeńskim pierwodruku Traega oznaczenia artykulacyjne nie są drukowane precyzyjnie i konsekwentnie. Ten stan rzeczy wymaga ujednoliczeń i uzupełnień przede wszystkim na podstawie miejsc analogicznych (na przykład we fragmentach ekspozycji i reprzyzy) oraz sposobu zapisu paralelnie prowadzonych głosów różnych instrumentów (także układów unisonowych lub oktaowych), przy czym ścisła koordynacja zapisów artykulacyjnych nie zawsze jest możliwa, konieczna lub uzasadniona. Wszelkie ujęte w nawiasy kwadratowe uzupełnienia, ujednoliczenia i poprawki oznaczeń artykulacyjnych są wskazane w wykazie korektur i wariantów tylko w przypadkach wątpliwych lub wskazujących na różnice w zapisie źródłowym w porównaniu z obecnym opracowaniem.

Notowanie w edycji Traega łukowania „piętrowego”, pokrywających się i nakładanych na siebie łuków zatrzymujących i łączących:  rozdzielono (tam gdzie było to uzasadnione) w formie: . W ten sam sposób potraktowano zapisy podobne, a wersje oryginalne, jak również połączenia, których zapisy budzą wątpliwości, zostały wyszczególnione w wykazie korektur i wariantów.

Staccato u Traega pojawia się wyłącznie w formie kropek umieszczanych – w zależności od położenia nut – nad lub pod główkami nut. W obecnym wydaniu zachowano oryginalne sposoby notowania tych znaków, a dokonane zmiany i uzupełnienia, wynikające z analizy porównawczej zapisów fragmentów analogicznych oraz przypadki budzące wątpliwości są omówione w komentarzu krytycznym. Wykaz korektur i wariantów nie obejmuje zmian oczywistych (poprawek wyraźnych błędów drukarskich) i dodatków, które są ujmowane w nawiasy kwadratowe.

Wyjątkowo *staccato* w formie kresek napotykamy jedynie w partii altówki w *Finale Kwartetu F-dur*, t. 64 (3 i 4) i 65 (4) oraz t. 69 (1–3). Jest to zapewne wynikiem błędu drukarskiego, a nie działaniem celowym, gdyż nie są konsekwentnie notowane, a w odpowiednich, paralelnych fragmentach kompozycji w reprzyzie (t. 176, 177 i 181) zastosowano – jak w innych, podobnych miejscach – kropki, a nie kreski, i taką formę zapisu przyjęto w obecnym wydaniu. Dla wprowadzenia akuratu w tych miejscach rozróżnienia brak jest uzasadnienia muzycznego. Wydaje się, że w ogóle rozróżnienie kreski i kropki *staccato* nie ma w zapisie wszystkich trzech kwartetów większego znaczenia.

Również jako omyłkę drukarską traktuje się kreski *staccato* (być może mające znaczenie akcentów podkreślających dźwięki synkopowane, wynikające z rytmiki polonezowej, w głosie altówki w Polonezie z *Kwartetu F-dur* (t. 19).

Niestaranne i niedokładne sztychowanie stereotypowych łuków i innych znaków artykulacyjnych, o ile nie dotyczą specjalnego i bezspornie intencjonalnego sposobu ich notowania, poprawiane jest do formy znormalizowanej i z uzasadnieniem zmian w wykazie korektur i wariantów. Dotyczy to różnego oznakowywania fragmentów o podobnych układach rytmiczno-melodycznych. Szeroki wachlarz sposobów ich notowania w pierwodruku Traega, wśród których trudno znaleźć dwa identyczne potraktowania, dobitnie zobrazowany w szczegółowych wykazach korektur i wariantów, wynikał nie tyle z zamysłu kompozytorskiego, ile z technicznych uwarunkowań drukarskich, i w związku z tym wymagał podjęcia prób ujednolicenia.

Bez zmian pozostawiono niezbyt zresztą liczne oznaczenia słowne znaków wykonawczych, umieszczanych w zapisie źródłowym – ze względu na możliwości graficzne – zarówno pod jak i nad systemem. Należą tu takie określenia, jak: *pizzicato* (w pierwodruku zawsze w formie skrótowej: *pizz*) i *arco* (*Kwartet D-dur, Menuet*), *solo*, które ma podkreślać dominującą rolę tego fragmentu głosu i dotyczy sposobu wykonania (*Kwartet F-dur, Allegro*, partia altówki, t. 63 i 161 i *Kwartet D-dur, Andante poco adagio*, partia wiolonczeli, t. 30) oraz: *sopra una corda* (*Kwartet D-dur, Allegro*, partia pierwszych skrzypiec, t. 207). Określenie: *loco* pojawia się przy zmianie klucza w głosie wiolonczeli (*Kwartet F-dur, Finale*, t. 10). Do oznaczeń wyrazowych, dotyczących emocjonalnej sfery kompozycji, należą: wyjątkowo często wykorzystywane w zapisach całego cyklu *dolce* (w źródle zawsze w formie skrótowej: *dol*: lub *dol*, niemal wyłącznie umieszczane pod systemem), oraz *scherzo* (*Kwartet a-moll, Allegro*, a zwłaszcza *Finale*, w zapisie źródłowym również w formie *scherzo* i *Kwartet D-dur, Allegro*), a także *naivement* – określenie wypisane nad pierwszym taktem niezależnie od tempa (*Kwartet a-moll, Finale*).

Allegro

1. Vno I, Vno II; pod oznaczeniem metrum *c*: ***fp***
Vla; 1 (dwudźwięk *e¹-g¹*): zapis głosowy 
Vla; pod 1: ***ff***
4. Vno I; 1-3: 
6. Vno I; 1-3, 4-7:  (podzielony za względu na przejście do kolejnego systemu)
13. Vla; znak graficzny *crescendo* ($\text{<=>$) przedłużony do pocz. t. 14
15. Vc; pod 4: *dol* (przesunięto na początek frazy)
16. Vla; pod 1: *dol*
Vla; 1/19.2: zapis rytmu i artykulacja 
- 16., 17. i 18. Vc; zapis rytmu i artykulacja 
18. Vno I; nad 4: kropka *staccato*
21. Vla; 1/24.1: zapis rytmu i artykulacja 
Vc: zapis rytmu i artykulacja 
22. Vc: zapis rytmu i artykulacja 
23. Vc/ 24.: zapis rytmu i artykulacja 
24. Vno II; pod 1: ***p***
25. Vno I; pod 1: ***fp***
26. Vno I; nad 2: ***fp***
Vc: zapis rytmu i artykulacja 
27. Vc; 2-5: brak  (łuk uzupełniono na podstawie zapisu w t. 122)
29. Vno I; pod 1: *dol*
35. Vno I; przed 13: zbędny 
Vno I; $\text{<=>$ tylko w 2. połowie taktu
38. Vno II, Vla; pod 1: *dol*
40. Vno I; pod 1: *dol*
47. Vno I; pod 3: *dol*
Vno II, Vla; pod 1: *dol*
48. Vno I; 1: przednutka 
Vno I; 3-7: zapis rytmu i artykulacja 
50. Vno I; 1: przednutka 
Vno I; 3-7: zapis rytmu i artykulacja 
Vno I; nad 2: zbędna kropka *staccato*
51. Vno I; nad 2: gruba kreszczka pionowa (omyłka drukarska?)
Vno I; 3-4: 
Vno I; 10/52.4: 
53. Vno I; 6/54.3: 
54. Vno I; 6/55.3: 
55. Vno I; 6/56.1: 
56. Vno I; pod 3: 2(?)
Vc; przed 1: zbędny 
57. Vno I; przed 16: zbędny 
59. Vno I: zapis rytmu 
Vno II; 8/60.1: 
64. Vla; pod 1: *dol*
65. Vno I; 1/66.1: 
Vno I; pod 3: *dol*
66. Vno I; nad 3: kropka *staccato*
Vno I; 1-5: 
67. Vno I; przed 5 (*b²*): zbędny 
71. Vno I; 5-10: wiązanie 
86. Vc; pod 2: ***fp*** (przesunięto pod 1)
87. Vno II; pod 1: *dol*
89. Vla; pod 1: *dol*
90. i 92. Vno II: zapis rytmu i artykulacja 
94. Vno II, Vc; 1-5: 
97. Vla; pod 1: *dol*
98. Vno I; pod 1: *dol*
106. Vno II; pod 1: *dol*
110. Vc; pod 4: *dol* (przesunięto pod początek frazy)
111. Vla; pod 1: *dol*
Vla; 1/114.2: zapis rytmu i artykulacja 
Vc/113.: zapis rytmu i artykulacja 
116. Vla; 1/119.2: zapis rytmu i artykulacja 
Vc: zapis rytmu i artykulacja 
117. i 118. Vc: zapis rytmu i artykulacja 
120. Vno I; 2, 121. 1-2, 122. 1: zachowano zapis dwugłosu z osobnymi kreskami pionowymi
121. i 122. Vc: zapis rytmu i artykulacja 
128. Vno I; 1-5: 
Vno I; 7-11: 
Vno I; przed 8 (*h¹*): 
130. Vno I; pod 8-12: znak graficzny *crescendo* ($\text{<=>$)
Vno II; znak graficzny *crescendo* ($\text{<=>$) tylko na przestrzeni 2. połowy taktu
133. Vno II; 2/134.1:  przesunięty
145. Vno I; pod 2: *dol*
Vno II; pod 1: *dol*
Vla; pod 2: ***fp*** *dol*
146. Vno I; zapis rytmu i artykulacja: 
148. Vno I; zapis rytmu: 
151. Vno I; 6/152.4: 
- 151.-154. Vc; 1-5: 
152. Vno I; 6/153. 4: 
157. Vno I; zapis rytmu i artykulacja: 
159. i 160. Vno I; pod 2: ***rinf***
163. Vno I; pod 1: *dol*
Vla; nad 6 i 7: zachowano kreski zamiast kropek
164. Vla; 2-4: 
165. Vc; 1-3: 
166. Vno I; 1-3: 
167. Vla 7/168.1: 
168. Vno I; 2/169.1: 

170. Vno I; 1–3: wiązanie łamane 
 Vno I; pod 7–12: znak graficzny *crescendo* (<)
176. Vno II; pod 1: *dol*
177. Vla; 3/178.2: 
178. Vno I; pod 1: *dol*
179. Vno I; 6 /180.2: 
 Vla; 1/180.1: 

181. Vno II; 1: a^l
185. Vla; 1 (dwudźwięk $f-a$): zapis głosowy 
188. Vno I; 1–3: 
 Vla; 1–3: 
189. Vno I; 2–5, 8–11: łuki przy obiegach uzupełniono na zasadzie analogii do t. 5
195. Vno I; pod 1: *ppp* (zamiast pod 2)

Andantino

przed 1. systemem. Vno I: *Andantino*

1. Vno II, Vla; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; 1–2: 
 Vno II; 4/2.1: 
 Vc; pod 1: *dol*
2. Vno I; pod 1: *dol*
 Vno II; 5–7: 
 Vla; 5–7: 
 Vc; 1–2, 3–4, 5–6: 
3. Vno I; pod 1: *rinf*
 Vno II; 1–2: 
 Vno II; pod 1: *rinf*
4. Vno I; 1–5: 
 Vc; 2–5 i 6–7: 
5. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; pod 2: *dol*
 Vno II; 3–5: 
 Vla; pod 1: *dol*
 Vc; 2–4: 
6. Vno I; 1–5: 
 Vno II; 2–4: 
 Vc; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vc; 1–3: 
7. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
8. Vno I; 1–5: 
 Vno II; 1–2: 
 Vno II; pod 4: *dol*
9. Vno II; 8–9: wiązanie łamane 
 Vla; 7–12: wiązanie łamane 
11. Vla; nad 2: kropka *staccato*
12. Vla; nad 7: kropka *staccato*
13. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
15. Vno I; 1–3: 
16. Vc; pod 2–3: *p dol*
 Vc; 2–3: 
17. Vno I, Vc; pod 1: *dol*
 Vno I; 1/18.4: 
 Vno II; 4/18.2: 
 Vc; 2–4: 
18. Vno II; 5–7: 
19. Vno II; 1–2: 
 Vno II; pod 1: *fp*, zmieniono na podstawie t. 3, 72
 Vc; pod 2: *fp* (przesunięto pod 19.1)
20. Vno I; 5: przednutka 
 Vc; 1–3: wiązanie łamane 
 Vc; 2–4: 
 Vc; 5–7/21.1: 
21. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; pod 2: *dol*
 Vno II; 3–5: 
 Vla; pod 1: *dol*
 Vc; 2–4: 
22. Vno I; 1–5: 
 Vno II; 2–4: 
 Vc; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vc; 3–5: 
23. Vno I; przed 1: $\sharp$
 Vno II; przed 1: $\gamma \sharp \gamma$
- 24a. Vla; 1 (dwudźwięk d^l-f^l): zapis głosowy 
25. Vno I, Vno II; pod 1: *dol*
 Vno I; 1 i 3: przednutki 
 Vla; pod 1: *dol p*
26. Vno I; 2–4: 
 Vla; 3–5: 
 Vno I; 6/27.1: 
27. Vc; 2–4, 6–8: 
 Vc; przed 7 (*as*): zbędny $\flat$
28. Vla; 5/29.1: 
30. Vla; 4–5/31.1: 
33. Vno I; 1–4: 
 Vno II; pod 1 i 2: kropki *staccato*
 Vno II; 3/34.1:  niedokończony z powodu przejścia do nowego systemu
 Vc; 1–3: wiązanie łamane 
34. Vno I; 2–4 i 6–8: 
 Vno II; 2–4: 
35. Vc; 2–4, 6–8: 
36. Vla; 4–5/37.1: 
37. Vno I; przed 8 (h^l); zbędny $\sharp$
38. Vla; 4–5/39.1: 

39. Vno I; przed 8 (*h*); zbędny $\sharp$
 40. Vno I; pod 3 (*es'*): kropka *staccato*
 41. Vno I; przed 7 (*d'*): zbędny $\flat$
 Vno II; pod 1–5: kropki *staccato*
 42. Vno I; 4–6:
 43. Vno I; nad 3: kropka *staccato*
 44. Vno II; 1–5 i 6–10: wiązania
 47. Vno I; 1 i 3: przednutki $\flat$
 Vno II; 3: nuta w druku zatarta
 48. Vno I; 2–4 i 6–8:
 Vno II; 2–4:
 Vla; 3–5:
 49. Vc; 2–4, 6–8:
 50. Vla; 1–2:
 Vla; 4–5/51.1:
 53. Vno I; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vc; 6–7:
 54. Vno I, Vc; pod 1: *dol*
 Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vla; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vla; pod 1: *p dol*
 Vc; 2–4:
 55. Vno I; 2–4:
 Vno II; 1–2 i 5–7:
 56. Vno II; pod 2: *fp*
 Vc; pod 3: kropka *staccato* (akcent?)
 57. Vno I; 5: przednutka $\sharp$
 Vc; 1–3: wiązanie łamane
 58. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; pod 2: *dol*:
 Vno II; 3–5:
 Vla; pod 1: *dol*
 Vc; 2–4:
 59. Vno II; 2–4:
 Vc; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vc; 3–5:
 60. Vno I; przed 1:
 Vno II; przed 1: $\gamma \sharp \gamma$
 Vla; 8: $\flat$ (poprawiona na $\flat$ na zasadzie analogii do t. 7 i 23)
 Vc; pod 7: *fp* (przesunięto pod 60. 8)
 Vc; 7–9:
 61. Vno I; 2–4:
 Vla; pod 1: *fp* (przesunięto pod t. 60. 8)
 Vno I; 6/62.1:
 62. Vno II; 8–9: wiązanie łamane
 64. Vla; nad 8: kropka *staccato*
 65. Vla; nad 7: kropka *staccato*
 66. Vno II; przed 1: $\gamma \sharp \gamma$
 70. Vno I, Vc; pod 1: *dol*
 Vc; 5–6:
 Vno I; 1/71.1:
 71. Vno I; 2–4:
 Vno II; 5–7:
 Vla; 1–2 i 5–7:
 72. Vno II; pod 1: *rinf*
 73. Vno I; 1–3:
 Vla; 1–3:
 Vc; 1–3: wiązanie łamane
 Vc; 5–6:
 74. Vno II; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vno II; pod 2: *dol*:
 Vno II; 3–5:
 75. Vno II; 2–4:
 Vc; przed 1: $\gamma \gamma$
 Vc; 3–5:
 76. Vno I, Vno II; przed 1: $\sharp \gamma \sharp$
 Vno II; pod 1: *fp*
 77. Vla; 1 (dwudźwięk *d'*-*f'*): zapis głosowy $\sharp$

Polonaise

1. Vno I; 2–3:
 Vc; 1–3:
 1. (1^R). Vno I, Vno II; 5–6: wiązanie łamane
 2. (2^R). Vno I; 1–2: wiązanie łamane
 Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane
 Vc; 1–2, 3–4, 5–6: wiązania łamane
 3^R. Vla; 7 i 8: brak kropek *staccato*
 3. (3^R). Vno II, Vla: zapis rytmu
 Vla; 1–2: wiązanie łamane
 4. (4^R). Vno II, Vla: zapis rytmu
 5^R. Vno I, Vc; nad 1: kropka *staccato*
 5. (5^R). Vla; 1: zachowano układ głosowy dwudźwięku
f-a = t. 23
 Vla, Vc; 2–3: wiązanie łamane
 6. (6^R). Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane
 7. (7^R). Vno II, Vla; 1–6: wiązanie łamane
 8^R. Vno I; 1–7:
 8. (8^R). Vno II, Vla; 1–2: wiązanie łamane
 9. Vno II; nad 1–2: kropki *staccato*
 9^R. Vno II; 1–2:
 9. (9^R). Vno I; 5: przednutka $\flat$
 Vc; 3–5: wiązanie łamane
 10. Vno I; pod 1: *dol p*
 10. (10^R). Vno I, Vno II, Vla: zapis rytmu $\gamma \flat$

- 12.(12^R) Vno I, Vno II, Vla: zapis rytmu
13. Vno I; 1–2, 3–6:
- 13^R. Vno I; 1–2, 3–4, 5 / 14^R.1:
- 14.(14^R). Vno II, Vla: zapis rytmu
- 15.(15^R). Vc; 3–4: wiązanie łamane
- 16.(16^R). Vc; 3–4: wiązanie łamane
19. Vno II; nad 1 i pod 2: kreski (akcentowe)
Vc; 5–6: wiązanie łamane
- 19.(19^R). Vno I, Vno II; 5–6: wiązanie łamane
- 19^R. Vc; pod 1: *mf*
- 20^R. Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane
- 20.(20^R). Vno I; 1–2: wiązanie łamane
- Vc; 1–2, 3–4, 5–6: wiązania łamane

20. Vla; 3–4: wiązanie łamane
- 21.(21^R). Vno II, Vla: zapis rytmu
- Vla; 1–2: wiązanie łamane
- 22.(22^R). Vno II, Vla: zapis rytmu
- 23.(23^R). Vla, Vc; 2–3: wiązanie łamane
- 24.(24^R). Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane
- 25.(25^R). Vno II, Vla; 1–6: wiązanie łamane
26. Vno I; 3–5:
- 26.(26^R). Vno II, Vla; 1–2: wiązanie łamane
- 27.(27^R). Vno I; 5: przednutka
- Vno II; 1–2:
- Vc; 3–5: wiązanie łamane

Trio

przed 1. systemem. Vno II: *Trio*.

1. Vno I; pod 1: *dol*
Vc; pod 1: *p dol*
- 4.–5. i 6.–7.: ujednolicono łukowanie w Vno I i Vno II.
W Vno I łuki są krótkie i obejmują tylko 3 albo 4
środkowe nuty frazy
4. Vno I; 2/5.2:
5. Vno I; 1: przednutka
6. Vno I; 2/7.1:

7. Vno I; 1: przednutka
9. Vno II; 1–5: wiązanie i artykulacja
- Vc; pod 1: *dol*
11. Vno II; 1–5: wiązanie i artykulacja
17. Vno II; 1–5: wiązanie i artykulacja
18. Vla: wiązanie i artykulacja
20. Vno I; 1–6: wiązanie i artykulacja
- Vno II, Vla; 1–6: wiązanie i artykulacja

Coda

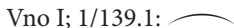
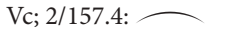
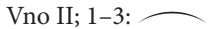
29. Vno I, Vno II; 2–3: wiązanie łamane
- Vla; 3–4: wiązanie łamane
30. Vno I, Vla, Vc; 1–2: wiązanie łamane

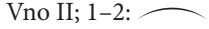
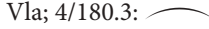
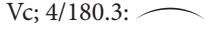
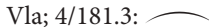
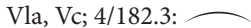
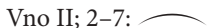
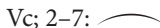
31. Vla, Vc; 1–2: wiązania łamane
36. Vno I; 1: przednutka

Finale

1. Vno I; pod 1: *p dol*
Vno II; pod 1: *dol*
4. Vc; 2/5.1:
5. Vla; 1: zapis głosowy dwudźwięków *e-g*
6. Vla; 1–2: zapis głosowy dwudźwięków *e-g*
10. Vc; pod 1: *loco*
12. Vno I; 7/13.8:
13. Vla; 1: zapis głosowy dwudźwięków *e-g*
14. Vla; 1–2: zapis głosowy dwudźwięków *e-g*
19. Vno I; 3–4:
21. Vno I; 4/22.5:
25. Vc; pod 2: *f*
26. Vno II; pod 1: *f* (przesunięte do t. 25)
Vno II; 6–7:
29. Vno I, Vno II; 1/30.1:
30. Vno I; 2–3:

- Vno II; 1–3:
31. Vno I; pod 1: *dol*
Vc; pod 1: *p* (przeniesiono pod 30.1)
32. Vno II; pod 1: *dol*:
Vla; pod 1: *dol*
35. Vc; 2–4:
- Vno II; 2/36.1:
38. Vno I; 1/39.1:
40. Vc; pod 1: *rinf*.
Vc; 1/41.1:
42. Vno I; 2/43.1:
- Vno II; 4/43.1:
43. Vno II; 3/44.1:
- Vla; 1–4: *f*–*e*^l–*f*–*e*^l (zmieniono analogicznie do t. 35)
Vla; 1/44.1:
47. Vla; nad 1: zbędny

- Vno I; pod 2/48. pod 1: *dol p*
- Vno I; 2/48.2: 
48. Vno I; 4/49.2: 
49. Vno I; 4/50.2: 
51. Vno I; 2/52.2: 
52. Vno I; 4/53.2: 
56. Vno II; 4/57.1: brak połączenia łukiem z t. 57 w wyniku przeniesienia części frazy do następnego systemu
57. Vno II; 1–3: 
Vla; 4/58.1: brak  (wynikający ze zmiany systemu, począwszy od t. 58)
66. Vc; 1–4: wiązanie i artykulacja 
67. Vno I; przed 4 (*h'*): zbędny 
68. Vno I; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vla; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; 4/69.3: 
Vla, Vc; pod 1: *pp* (przesunięto pod 67.4)
70. Vno I; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; nad 1: *ppp* (przesunięte przed 69.1)
Vla; pod 1: *ppp* (przesunięto pod 69.4)
72. Vc; pod 1: *f* (przeniesiono pod 71.2)
74. Vno I; przed 7 (*h'*): zbędny 
76. Vno I; przed 7 (*h'*): zbędny 
80. Vla; przed 2: zbędny 
81. Vla; 1(*a*):  (zamiast )
89. Vno, Vla, Vc; przed 1: zbędny 
90. Vno I; 2–8: 
91. Vc; 1/92.3: 
92. Vc; przed 2: zbędny 
93. Vno II; przed 6 (*e'*): zbędny 
94. Vno I: brak kropki przedłużającej przy nucie *c*
95. Vno I; pod 2: *mf*
97. Vla; 1–3: wiązanie łamane 
Vla; 1/98.3: 
100. Vno II; 1–5: 
104. Vla; 1–5: 
108. Vno I; 1–5: 
109. Vc: wiązanie łamane 
111. Vno I; pod 1: *fz*
Vc; pod 7: *ff* (przeniesiono pod 111.6)
Vc; 6/112.4: 
112. Vno I, Vla; 1–5: 
113. Vno I; przed 1 (*a*): zbędny 
115. Vno II; 1–2: 
117. Vla; pod 1: *dol*
Vc; 1/118.2: 
119. Vla; 3/120.2: 
120. Vla; 3/121.2: 
123. Vno I; 3/124.1: 
- Vla; 2/124.2: 
124. Vla; 3/125.1: 
130. Vla; 1/131.1: 
133. Vla; pod 1: *f*
134. Vno II; nad 2: *sf* (przeniesione pod 1)
Vno I; 3/135.1; pod pięciolinia: 
Vc; pod 1: *p*
138. Vno I; pod 1: *p dol*
Vno I; 1/139.1: 
139. Vno II; 1–4: wiązanie 
142. Vno I; 1/143.1: 
147. Vc; pod 1: *loco*
Vc; 1/148.2: 
148. Vc; 3–7: 
149. Vno I; 3–6/150.1–5: 
150. Vc; 1–3: 
152. Vc; 2–7: 
156. Vno II; pod 1–3: *fp dol*:
Vc; 2/157.4: 
159. Vno II, Vla; pod 1: *dol*
160. Vno I; pod 1: *dol*
166. Vno II; 4: brak połączenia łukiem z nutami w t. 167 w wyniku przeniesienia części frazy do systemu następnego
167. Vno II; 1–3: 
170. Vno I; 1–4: wiązanie i artykulacja 
175. Vno I; 4/176.2: zapis artykulacji niewyraźny, wytarty

176. Vno II; 1–4: wiązanie i artykulacja 
179. Vno II; 1–2: 
- Vla; 4/180.3: 
- Vc; 4/180.3: 
180. Vno I, Vc; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; pod 1: *pp* (przesunięte pod 179.4)
Vla; 4/181.3: 
181. Vno II; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vla, Vc; 4/182.3: 
182. Vno I; 1–4: wiązanie i artykulacja 
Vno II; pod 1: *pp* (przesunięte pod 181.4)
Vno II; 1–4: wiązanie i artykulacja 
183. Vno II; pod 1: *f* (przesunięte pod 183.2)
184. Vno I; pod 1: *f* (przesunięto w naszym wydaniu do t. 183, zgodnie z zapisem innych instrumentów)
191. Vno I; przed 8 (*c'*): zbędny 
196. Vla; pod 1: *dol p*
197. Vno II; 2–7: 
200. Vla; 1 (dwudźwięk *f-a*): układ głosowy 
201. Vc; 2–7: 
202. Vla; pod 1: *dol*
209. Vno II, Vc; pod 1: *f*
211. Vno I; po 1: 

2. KWARTET A-MOLL OP. 1 NR 2

Utwór notowany przez Alinę Nowak-Romanowicz jako *Kwartet A-dur*. W pierwodrukach i *Sumariuszu* brak jakiegokolwiek określenia tonacyjnego. Zgodnie z przyjętą zasadą określania tonacji na podstawie pierwszej części cyklu sonatowego, oraz uwzględniając istniejącą w epoce praktykę utrzymywania w jednoimiennym majorze drugiej połowy reprzyzy (od drugiego tematu) minorowej formy sonatowej¹, w niniejszej edycji umieszczamy ten utwór z określeniem tonacyjnym a-moll.

I. Źródła

Autograf nieznany. Utwór jest drugim z kolei kwartetem smyczkowym Elsnera, opublikowanym w 1798 r. w: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. Dane dotyczące tego druku, stanowiącego podstawę obecnego wydania, jego opis, zawartość i miejsce przechowywania, a także istniejące nagrania zob. komentarz do *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 5; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, s. 232 poz. 454; Gołębiowska, *Kwartet*, s. 58, 100nn.

Utwór nie był współcześnie wydany.

II. Datowanie

Utwór był skomponowany we Lwowie, prawdopodobnie wkrótce przed jego drukiem w Wiedniu w 1798 r. (Więcej informacji zob. komentarz do *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1).

III. Wykaz korektur i wariantów

Podstawowe różnice pomiędzy wersją źródłową, a wydaniem obecnym *Kwartetu a-moll*, zostały omówione w komentarzu do *Kwartetu F-dur*, odnoszącego się do wszystkich trzech kwartetów smyczkowych *du meilleur goût polonois* op. 1 Elsnera. Aby uniknąć zbędnych powtórzeń poczynionych tam obserwacji ogólnych, dotyczących podstawowych cech druku Traega, czytelnika odsyła się do tego komentarza, pozostawiając w tym miejscu jedynie szereg uwag szczegółowych.

Allegro

1. Vla; 1: układ głosowy	37. Vla; pod 1: <i>ppp</i>
Vno II, Vla; 2/2.1:	40. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
Vc; 2/2.3:	Vno I, Vno II, Vla; pod 1: <i>dol</i>
3. Vno II; 2/4.1:	42. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
5. Vno II, Vla; 1-3:	43. Vla; 1-8:
6. Vc; pod 1: <i>dol</i>	44. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
7. Vno I; pod 1: <i>dol</i>	46. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
12. Vno I; 1/13.1:	47. Vno I; 5: przednutka
14. Vno I; 1/15.1:	48. Vno I; 6/49.4:
19. Vla; 1: układ głosowy	49. Vno I; 6/50.3:
20. Vc; pod 1: <i>dol</i>	50. Vno I; 6/51.3:
22. Vla; przed 8 (<i>gis</i> ¹): zbędny #	56. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
25. Vno II; 2/26.1:	58. Vno I; zapis
Vla; 1: układ głosowy	59. Vla; 1-8:
Vla; 2/26.1:	60. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
27. Vno II; 2/28.1:	61. Vno I; 6/62.; zapis rytmu i artykulacja:
28. Vla; 4/29.2:	63. Vno I; 6: przednutka
31. Vno I; pod 1: <i>dol</i>	Vla; 1/64.4:

¹ Por. np. pierwsze części symfonii Josepha Haydna Hob I:80 i I:95 oraz jego kwartetu op. 74 nr 3.

64. Vc; pod 1: *dol*
65. Vla; 1–3: artykulacja
66. Vno II; pod 1: *dol*
Vno II; 5: przednutka
68. Vno I; 1/69.1:
71. Vla; 1: układ głosowy
75. i 76. Vno II: druk pauz częściowo niewyraźny, zatarty
78. Vc; pod 2: *f*
80. Vc; pod 1: *p*
81. Vla; 1 i 2: układy głosowe
82. Vno I; 1–4:
- Vla; 1 i 2: układy głosowe
84. Vno I; 2–5:
85. i 86. Vla; 1 i 2: układy głosowe
87. Vno II, Vla, Vc/88.: znak powtórzenia obustronny
90. Vno II; 1 i 2: układy głosowe
95. Vno I; 1–3:
98. Vno II; 1 i 2: układy głosowe
106. Vno II; 1–2, 3–5, 6–8: triole
112. Vla; 1–3:
- Vla; 4/113.1:
115. Vla; 2/116.2:
117. Vno II, Vla; 2/118.1:
- Vla; 1: układ głosowy
- Vla; 1, przed dolną nutą zbędny
118. Vno I; 4/119.1:
119. Vno I; przed 4: *b*
120. Vno I; przed 2: zbędny *b*
121. Vc; przed 2: zbędny *b*
124. Vc; pod 1: *dol*
126. Vno I; pod 1: *dol*
130. Vno II; pod 1: *dol*
132. Vla; przed 1: zbędny *b*
133. Vc, przed 2 i 5: zbędny *b*
Vno II; przed 1: zbędny
143. Vno II; 2/144.1:
- Vla; 1: układ głosowy
144. Vla; 1–3:
145. Vno II; 2/146.2:
- Vla; 2/146.1:
147. Vla; 1–3:
153. Vla; 1–3:
156. Vno I; 1/157.1:
164. Vla; przed 8: zbędny *#*
165. Vno I; 3–4:
167. Vno II, Vla; 2/168.1:
- Vla; 1: układ głosowy
169. Vla; 2/170.2:
170. Vno I; 4/171.1:
- Vla; nad 1: kropka *staccato*
173. Vno I; 1/174.2:
174. Vno I; pod 3: *dol*
Vno I; 3–5:
176. i 178. Vla; 1–3:
179. Vno II; 1/180.2:
181. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
- Vno I, Vno II, Vla; pod 1: *dol*
183. Vno I; 2–8:
185. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
187. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
189. Vno I; 6/190.4:
190. Vno I; 6/191.4:
191. Vno I; 6/192.4:
192. Vno I; 6/193.4:
193. Vno II; przy 1 (*c'*): brak kropki przedłużającej
Vla; pod 1: *rin**f*
197. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
199. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
201. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
203. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
204. Vla; 1/205.4:
205. Vc; pod 1: *dol*
- 205., 206. i 207. Vno I; nad 1: kropka *staccato*
Vno I; 2–3:
206. Vno II; 1/207.4:
207. Vno I, Vno II; pod 1: *dol*
210. Vno II; 1 i 2: układy głosowe
212. Vla; 1: układ głosowy
219. Vno II; pod 1: *f*
221. Vc; pod 1: *p*
222. i 223. Vno II, Vla; 1 i 2: układy głosowe
226. i 227. Vno II, Vla; 1 i 2: układy głosowe
228. Vno II; 1. układy głosowe
229. Vno II, Vla; 1 i 2: układy głosowe
230. Vno II; 1. układy głosowe
232. Vno II; 2–5:

L a r g h e t t o

[TEMA]

0. Vno II; pod oznaczeniem metrum i początkową pauzą:
dol
3. Vc; 4 (*a*); nuta w druku niewyraźnie odbita
5. Vc; pod 3: *fz*

16. Vno I; 1: przednutka

VAR. I

3. Vno II; 5: nuta nieczytelna w druku
5. Vno II; przed 8: zbędny *b*

6. Vno I; 2/7.2: 
 14. Vno I; 2/15.2: 
 15. Vno II; 4: *fis*³

VAR. II

1. Vno I; 1–2: triola 
 Vno II; 1–2 i 3–5: triole 
 2., 9., 10., 13. i 14. Vno II; 1–2 i 3–5: triole 
 3. Vla; 1: nuta w druku niewyraźna
 9. Vno II; 6–7 i 8–10: triole 

VAR. III

0. Vno I; pod 1: *dol*
 13. Vno II; 2: *c*²

VAR. IV

1. Vno I; 1: układ głosowy 
 8. Vno I; 1–4: wiązanie łamane 
 14. Vno I; 1: układ głosowy 
 17. Vno I; 1–4: wiązanie łamane 

18. Vno II; 1: brak przednutki, uzupełniono na zasadzie analogii do t. 9

VAR. V

0. Vc; pod 1: *dol*
 1. i 2. Vno I, Vc; pod 1: *rinf*
 3. Vno I; 1/4.1: 
 Vc; 4/4.3: 
 9. i 10. Vc; pod 1: *rinf*
 13. i 14. Vno I, Vc; pod 1: *rinf*

Coda

2. Vno I; pod 1: *rinf*
 5. Vno I; pod 1: *rinf*
 Vc; pod 3: *rinf*
 6. Vno I; pod 1: *rinf*
 16. Vno I; pod 1: *p* (przesunięte pod 20)
 21. Vc; pod 1: *pp* (przesunięte pod 20.2)
 23. Vno II; 1–3: 
 po 25. Vno I: błędny znak powtórzenia 

F i n a l e

2. Vla; 2–3: 
 3. Vno I; 4/4.1: 
 11. Vno I; 4/12.1: 
 14. Vla; 2–3: 
 17., 19., 21., 23., 25., 27., 29., 31. Vno II; 1–3: układy głosowe 
 24. Vno I; 5–6: wiązanie łamane 
 33. i 35. Vno II; 1: układy głosowe 
 45. Vla; 2–3: 
 48. Vno II; 1/49.1: 
 49. Vno II; 2/50.1: 
 50. Vno II, Vla; pod 1: *dol*
 Vno II; 1–2: 
 53. Vno II; 2/54.1: 
 57. Vno I; pod 1–2: *dol*
 Vno II; 2/58.1: 
 58. Vno I; 1/59.2: 
 61. Vno I; 2/62.2: 
 Vno II; 2/62.1: 
 66. Vc; pod 1: *dol*
 Vc; 1–2: brak 
 67. Vc; 1–5: 
 71. Vno I; 3/72.1: 
 75. Vc; 1/76.5: 
 79. Vc; po 4: zbędna kropka augmentacyjna
 91. i 92. Vno I, Vla, Vc; pod 1: *rinf*
 95. Vla; pod 1: *pp* (przesunięte pod 94.2)
 96. Vla: znak powtórzenia obustronny: 
 96. Vno II; 2/97.3: 

97. Vc; 1/98.4: 
 108. Vla; 1–4: wiązanie łamane 
 111., 112. i 113. Vno II; 2–3: 
 137., 138. i 139. Vno II; 1 i 2: układy głosowe 
 140. Vno II; 1: układ głosowy 
 143. Vla; 1–3: 
 Vc: przy zmianie tonacji z E-dur na e-moll brak kasownika przykluczowego do nuty *dis*
 144. Vla; 1–3: 
 153. Vno I; 4/155.1: 
 159., 161., 163., 165., 167., 169., 171., 173. Vno II; 1–3: układy głosowe 
 166. Vno I; 5–6: wiązanie łamane 
 172. Vno II; 1/173.2: 
 175. i 177. Vno II; 1: układy głosowe 
 Vla; 1: układy głosowe 
 176. Vno I; 2–5: 
 185. Vno I; 1–2: 
 192. Vno II, Vla; pod 1: *dol*
 Vno II; 2/193.2: 
 199. Vno I; 1/200.1: 
 200. Vno I; pod 1: *dol*
 Vno II; 1 i 2: nuty w druku niewyraźnie odbite, ale czytelne
 201. Vno I; 1/202.2: 
 203. Vno I; 3/204.1: 
 204. Vla; przed 2: *
 208. Vc; 1–2: 
 209. Vc; 1–5: 

211. Vc; 1–5: 
 215. Vc; 2–3: 
 216. Vc; 1–5: 
 217. Vc; 2–3: 
 218. Vc; 1–5: 
 219. Vc; 1/220.4: 
 221. Vc; 1–3: 

223. i 225. Vla; przed 2: *
 233. i 234. Vno I, Vla, Vc; pod 1: *rin**f*
 236. Vno I; 2/237.3: 
 237. Vno II; 1/238.1: 
 262. i 263. Vno II; 1 i 2: układy głosowe 
 264. Vno II; 1: układ głosowy 
 266. Vla; 2/267.2: 

3. KWARTET D-DUR OP. 1 NR 3

I. Źródła

Autograf nieznany. Utwór jest trzecim z cyklu kwartetów smyczkowych Elsnera, opublikowanym w 1798 r. w: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. Dane dotyczące tego druku, stanowiącego podstawę obecnego wydania, jego opis, zawartość i miejsce przechowywania oraz istniejące nagrania zob. komentarz do *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 315 poz. 5; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, s. 232 poz. 454; Gołębiowska, *Kwartet*, s. 58, 100 nn.

Utwór nie był współcześnie wydany.

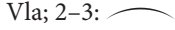
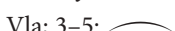
II. Datowanie

Utwór był skomponowany we Lwowie, prawdopodobnie wkrótce przed jego drukiem w Wiedniu w 1798 r. (Więcej informacji zob. komentarz do *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1).

III. Wykaz korektur i wariantów

Charakterystyczne cechy obecnej edycji *Kwartetu D-dur* zostały – w porównaniu z edycją źródłową Traega – omówione ogólnie w komentarzu do *Kwartetu F-dur* op. 1 nr 1 Elsnera. W tym miejscu ograniczamy się wyłącznie do szczegółowego wykazu korektur i wariantów.

Allegro

2. Vno I; pod 1: <i>dol</i>	Vla; 1 i 2: zapisy głosowe 
Vno II; 1/3.2: 	28. Vla; pod 2: <i>p</i>
4. Vla; 1–5: 	33. Vc; pod 1: <i>fff</i>
7. Vno II; 1/8.1: 	34. Vno I; pod 1–2: <i>dol p</i>
11. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 	41., 42. i 43. Vno I; pod 2: <i>fz</i>
Vla; 1/12.1: 	65. Vla; 1: zapis głosowy 
Vc; przed 2 (e): *	68. i 69. Vno II; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: wiązania łamane 
12. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 	71. Vc; 1–7: 
Vno II; 1–3: 	72. Vno II; pod 1: <i>p dol</i>
13. Vno II; przed 2 (h): *	Vla; 1–4: wiązanie łamane 
16. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 	74. Vno I; pod 1: <i>dol</i>
17. Vno II; 1: zapis głosowy 	76. i 77. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe 
21. Vno I; zapis rytmu i artykulacja: 	78., 79. i 80. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe 
Vla; 1/22.1: 	79. Vc; 1–6: 
23. Vla; przed 2: zbędny #	81. Vno II; 1–4: zapis głosowy 
24. Vno II; 1: zapis głosowy 	85. Vla; pod 1: <i>dol</i>
Vla; 2: zapis głosowy 	Vla; 2–3: 
25. Vc; pod 1: <i>ff</i>	87. Vla; 2: <i>fis</i> ¹
27. Vno I; zapis rytmu i artykulacja: 	88. Vla; 3–5: 

90. Vno II; przed 1 (*b'*): powtórzona zmiana znaków przykluczowych
Vla: zapis rytmu i artykulacja
- Vla; 5/91.1:
91. Vla: zapis rytmu i artykulacja
97. Vc: zapis rytmu i artykulacja
98. Vc: zapis rytmu i artykulacja
102. Vc; 1–2: wiązanie łamane
106. Vno II, Vla; przed 1: *r*
Vc; przed 1: *r* (zapis w druku uszkodzony)
107. Vno II; 2/108.4:
108. Vno I; 3/109.1:
110. Vno II; 1–5:
- Vno I; 3/111.1:
- 110./111. Vno I; pod pięciolinia
111. Vno II; pod 1: *mf*
Vla; pod pięciolinia:
112. Vno I; 3/113.1:
- Vno II; 1–5:
113. Vno I; 3–5:
- Vno II; 2/114.4:
114. Vno I; 3/115.1:
123. Vno I; 1–5:
125. Vno I, Vla; pod 1: *p dol*
Vno II: zmiana znaków przykluczowych od nowego systemu
126. Vla; 1–2:
127. Vla; 1–4:
128. Vc; 1/129.4:
130. Vno II; 1/131.1:
130. Vla; 3/131.1:
134. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
135. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
- Vno II; 1–3:
139. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
140. Vno II; 1: zapis głosowy
141. Vc; 1: *d*
142. Vno II; 1/143.1:

144. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
- Vla; 1/145.1:
146. Vla; przed 2: zbędny *#*
147. Vla; 2: zapis głosowy
150. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
- Vla; 1 i 2: zapisy głosowe
- Vla; pod 1: *rinf*
153. Vno II; 1 (*a'*): w druku błędnie
154. Vno II, Vc; pod 1: *ff*
155. Vno I; pod 1: *p dol*
Vno II; pod 1: *fp dol*
Vla; pod pięciolinia: *p dol*
156. Vno I; 2/157.1:
- Vc; 1–2: wiązanie łamane
159. Vno I; 1/160.1:
160. Vno I; 2/161.1:
162. Vno II; 1: zapis głosowy
168. Vla; 1/169.3:
172. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
173. Vno II; 1: zapis głosowy
175. i 176. Vno II; 1–4:
177. Vno I; 2–3:
179. Vno I; 2/180.1:
183. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
184. Vno II; 1: zapis głosowy
191. Vno II; 1–4: wiązanie łamane
194. Vno I; 1–4: wiązanie łamane
202. i 203. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
- 204., 205. i 206. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
- 208./209. Vno I; nad pięciolinia adnotacja: *sopra una corda*
210. Vno I; przed 1: *#*
Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
213. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
217. Vno I; 2: *cis*³
223. Vno II; przy 1: brak kropki przedłużającej
225. Vno I; pod 2: *f*(przesunięto pod 224.2)

Menuetto

3. Vno II; 1: zapis głosowy (nuta w druku nieczytelna)
4. Vno II; 1: zapis głosowy
5. Vno I; pod 1: *dol*
6. Vno II; nad 1: *dol*:
11. Vno I, Vno II, Vla: zapis rytmu
17. Vc; przed 3: *#*
19. Vla; 1: przednutka
21. Vno I; pod 1: *dol*
29. Vno I; 1: *h'*
Vno II: brak wiązania 6 ósemek (
31. Vno I, Vno II, Vla: zapis rytmu

32. Vc; brak *z*

Trio

4. Vno I; 1–3:
7. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
11. Vno II; 1–3:
- Vla; 1–3:
12. Vno II; 1–3:
15. Vno II; 1 i 2: zapisy głosowe
- po Trio. Vno II; na dolnej pięciolinii: *Men: Da Capo*.

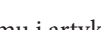
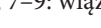
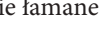
Andante poco adagio

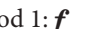
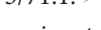
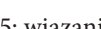
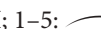
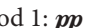
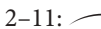
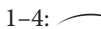
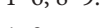
0. Vno I; pod 1: *p dol*
Vla: 7
1. Vla; pod 1-4: *p dol*
Vc; pod 1: *dol*
2. Vno I; 1-5: 
Vno II; 6/3.4: 
3. Vno I; 1-3 i 4-7: wiązania łamane 
Vc; 1-6: 
Vno II; 1/4.3: 
4. Vc; 1-4: 
5. Vno II; 1/6.1: 
6. Vno I; 1-4: artykulacja 
Vla; 1-5: 
7. Vno I; 1-7: 
Vno II; 1-6: 
8. Vno I; 1-4: 
Vc; 4-7, 8-11: 
9. Vno I; 1-4, 5-8: 
Vc; 1-5: 
10. Vla; 2-5, 6-9: 
Vc; 1-5: 
11. Vno I; 1-3: wiązanie łamane 
12. Vno II; 4-7, 8-11: 
Vla; 1-3: wiązanie łamane 
13. Vno I; 1-5: 
Vno II; 2-5, 6-9: 
Vla; 1-4, 5-8: 
Vc; 1-2, 3-4, 7-9: 
14. Vno I; 1-5: 
Vno II; 2-5. 6-9: 
Vla; 5: główka nuty nieznacznie przesunięta
15. Vno I; 1-7: 
Vc; 4-9: 
16. Vno I, Vno II; 1: przednutka 
Vno I; 3-5: wiązanie łamane 
Vla; pod 2. połową taktu:  (przesunięte do taktu następnego)
17. Vno I; 3-5: wiązanie łamane 
18. Vno I; 3: przednutka 
21. Vno I; 1-3: 
22. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
23. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
24. Vla; 5-11: 
25. Vno I; pod 5: *rinf*
Vc; 1-3: wiązanie łamane 
26. Vc; 1-3, 4-6: wiązania łamane 
27. Vno II; pod 1: *decres*
Vla; pod pięciolinią: *decres*
Vla; 1-4, 5-11: 
28. Vla; 1-12: 
- 30./31. Vno I; pod pięciolinią: *dol*
33. Vno II; pod 1: *rinf*
Vla; pod 1: *f*
35. Vno II; 1-5: 
36. Vla; pod 1: *f*
Vc; przed 5: zbędny *b*
37. Vla; 5-10: 
39. Vno I; pod 1: *rinf*
40. Vno I; przed 10: *b*
41. Vno I; 1-4: 
42. Vno II; pod 1: *rinf*
45. Vno I; 1-3: wiązania łamane 
Vla; przed 9: zbędny *#*
Vc; pod 2: *dol*
46. Vno I; 1-3: wiązania łamane 
Vla; przed 9: zbędny *#*
47. Vno I; 1-3, 4-6: wiązania łamane 
48. Vno I; 1-3: wiązania łamane 
Vc: zapis rytmu i artykulacja 
49. Vla; przed 9: zbędny *#*
50. Vno I; 1-3: wiązania łamane 
Vno II; 2-7: 
51. Vno I; 1-3, 4-6: wiązania łamane 
52. Vno I; 1-3: wiązanie łamane 
Vno I; 4-10: 
Vno II; 1-4, 5-12: 
54. Vno II; 2-4: wiązanie łamane 
- 54./55. Vla; pod pięciolinią: 
55. Vno I; pod 3-5 
Vno II; pod 1-2: 
Vno II; 3-5: wiązanie łamane 
56. Vno I; pod 4: *dol*
Vc; pod 1-4: 
57. Vla; 2/58.1: 
58. Vno I; 1-5: 
Vno II; 1-5: 
Vla; 2/59.3: 
59. Vno I; 1-3 i 4-7: wiązania łamane 
59. Vc; 5/60.4: 
60. Vno I; 1-4: 
Vla; 1-3: wiązanie łamane 
61. Vc; 3-5: 
62. Vno I; 5/63.4: 
Vla, Vc; 1-5: 
63. Vla; 1/64.3: 
65. Vno I; 1-4, 5-9: 
Vno II; 1-4, 5-8: 
66. Vc; 1-6: 
67. Vno I; 1-3: wiązanie łamane 

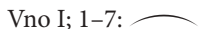
- Vno I; 4–10: 
 Vc; 1–6: 
 68. Vno II; 4–7, 8–11: 
 Vla; 1–3: wiązanie łamane 
 69. Vla; 1–4, 5–8: 
 Vc; 1–4, 5–8: 
 70. Vno I; 1–6: 
 71. Vno I; 1–6: 
 Vno II; 1–5: 
 Vc; 4–10: 
 72. Vno I; 1: przednutka 
 Vno I; przed 3: 

- Vno II; 1–8: 
 Vc; 1–3: wiązanie łamane 
 73. Vno I; 2–15: 
 Vno II, Vla; pod 1: *rinf*
 74. Vno II, Vla; 1–4: wiązanie łamane 
 Vc; przed 2: 
 75. Vno II, Vla; pod 1: *rinf*
 76./77. Vno II; pod pięciolinia: *deces*
 77. Vno I; 1–3: wiązanie łamane 
 Vla; 2–4: 
 78. Vno I, Vno II, Vla, Vc; po 1: 

Rondo

1. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: wiązania łamane 
 3. Vno I; 3/4.1: 
 4. i 6. Vno I; 1–5: 
 7. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno II; przed 1: 
 Vno II; 1–9: 
 Vc; 1–5: wiązanie łamane 
 8. Vno I, Vno II; 1–5: 
 Vc; 1–2: wiązanie łamane 
 10. Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 Vno II; 6/11.1: 
 11. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno I; 1–3: wiązanie łamane 
 Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 13. Vno I; 1–4: wiązanie łamane 
 15. Vno I; 1–3: 
 17. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: wiązania łamane 
 Vla; pod 1: *pp*
 18. Vno I; 1–12: 
 19. Vno I; 3/20.1: 
 21. Vno I; 3/24.1: 
 23. Vc; 1–5: wiązanie łamane 
 24. Vc; 1–2: wiązanie łamane 
 28. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 31. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 32. Vno I; 1–6: 
 Vno II; 2–3: 
 Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 34. Vla; przy 1: brak kropki *staccato*
 36. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno I; pod 1: *dol*
 38. Vno I; 1–3, 4–6: wiązania łamane 
 39. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 40. Vno I; 1–6: 
 Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 41. Vc; pod 1: *dol p*
 44. Vc; 2–4: 

45. Vno II; 1/48.1: zapisy głosowe 
 55. Vc; 1–5: 
 56. Vla; pod 1: *f*
 57. Vc; 1–5: 
 Vno I; 1/58.4: 
 59. Vc/60.: zapis rytmu i artykulacja 
 63. Vno II; 1: 
 64. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 66. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: wiązania łamane 
 70. Vno I; przed 4: zbędny 
 Vno I; 3/71.1: 
 72. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno II; przed 1: 
 Vno II; 1–9: 
 Vc; 1–5: wiązanie łamane 
 73. Vno I; 1–6: 
 Vno II; 1–5: 
 Vc; 1–2: wiązanie łamane 
 75. Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 76. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno; 1–3: wiązanie łamane 
 Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 77. Vno I; 2: *h*
 78. Vno I; 1–4: wiązanie łamane 
 80. Vno I; 1–5, 6–9: 
 82. Vla; pod 1: *pp*
 83. Vno I; 2–11: 
 86. Vno I; 1–4: 
 88. Vc; 1–5: wiązanie łamane 
 89. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 90. Vno I; 8–9: 
 91. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 92. Vno I; 1–6, 8–9: 
 95. Vno I; 1–3: 
 Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 96. Vc; 2–4: wiązanie łamane 
 97. Vno I; 2: *h*

101. Vla; pod 1: *dol*
 103. Vno I; pod 3: *p* (przesunięte do t. następnego)
 104. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vno I; 1–7: 
 Vno II, Vla; pod 1: *rinf*
 Vla; 1: zapis głosowy 
 105. Vno II; pod 2: *dol*
 106. Vla; pod 1: *dol*
 108. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
 Vla; 1: zapis głosowy 
 110. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: wiązania łamane 

- Vla; pod 1: *pp*
 111. Vno I; 1–10: 
 112. Vno I; 3/113.1: 
 114. Vno I; 3/115.1: 
 116. Vno I; 1–10: 
 Vc; 1–5: wiązanie łamane 
 117. Vno I; 5: przednutka 
 Vc; 1–2: wiązanie łamane 
 118. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: wiązania łamane 
 119. Vno I; 2–4: wiązanie łamane 

4A. KWARTET C-DUR OP. 8 NR 1 (WERSJA A)

I. Ż r ó d ł a

Zespół kwartetów smyczkowych op. 8 Józefa Elsnera zachował się do naszych czasów w dwu niezależnych od siebie i różnych formalnie źródłach. Pierwszym i być może starszym z nich jest rękopis, najpewniej – jak na to wskazują cechy pisma literowego i nutowego – autograf Elsnera: *Trois Quadros pour deux Violons, Alto et Violonzelle dédiés à Mon ami Antoine Bundesmann 1799. par Joseph Elsner*, drugim natomiast jest druk opublikowany przez Johanna Andrégo w Offenbachu w 1806 r.: *Trois QUATUORS pour deux Violons, Alto et Violoncelle dédiés à Monsieur A. Bundesmann Par J. ELSNER. Oeuvre 8. N° 2497. Prix fl. 4– A OFFENBACH ^s/M, chez Jean André*.

Ustalenie tekstu oryginalnego, opartego o analizę obu zachowanych źródeł, nie jest proste. Powszechnie przyjmuje się w takich przypadkach, że największą wartość przy wyborze podstawy edycji przypisuje się autografowi, a pozostałe źródła, w tym druki oparte o materiał dostarczony przez kompozytora i inne kopie rękopiśmienne, traktuje się w dalszej kolejności, jako mniej istotne, w charakterze źródeł dodatkowych. W przypadku kwartetów smyczkowych op. 8 Elsnera sytuacja źródłowa jest skomplikowana. Wybór źródła głównego na podstawie kryteriów zewnętrznych i wewnętrznych jest trudny, bo cechy obu zachowanych przekazów pozwalają traktować je jako źródła w dużym stopniu równorzędne.

Rękopis (dostępny mi jedynie w formie fotografii, nieukazującej z oczywistych powodów wszystkich niuansów graficznych zapisu tekstu słownego i nutowego) obfituje w liczne poprawki, zmiany korekcyjne znaków nutowych, wykreślenia, wytarcia prostowanych i poprawianych zapisów nutowych bezpośrednio na pierwotnym, zmienianym tekście nutowym, co niejednokrotnie utrudnia lub wręcz uniemożliwia wyraźne odróżnienie obu zapisów, a tym samym dotarcie do oryginalnych intencji i zamierów twórczych kompozytora. Niewątpliwie sporządzony jest dość niedbale, wyraźnie w pośpiechu, co w wielu przypadkach utrudnia odczytanie znaków nutowych, akcydencji, uprecyzjnienie łukowania i innych elementów pisma muzycznego. Pewien problem stanowi także czas sporządzenia źródła. Nie wiadomo dokładnie, kiedy powstał rękopis Elsnerowski. Brak możliwości dokładnego ustalenia daty jego spisania. Być może został sporządzony w 1799 r., na co mogłaby wskazywać data umieszczona przez kompozytora na karcie tytułowej. Ale bardziej prawdopodobne jest przypuszczenie, że data ta dotyczy raczej roku skomponowania tego kwartetu. Pewne cechy pisma muzycznego mogą wskazywać, że rękopis mógł powstać nawet kilkanaście lat później.

Natomiast druk Andrégo najwierniej – sądzić można – oddaje utrwalony drukiem zamysł kompozytora w ostatecznej formie. W porównaniu z rękopisem inaczej rozłożone są tu akcenty strukturalne, proporcje pomiędzy zmienianymi i uzupełnianymi elementami formy oraz traktowanie poszczególnych instrumentów, nie wpływające jednak na ewolucję oblicza wyrazowego i stylistycznego utworu. Rozważyć jednak w tym przypadku należy również możliwość zniekształcenia oryginalnego tekstu kompozytorskiego przez celowe lub przypadkowe działania wydawnicze, znane są bowiem liczne syndromy ingerencji edytorów muzycznych w tamtych czasach w treść muzyczną wydawanych utworów. W naszym przypadku trudno to stwierdzić, bo nie zachowały się żadne ślady Elsnerowskich nutowych korekt wydawniczych.

Treść muzyczna obu zabytków różni się na tyle, że można, przynajmniej w odniesieniu do *Kwartetów C-dur* nr 1 i *d-moll* nr 3, mówić o odrębnych wersjach tych utworów. Najpewniej oba źródła powstały w niewielkim od siebie odstępnie czasowym, na przestrzeni kilku lat na przełomie XVIII i XIX w. i – co ważniejsze – nie wykazują żadnych związków ze sobą, żadne z nich nie jest kopią drugiego ani nie jest na nim wzorowane. Różni je nie tylko wiele drobnych szczegółów, lecz także większych fragmentów kompozycji, co – wobec braku możliwości uwzględnienia ich w formie komentarza – powoduje konieczność wyodrębnienia obu wersji i upoważnia do osobnego ich opublikowania. W związku z tym zdecydowano się na formę edycji z zamieszczeniem obu wersji źródłowych, traktowanych równorzędnie, a wersje obu wyżej wymienionych kwartetów jako odrębnych całości, znacznie dalej w porównaniu z *Kwartetem Es-dur* nr 2 odbiegających od siebie w obu zapisach i jako najbardziej różniące się od siebie w obu swoich przekazach, na opublikowanie bez

zamiaru wpływania na ocenę ich wartości, a więc nie pomniejszając w najmniejszym stopniu ich znaczenia, równolegle, obok siebie, jako wersje **A** i **B** i opatrzeniem ich przyjętym dla źródeł podstawowych pełnym komentarzem krytycznym.

Podstawę wersji **A** stanowi druk w: *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N° 2497. Prix fl: 4- / A OFFENBACH^s/M, / chez Jean André. [1806].*

Format pionowy; 4^a; wymiary: 24,6 x 33 cm; wymiary płyty: niewidoczne; znak wydawniczy 2497.

Układ głosowy, zawiera: *Kwartet C-dur* op. 8 nr 1, *Kwartet Es-dur* op. 8 nr 2 i *Kwartet d-moll* op. 8 nr 3.

Głosy publikowane są w czterech osobno paginowanych składkach: *Violino Primo* s. 4–17, *Violino Secondo* s. 2–13, *Viola* s. 2–13, *Violoncello* s.m 2–11. Przed każdym głosem karta tytułowa, jednobrzmiąca, nlb.

Egz. druku: PL-Kj 734; D-OF nr wyd. 2497.

Lit.: Elsner, *Sumariusz*, s. 58 poz. 23; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, s. 51, 315 poz. 10; Gołębiowska, *Kwartet*, s. 58, 59, 100–116; Chachulski, *Katalog*, s. 278–280 poz. V.II. 6.

Nagrania: Józef Elsner (1769–1856) – *Trzy kwartety smyczkowe op. 8. (ok./ca 1796)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela). World premiere recording (według pierwodruku), 2019, CD ACCORD ACD 257–2; *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. Hoffmeister Quartet (Christoph Heidemann – 1. skrzypce, Ulla Bundies – 2. skrzypce, Aino Hildebrandt – altówka, Martin Seemann – wiolonczela), Profil Medien, 2019, PH 19033.

Utwór nie był współcześnie wydany.

II. D a t o w a n i e

Dokładana data powstania zespołu trzech kwartetów smyczkowych op. 8 Elsnera nie jest znana. Alina Nowak-Romanowicz – nie znając jeszcze rękopisu Elsnerowskiego – przypuszcza, że został napisany około 1796 r.², wkrótce po przeniesieniu się kompozytora do Lwowa. Rok 1799 w autografie na kartach tytułowych wszystkich głosów może sugerować albo datę skomponowania całego cyklu, albo sporządzenia rękopisu, ale także datę dedykowania kompozycji Bundesmannowi – co wprawdzie mniej prawdopodobne, ale na co może wskazywać miejsce i sposób jej wpisania (dopisania?). Z Antonim Wenzelem Ignacym Bundesmannem, urodzonym jak Elsner na Śląsku w Łądku w 1766 r., a więc starszym o trzy lata, Elsner zaprzyjaźnił się już w okresie nauki w Wrocławiu. Obu łączyły zainteresowania artystyczne. Po studiach Bundesmann, obdarzony uzdolnieniami muzycznymi i poetyckimi, przeniósł się do Wiednia. Elsner, w czasie pobytu w Wiedniu, mieszkał u niego przez kilka miesięcy³ i głównie pod jego wpływem niespełna dwudziestodwuletni Elsner zrezygnował ze studiów medycznych i zajął się poważnie muzyką. W tym też czasie napisał kilka pieśni do słów Bundesmanna, a wkrótce później (1791/92) ofiarował mu rękopis napisanych w Bernie Morawskim trzech kwartetów smyczkowych⁴, dziś – podobnie jak wcześniejsze pieśni – zaginionych. Mniej więcej w tym samym czasie, co Elsner, przeniósł się Bundesmann do Lwowa, gdzie objął wyższe stanowisko urzędnika Galicyjskiej Cesarsko-Królewskiej Izby Skarbowej⁵, a po zwolnieniu się z pracy działał jako nauczyciel muzyki, pełniąc również funkcję dyrektora muzycznego kościoła Bernardynów. Za zasługi na polu krzewienia muzyki zwłaszcza religijnej we Lwowie został honorowym członkiem Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego i Stowarzyszenia Galicyjskiego. W okresie lwowskim Bundesmann ściśle współpracował z Elsnerem. Był autorem tekstów w języku niemieckim do pieśni Elsnera i współdziałał z Ludwikiem Edwardem Zehnmarkiem, dramaturgiem i profesorem Uniwersytetu Lwowskiego przy opracowaniu libretta do wystawionej we Lwowie w 1796 r. jednej z wcześniejszych oper Elsnera, *Die Seltenen Brüder oder Der vier Zauberkugeln*⁶. Elsner w swym *Sumariuszu* (s. 36 poz. 36 i 37) wymienia go jako adresata dedykacji *Nieszporów*, 5 *Psalmów* i *Magnificat* oraz 4 *Antyfon* C-dur op. 36 na czterogłosowy chór z towarzyszeniem orkiestry z ok. 1825 r. Zmarł we Lwowie w 1844 r.⁷, równo dziesięć lat przed Elsnerem. Znane szczegóły wieloletnich związków obu artystów, szczególnie silnych zwłaszcza w końcu XVIII wieku, nie stwarzają jednak wystarczająco dobrej podstawy dla datowania cyklu kwartetów op. 8 Józefa Elsnera. Przyjmujemy, że z całą pewnością powstały one przed datą druku w 1806 r., najprawdopodobniej w ostatnich latach XVIII stulecia, być może w r. 1799, uwidocznionym na kartach tytułowych autografu, jako dar na pożegnanie z racji opuszczenia Lwowa i osiedlenia się Elsnera w Warszawie.

² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, s. 22

³ Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, s. 22–23

⁴ Elsner, *Sumariusz*, s. 57 poz. 21.

⁵ „Ruch Muzyczny” nr 20, 19 V 1858, s. 160.

⁶ Elsner, *Sumariusz*, s. 42 poz. 2.

⁷ „Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie”, I Jahrgang, 1844 Wien.

III. Wykaz korektur i wariantów

Trzy *Kwartety* op. 8 nie były jedynymi kompozycjami Elsnera opublikowanymi drukiem w 1806 r. w firmie wydawniczej Johannes'a Andrégo w Offenbachu, z którą Elsner nawiązał kontakt co najmniej od czasu swojej podróży do Niemiec i Francji w 1805 r. Bardzo szybko, bo jeszcze w tym roku wydana tu została jego *Symfonia C-dur* op. 11 i pierwsza sonata skrzypcowa op. 10, a po kwartetach w 1807 r. dwie dalsze sonaty skrzypcowe op. 10 i kilka drobnych utworów na skrzypce z fortepianem i na fortepian na 2 i 4 ręce. I na tym skończyła się współpraca Elsnera z firmą Andrégo; w późniejszych latach Elsner nie korzystał już z jej usług.

Typowe cechy druków oficyny w Offenbachu były już kilkakrotnie wyżej omawiane przy okazji opisów do Polonezów i Sonat na skrzypce z fortepianem. Z tego względu w tym miejscu ograniczono się niemal wyłącznie – poza nielicznymi i niezbędnymi wyjątkami – do edytorskich znamion dotyczących atrybutów faktury kwartetów smyczkowych. Duża część zamieszczonych tu komentarzy, związanych z charakterystycznymi cechami druków Andrégo, odnosi się tu do wszystkich trzech kwartetów smyczkowych.

Podobnie jak w źródle autograficznym, wszystkie strony z zapisem muzycznym każdego z zamieszczonych tu kwartetów smyczkowych zaopatrzone są w nagłówki z nazwami instrumentów w formie: *Violino primo*, *Violino secondo*, *Viola* i *Violoncello*. Na początku pierwszych systemów w zapisie wszystkich kwartetów – oprócz tytułów utworów: *Quartetto 1*, *Quartetto 2* i *Quartetto 3* oraz tytułów poszczególnych części: *Kwartet C-dur* – [*Allegro moderato*], *Tema con Variatione* (z osobno numerowanymi wariacjami); *Kwartet Es-dur* – [*Adagio*]–*Allegro*, *Andantino*, *Rondo*; *Kwartet d-moll* – [*Allegro*], *Andantino*, *Rondo*, oraz oznaczeniami tempa, występującymi – o ile nie są równocześnie tytułami części – regularnie nad początkowymi taktami – zamieszczono dodatkowo (w odróżnieniu od źródła rękopiśmiennego) z lewej strony na górnym marginesie informację: *Elsner. op. 8*.

Notacja muzyczna zabytku niewiele różni się od zapisu w pozostałych, wymienionych wyżej drukach Andrégo. Zapis muzyczny w pełni wykorzystuje systemy pięcioliniowe na stronie. Konieczność szybkiego przewrócenia karty w celu płynnego wykonywania wskazuje informacja: *V.S.* (= *volti subito*) umieszczana na końcu najniższego systemu: (por. *Kwartet Es-dur*, I część, t. 26 – partia pierwszych i drugich skrzypiec (tu w formie: *V.S. seque All^o*) oraz altówki, t. 142 – partia wiolonczeli; *Kwartet d-moll*, I część, t. 176 – partia pierwszych skrzypiec).

Oznaczenia kluczowe drukowane są w formach zbliżonych do znaków współczesnych: klucz wiolinowy (g) dla I. i II. skrzypiec, klucz altowy (c na trzeciej linii) dla altówki, natomiast dla partii wiolonczeli – klucz basowy (F), klucz wiolinowy (g, wymagający transpozycji oktawową – *Kwartet C-dur*, *Allegro*, t. 110 (z przedtaktem)–120 i *Kwartet Es-dur*, *Allegro*, t. 59–83 i 181–205) oraz klucz tenorowy (c na czwartej linii) – *Kwartet C-dur*, *Andantino*, war. 5, t. 1 (z przedtaktem)–8 i 11–16.

Również kształt nut i pauz, z wyjątkiem pauzy ćwierćnotowej (r), zbliżone są do zapisów współczesnych. Drobne różnice wynikają też ze sposobu łączenia nut w taktach sąsiednich jednym wiązaniem. Taki sposób notowania „przez kreskę taktową” w formie prostej (♩) i łamanej (♩̣ lub ♩̤) pojawia się w *Kwartecie C-dur* jedynie w cz. II (*Andantino*) w partii pierwszych skrzypiec: Temat – przedtakt/1 i 12/13 (♩̣), 1/2, 5/6 i 13/14 (♩̣); War. 6 – przedtakt/1 i 47/48 (♩̣), 1/2, 5/6 i 48/49 (♩̣), 49/50 (♩̣) i w partii drugich skrzypiec: Temat – 1/2, 6/7 i 13/14, War. 6 – 1/2, 6/7, 48/49 i 49/50 (♩̣).

Takty z wytrzymywanymi na dłuższych przestrzeniach nutami bywają dla wygody wykonawców oznaczane kolejnymi numerami (por.; *Kwartet d-moll*, *Andantino*, partia wiolonczeli, t. 78–84).

Z grup nieregularnych pojawiają się triole, zazwyczaj bez dodatkowych oznaczeń cyfrą „3” i łukami niewykazującymi znamion znaków artykulacyjnych, oraz sekstole, najczęściej w postaci dwu grup trzynutowych, połączonych lub nie jednym wiązaniem, a także cyfrą „6” umieszczaną zwykle przy główkach nut pod łukiem. Sekstole bywają również drukowane skrótowo w formie: $\frac{6}{8}$ (*Kwartet d-moll*, *Andantino*, partia drugich skrzypiec, t. 52–54).

Stosunkowo bogato reprezentowany jest repertuar nut ozdobnych. Przednutki występują w dwu funkcjach: jako przednutki krótkie – w znakomitej większości o wartości zwykle o połowę mniejszej od nuty zasadniczej, najczęściej w formie ♪ ♩, rzadziej w ♪ ♩ (np.: *Kwartet C-dur*, *Allegro*, partia pierwszych skrzypiec, t. 152) lub ♪ ♩ (np.: *Kwartet Es-dur*, *Adagio*, partia pierwszych skrzypiec, t. 10 i 12), oraz jako *appoggiatury*, w formułach kadencyjnych polonezowego fragmentu (*Alla polacca*) części trzeciej *Kwartetu d-moll* w formie ♪ ♩ (partia pierwszych skrzypiec, t. 66, 80 i 88) i ♪ ♩ (tamże, t. 76). Propozycje interpretacji wykonawczej wskazują małe nutki umieszczone w obecnym wydaniu nad systemem pięcioliniowym.

Obiegniki i zbliżone do nich toczone występują w partiach pierwszych i drugich skrzypiec bądź w formie symbolu przekreślonego pionową kreską (✱) notowanego najczęściej przy główce nuty (nad lub pod), bądź bywają też dokładnie rozpisywane, por. np.: partie pierwszych skrzypiec w *Kwartecie C-dur* (*Allegro moderato*, t. 14) lub *Kwartecie Es-dur* (*Andantino*, t. 42 i 50), a także w partiach drugich skrzypiec w *Kwartecie C-dur* (*Allegro moderato*, t. 89 – połączenie

toczka z obiegnikiem) i w *Kwartecie Es-dur (Allegro, t. 82)*, a także w *Kwartecie C-dur* w partii wiolonczeli (*Andantino, War. 5, t. 1, 5 i 13*). We wszystkich tych przypadkach zachowano zapis oryginalny.

Również tryle notowane są na różne sposoby. Czasem tryl pojawia się jako tryl krótki, rodzaj wydłużonego mordentu lub toczka (por. *Kwartet d-moll, Andantino, partia pierwszych skrzypiec, t. 15/16*, lub *Kwartet Es-dur, Allegro, partia wiolonczeli, t. 79 i 201*). Tryle dłuższe (np. całotonowe) bywają zaopatrywane w formuły zakończeniowe bez łuku, np. w partiach pierwszych skrzypiec w *Kwartecie C-dur (Allegro moderato, t. 75 i 193; Andantino, War. 6, t. 38)*, *Kwartecie Es-dur (Allegro, t. 102)* i w *Kwartecie d-moll (Allegro, t. 92 i 240)*, a także w partii drugich skrzypiec w *Kwartecie C-dur (Allegro moderato, t. 85)*. Przy trylu wielotaktowym w *Kwartecie d-moll* w partii pierwszych skrzypiec (*Andantino, t. 61–64*) po skrócie *tr.* pojawia się wężyk wyznaczający długość trylu. Tryl występuje także jako niezbędny składnik krótkiej ozdobnej figury kadencyjnej w partii pierwszych skrzypiec w *Kwartecie Es-dur (Allegro, t. 51)*.

W obecnym wydaniu ujednolicono stosownie do zasad dzisiejszej praktyki edytorskiej oznaczenia fermat, które w zapisie źródłowym bywają umieszczane nad lub (rzadziej) pod (w postaci odwróconej: ∩) nutą lub pauzą o wydłużonej wartości.

W zapisie źródłowym dodatkowymi elementami notacji są oznaczenia strun za pomocą cyfr umieszczanych nad nutami w wymagających uwagi miejscach w przebiegu kompozycji, niekiedy dodatkowo w formie rozszerzonej, por.: *Kwartet Es-dur, partia pierwszych skrzypiec, Adagio, t. 9 i 11 (corda 1^a), t. 13 (loco)*. Wszystkie oznaczenia tego rodzaju, jak również oznakowanie strun pustych (o), zostały – zgodnie z zapisem oryginalnym zachowane w tekście nutowym.

Oznaczenia tempa – o ile nie są „tytułami” poszczególnych części – pojawiają się najczęściej nad pięciolinia na początku utworu lub jego części, a także wewnątrz tych części. Np. *Kwartet C-dur, War. 6: t. 1 – [Andantino], t. 13 – Allegro [All^o] assai, t. 48 – Tempo primo [1^{mo}]; Kwartet d-moll, Rondo: t. 1 – Allegro, t. 58 – Alla polacca, t. 104 (z przedtaktem) – Tempo primo [1^{mo}].*

Znaki dynamiczne, zarówno słowne (wyłącznie literowe: *p, pp, f, ff, mf, fp, rf, sf, fz*) jak i graficzne (≡ i ≡), oraz znaki akcentów umieszczane są z reguły pod systemem, z następującymi wyjątkami: pierwsze skrzypce – *Kwartet C-dur, Allegro moderato, t. 204; Kwartet d-moll, Allegro, t. 74, 146, 147, 153*; drugie skrzypce – *Kwartet C-dur, Allegro moderato, t. 62/63, Kwartet Es-dur, Adagio, t. 1–2, 3–4, 26; Allegro, t. 107, 109, 118, 230; Kwartet d-moll, Allegro, 123, 126; Rondo, t. 67*; altówka – *Kwartet Es-dur, Allegro, 107/108*; wiolonczela – *Kwartet Es-dur, Allegro, t. 231/232*.

Również określenia wyrazowe, znacznie częściej – w porównaniu z autografem – reprezentowane w druku Andrégo (*dolce, sotto voce, scherzando*), sytuowane są zwykle pod systemem.

Względnie duża dokładność cechuje notowanie znaków artykulacyjnych. Zwłaszcza łuki zatrzymujące i łączące na ogół precyzyjnie obejmują odpowiednie nuty lub ugrupowania nutowe. Nie znaczy to jednak, że łuki w strukturach analogicznych stosowane są tak samo, nie tworząc pod tym względem układów identycznych. Ponadto w miejscach podobnych (np. w ekspozycjach i reprzykach) łukowanie bywa niekiedy pomijane. W obecnym wydaniu zapisy łuków pozostawiono w takiej formie, w jakiej występują one w źródle, niekiedy tylko uzupełniając oczywiste ich braki i ujednolicając zapisy wyłącznie na podstawie miejsc analogicznych oraz wyjątkowo – kierując się względami czysto muzycznymi.

Podobnie traktowane są oznaczenia *staccato*, występujące w druku Andrégo w dwu wyraźnie graficznie odrębnych formach: w postaci umieszczanych nad lub pod główkami nut punktami (kropkami) i kresczkami pionowymi w kształcie ostrych klinów, które najczęściej oznaczają krótkie, ostre i dobitne *staccato*. Niejednokrotnie obie te formy występują w druku wymiennie, w związku z czym ztraca się różnica pomiędzy nimi; najwyraźniej nie zawsze więc muszą dotyczyć odrębnych sposobów wykonania. W obecnym wydaniu w zasadzie zachowano dość wiernie notację oryginalną, ewentualnie uzupełniając ją i ujednolicając na takich samych zasadach jak łukowanie, z jednoczesnym odnotowywaniem dokonywanych zmian i korekt w komentarzu krytycznym. Bez zmian natomiast pozostawiono sporadycznie występujące w partii drugich skrzypiec i altówki w pierwszej części *Kwartetu C-dur (Allegro moderato)* określenia: *pizzic[icato]* i *arco*.

Allegro moderato

8. Vc; 7–8: wiązanie łamane	52. Vla; 1–4: zapis rytmiczny
13. Vno I; 2–3:	60. Vno I; pod 1: <i>pp</i> (przesunięto pod 59.2)
31. Vno II; 1–4: układy głosowe	61. Vno I; 4: <i>e^l</i> (zmieniono na <i>g^l</i> na podstawie analogii do t. 178)
35. Vno I; 2: przednutka	Vla; pod pięciolinia: znak graficzny <i>decrescendo</i> (≡)
Vno II, Vla; pod 4: <i>dol</i> :	Vc; pod pięciolinia: znak graficzny <i>crescendo</i> (≡)
37. Vc; pod 1: <i>dol</i> :	62. Vno II; pod 2/63.2 ≡ przesunięto pod t. 61
38. Vno I; pod 1: <i>dol</i> :	63. Vno I; 6–8:
40. Vno I; 1–2: (błędny, przesunięty z t. 41)	66. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
49. Vno I; 8/50.1:	

- Vno I; 1: *e* (zamieniono na *g*)
Vno I; 4: przednutka
67. Vno I; pod 12: kropka *staccato*
Vla; 1–3: zapisy głosowe
68. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
Vno I; 4: przednutka
69. Vla; 1–3: zapisy głosowe
70. Vno I; 1–4: wiązanie łamane
71. Vno I; 3–6:
74. Vno I; nad 10 (nie nad 9):
76. Vno II; 4: przednutka
77. Vla; 1–3: zapisy głosowe
78. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
79. Vla; 1–3: zapisy głosowe
80. Vno II; 1–4: wiązanie łamane
81. Vno II; 3–6:
86. Vno II; pod 3: *dol*:
Vla; pod 2: *dol*:
Vc; 1–4: wiązanie łamane
87. Vno I; pod 1: *dol*:
88. Vc; 1–4: wiązanie łamane
89. Vno II; nad 6:
94. Vla; 4: po 2 zbędna
Vc; 1–4: wiązanie łamane
- . Vno I, Vno II, Vla, Vc; pomiędzy 2 a 3: . Wskazanie repetycji następującego odcinka uznano za błędne (brak znaku zamknięcia repetycji).
95. Vno I; pod 1: *dol*: (przesunięto pod 94.3)
Vno II; nad 1: *dol*:
Vla, Vc; pod 1: *dol*:
96. Vno I; 3–6:
100. Vno I; 3–6:
- Vla; 1–2: zapisy głosowe
102. Vno II; 2–4:
- Vla, Vc; 1–4:
103. Vc; 1–4:
104. Vla; 1/105.1:
106. Vla; pod 1: *dol*:
112. Vc; 1–3:
126. Vla; pod 1: *p*
129. Vno I; pod 2: *dol*:
Vla; 1–4: wiązanie łamane
131. Vno I; 3/132.1:
132. Vla; przed 1: zbędny
- Vla; 1/133.3:
133. Vla; przed 2: zbędny
139. Vno I; 10–12:
140. Vno I; nad 12: kropka *staccato*
141. Vno II/143.; przed 1 (*as*): zbędny
152. Vno I; 2: przednutka
Vla, Vc; 1–4: wiązanie łamane
- Vno II; 4/153.1:
- Vla; 6/153.1:
153. Vno II; pod 1: *p dol*: (przesunięto pod 152.4)
Vla; pod 1: *dol*: (przesunięto pod 152.4)
Vc; pod 1: *p dol*:
155. Vno I; pod 1: *dol*:
156. Vno II, Vla; 3/157.1:
157. Vc; 4/158.2:
158. Vc; pod 1: *sf*
160. Vno I; 3–4:
164. Vc; 1–4: wiązanie łamane
Vno I; 2/165.1:
166. Vno II; nad 4: kreska *staccato*
167. Vla; 4/168.2:
170. Vno II; 2–3:
172. Vno I; 2–4:
178. Vno I, Vla; pod pięciolinią: znak graficzny *crescendo* ()
179. Vno II, Vc; pod pięciolinią: znak graficzny *crescendo* ()
181. Vla; 1–4: wiązanie łamane
183. Vno I; 4: przednutka
184. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
185. Vno I; 4: przednutka
186. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
188. Vno I; 1–4, 5–8: wiązania łamane
191. Vno I; 1–4: wiązanie łamane
194. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
Vno II; 4: przednutka
195. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
Vno II; nad 3: kropka (nie kreska) *staccato*
196. Vno II; 4: przednutka
197. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
198. Vno II; pod 3, 6 i 9: kropka *staccato*
199. Vno II; 1–4, 5–8: wiązania łamane
202. Vno II; 1–4: wiązanie łamane
204. Vla; 1–3 i 4–7: zapisy głosowe
206. Vno II; pod 1: *dol*:
Vno II; 2: zapis głosowy
207. Vno I; 5–6 i 7–8: (zamiast 4–5 i 6–7)
Vno I; 1–4: wiązanie łamane
Vno I; 5–8: wiązanie łamane
Vno I; 1–3 i 5–7:
Vno II; 1: zapis głosowy
208. Vno II; pod 3:
209. Vno I; 1–4: wiązanie łamane
Vno I; 1–3:
Vno II; 1: zapis głosowy
213. Vno I; pod 3: *dol*:
Vc; pod 1: *p dol*:
216. Vno I; 2–4:
219. Vla; 2–3: wiązanie łamane

Tema con variazioni

Andantino

1. Vla, Vc; pod 1: *dol:*
4. Vno I; 6–10: 
7. Vla; 3/ 8.1: 
10. Vno II; 1–3: 
- Vla; 3/11.4: 
15. Vno II; 3/16.1: 
- Vla; 3/16.2: 
16. Vla; 1: zapis głosowy 

VAR. I

2. Vc; 1–4: wiązanie łamane 
3. Vno II; 1–10: 
4. Vc; 1–4: wiązanie łamane 
5. Vc; 2–3: wiązanie łamane 
8. Vno I; 1–4: 
- Vno I; po 2: zbędna γ (zamiast przedtaktu g^1)
- 9., 10. i 11. Vc; 1–4: wiązanie łamane 
14. Vc; 1–4: wiązanie łamane 
15. Vc; 2–3: wiązanie łamane 
16. Vno I; 1–4: 

VAR. II

5. Vla; 9: d^2 (zamiast e^2)
7. Vla; 1–2: wiązanie łamane 
15. Vla; 1–2: wiązanie łamane 

VAR. III

11. Vno II; 1/12.4: 
15. Vc; 1–3: wiązanie łamane 
18. Vla; przed 1: zbędny b
- Vla; 1/19.1: 

19. Vc; przed 1: zbędny b
24. Vno II; przed 3: zbędny b
- Vc; 1–3: wiązanie łamane 
25. Vno II; 2–3: wiązania łamane 
26. Vno I; 5/27.1: 
31. Vla; 3/32.1: 
- Vno I/36.; na naturalnej wysokości, bez przenośnika oktawowego: 8-----
47. Vno I; pod 2 (przedtakt): *p dol:*
50. Vno I; 2–3: 

VAR. IV

7. Vc; 2–5: wiązanie łamane 
12. Vla, Vc; nad 1 (zamiast nad γ): 

VAR. V

1. Vc; 6–7: 
- Vc; 8–10: 
2. Vc; 6–10: 
9. Vc; 1–3, 7–9: wiązania łamane 
- Vc; 10–12: wiązanie łamane 
15. Vc; nad 9: kropka *staccato*
- Vla; 1/16.1: 

VAR. VI

2. Vla; 1–5: 
44. Vc; 1/45.2: 
47. Vc; pod 1: *dol:*
48. Vno II; pod 1: *p dol:*
- Vla; pod 1: *pp*
49. Vla; pod 1: *dol:*
50. Vno II; 3/51.2: 

4B. KWARTET C-DUR OP. 8 NR 1 (WERSJA B)

I. Źródła

Podstawą wydania jest rękopis (autograf) Elsnera (por. uwagi ogólne i komentarz do wersji **A** tego kwartetu).

[Karta tytułowa:] *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dédiés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner.*

Rękopis zawiera 3 kwartety smyczkowe op. 8 Józefa Elsnera: nr 1 C-dur, nr 2 Es-dur i nr 3 d-moll.

Papier nutowy ze znakami wodnymi, drukowany; na stronie 12 systemów pięcioliniowych. Tekst muzyczny pisany czarnym atramentem, zbrązowiałym z powodu utlenienia żelaza.

Format pionowy, 4^o; wymiary: 300 x 211 mm. Krawędzie kart obcięte (ok. 3 mm.).

Zapis głosowy; głosy w osobnych poszytach; głos pierwszych skrzypiec – k. 13, głos drugich skrzypiec – k. 12, głos altówki – k. 12, głos wiolonczeli – k. 12.

Przed każdym głosem jednobrzmiąca karta tytułowa. Na górnym marginesie w prawym rogu: w głosie I skrzypiec: *Violon I*, w głosie II skrzypiec: *Violon II*, w głosie altówki: *Alto*, w głosie wiolonczeli: *Violonzelle*. Na kartach oprawy głosu

altówki i wiolonczeli naklejone kartki z napisami: *Alto Viola* i *Violoncello*. *Kwartet C-dur* zajmuje w głosie I i II skrzypiec po 7 stron, w głosie altówki i wiolonczeli – po 6 stron zapisu nutowego.

Egz. rkp: S–Smf MS 499 (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, zbiory Rudolfa Nydahla).

Lit.: (por. wyżej: komentarz do wersji A tego kwartetu).

Nagranie: *Józef Elsner, String Quartets Op. 8 (version 1799)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003.

Utwór nie był współcześnie wydany w tej wersji.

II. D a t o w a n i e

Utwór powstał we Lwowie najpewniej w ostatnich latach XVIII w. (por. wyżej: komentarz do wersji A tego kwartetu).

III. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Wszystkie zamieszczone tu uwagi dotyczące sposobu i charakterystycznych cech zapisu autografu odnoszą się w przeważającej części do całego cyklu trzech kwartetów. Stąd, poza szczególnymi przypadkami indywidualnymi, większość z nich będzie pomijana przy omawianiu kolejnych dwu kwartetów.

Początkowe karty z zapisami muzycznymi wszystkich zawartych w rękopisie kwartetów zaopatrzone są w nagłówki z nazwami instrumentów w formie: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola* i *Violonzello*, a na początku pierwszych systemów zamieszczono tytuły utworów: *Quadro I*, *Quadro II* i *Quadro III* oraz – w odpowiednich miejscach – tytuły poszczególnych części: *Kwartet C-dur* – [*Allegro moderato*], *Thema con Variatione* [*Andantino*] (z osobno numerowanymi wariacjami); *Kwartet Es-dur* – *Largo–Allegro*, *Andantino*, *Rondo* [*Allegretto*]; *Kwartet d-moll* – [*Allegro*], *Andantino*, *Rondo* [*Allegro*]. Rozpoczynające się zawsze małymi literami oznaczenia tempa – o ile nie są jednocześnie tytułami części – umieszczane są regularnie nad początkowymi taktami. Wspomnieć można, że tego zespołu trzech kompozycji Elsnera, poza oryginalnymi tytułami, nic nie łączy z *quadro*⁸ – uprawianymi w początkach XVIII w. na terenach śródkowych i północnych Niemiec formami kameralnymi na różne zespoły czterech instrumentów, utrzymanymi przeważnie w fakturze kontrapunktycznej, często z klawiszowym *continuo*⁹.

Notacja muzyczna wykazuje wiele cech wspólnych z zapisami muzycznymi w innych autografach Elsnera, zwłaszcza spisywanych w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, co pozwala przypuszczać, że omawiane źródło mogło powstać nawet kilkanaście lat po opublikowaniu go drukiem. Różnice pomiędzy zapisami pierwszego *Kwartetu C-dur* w obu źródłach tkwią nie tylko w większych, poważniejszych, czy też lub drobniejszych zmianach samej konstrukcji utworu, lecz także w traktowaniu faktury; niekiedy zapis rękopiśmienny sprawia wrażenie wersji uproszczonej w stosunku do druku, chociaż – miejscami – i tu wyjątkowo zdarzają się też drobne fragmenty w bardziej ozdobnym opracowaniu.

Zapis muzyczny na wykorzystywanych nie w pełni systemach pięcioliniowych na stronie, kończy się często w miejscach dogodnych dla przewrócenia karty w trakcie wykonywania utworu, co zaznaczane jest z reguły skrótem: V.S. (= *volti subito*).

Początki wszystkich systemów pięcioliniowych z zapisami muzycznymi zaznaczone – przy braku akolad – są podwójnymi kreskami taktowymi. Podwójne kreski pojawiają się także dla wyodrębnienia wewnętrznych fragmentów ze zmianą metrum (np. w partii pierwszych skrzypiec w *Rondzie* w *Kwartecie d-moll* (fragment *Alla polacca* i *Tempo primo*, t. 51 i 96), oraz na koniec ostatnich taktów często z ozdobnymi zawijasami. Rzadko natomiast są stosowane dla podkreślenia zmiany tonacji wraz z akcydencjami przy dłuższych odcinkach wewnątrz utworu.

Dość typowe są oznaczenia repetycji, zarówno jednostronnych (¶ i ¶), jak i dwustronnych (¶¶), czterema kropkami (często w formie pogrubionych poziomych kresiek) pomiędzy pięcioma liniami systemu. W formie skromniejszej (¶ i ¶) dotyczą repetycji krótszych odcinków, fragmentów parotaktowych (np. *Kwartet d-moll*, partia pierwszych skrzypiec, *Allegro*, t. 223–224) oraz w formule *prima volta*.

Metrum oznaczane jest w typowy dla Elsnera sposób, z wykorzystywaniem metrum $\mathfrak{C}$ (*alla breve*) i znamiennej formą cyfry 4 ($\mathfrak{4}$) w metrum $\frac{2}{4}$ i $\frac{3}{4}$ oraz przy numeracji wariacji w części drugiej *Kwartetu C-dur*. W utworze tym brak oznaczenia metrum na początku kompozycji.

Również rysunek kluczy nie odbiega od form typowych dla sposobu ich notowania przez Elsnera. W cyklu kwartetów

⁸ Finscher, *Studien*, s. 44n.

⁹ Por: Gołębiowska, *Kwartet*, s. 13, przyp. 2.

smyczkowych op. 8 Elsner stosuje cztery klucze: wiolinowy (g) w typowej, odwróconej formie: g dla partii obojga skrzypiec i wiolonczeli, wymagający – o ile kompozytor nie chce inaczej – transpozycji o oktawę niżej (*all' ottava*) (*Kwartet C-dur, Allegro*, t. 104 i 107), klucza basowego: F i tenorowego: B w partii wiolonczeli (także błędnie zapisanego w formie klucza altowego: B , *Kwartet C-dur, Allegro*, t. 107 i 127), i wreszcie klucza altowego dla głosu altówki.

Znaki przykluczowe (chromatyczne), z charakterystyczną formą kasownika (b), umieszczane są, tak jak klucze, tylko na początku pierwszych taktów utworu lub jego części, a nie na początku wszystkich systemów. Również klucze i znaki przykluczowe, zmieniane w przebiegu kompozycji, nie są powtarzane na początkach kolejnych, dalszych systemów. Znaki chromatyczne pojawiające się w toku utworu są różnie traktowane. Najczęściej akcydencje obowiązują wszystkie nuty jednorodne we wszystkich oktawach w obrębie całego taktu. Ale też przeciwnie, zdarzają się powtórzenia znaków chromatycznych w jednym takcie, w charakterze (nie wszędzie uzasadnionych) akcydencji przypominających. Oryginalne notowania akcydencji w takim charakterze znormalizowano zgodnie z dzisiejszymi sposobami zapisu, dodając w nawiasach kwadratowych brakujące oznaczenia i kasując zbędne znaki, z odnotowywaniem tych zmian w komentarzu krytycznym.

Formy nut i pauz są bardzo zbliżone do innych autografów Elsnerowskich i (może poza typowym dla Elsnera kształtem pauzy ćwierćnutowej – v) niewiele właściwie odbiegają od form współczesnych. Jak zwykle w rękopisach, są zazwyczaj kreślone przez Elsnera niezbyt dokładnie, zwłaszcza jeżeli chodzi o umiejscowienie główek nut na pięciolinii, czy też notowane w pośpiechu kreski (laski) z prawej lub z lewej strony główek nut. Zazwyczaj jednak kreski przy główkach nut notowane są przy główkach nut z lewej strony w dół przy wyżej na pięciolinii położonych nutach, lub z prawej strony ku górze przy nutach zapisywanych niżej. Ale notowane niedbale lub automatycznie zdarzają się też kreski pisane szczególnie przy półnutach z prawej strony w dół. W obecnej edycji zachowano wszelkie dodatkowe znaki zapisywane przy nutach, jak oznaczenia strun pustych, akcentów typu *martellato*, czy też śladów palcowania, które w razie wątpliwości są uwzględniane w szczegółowym komentarzu krytycznym.

Również typowy dla Elsnera jest charakterystyczny sposób stosowania systemu wiązań nut (w *Kwartecie C-dur* wyłączenie ósemek), powiązanych „przez kreskę taktową” czyli w dwu sąsiadujących ze sobą taktach (||). Ten sposób zapisu, któremu można przypisać jakieś znaczenie rytmiczne i może wyrazowe, występuje w drugiej części *Kwartetu C-dur* tylko w partii obojga skrzypiec (por. partia pierwszych skrzypiec: Temat i Wariacja VI: przedtakt/1 || i t. 1/2; partia drugich skrzypiec: Wariacja I: t. 1/2, 5/6, 6/7, 13/14, 14/15, Wariacja VI: t. 1/2). W partii altówki i wiolonczeli tego rodzaju wiązania nie pojawiają się.

Układy głosowe zachowano tylko tam, gdzie współbrzmienia wskazują samodzielne prowadzenie głosów. Natomiast zapisy dwudźwięków i akordów z dwiema kreskami, ale mających charakter wybitnie harmoniczny, ujednolicono łącząc główki współgrających nut pojedynczą kreską, z podaniem ich oryginalnej formy zapisu w szczegółowym wykazie korektur i wariantów. Bez zmian wszelako zachowano nieliczne przypadki wykazujące bardziej w różnym stopniu samodzielną fakturę polifoniczną.

Zapis fermat, umieszczanych w oryginale nad, lub – w braku miejsca – pod nutą (w tym przypadku w formie odwróconej: v), ujednolicono, odnotowując zmianę w komentarzu krytycznym.

Z grup nieregularnych w rękopisie występują triole i sekstole. Triole samodzielne i zazwyczaj tylko pierwsze z ugrupowanych w dłuższe ciągi szeregów są oznaczane umieszczonymi przy główkach nut cyframi i łukami. Najczęściej jednak triole występują w zapisie źródłowym bez tych oznaczeń. Zapisy odosobnionych przypadków sekstoli w głosie pierwszych skrzypiec (*Kwartet C-dur*, część druga, Temat, t. 3) z podziałem na dwie triole, ale opatrzonym cyfrą 6 umieszczoną pod łukiem nad główkami nut zostały – zgodnie z przyjętymi zasadami i – podobnie jak triole – ujednolicone, a ich oryginalne formy zamieszczono w komentarzu krytycznym.

Dość interesująco przedstawia się w autografie obraz nut ozdobnych. W obecnym wydaniu zachowano zapis wszystkich oryginalnych form ornamentów. Z ornamentów Elsner stosuje cztery rodzaje: przednutki, toczki, obiegniki i tryle. Sporadycznie pojawiające się w źródle przednutki są notowane w takich wartościach i formie, jak w autografie. Toczki, będące właściwie uproszczoną formą obiegnika, są rozpisywane i pozbawione łuków. Niekiedy, nawet w miejscach analogicznych, zastępowane są krótkim trylem (por. partia wiolonczeli, *Allegro*, t. 8 i 11 oraz 148; partia drugich skrzypiec i altówki, *Allegro*, t. 86 i 228). Mniej popularne (podobnie jak przednutka) jest *gruppetto*, Występuje ono zawsze nie jako znak graficzny, ale w formie rozpisanej, bez łuku, wyłącznie w partii pierwszych skrzypiec w *Allegro*, t. 15 (dopisane na zasadzie analogii do t. 155) i t. 155, oraz w drugiej części (Temat i Wariacja 6, t. 4).

Elsner stosuje dwie formy tryłów: tryle długie i tryle krótkie. Zapisy pierwszych z nich, obejmujące zazwyczaj całe takty, pozbawione wężyka wskazującego długość ich trwania, formuły końcowej i (najczęściej) łuków, zaznaczone tylko umieszczonym nad nutą początkową skrótem „tr”, spotykamy w partii pierwszych i drugich skrzypiec w *Allegro*, t. 82, 206, 224). Znacznie częściej używane są tryle krótkie, zaznaczone również skrótem *tr* w formie: tr i będące właściwie wydłużonym mordentem. Tryl krótki jest najpopularniejszym ozdobnikiem używanym w *Kwartecie C-dur*, niejednokrotnie stosowanym wymiennie z również bardzo popularnym toczkiem.

Tempo oznaczane jest w standardowy sposób na początku obu części *Kwartetu C-dur* i przy zmianach tempa wszystkich części utworu, wyłącznie nad pięciolinia (por. część druga, wariacja 6). Brak natomiast oznaczeń tempa poszczególnych wariacji, których wykonanie – ze względu na silnie zróżnicowany charakter – wymaga zmian agogicznych i mutacji czynnika czasowego.

Wszystkie oznaczenia dotyczące dynamiki utworu normalizuje się. Odnosi się to zwłaszcza do oznaczeń literowych: *p*, *pp*, niekiedy *f* i *ff*, czy też *rf* – czasem trudno w piśmie odróżnialne od tego znaku – *sf*, które umieszczane są często nad nutami. Oznaczenie *crescendo* występuje wyłącznie w postaci znaku graficznego (≡). Symbole oznaczeń dynamicznych w formie ≡, umieszczane przez Elsnera pod lub nad nutami (por.: *Kwartet C-dur*, partia wiolonczeli, *Allegro*, t. 5, 14–19, 145, 154–157 i 168; *Kwartet d-moll*, partia pierwszych skrzypiec, *Allegro*, t. 70, 71 i 129), są na podstawie formy zapisów miejsc analogicznych interpretowane jako *rinforzando* i oznaczane symbolami: *rf*, bez zaznaczania tych zmian w komentarzu krytycznym.

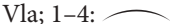
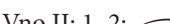
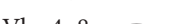
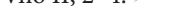
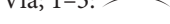
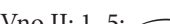
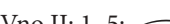
Z określeń wyrazowych w całym *Kwartecie C-dur* niemal wyłącznie pojawia się: *dolce*, pisane najczęściej pod systemem. Na początku Wariacji III w partii wiolonczeli jednorazowo występuje również określenie wyrazowo-agogiczne: *sostenuto*.

Znaki artykulacyjne, zwłaszcza łuki zatrzymujące i nie różniące się kształtem od łuków łączących, kreślone są przez Elsnera pobieżnie, niedbale, mało precyzyjnie i niekonsekwentnie. Dobitym przykładem może być m.in. uderzający brak precyzji w stosowaniu łuków w partii wiolonczeli w wariacji V. W obecnym wydaniu w miejscach bezspornych ich braki są przeważnie ujednolicane i uzupełniane *per analogiam* wyłącznie na podstawie porównań miejsc analogicznych, a wszelkie korekty wprowadzone w tekście muzycznym utworu są wskazane w komentarzu krytycznym. W uzasadnionych przypadkach przy paralelnie prowadzonych głosach w zasadzie nie ujednolicano artykulacji, pozostawiając zapis oryginalny.

Kropki i kreski nie zawsze w autografach Elsnera stanowią ostre przeciwieństwo. W charakterze *staccato* pozostawiono je w zasadzie w formie zgodnej z oryginałem, stosując jedna w uzasadnionych względami muzycznymi lub miejscami analogicznymi ich uzupełnienie. Wydaje się jednak, że w niektórych przypadkach małe kreseczki nad nutami są znakami dynamicznymi (por. np.: partia pierwszych skrzypiec, t. 30.8 i 170.8 lub partia altówki, t. 147.8. Bez zmian natomiast pozostawiono zgodny z autografem wskazania słowne: *pizzicato* i *col'arco*, pisane przez Elsnera zwykle nad systemem.

Wszystkie poczynione dotąd uwagi, których celem było przybliżenie Elsnerowskiego autografu i próba wskazania jego najbardziej charakterystycznych cech, nie rozwiązują jednak i nie wyjaśniają w pełni wszelkich jego właściwości, kwestii genezy, czasu i warunków jego sporządzenia, jego dziejów, czasu i okoliczności, w jakich trafił do sztokholmskiej kolekcji Rudolfa Nydahla, jak i wielu innych jeszcze problemów natury historycznej z nim związanych. Natomiast pod względem czysto technicznym rękopis ten, poza niewyraźnie notowanymi oznaczeniami artykulacyjnymi i – w mniejszym stopniu – dynamicznymi, a także przypadkami opuszczania akcydencji i innych oznaczeń, stanowi poważny problem ze względu na liczne poprawki autorskie błędnych wysokości i trwania niektórych nut, wypisywanie korygowanych nut na nutach zmienianych, zamazywanie błędnych zapisów i wpisywanie w te miejsca nut skorygowanych, częstokroć w sposób, który czasem jest niezwykle trudny lub wręcz niemożliwy do odczytania. Wydawca czuje się zobowiązany do zwrócenia uwagi na ten zawiły problem praktyczny, który czeka jeszcze na definitywne rozstrzygnięcie.

Allegro moderato

0. Vno I; nad 1: <i>p</i> 1. Vc; nad pięciolinia: <i>p</i> 7. Vno I; 1–4: wiązania łamane  Vno I; 5–8: wiązania łamane  Vla; 1–4:  12. Vla; 1:  do końca taktu 14. Vno II; 1–2:  15. Vla; 4–8:  16. Vno I; nad 4: klin <i>staccato</i> Vno II; 1–2:  18. Vno II; 2–4:  Vla; 1–3:  19. Vla; 2–3:  21. Vla, Vc; nad pięciolinia: <i>pizzicato</i> 31. Vc; nad 1: <i>ff</i>	33. Vla: nuty zamazane, poprawki autorskie Vc; nad 1: <i>rf</i> 36. Vno II, Vla, Vc; nad 1: <i>p</i> 38. Vc; nad 1: <i>pp</i> Vc; 1–3:  Vno II; 1/39.1:  40. Vno II; 1–5:  Vno II, Vla; nad 1: <i>p</i> 41. Vno II; 1–6:  Vla; 3–8:  42. Vno II; 6 i 8: zamazana i poprawiona nuta w formule abrewiacji Vc; 1–4:  43. Vno II; 1–5:  45. Vno II; 2–7: 

- Vla; 2-7:
46. Vno II; 6 (i 8 – skrót): błędnie *e'*, poprawione na *d'* i nad nutą słownie: „*d'*”
47. Vno II; 2-7:
52. Vno II; 1-3:
Vla; 1-4: wiązanie łamane
Vla; 1-8:
53. Vno II; 2-5:
Vla; 1-8:
54. Vno I; 1-6:
55. Vno II; 3/56.1:
56. Vno I; 1-2: triola
58. Vno I; 1-3: wiązania łamane
Vno I, Vno II; 4: przednutka uzupełniona na zasadzie analogii do t. 216
60. Vno I; 1-4: wiązania łamane
Vno I; 1-8:
61. Vno I; 1-3:
Vno I; 4/62.1:
63. Vno II, Vla; nad 1: *f*
64. Vno I; 2-4:
Vno II, Vla; nad 1: *p*
Vc; nad 3: *p*
66. i 67. Vno II; pod 2 i 4: kropka *staccato*
69. Vla; 1-4: wiązanie łamane
Vla; 2-7:
Vc; 1-3:
70. Vc; 1-3:
71. Vno II; 2-7:
72. Vno I; 1-2:
Vno I; 3/73.1:
73. Vno II; 2-3: triola
75. Vno II; 1-3: wiązanie łamane
78. Vno II; 1-3:
80. Vla; nad 1: *f*
81. Vno I, Vc; nad 1: *p*
83. Vno II; nad 2: *p*
Vla; 2: nuta zakreślona, poprawka autorska
Vc; nad 1: *fp*
Vc; 1-4: wiązanie łamane
85. Vla; 2: nuta poprawiona, korekta autorska
Vc; 1-4: wiązanie łamane
87. Vno I; 1-4: wiązania łamane
Vno I; 1-8:
89. Vla; pod 1: *f*
90. Vno II; nad 2: *f*
Vc; pod 1: *f*
Vno II; 2/91.4:
Vla; 2/91.4:
Vc; 2/91.4:
95. Vno I; przed 1: $\sharp$
Vno II; 1-2:
96. Vno II; 1-6:
- Vla; 3-8:
99. Vno II; 1-3:
Vla; 4-8:
101. Vno I; przed 3 (*c*³): $\flat$
Vno II; 2-4:
102. Vno II; 2-4:
103. Vc; nad 2: kropka *staccato*
Vc; 2/104.1:
104. Vla; pod 1: *dol*:
Vc; 1-3:
105. Vno II; 1-4:
107. Vno I; 3-6:
115. Vno II; 3/116.1:
116. Vno II; 3/117.1:
119. Vla; 1-3:
120. Vla; 2-4:
125. Vc; 5-7, 8-10: triole
128. Vno I; pod 1: *dol*: (przesunięty pod 127. 2)
Vno II; nad 1: *p dolce*
132. Vla; nad 1: *rf*
133. Vno I: początek taktu zamazany, nieczytelny (poprawki autorskie: pauzy: półnutowa i ćwierćnutowa)
Vc; nad 1: *rf*
Vla; 1/134.2:
134. Vla; nad 1: *rf*
Vc; 1/135.1:
135. Vc; nad 1: *rf*
137. Vno II, Vla; nad 1: *f*
141. Vc; nad 1: *p*
142. Vno II; nad 1: *rf*
144. Vla; 2-3: nuty poprawione, zamazane
Vla; przed 3: $\sharp$
146. Vno II; nad 1: *rf*
147. Vno I; 2/148.1:
150. Vno II; nad 1: *pp*
154. Vla; 1-3:
155. Vno I; 2-5: $f^2 - e^2 - d^2 - e^2$
Vno I; 6-10:
Vla; 4-8:
157. Vla; 3-8:
158. Vno II; 2-4: zapis poprawiony, korekta autorska
161. Vno II, Vla; nad pięciolinią: *pizzicato*
163. Vno I; pod 1: $\cup$
Vno II; 1: akord $g - d^1 - a^2$
164. Vno II; nad pięciolinią: *col arco*
Vla; nad 1: *col arco*
165. Vla; 3/166.1:
169. Vla; 1-2:
Vla; pod 3: *rf* (przesunięto pod 1)
171. Vno II, Vla, Vc; nad 1: *ff*
172. Vno I; pod 1: *ff*
176. Vno I, Vla; nad 1: *p*

177. Vla; przed 2: *p*
180. Vno I; pod 1: *dolce*
Vla; nad 1: *p*
181. Vno II; 2–8:
- Vla; 3–8:
183. Vla; 1–3:
187. Vno II; 2–7:
188. Vno II; 1–8:
190. Vc; nad 1: *dolce*
192. Vno I; 2–8:
- Vla: nuty zamazane, poprawki autorskie
Vla; 1–4: wiązanie łamane
193. Vno I; 1–7:
- Vla: nuty zamazane, poprawki autorskie
Vla; 1–2:
- Vno II; 1/194.1:
195. Vno I; 1–2 i 2–5:
196. Vno II; 1–2: triola
197. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
198. Vc; po 1: nuta poprawiona, korekta autorska
199. Vno II; 1–3: wiązanie łamane
202. Vno I; na 3. części taktu zbędna główka nuty (*g¹*),
pomyłka autorska.
Vno II; 2–6:
204. Vla; 1–4: wiązanie łamane

- Vla; 5/205.2:
205. Vno I; 3–6: wiązania łamane
209. Vno II; 4: nuta zakreślona, nieczytelna, poprawiona przez
autora
Vla; 1–4: wiązanie łamane
210. i 211. Vla; 1–7:
214. Vno I; 1–2: triola
215. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
216. Vno I; nad 7–12: kropki *staccato*
217. Vno I; 1–3: wiązanie łamane
218. Vno I; 10–12: zapis zamazany
219. Vno I; 1–4, 5–8: wiązania łamane
222. Vno I, Vla; 1–4: wiązanie łamane
223. Vno I; 1–3, 5–7:
- Vno II; 3–6: wiązanie łamane
225. Vno II; nad 3: *p*
Vla; nuty zakreślone, poprawki autorskie
Vla; nad 2: *p*
Vc; nad 1: *fp*
226. Vno I; 1/227.2:
227. Vno I; 1–6:
- Vno I; 1–4: wiązanie łamane
228. Vno I; 1/229.1:
229. Vno I; 1–6:

Tema con variazioni

Andantino

3. Vno I; 5–10: sekstola
- Vla; 2/4.2:
7. Vno II; 1–2: brak wiązania ()
Vno II; 2–4:
9. Vla; 2–7:
10. Vno I; 2–3:
- Vla; 1–7:
11. Vla; 1–7:
12. Vno I; pod 1:
15. Vno II; 1–2: brak wiązania ()

VAR. I

4. Vno II; przed 8 zbędny #
9. Vno I; 2–3:
12. Vno I; po 1: (zamieniono na)

VAR. II

1. i 2. Vc; 1–4: wiązania łamane
3. Vno II; 1/4.2:
- Vc; 1–4: wiązania łamane
4. Vla; 6–9: wiązanie łamane
- Vc; 1–3: wiązanie łamane
5. Vc; 1–4: wiązanie łamane

6. Vla; 1–2, 7–8: wiązania łamane
- Vc; 1–4: wiązanie łamane
7. Vla; 1–2: wiązanie łamane
- Vc; 1–4: wiązanie łamane
- 9., 10. i 11. Vc; 1–4: wiązania łamane
12. Vno I; po 1: (zamieniono na)
13. Vc; 1–4: wiązania łamane
14. Vla; 1–2, 7–8: wiązania łamane
- Vc; 1–4: wiązanie łamane
15. Vla; 1–2: wiązanie łamane
- Vc; 1–4: wiązanie łamane
- Vno I; 2/16.1:
28. Vla; pod 1:

VAR. III

3. Vno II; nad 1–3: *dolce*
Vno II, Vla; 1–3:
4. Vno II, Vla; 1–5: brak
7. Vno I; 1: nuta zamazana, poprawka autorska
11. Vno II; 1–3: brak
12. Vno II; 1–4:
16. Vno I; 2–3: wiązanie łamane
- Vc; 1–3: wiązanie łamane
17. Vno II; 1/18.2:

24. Vno II; 3: *as*^l

Vc; 1–3: wiązanie łamane 

26. Vno II; 2/27.2: 

31. Vno II; przed 2: zbędny b

Vno II; 2/32.1: 

VAR. IV

2. Vno I; 9–12: wiązanie łamane 

3. Vno I; 1–4, 5–8: wiązania łamane 

7. Vno II; 1–4: zapis nieczytelny, zrekonstruowany na podstawie t. 15

12. Vla, Vc; po 1: $\gamma \gamma$ (zamieniono na ξ)

VAR. V

1. Vc; 6–8: 

Vc; 8/2.1: 

2. Vc; 5–8: 

Vc; 8/3.1: 

3. Vc; 6–7: 

Vc; 8/4.1: 

4. Vc; 3–6: 

5. Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane 

6. Vno I, Vla; nad 1: *rf*

Vno II; nad 1: *ff*

Vc; 1–3, 4–6, 7–9: triole 

7. Vno I; 3/8.2: 

9. Vc; 1–4, 6–9: 

10. Vc; przed 2: czwarta przednutka bardzo niewyraźna

11. Vc; 1–5, 8–11: 

Vc; przed 12: zbędny b

12. Vno I; po 1: $\gamma \gamma$ (zamieniono na ξ)

13. Vla; 1–2, 3–4: wiązania łamane 

14. Vno II, Vla; nad 1: *rf*

Vc; 1–3, 4–6, 7–9: triole 

VAR. VI

1. Vc; 4: nuta zamazana, nad nią dopisane oznaczenie literowe: „c”

2. Vla; 2: nuta nieczytelna

9. Vno I; 1–3: 

12. Vno II, Vla; po 1: $\gamma \gamma$ (zamieniono na ξ)

13. Vno I; 1–4: 

Vno II; nad 1: *mf*

14. Vno I; 1–5: 

15. Vla; 1 i 2: dwudźwięki g^1-d^2

18. Vla; 1/20.2: 

22. Vno I; 2–4: 

26. Vno I; 2–5: 

31. Vno I/36.: na naturalnej wysokości, bez przenośnika oktawowego

Vno II; 2/32.6: 

Vla; 3/33.1: 

35. Vla; nad 1: *fp*

44. Vla; 1/45.1: 

50. Vno I; 2–5: 

Vla; 3/51.2: 

5. KWARTET ES-DUR OP. 8 NR 2

I. Ź r ó d ł a

Utwór zachował się w dwu przekazach: rękopisie Elsnera i druku Johanna Andrégo z 1806 r.

A.

Za podstawę wydania przyjęto pierwodruk: *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N° 2497. Prix fl: 4– / A OFFENBACH s/M, / chez Jean André. [1806].* Informacje o sytuacji źródłowej i uzasadnieniu wyboru źródła podstawowego, danych dotyczących druku wraz z jego opisem, zawartością, uwagami o datowaniu zabytku i podstawowych cechach zapisu muzycznego, a także miejscu przechowywania źródła, literaturze i nagraniach por. wyżej uwagi ogólne do komentarza i samego komentarza do *Kwartetu C-dur op. 8 nr 1* (wersja A) w obecnym tomie.

B.

Rękopis (autograf Elsnera): *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dediés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner.* *Kwartet Es-dur* zajmuje we wszystkich głosach po 6 stron zapisu nutowego. (Zob. równ.: uwagi w komentarzu do *Kwartetu C-dur op. 8 nr 1* (wersja B) w obecnym wydaniu z informacjami o opisie i treści zbytku, datowaniu, charakterze notacji muzycznej, miejscu przechowywania, literaturze i nagraniach).

Nagrania: *Józef Elsner (1769–1856) – Trzy kwartety smyczkowe op. 8 (ok. 1796)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela). World premiere recording (według pierwodruku), 2019, CD ACCORD ACD 257-2 (wersja A); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. *Hoffmeister Quartet* (Christoph Heidemann – 1. skrzypce, Ulla Bundies – 2. skrzypce, Aino Hildebrandt – altówka, Martin Seemann – wiolonczela), Profil Medien, 2019, PH 19033 (wersja A);

Józef Elsner, *String Quartets Op. 8 (version 1799)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003 (wersja B).

Utwór nie był współcześnie wydany.

II. D a t o w a n i e

Dokładna data powstania utworu nie jest znana. Najprawdopodobniej został on skomponowany w ostatnich latach XVIII stulecia. (Więcej informacji zob. komentarz do *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1).

III. W y k a z k o r e k t u r i w a r i a n t ó w

Jak wspomniano we fragmencie opisującym wykaz korektur i wariantów przy ogólnym omówieniu obu źródeł podstawowych – druku Andrégo i rękopisu Elsnera – *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1, znakomita większość komentarzy związanych z charakterystycznymi cechami obu tych przekazów źródłowych odnosi się siłą rzeczy również do obu źródeł kwartetu smyczkowego Es-dur op. 8 nr 2. Chcąc uniknąć zbędnych powtórzeń w tym miejscu ograniczymy się niemal wyłącznie do wyszczególnienia i opisu tych rudymentów, które dotyczą tylko tego kwartetu smyczkowego, a pozostałe traktując jako uwagi poboczne, choć również ważne dla edycji. Inna jest także konstrukcja komentarza, nie zdecydowano się bowiem – jak w przypadku kwartetu op. 8 nr 1 – na wydzielenie dwu wersji kompozycji z osobnymi komentarzami i wykazami korektur i wariantów, ale wszystkie różnice i poczynione zmiany ujęto – na wzór wielu innych kompozycji znanych z kilku przekazów źródłowych – w jednym zbiorczym komentarzu łącznie, ale z zaznaczeniem obu źródeł, a więc z wyodrębnieniem korektur i wariantów źródeł **A** i **B** w jednym zestawieniu.

Podstawowe cechy grafiki nutowej obu źródeł zostały omówione już wcześniej. W paru miejscach, w wyższych rejestrach, przy zbyt dużym nagromadzeniu górnych kresek dodatkowych, zastosowano przenośnik oktaowy, bez zaznaczenia tej zmiany w szczegółowym wykazie korektur i wariantów. Dotyczy to wyłącznie nieco trudniejszych interpretacyjnie fragmentów partii pierwszych skrzypiec (por.: *Allegro*, t. 100–101, *Rondo*, t. 128–131).

Notowanie znaków chromatycznych w toku utworu, ich dodawanie bądź zmienianie, w tym również znaków przypominających, traktowane jest w obu źródłach ze stosunkowo dużą swobodą. W pierwodruku (**A**) znaki chromatyczne w oktawach często nie są powtarzane na pozostałych jednoimiennych stopniach – zarówno jednobrzmiących (na przykład w oktawach), jak pojawiających się w toku utworu w obrębie jednego taktu.

Formuła 1. i 2. *volta* Pojawia się na przestrzeni całego utworu tylko raz i obejmuje t. 30 i 30a w *Rondzie*. W obu źródłach występuje jedynie w partii wiolonczeli, ponieważ jej zastosowanie gdzie indziej – ze względu na brak różnic obu tych taktów w pozostałych głosach – nie było konieczne. Tu formy obu fragmentów są identyczne, ich treść muzyczna nie wykazuje żadnych różnic, stąd miejsca te ograniczają się wyłącznie do zastosowania znaku repetycji, po którym – przy powtórzeniu – utwór kontynuowany jest płynnie w dalszym ciągu. W obecnym wydaniu zapis wszystkich głosów w tym miejscu ujednolicono, bez sporządzania osobnych uwag w wykazie korektur i wariantów.

W źródle **A** układy głosowe akordów nie istnieją, a głosowe zapisy dwudźwięków należą do rzadkości i pojawiają się jedynie w partii wiolonczeli w *Allegro* (t. 107–109). Dwugłosy i akordy bywają więc łączone jedną kreską (laską), a odmienne traktowania zdarzają się jedynie wyjątkowo. W źródle **B** przy dużych odległościach pomiędzy współbrzmieniami, zwłaszcza w dwudźwiękach (np. głos pierwszych skrzypiec, *Allegro*, t. 214 i 216: d^1-as^2) obie nuty mają własne, osobne kreseczki, najczęściej skierowane w tym samym kierunku. Podobnie jest w przypadku trójdźwięków z osobnymi laskami dla wszystkich trzech składników akordu (por. *Rondo*, t. 234) lub oddzielnym łączeniu obu nut wyższych od nuty najniższej (*Rondo*, t. 7, 32, 158).

Dość duże różnice pomiędzy obu źródłami można zauważyć w stosowaniu nut ozdobnych. Przednutki w obu źródłach mają zazwyczaj wartość o połowę mniejszą od nuty zasadniczej. Najczęściej są to przednutki krótkie, notowane często jak ósemki z przekreśloną chorągiewką, tak zwane *acciaccatury* bardzo popularne w okresie klasycznym, których interpretacja wykonawcza nie budzi wątpliwości. Niektóre przednutki, zwłaszcza w formułach kadencyjnych można jednak traktować jako przednutki długie, jako tak zwane *appoggiatury*. W toku utworu pojawiają się sporadycznie, a sposób ich realizacji rytmicznej wskazują małe nutki umieszczane w obecnym wydaniu nad systemem pięcioliniowym (por. np. kodeks **A**, *Rondo*, t. 41, głos pierwszych skrzypiec). Niektóre formy przednutek w rękopisie Elsnerowskim, kreślone schematycznie i jakby automatycznie, są zbliżone kształtem nie tylko do nieco większych ósemek w zapisie głównym, lecz także równie pobieżnie kreślonych pauz ćwierćnutowych, z którymi (w rzadkich przypadkach) mogą być mylone.

W druku **A** wszystkie obiegniki mają postać standardową (*), podczas gdy w autografie (**B**) miejsce standardowych obiegników zajmują figury ozdobne zapisane skrótem: *tr*. Ich wykonanie miało prawdopodobnie formę krótkiego,

szybkiego trylu, lub wydłużonego mordentu. Nierzadko zdarzają się obiegniki wypisywane, nie ograniczane wyłącznie do oznaczeń symbolicznych.

Znaki fermat w pierwodruku **A** bywają (najwyraźniej w zależności od miejsca – pozycji) i umieszczane zazwyczaj pod nutami, których dotyczą, są drukowane w formie odwróconej (∩). Ich zapisy w obecnym wydaniu ujednolicono, umieszczając znaki fermat nad nutami i odnotowując te zmiany w wykazach korektur i wariantów.

W egzemplarzu drukowanym (**A**) pojawia się niezwykle rzadko wypisywana kadencja w bardziej figuracyjnym i ozdobnym fragmencie partii koncertującej pierwszych skrzypiec. Jest ona ograniczona do ozdobnego zakończenia w połączeniu z fermatą części środkowej *Andantino* (t. 52), przed repryzą tematu początkowego tej części kwartetu.

W obu źródłach znaki artykulacyjne, zwłaszcza zapisy łuków wielokrotnie różnią się pomiędzy sobą i brak im należytej dokładności. W pierwodruku (**A**) często powstaje to w wyniku potrzeb i technicznych właściwości drukarskich, w rękopisie (**B**) – charakteru i cech odręcznego pisma, kreślonego zazwyczaj pośpiesznie i energicznymi ruchami całej dłoni. Szczególną rolę odgrywają tu łuki zatrzymujące, obejmujące swym zasięgiem także nuty sąsiednie niewymagające takiego oznakowania lub nawet całe ich grupy (por. partia pierwszych skrzypiec, *Adagio*, t. 13, (**A**)), lub też łuki przedłużone, wykraczające wyraźnie poza figurę melodyczną, której dotyczą, zwłaszcza umieszczane na końcu pięciolinii i nie kontynuowane na kolejnej (np. głos pierwszych skrzypiec: *Allegro*, t. 99 (**B**), *Rondo*, t. 3, (**B**); głos drugich skrzypiec: *Adagio*, t. 17 (**B**), *Allegro*, t. 68, 170/171, 221 (**B**); altówka: *Adagio*, t. 17 (**B**), wiolonczela: *Rondo*, t. 147 (**B**)), w tym również połączenie łukiem pojedynczej nuty z następującą po niej pauzą (np. drugie skrzypce: *Allegro*, t. 90, 135, 212 (**B**)). Sporadycznie pojawia się również łuk podwójny (pierwsze skrzypce: *Rondo*, t. 3, (**B**)).

Znaki artykulacyjne określające *staccato* (kreski lub kropki) stosowane są często wymiennie, niwelując różnice wykonawcze. W obecnym wydaniu starano się je przedstawić w kształcie zgodnym z oryginałem, a różnice w zapisach oraz wprowadzone zmiany są uwzględnione w szczegółowym wykazie korektur i wariantów.

Oznaczenia dynamiczne, słowne, literowe (skrót) lub graficzne, dość skrupulatnie publikowane w pierwodruku, są zapisywane w kodeksie **B** z dużo mniejszą dokładnością i rzadziej. Natomiast określenia wyrazowe są prawie zawsze wypisywane w pełni, bez skrótów, np. *dolce*, *dolce sostenuto*, *scherzando* itp. Na większą uwagę zasługuje określenie tempa powolnego wstępu, poprzedzającego początkowe *Allegro*: w pierwodruku (**A**) nosi ono tytuł: *Adagio*; w Elsnerowskim rękopisie – *Largo*.

Na końcu niektórych stron (prawa strona, dolny margines), które wymagały ze względów wykonawczych szybkiego odwracania, zarówno w pierwodruku jak i w rękopisie zastosowano odpowiednie informacje w formie symboli literowych *V.S.* (= *Volti subito*): w **A** jedynie na niektórych stronach, por. głosy I i II skrzypiec oraz altówki: *Adagio*, t. 26 (przejście do *Allegro*, w partii II skrzypiec: *V:S: seque All^o*) i w partii wiolonczeli: *Allegro*, pod t. 142. W **B** zalecenie to pojawia się praktycznie po wszystkich stronach parzystych.

A d a g i o – A l l e g r o

1. Vno II; A, 2/2.1:  Vno II; B, nad systemem: <i>dolce</i> Vno II, Vla, Vc; B, pod systemem: brak  Vno II; B, 2/2.1: brak  Vc; B, nad systemem: <i>p dolce</i> Vc; B, 1/2.1: 	Vla; B, 1–2:  Vla; B, pod 1–2: brak  Vla; B, pod 3: brak <i>rf</i> Vc; B, pod systemem: brak 
2. Vno II; B, 1–2 i 3–5:  Vno II, Vla; B, 2–5: wiązanie łamane  Vno II; B, pod 1–2:  Vno II, Vla; B, pod 3: brak <i>rf</i> Vla, Vc; B, pod systemem: brak 	5. Vno I; A, 1/6.1:  Vla; B, 1: <i>es^l</i> Vla/6.; A, brak kreski taktowej
3. Vno II; A, 2/4.1:  Vno II, Vc; B, pod systemem: brak  Vno II; B, 2/4.1: brak  Vla; A, 3/4.1:  Vla; B, pod 2–3: brak  Vla; B, 3/4.1: 	6. Vno I; B, 1–2:  Vno I; B, 3–9: brak  Vla; B, 1/7.1: 
4. Vno II; B, 1–2 i 3–5:  Vno II; B, pod 1–3: brak  Vno II; B, pod 3: brak <i>rf</i>	7. Vno I; B, 1–4 i 7–8: brak  Vla; A, 3: <i>f</i> Vla; B, 3/8.1: 
	8. Vno I; B, 1: przednutka  jak w A Vno I; B, 3–5: brak  Vno II; B, 2–6: 
	9. Vno I; B, przed 1 (<i>as²</i>): brak <i>b</i> (przypominającego) Vno I; B, 1–2 i 4–6: brak  Vno I; B, 3–6: wiązanie łamane  Vno I; B, pod 4: brak kreski <i>staccato</i>

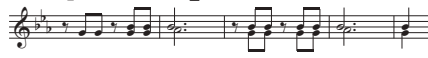
- Vno I; B, nad 4–6: *prima corda*
10. Vno I; B, 1: przednutka ♪ jak w A
Vno I; A, 3–11: 
Vno I; A, pod 4–6: 
Vno I; B, 1: przednutka ♪
Vno I; B, 3–5: brak 
11. Vno I; B, przed 1 (*as*¹): brak ♭ (przypominającego)
Vno I; B, 1–2 i 4–6: brak 
Vno I; B, 3–6: wiązanie łamane 
Vno I; B, pod 4: brak kreski *staccato*
Vno I; B, nad 4–6: *prima corda*
12. Vno I; B, 1–4 i 7–10: brak 
Vno I; B, nad 1 i 7: ²
Vno I; B, przed 13 (*b*¹): brak ♭ (przypominającego)
Vla; B, 1–2: brak 
13. Vno I; A, 1–11: 
Vno I; B, 3–4:  (zatrzymujący)
Vno I; B, 5–20: 
Vc; B, 1–2: wiązanie łamane 
Vc; B, 1–3: 
14. Vno I; B, 1–8: brak 
Vno I; B, przed 7 i 15 (*as*²): ♯
Vno I; A, 9, 11, 13: przednutki ♪
Vno I; B, 9, 11, 13: przednutki ♪
Vno I; B, 15–22: brak 
Vla; A, 8–10: wiązanie błędne  (zamieniono na: 
Vla/15.; A, brak kreski taktowej
15. Vno I; B, 1–2: 
Vno I; B, nad 3: kreska *staccato*
Vla; B, 2–6 i 8–11:  (niedokładne)
16. Vno I; B, 5–8: 
17. Vno I; B, 1: przednutka ♪
Vno II; B, 2–3:  (przeciągnięty, przedłużony)
Vla; B, 2–3:  (przedłużony)
18. Vno I; AB, 3/19.1: 
Vno I; B, pod 2: *p*
Vno II, Vla; B, pod 1: brak *rf*
Vno II, Vla; B, pod 3: *p*
Vla; A, 3/19.1: 
Vla; B, 1–2: 
Vc; B, pod 1: *p*
19. Vno I; B, przed 1: brak ♭
Vno II, Vla; B, pod 1: brak *rf*
Vc; B, przed 1 (*as*): ♯
Vc; A, 18.1/1 i 2–5:  (zamiast 1–2 i 3–5)
Vla; A, 1/20.2: 
20. Vno II, Vla; B, pod 1: *pp*
Vla; A, pod 1: *rf* (przeniesiono do t. 21)
21. Vno II, Vla; B, pod 1: brak *rf*
Vno II; B, 1–2: brak 
- Vc; B, pod 1: *pp*
22. Vno I; B, 2–5: 
Vno I; B, pod drugą połowę taktu: 
Vno I; B, 1/23.1: 
Vno II; A, 2–5: 
Vno II, Vla; B, pod systemem: 
Vc; B, 1/23.1: 
23. Vno I; B, 2–3: brak 
Vno II; B, pod 1: brak *fp*
24. Vno II; B, 3–7: 
Vno II; B, pod 3–9: 
Vla; B, 3–9: 
Vla; B, pod 3–9: brak 
Vc; B, 1–8:  (niedokładny)
Vc; B, pod 8–12 (pod systemem): 
25. Vla; A, 2–3: 
Vc; B, 1–8:  (niedokładny)
26. Vno I, Vno II; B, pod 1: *rf*
Vno I; AB, przed 1: zbędny ♭
Vla; A, pod 1: 
Vc; B, pod 1: *rf*
27. Vno II; B, pod 6: kreska *staccato*
Vc; B, pod systemem: *mf*
- 27.–32. Vc; B, 1–3: wiązania łamane 
28. Vno I; B, nad 6 (*g*²): kreska *staccato*
Vla; B, nad 4: kreska *staccato*
31. Vno II; A, nad 3: kropka *staccato*
Vno II; B, pod 6: kreska *staccato*
Vc; AB, 1–2: 
Vc; AB, nad 3: brak kreski *staccato*
33. Vno II, Vla; B, pod 1 i 2: kropki *staccato*
34. Vno II; B, pod 1: kropka *staccato*
35. Vno I; B, nad 2: *rf*
Vno I; B, 2–3: brak 
Vno II; A, pod 3: kropka *staccato*
Vno II; B, pod 3: kreska *staccato*
Vla; A, pod 3 i 6: kropka *staccato*
36. Vno II; A, pod 1 i 4: kropka *staccato*
Vno II; B, pod 1 i 4: kreska *staccato*
Vc; A, nad 6: kropka *staccato*
37. Vno II; A, pod 3: kropka *staccato*
Vno II; B, pod 3: kreska *staccato*
Vla; A, pod 3 i 6: kropka *staccato*
38. Vno I, Vno II; B, pod 1: brak *rf*
Vla; B, 1–2: 
Vla; B, pod 4: brak *rf*
Vc; B, 1–2: 
39. Vno I; B, pod 1 i 4: brak *rf*
Vno II, Vla; B, pod 1 i 3: brak *rf*
Vc; B, 1–2 i 3–4: 

40. Vno I; A, pod 4–6: $\leq$
Vc; B, pod 1: *rf*
Vc; B, 1/41.1: $\frown$
41. Vno II; B, pod systemem: $\leq$
Vla; B, nad systemem $\leq$
Vc; B, pod systemem $\leq$
42. Vno II; B, 1: nuta poprawiona (zakreślona)
Vno II; B, przed 2: *dolce*
Vla; A, przed 2: $\gamma \gamma$ (zamieniono na: $\sharp$)
Vla; B, przed 2: *dolce*
- 42.–46. Vc; B, 1–3: wiązania łamane f^{f}
43. Vno II; A, pod 1: *dol*:
Vla; A, nad 3 i 6: kropka *staccato*
Vla; A, pod 1: *dol*:
44. Vno I; A, pod 1: *dol*
Vno II; B, nad 3: kreska *staccato*
45. Vno II; B, nad 3 i 6: kreska *staccato*
46. Vc; B, po 3: kropka przedłużająca
Vc; B, 4–9: brak $\frown$
48. Vno II; B, przed 1: *p*
Vla; B, nad 1: *p*
Vc; B, nad 1: *p*
49. Vno I; B, 1/50.1: $\frown$
Vc; B, 1–6 i 7–12: $\frown$ (niedokładne)
50. Vno I; B, 1–6: brak $\frown$
Vno I; B, 7–11: $\frown$
Vno I; B, pod 6–12: brak $\leq$
51. Vno I; B, pod 1 i 4: *rf*
Vc; B, pod 1: *rf*
53. Vno I; B, pod 1 i 4: *rf*
Vc; B, pod 1: *rf*
55. Vno II; B, 2/56.1: $\frown$
Vla; B, pod 1: *f*
Vc; B, pod 1: *ff*
56. Vc; B, 1/57.1: $\frown$
57. Vno II; B, 1/58.1: $\frown$
59. Vno I; B, przed 2 (as): $\sharp$
Vno II; B, 2–4: *c^l*
Vla; B:

- Vla; **B**, 1 (z  przedłużającym)
Vc; **A**, pod 1: **fp** (**f** przesunięto na koniec t. 89)
Vc; **B**, pod 1: brak **fp**
92. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12: brak 
Vla; **B**, 1 (z  przedłużającym)
94. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12: brak 
Vno I; **B**, nad 7: kreska *staccato*
Vla; **B**, 1/95.1: 
95. Vno I; **B**, pod 2–6 i nad 7–9: kropki *staccato*
Vno I; **B**, 2–6: 
96. Vno I; **B**, nad 1–9: kropki *staccato*
Vno I; **B**, 2–6: 
97. Vno II; **B**, nad 1–6: kropki *staccato*
Vla; **B**, 1–11: brak 
Vc; **B**, 1–11: brak 
Vc; **A**, przed 7: zbędny 
98. Vno II; **B**, nad 1 i 2: kropki *staccato*
Vla; Vc; **B**, 1–4 i 6–9: 
Vla; **B**, pod 5 i 10: kreska *staccato*
99. Vno I; **B**, 2–6: 
Vno I; **B**, 7–?:  (przedłużający)
Vno II; **B**, 1–6: 
Vc; **B**, 2/100.1: brak 
100. Vno I; **B**, nad 6: kreska *staccato*
Vc; **B**, 2–3: brak 
Vc; **B**, 4/101.1: brak 
101. Vno I; **B**, nad 1: 3 (dopisane)
Vno I; **B**, nad 2: kreska *staccato*
Vno I; **B**, 1–9:

131. Vno II; **A**, pod 3 i 6: kropka *staccato*
 Vla; **A**, pod 1: *dol*:
 Vla; **B**, pod systemem: brak *dolce*
 Vla; **B**, 2–3: 
- 131.–136. Vc; **B**, 1–2: 
132. Vno II; **A**, pod 3: kropka *staccato*
133. Vno I; **A**, 2: *es*¹
 Vno I; **B**, 2: *e*¹
 Vla; **A**, przed 1: niepotrzebny $\flat$
 Vc; **B**, 2: $\downarrow$
134. i 135. Vla; **B**, nad 4: brak kreski *staccato*
135. Vno II; **B**, 1:  (przedłużony)
136. Vno I; **B**, 1–2 i 3–4: 
 Vno II; **B**, 3–4: brak 
 Vla; **A**, przed 2: niepotrzebny $\flat$
 Vla; **A**, 1–3: wiązanie: 
 Vla; **B**, 1–2: 
 Vla; **B**, nad 3: kreska *staccato*
137. Vla; **B**, 5–10: brak 
138. Vno I; **A**, 1–2: 
 Vno II; **B**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1–6, 7–12: brak 
139. Vla; **B**, 1–4: 
 Vla; **B**, 5–10: brak 
142. Vla; **B**, nad 1–6: kropki *staccato*
144. Vla; **B**, 1–4: brak 
 Vla; **B**, 6–8: 
 Vc; **B**, przed 6: zbędny $\sharp$
145. Vno II; **A**, 3–5: 
 Vno II; **B**, pod 5: kreska *staccato*
 Vla; **B**, 2–4 i 6–8: 
146. Vno II; **B**, pod 5: kreska *staccato*
 Vla; **B**, 2–4: 
 Vla; **B**, 5–8: brak 
147. Vno I; **B**, pod systemem: brak $\Leftarrow$
148. Vno I; **B**, 1: *as*²
 Vno II; **B**, pod 1: brak *f*
 Vno II; **B**, 1: *d*¹ (brak *h*)
 Vc; **B**, pod 5–8: 
149. Vno I; **B**, pod 1: *mf*
 Vno II; **A**, pod 3 i 6: kropka *staccato*
 Vno II; **B**, pod 3 i 6: kreska *staccato*
 Vla; Vc; **B**, nad 1: *mf*
- 149.–154. Vc; **B**, 1–3: wiązania łamane 
150. Vno I; **B**, nad 6: kreska *staccato*
 Vno II; **A**, pod 3: kropka *staccato*
 Vno II; **B**, pod 3: kreska *staccato*
 Vla; **B**, nad 4: brak kreski *staccato*
151. Vno II; **A**, nad 3: kropka *staccato*
153. Vla; **A**, nad 3 i 6: kropka *staccato*
- Vla; **B**, nad 3 i 6: kreska *staccato*
157. Vno II; **B**, pod 3: kropka *staccato*
158. Vno II; **B**, 2–4: 
 Vla; **B**, 1–2: 
159. Vno II; **B**, 1–3: 
160. Vno I; **B**, nad 6: brak kreski *staccato*
 Vno II; **B**, pod 2: brak *rf*
 Vla; **B**, 1–3: wiązanie łamane 
 Vla; **B**, nad 3: brak kreski *staccato*
 Vla; **B**, pod 4: brak *rf*
161. Vno II, Vla; **B**, pod 1 i 3: brak *rf*
 Vla; **A**, rytm przesunięty 
162. Vno I; **B**, pod systemem: brak $\Leftarrow$
 Vno II; **B**, pod 1: *rf*
 Vc; **B**, pod 1: *rf*
 Vc; **B**, 1/163.1: brak 
163. Vno I; **B**, pod drugą połowę taktu: $\Rightarrow$
 Vno II; **B**, pod 2–4: $\Leftarrow$
 Vla; **B**, pod systemem: $\Leftarrow$
 Vc; **B**, pod systemem: $\Leftarrow$
164. Vno II; **B**, pod 2: *dolce*
 Vno II; **B**, nad 2: kreska *staccato*
 Vla; **A**, pod 2: *dol*:
 Vla; **B**, przed 2: *dolce*
 Vla; **B**, pod 2: brak *p*
 Vc; **B**, nad 1: *fp*
- 164.–168. Vc; **B**, 1–3: wiązania łamane 
165. Vno I; **B**, pod 1: *dolce*
167. Vno II; **B**, nad 6: brak kreski *staccato*
168. Vno II; **B**, 1–2: 
170. Vno I; **B**, pod 1: *p*
 Vno II, Vla; **B**, nad 1: *p*
 Vno II; **B**, 2/171.2:  (przedłużony)
 Vc; **B**, nad 1: *p*
171. Vno I; **B**, 1/172.4: 
 Vla; **B**, 1/172.1: 
172. Vno I; **B**, 3–10: 
173. Vno II, Vc; **B**, nad 1: *rf*
 Vla; **A**, pod 1: *fp*
 Vla; **B**, pod 1: *rf*
174. Vno I; **A**, przed 4 (*as*²): zbędny $\flat$
 Vno I; **B**, 1–2 i 4–8: 
 Vno I; **B**, przed 7 (*h*²): brak $\flat$
175. Vno I; **B**, pod 4: brak *rf*
 Vno I; **B**, nad 6: brak kreski *staccato*
 Vno II, Vla; **B**, pod 1: *rf*
 Vla; **A**, pod 1: *fp*
 Vc; **B**, nad 1: *rf*
176. Vno I; **B**, nad 5: wytarta cyfra 2 lub 4
 Vno I; **B**, 4–8: 

- Vno I; **B**, przed 5 (f^2): #
 Vno I; **B**, przed 7 (a^2): brak b
177. Vno I; **B**, przed 2 (f^2): 
 Vno II, Vla; **B**, pod 1: f
 Vno II; **B**, 2/178.2: 
 Vc; **B**, przed 1: ff
181. Vno I, Vno II, Vla; **B**, pod 1: brak ff
 Vno I; **B**, 4: dwudźwięk b^1-d^2
 Vc; **B**, 1–3: wiązania łamane 
 Vc; **B**, pod 5: brak p
 Vc; **B**, nad 5: *dolce*
182. Vno I; **B**, nad 1: p
 Vno II; **B**, nad 1: p *dolce*
 Vla; **A**, pod 1: *dol*:
 Vla; **B**, nad 1: *dolce*
 Vla; **B**, przed 1: p
 Vc; **B**, 1–2: 
183. Vla; **B**, nad 3: brak kreski *staccato*
189. Vc; **B**, 1–2: 
190. Vla; **A**, 3/191.1: 
 Vla; **B**, 4–6: 
 Vc; **A**, 1–6: 
 Vc; **B**, 1–2 i 4–6: 
 Vc; **B**, nad 3: kreska *staccato*
191. Vno II; **B**, 2–6 i 7–8: 
 Vno II; **B**, pod 9: kreska *staccato*
 Vc; **B**, 1–2: 
 Vc; **B**, nad 3–6: kropki *staccato*
192. Vno I; **B**, 2–6 i 7–8: 
 Vno I; **B**, pod 9: kreska *staccato*
 Vc; **B**, 1: dwudźwięk g^1-es^2
 Vc; **B**, nad 4–6: kropki *staccato*
193. Vno II; **B**, 1–6: brak 
 Vno II; **B**, przed 2 (as): $\sharp$
 Vc; **B**, 1–2: $\sharp$
 Vc; **B**, nad 3–6: kropki *staccato*
194. Vno I; **B**, 7–8: 
 Vno I; **B**, pod 9: kreska *staccato*
 Vc; **B**, 1: dwudźwięk g^1-es^2
 Vc; **B**, nad 4–6: kropki *staccato*
195. Vc; **B**, 3–5: 
 Vc; **B**, 7–8: brak 
 Vc; **B**, nad 9: brak kreski *staccato*
196. Vc; **B**, nad 2: $\sharp$
198. Vc; **B**, 1–12: 
200. Vc; **B**, 2–6: 
202. Vla; **A**, pod 1: *dol*:
 Vla; **B**, nad 1: *dolce*
 Vla; **B**, pod 1: p
203. Vno I; **B**, pod 1: *dolce*
 Vla; **B**, 1–3: 

204. Vno II; **B**, nad systemem: *dolce*
205. Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **A**, pod 3: kropka *staccato*
 Vno II; **B**, 1–3: 
 Vla; **B**, 1–4: 
206. Vno I; **B**, nad 1 i 2: kreska *staccato*
 Vla; **B**, 3–4: brak 
208. Vno I; **B**, nad 1: kreska *staccato*
 Vno II; **B**, pod 1 i 2: kreska *staccato*
 Vla; **B**, 3–4: brak 
209. Vno I; **B**, pod 1: brak rf
210. Vno I; **B**, nad 1 i 2: kreska *staccato*
 Vla; **B**, 3–4: brak 
211. Vno I; **B**, nad 1 i 3: rf
 Vno II; **B**, pod 3: rf
 Vla; **B**, 1–2 i 3–5: brak 
 Vla; **B**, pod 5: brak f
212. Vno I, Vno II, Vla; **B**, pod 1: brak p
213. Vno II/217. **B**: 
 Vc; **B**, 1: *Es* ($\flat$)
214. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12 (górny głos): brak 
 Vno I; **B**, od 6 (d^1 – dolny głos) do końca taktu: 
215. Vla/217.; **B**: 
216. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12 (górny głos): brak 
 Vno I; **B**, od 6 (d^1 – dolny głos) do końca taktu: 
 Vc; **B**, 1/217.1: 
217. Vc; **B**, 1: *Es* ($\flat$)
218. Vno I; **B**, 2–6: nad główkami nut kropki *staccato* pod łukiem
 Vno II; **B**, nad 6–8: kropki *staccato*
219. Vla; **B**, 5–10: 
 Vc; **B**, 1–11: brak 
220. Vla; **B**, 1–4 i 6–9: 
 Vla; **B**, nad 10: kreska *staccato*
 Vc; **B**, 1–4 i 6–8: 
 Vc; **B**, pod 5 i 10: kreska *staccato*
221. Vno II; **B**, 3–7:  (przedłużony)
 Vla; **B**, 2/222.1: brak 
223. Vno I; **B**, nad 1: 3 (dopisek)
 Vno I; **B**, nad 2: kreska *staccato*
 Vno II; **B**, 1–6: brak 
225. Vno I; **B**, nad 1: 2
226. Vno I; **B**, pod systemem: $\equiv$
 Vc; **B**, 1–3: wiązanie łamane 
227. Vno I; **A**, nad pięciolinią: *Scherz*:
 Vno I; **B**, nad pięciolinią: *scherzando*
 Vno I; **B**, pod 3: kreska *staccato*
 Vno II, Vla, Vc; **B**, nad 1: fp
 Vc; **B**, 1–3: wiązanie łamane 
228. Vno I; **A**, 1–5 i 6–10: 
 Vno I; **B**, 1–3 i 6–8: 

- Vno I; **B**, nad 5: brak kreski *staccato*
229. Vno I; **A**, 1–5 i 6–10: 
 Vno I; **B**, 1–5 i 6–9: 
 Vno I; **B**, pod 5: brak kreski *staccato*
230. Vno I; **A**, 1–5 i 6–9: 
 Vno I; **A**, pod 5 i 10: kreska *staccato*
 Vno I; **B**, brak oznaczeń artykulacyjnych
231. Vno I; **B**, przed 1: brak $\flat$
 Vno I; **B**, 1–2: brak 

- Vno I; **B**, pod 3: brak kreski *staccato*
 Vno II, Vla; **B**, pod systemem: brak $\Leftarrow$
 Vc; **B**, pod systemem: $\Leftarrow$
 Vc; **B**, 1/232.1: 
232. Vla/234.; **B**: 
233. Vno II; **B**, przed 2 (dolna nuta): f
 Vc; **B**, nad 2 (zamiast nad 1): f
234. Vla; **A**, po $\sharp$: zbędna γ

Andantino

1. Vno I, Vno II, Vc; **A**, pod 1: *dol*:
 Vno I; **B**, nad systemem: p *dolce*
 Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **B**, pod systemem: *dolce* p
 Vla; **A**, pod 1.taktem: p *dol*:
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/2.2: 
 Vc; **B**, nad 1: p *dolce*
 2. Vno I; **AB**, 3–5: triola 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vc; **B**, 1–2: brak 
 3. Vno I; **B**, 1–6: 
 Vno I; **B**, nad 8: brak kropki *staccato*
 Vno II; **A**, 5: e^l (poprawione na d^l na zasadzie analogii do t. 55)
 Vno II; **B**, 1–2 i 5–6: 
 Vno II; **B**, pod 3, 4 i 7, 8: kropki *staccato*
 Vla; **B**, 1–2 i 5–6: 
 Vla; **B**, nad 4 i 8: brak kropki *staccato*
 Vc; **B**, 1–3:  (niedokładne)
 4. Vno I; **A**, 5–7: triola 
 Vno I; **B**, 1–3: 
 Vno I; **B**, 5–7: triola 
 Vno I; **B**, pod 6–7: brak $\Leftarrow$
 Vno I; **B**, 8/5.1: 
 Vc; **B**, 1–3:  (niedokładne)
 5. Vno I; **B**, nad 7–12: kropki *staccato*
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/6.1: 
 Vc; **B**, 1/6.2: 
 6. Vno I; **A**, 7: przednutka $\sharp$
 Vno I; **B**, nad 1–6: kropki *staccato*
 Vno I; **B**, 8–9: 
 Vno I; **B**, nad 10: kreska *staccato*
 Vno I; **B**, 10/7.1: 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 3/7.1: 
 7. Vno I; **B**, nad 6: brak kreski *staccato*
- Vno II; **B**, 2–3: 
 Vla; **B**, 1–6: 
 8. Vno I; **B**, 5–6: 
 9. Vno II; **B**, przed 4 (ces^l): zbędny $\flat$
 10. Vno II; **B**, 1–4: brak 
 Vno II; **B**, przed 4 (ces^l): zbędny $\flat$
 11. Vno I; **B**, nad 7–12: kropki *staccato*
 Vno I; **B**, 12/12.1: brak 
 Vno II; **A**, 1–3: 
 Vla; **A**, 1–3: 
 Vla; **A**, 1: g
 Vla; **B**, 1–2: 
 Vla; **B**, 2: as
 12. Vno I; **A**, 7: przednutka $\sharp$
 Vno I; **B**, 1–4: 
 Vno I; **B**, 7: przednutka nieczytelna
 Vno I; **B**, 8–10: 
 Vno II, Vc; **A**, pod 2: ω
 Vla; **B**, 1–2: brak 
 13. Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **AB**, 1–2: brak 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/14.1: 
 Vc; **B**, 1/14.2: 
 14. Vno I; **AB**, 3–5: triola 
 Vno I; **A**, 7–9: triola 
 Vno I; **B**, 7–9: triola 
 Vno I; **B**, 7/15.1: 
 Vno II; **B**, 1–2: 
 Vno II; **B**, 3/15.1: 
 Vla; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 3/15.1: 
 Vc; **A**, 1–2: 
 15. Vno I; **B**, 4–5: 
 Vno II, Vla; **B**, 2–3: brak 
 16. Vla; **B**, 5–6: 
 17. Vno I; **B**: 
 Vc; **B**, przed 1: ff

- Vc; B, 1–3: wiązanie łamane
- Vc; B, 7–9: wiązanie łamane
19. Vno II, Vla; B, pod systemem, druga połowa taktu: brak
20. Vno II, Vla; B, pod 1: brak *p*
Vc; B, nad 2: *p*
21. Vno I; B:
Vno I; B, 3/22.1: brak
Vno II; B, pod 1: brak *f*
Vla; B, pod 1: brak *ff*
Vc; B, przed 1: *ff*
Vc; B, 1–3: wiązanie łamane
Vc; B, 7–9: wiązanie łamane
22. Vno I; B, pod 2 i 4: brak *rf*
Vla; B, 1–2 i 3–4: brak
23. Vno II; B, pod 1–5, 8 i 11: brak kropek *staccato*
Vno II; B, 6–7 i 9–10: brak
Vno II; B, pod drugą połową taktu: brak
Vla; B, pod systemem, druga połowa taktu: brak
24. Vno II, Vla; B, pod 1: brak *p*
Vc; A, 3/25.1:
Vc; B, nad 2: *p*
Vc; B, 2–3: (niedokładny)
25. Vno I; A, pod 3: *dol*:
Vla/1. poł. 34.; B: sekstole (łuki niedokładne)
- 25.–30. Vla; A, 1–6, 7–12: sekstole
- 25.–33. Vno II; A, 1–6, 7–12: sekstole
- 25.–35. Vno II; B, brak oznaczeń sekstoli
26. Vc; B, pod 1: *mf*
Vc; B, 2: *as* (nie trójdźwięk)
Vc; B, 3/27.1: brak
27. Vc; B, pod 2 i pod 4: *mf*
28. Vno I; A, 3/29.1:
Vno I; B, nad 1 i 2: kropki *staccato*
Vno I; B, 3/29.1: brak
29. Vc; A, pod 2: *dol*:
Vc; B, pod systemem: *dolce sostenuto*
30. Vno I; A, 2–5: toczek wypisany
Vno I; B, 8–10:
31. Vno I; B, nad 3 i 4: kropki *staccato*
Vla; A, 1–6, 7–12: sekstole
Vla; B, przed 2 i 3: zbędne
32. Vno I; B, 3–4:
Vno I; B, nad 5: kreska *staccato*
Vno I; B, 7/33.1:
Vla; A, 1–6: sekstola
- 32.–40. Vno II; A, 1–6, 7–12: sekstole
33. Vla; A, 1–6, 7–12: sekstole
34. Vno I, Vc; A, 1–2:
Vno I; A, 3/ 35.1:
Vno II; AB, przed 2: zbędny *b*
- Vla; AB, przed 3: zbędny *b*
- Vla; A, 1–6, 7–12: sekstola
- Vc; B, 1–3:
35. Vno I; B, nad 2–4: brak
Vla; B, przed 8:
Vc; B, 1–4:
36. Vno I; A, 1: przednutka
Vno I; B, przed 2: brak przednutki (*c*³)
37. Vno I; A, 2/38.1:
Vno I; B, 2/38.1: brak
Vc; B, nad 1 i 2: brak kreski *staccato*
- 37.–47. Vno II; B, brak oznaczeń sekstoli
- 37.–42. Vla; A, 1–6, 7–12: sekstole
- 37.–45. Vla; B, sekstole (łuki niedokładne)
38. Vc; B, pod 1: *mf*
Vc; B, 2: *as* (nie trójdźwięk)
Vc; B, 3/39.1: brak
39. Vno I; A, 1–3:
Vno I; B, 1–3:
Vc; B, pod 2 i 4: brak *rf*
40. Vno I; A, 3/41.1:
41. Vno II; A, 1–6, 7–12: sekstole
Vc; A, pod 2: *dol*:
Vc; B, pod systemem: *dolce sostenuto*
42. Vno I; A, 2–5: toczek rozpisany
Vno I; B, 6–10:
- 42.–51. Vno II; A, 1–6, 7–12: sekstole
43. Vla; A, 1–6, 7–12: sekstole
44. Vno I; B, 3–4:
Vno I; B, nad 5: brak kreski *staccato*
Vno I; B, 6–8: brak
Vla; A, 1–6: sekstola
45. Vno I; B, 2–3: brak
Vla; A, 1–6: sekstola
46. Vno II; A, 1–6: sekstola
Vla; B, 1–6: sekstola
Vc; A, 1–2:
Vc; B, 1–3:
47. Vno I; B, nad 2–3: brak
Vc; B, 1–4:
48. Vno I; A, 1: przednutka
Vno I; B, przed 2: brak przednutki (*c*³)
Vno II, Vla; B, pod 1: brak *f*
Vla; B, 2–6: dwudźwięki *f-as*
Vc; B, przed 1: *ff*
Vc; B, 2: *as* (nie akord)
49. Vno I; B, pod 1: brak *f*
50. Vno I; B, 1 i 2: *a*² (brak *f*²–*c*²)
Vno I; B, 3/51.1:
Vc; B, 2: *c*¹ (nie trójdźwięk)
51. Vno I; A, pod 1: *dol*:

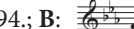
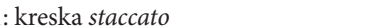
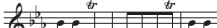
- Vno I; **A**, 2–5: toczek wypisany
 Vno I; **B**, 7–8 i 10–11: 
 Vno I; **B**, nad 9 i 12: kreska *staccato*
 Vc; **AB**, przed 1: zbędny $\flat$
52. Vno I; **B**, brak wypisanej formuły kadencyjnej
 Vno II; **A**, pod 1 i pod 2: $\smile$
 Vno II; **AB**, przed 1: zbędny $\flat$
53. Vno I; **B**, 1–2: brak 
 Vno II, Vc; **A**, 1/54.1: 
 Vno II; **B**, pod systemem: ***p dolce***
 Vla; **A**, 1/54.2: 
 Vla; **A**, pod 1: *dol*:
 Vla, Vc; **B**, nad 1: ***p dolce***
 Vla; **B**, 2/54.1:  (niedokładny)
 Vc; **B**, 1/54.2: 
54. Vno I; **AB**, 3–5: triola 
 Vno I; **A**, 2–5: 
 Vla; **B**, 1–2: 
 Vc; **A**, pod 2: *dol*:
 55. Vno I; **B**, 1–2 i 5–8: 
 Vno I; **B**, nad 4 i 8: brak kreski *staccato*
 Vno II; **A**, pod 4 i 8: kropki *staccato*
 Vno II; **B**, 1–2 i 5–6: 
 Vno II; **B**, pod 3, 4 i 7, 8: kropki *staccato*
 Vla; **B**, 1–2 i 5–6: 
 Vla; **B**, pod 3, 4 i 7, 8: kreska *staccato*
 Vc; **B**, 1/56.2: 
56. Vno I; **B**, 1–4: 
 Vno I; **B**, 5–7: triola 
 Vno I; **B**, pod drugą połową taktu brak $\simeq$
 Vno II; **B**, 1–2: 
57. Vno I; **B**, 1–5, 9–15: 
 Vno II; **B**, 1/58.1: 
 Vla; **AB**, 1/58.1: 
 Vc; **AB**, 1/58.2: brak 
58. Vno I; **AB**, 3–5: triola 
 Vno I; **A**, 8–10: triola 
 Vno I; **B**, 8–10: triola 
 Vno I; **B**, 13–18: 
59. Vno I; **B**, 1–4: 
 Vno I; **B**, 5–12: brak 
 Vla; **B**, 1–3: 
60. Vno I; **B**, 3–9: 
 Vno I; **B**, 9–10: brak 
 Vno II; **B**, 2–4: 
 Vno II; **B**, 5–6: brak 
 Vla; **B**, 5–6: 
61. Vno I, Vno II; **B**, nad 1: ***pp***
 Vno II; **B**, 1–3: brak 
62. Vno I; **B**, pod 2–4: brak 
 Vno II; **B**, pod 1–4: kropki *staccato*
 Vno II; **B**, 2–4: brak 
63. Vc; **A**, przed 1: zbędny bemol $\flat$
 Vc; **B**, nad 1: ***pp***
64. Vno I, Vno II; **B**, pod 1: brak ***p***
 Vno I, Vno II, Vla, Vc; **B**, pod pięciolinia: *decrescendo*
 Vno II; **B**, pod 1–8: brak kropek *staccato*
65. Vno I; **B**, pod 2: brak ***p***
 Vno II; **B**, pod 1: brak ***pp***
66. Vno I; **B**, pod 3: brak ***ppp***
 Vno II, Vla, Vc; **B**, pod 2: ***ppp***

Rondo

1. Vno I, Vla; **B**, pod systemem: brak *scherzando*
 Vno II; **B**, pod 1: brak *scherzando*
 Vla; **B**, 1–4: 
- 1.–5. Vno II; **B**, 1–4: 
2. Vla; **B**, 1–4: 
3. Vno I; **A**, 1–3: 
 Vno I; **B**, 1–3: brak 
 Vno I; **B**, 4–6:  (przedłużony) podwójny
3. i 4. Vla; **B**, łuki niedokładne
4. Vno I; **B**, 1/5.1: 
6. Vla; **B**, 1–3: brak 
 Vla; **B**, nad 4: brak $\sharp$
7. Vno II; **B**, 2–3: brak 
 Vno II; **B**, nad 4: brak $\sharp$
 Vla; **A**, 1–3: 
8. Vc; **AB**, 1–3: wiązanie łamane 
9. Vno I; **B**, 3–6: 
10. Vno I; **B**, 2–3: brak 
12. Vno I; **B**, 3–7: 
13. Vno I; **B**, 3–6: 
 Vno II; **B**, 1/15.1: 
14. Vno I; **B**, 2–3: brak 
16. Vno I; **B**, 1–4: 
 Vno II; **B**, pod 4: brak $\sharp$
- 17.–21. Vno II; **B**: 
 Vla; **B**, 1–2: f^2-f^1
19. Vno I; **B**, 1–8: 
 Vno I; **B**, pod systemem: brak 
 Vla; **B**, 1–2: f^2-f^1
20. Vno I, Vla, Vc; **B**, pod 1: brak ***f***
21. Vno I; **B** 3–6: 
22. Vno I; **B**, nad 1 i 4: brak kreski *staccato*
 Vno I; **B**, pod systemem: brak $\simeq$
23. Vno I; **B**, 1–8: brak 
 Vno I; **B**, pod 1: brak ***p***
24. Vno I; **B**, 2–4: 

- Vno I; **B**, pod 1: brak *pp*
- 26.–31. Vno II, Vla; **B**, 1–4:  kreślone niedokładnie
28. Vno I; **B**, 4–6: 
29. Vno I; **A**, 5–8: 
Vno I; **B**, 1–4: 
Vno I; **B**, 5/30.1: 
32. Vno II, Vla; **B**, 2–3: brak 
Vno II, Vla; **B**, nad 4: brak 
33. Vc; **B**, 1–3: wiązanie łamane 
- 33a. Vc; **AB**, 1–2: wiązanie łamane 
Vc; **B**, 3–6: wiązanie łamane 
34. Vno II, Vla; **A**, pod 1: *dol*:
Vno II, Vla; **B**, nad 1: *dolce*
Vc; **B**, pod 1: brak *p*
- 34.–48. Vc; **B**, 1–8:  (niedokładne)
37. Vno II, Vla; **B**, 1–2 i 3–4: 
Vno II, Vla; **B**, nad 4: brak 
38. Vno I; **A**, pod 1: *dol*:
39. Vla; **B**, 1–3: 
40. Vno II; **B**, 3 i 4: *g¹–g¹*
Vc; **A**, 2: *Des* (poprawione na *Es* na podstawie zapisu w t. 48).
41. Vno I; **A**, 1: przednutka 
Vno I; **B**, 1: przednutka 
Vno II/42.; **B**: 
Vla; **B**: 
45. Vno II; **B**, 1–2 i 3–4: 
Vno II; **B**, pod 4: kropka *staccato*
Vno II; **B**, nad 4: brak 
Vla; **B**, 2–3: brak 
Vla; **B**, nad 4: brak 
46. Vno I; **B**, 1–5: 
47. Vno I; **B**, 1–3: 
Vno II; **B**, 1–2: 
48. Vno I; **B**, 2–6: 
49. Vno I; **B**, 3–7: 
50. Vno I; **B**, 1–6: 
Vno II; **B**, 1–2: brak 
Vno II; **B**, nad 2: brak 
Vla; **B**, nad 3: brak 
Vc; **AB**, 1–3: wiązanie łamane 
51. Vno I; **B**, 1–8: 
Vc; **AB**, 1–3: wiązanie łamane 
52. Vno I; **A**, 4–6: 
Vno I; **B**, 3–8: 
Vno I; **B**, nad 8: brak kreski *staccato*
53. Vno I; **B**, 2–4: 
54. Vno I; **B**, 1–7: 
Vno II, Vla; **B**, 1–2: brak 
Vno II, Vla; **B**, nad 3: brak 
Vla; **B**, 2: *b* (nuta poprawiona przez autora na *as*)

54. i 55. Vc; **AB**, 1–3: wiązanie łamane 
56. Vno I; **B**, 3–6: 
57. Vno I; **B**, 2–3: brak 
58. Vno I; **B**, 3–7: 
59. Vno I; **B**, 2–3 i 5–6 brak: 
60. Vno I; **B**, 1–5: 
61. Vno I; **B**, 1–6: 
Vno I; **B**, pod systemem: brak 
62. Vno I; **B**, 1–7: 
Vno II, Vla; **B**, nad 2 i 4: 
Vno II, Vla; **B**, 2–3: brak 
63. Vno II, Vla; **B**, nad 2 (zamiast nad 3): 
64. Vno I; **B**, 3/65.5: 
Vno I, Vc; **AB**, przed 2: zbędny 
Vno II, Vla; **B**, nad 2 i 4: 
Vno II, Vla; **B**, 2–3: brak 
- 64.–68. Vc; **B**, 1–8:  (niedokładne)
65. Vno II, Vla; **B**, nad 2 (zamiast. nad 3): 
66. Vla; **A**, pod 1: *dol*:
Vla; **B**, pod 1: brak *dolce*
67. Vno II; **B**, 1/68.1: brak 
69. Vno I; **B**, pod 1: brak *p dolce*
Vno II, Vla; **B**, 1–2 i 3–4: 
Vno II, Vla; **B**, nad 4: brak 
- 69., 70. i 71. Vc; **B**, 1–8: brak 
70. Vno I; **A**, pod 2: *dol*:
71. Vno I; **B**, 1–2: 
Vno II; **B**, 1–2: 
72. Vno I; **B**, 2–6: 
Vc; **B**, 2–8:  (niedokładny)
73. Vno I; **B**, 3–8: 
Vno I; **B**, pod systemem: brak 
74. Vno I; **B**, 1–8: brak 
Vno I; **B**, przed 1: brak 
Vno II/81.; **B**: 
Vla/81.; **B**: 
Vc; **B**, 1–4: 
75. Vno I; **B**, 1–6: 
76. Vno I; **B**, 1–8: brak 
Vno I; **B**, przed 1: brak 
78. Vno I; **B**, nad 2: 2
Vno I; **B**, przed 7 (*es³*): brak 
Vc; **B**, 1–4: 
79. Vno I; **B**, nad 1: brak 2
Vno I; **A**, 3: *c³*
80. Vno I; **A**, 5–8: wiązanie łamane 
Vno I; **B**, 6: *b¹* (nuta poprawiona, pierwotna *d²* ?)
81. Vno I; **B**, 1–8: brak 
- 81., 82. i 83. Vno I; **A**, 1–4 i 5–8: wiązania łamane 

82. Vno II, Vla, Vc; **B**, 1./83.1: 
- 82., 83. i 84. Vno I; **B**, 1-4 i 5-8: brak 
83. Vno II; **B**, 1-2: 
85. Vno I; **B**, 1-8: 
Vc; **B**, nad 2 i 4: 
Vc; **B**, 2-3: brak 
- 85.-88. Vno I; **A**, 1-4 i 5-8: wiązania łamane 
86. Vno I; **B**, 1-8: 
Vc; **B**, nad 2: 
87. Vc; **B**, nad 2 i 4: 
Vc; **B**, 2-3: brak 
- 87.-90. Vno I; **B**, 1-4 i 5-8: brak 
88. Vc; **B**, nad 2: 
89. Vla; **B**, 1: *b*
91. Vno I; **A**, 1-4: wiązanie łamane 
Vno I; **B**, 3-7: 
Vla; **B**, 1-2: brak 
92. Vno I; **A**, 1: przednutka 
Vno I; **B**, 1: przednutka 
Vno I; **B**, 1-2, 2-5 i 6-9: 
Vno II; **B**, nad 2 i 4: 
93. Vno I; **B**, 1-4 i 5-8: 
Vno II/94.; **B**: 
Vla; **A**, 1-2: *b-c¹* (zamiast *d¹-es¹*)
Vla; **B**: 
Vla; **B**, pod systemem: brak 
94. Vno I; **B**, 1-4 i 5-8: 
Vla; **B**, 1: *f¹*
Vc; **B**, 1: brak *B*
95. Vno I; **B**, 4/96.5: 
96. Vno I; **B**, pod systemem: brak 
97. Vno I; **B**, 2/98.3: 
98. Vno I; **B**, pod systemem: brak 
Vno I; **B**, 5/99.1: 
99. Vno II; **A**, pod 1: *mf*
Vno II; **B**, pod 1: brak *p*
- 99.-102. Vno II; **B**, 1-4:  (kreślone niedokładnie)
- 99.-104. Vla; **B**, 1-4:  (niedokładne)
101. Vno I; **A**, 1-3: 
Vno I; **B**, 1-3: brak 
Vno I; **B**, 4-6: 
102. Vno I; **B**, przed 1 (*a²*): brak *b* (przypominającego)
Vno I; **B**, 4-8: 
105. Vno II, Vla; **B**, 2-3: brak 
Vno II, Vla; **B**, nad 4: brak 
106. Vc; **AB**, 1-3: wiązanie łamane 
107. Vno I; **B**, 3-6: 
108. Vno I; **B**, 2-3: brak 
110. Vno I; **B**, 3-7: 
111. Vno I; **B**, 3-6: 
Vno II; **B**, 1/113.1: 
- Vno II; **B**, przed 1: zbędny *b*
112. Vno I; **B**, 2-3: brak 
Vla; **B**, 1/113.1: 
113. Vc; **B**, 1/114.1: 
114. Vno I; **B**, 2-7: 
Vno II; **B**, pod 1: kreska *staccato*
115. Vno II/119.; **B**: 
Vla/117.; **B**: 
117. Vno I; **B**, pod systemem: brak 
Vno I; **B**, 3-7: 
118. Vno I; **A**, 4-6: 
Vno I; **B**, pod 1: brak *ff*
Vno I; **B**, 4-6: brak 
Vla, Vc; **B**, pod 1: brak *f*
119. Vno I; **B**, 4/120.3: 
120. Vno I; **A**, 2-4 i 5-8: 
Vno I; **B**, 4-6: 
121. Vno I; **B**, pod 1: brak *p*
Vno I; **B**, 1-8: brak 
122. Vno I; **B**, pod 1: brak *pp*
Vno I; **B**, 1-4: brak 
123. Vno I; **B**, pod 1: brak *mf*
125. Vno II; **AB**, przed 1: zbędny *b*
Vno II; **B**, pod systemem: brak 
126. Vno II; **B**, 1/131.1: kreślone niedokładnie 
128. Vno I; **B**, nad 1: 2
131. Vno II/134.; **B**: 
Vla/134.; **B**: 
132. Vno I; **B**, 2/133.1: 
Vc; **B**, 1: 
133. Vno I; **B**, 1: 
Vc; **B**, 1: 
134. Vno I; **B**: 
Vla; **A**, nad 1 i pod 2: kreska *staccato*
Vc; **B**, pod 1 i 2: kropki *staccato*
135. Vno I; **B**: 
Vla; **A**, pod 1 i 2: kreska *staccato*
Vla; **B**, nad 1 i 2: kropki *staccato*
Vla; **B**, pod systemem: brak 
Vc; **B**, pod 1 i 2: kropki *staccato*
136. Vla; **B**, pod 1: brak *mf*
- 136.-141. Vla; **B**, 1-4:  (niedokładne)
138. Vno I; **B**, 3-6: 
139. Vno I; **B**, 3-7: 
142. Vla; **A**, 1-3: 
Vla/153.; **B**: 


143. Vno II; A, 2/144.2: 
 Vno II/153.; B:

 Vc; AB, 1–2: wiązanie łamane 
 Vc; B, 3–6: wiązanie łamane 
 144. i 145. Vc; B, 1–8:  (niedokładne)
 147. Vc; B, 1:  (łuk przedłużający)
 148. Vc; AB, 1–2: wiązanie łamane 
 Vc; B, 3–6: wiązanie łamane 
 Vc; B, 1–6: 
 149. i 150. Vc; B, 1–8:  (niedokładne)

153. Vno I; B, 1–3: wiązanie łamane 
 Vc; AB, 1–3: wiązanie łamane 
 154. Vno I; B, nad 2: *p*
 Vno II, Vla; B, nad 1: *p*
 Vno I; B, 4–7: 
 156. Vno I; A, 5–6: *b-c'* (zamiast *c'-b*)
 Vno I; A, 1–7: 
 Vno I; B, pod 1: *pp*
 Vno I; B, 2–5: 
 Vno II, Vla; B, nad 1: *pp*
 158. Vno II; B, przed 1 (*b'*): *ff*
 Vla, Vc; B, pod 1: *f*

6A. KWARTET D-MOLL OP. 8 NR 3 (WERSJA A)

Zgodnie z wcześniej przyjętymi zasadami (patrz w obecnym tomie komentarze do edycji wersji A i B *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1), przedstawiamy analogicznie dwie różniące się w sposób znaczniejszy odrębne wersje *Kwartetu d-moll*, zachowane w dwu źródłach: pierwodruku opublikowanym przez Johanna Andrégo w Offenbachu w 1806 r. i przekazie rękopiśmiennym uchodzącym za autograf kompozytora.

I. Źródła

Za podstawę edycji wersji A przyjęto pierwodruk: *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N° 2497. Prix fl: 4– / A OFFENBACH^s/M, / chez Jean André. [1806].* Informacje o sytuacji źródłowej i uzasadnieniu wyboru źródła podstawowego, danych dotyczących druku wraz z jego opisem, zawartością, uwagami o datowaniu zabytku i podstawowych cechach zapisu muzycznego, a także miejscu przechowywania źródła i literaturze, por. wyżej (uwagi ogólne do komentarza i samego komentarza do *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1 (wersja A) i *Kwartetu Es-dur* op. 8 nr 2 w obecnym tomie).

Nagrania (według pierwodruku): Józef Elsner (1769–1856) – *Trzy kwartety smyczkowe op. 8. (ok./ca 1796)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela). World premiere recording, 2019, CD ACCORD ACD 257–2; *Elsner – Chamber Music: String Quartet in D minor, Op. 8 No. 3 (c. 1796)*, wyk. *Prima Vista Quartet* (Krzysztof Bzówka – 1. skrzypce, Józef Kolinek – 2. skrzypce, Piotr Nowicki – altówka, Piotr Hausenplas – wiolonczela), 2019, CD2, DUX 1555/1556; *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, wyk. *Hoffmeister Quartet* (Christoph Heidemann – 1. skrzypce, Ulla Bundies – 2. skrzypce, Aino Hildebrandt – altówka, Martin Seemann – wiolonczela), Profil Medien, 2019, PH 19033.

Utwór nie był współcześnie wydany.

II. Datowanie

Dokładna data powstania utworu nie jest znana. Najprawdopodobniej został skomponowany w ostatnich latach XVIII stulecia. (Więcej informacji na ten temat zob. komentarz do *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1).

III. Wykaz korektur i wariantów

Jak wspomniano we fragmencie opisującym wykaz korektur i wariantów przy ogólnym omówieniu obu źródeł podstawowych – druku Andrégo i rękopisu Elsnera – *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1, znakomita większość komentarzy związanych z charakterystycznymi cechami obu tych przekazów źródłowych odnosi się siłą rzeczy również do obu źródeł *Kwartetu d-moll* op. 8 nr 3. Chcąc uniknąć zbędnego powtarzania oczywistych opisów, typowych dla druków oficyny w Offenbachu oraz Elsnerowskiego autografu, w tym miejscu ograniczymy się niemal wyłącznie do wyszczególnienia i opisu tych rudymentów, które dotyczą tylko kwartetu smyczkowego d-moll op. 8 nr 3, a pozostałe traktując jako uwagi poboczne,

choć również ważne dla edycji. Sposób konstrukcji komentarza opiera się na zastosowaniu – jak w przypadku kwartetu op. 8 nr 1 – wydzielenia dwu wersji kompozycji z osobnymi komentarzami oraz wykazami korektur i wariantów.

Allegro

2. Vno I; 1–3: 
3. i 4. Vno I; nad 1: **rf**
13. Vc; 1–4 i 5–8: wiązania łamane 
15. Vla; 1–2: 
 - Vc; 2/16.1: 
16. Vla; 1–2: 
20. Vla; pod 2: **fp**
22. Vc; pod 1: *dol:*
25. Vno I; pod pięciolinia: znak $\Leftarrow$ (przesunięto pod t. 24)
31. Vla; 1: g (ale # jest na właściwym miejscu, przed f)
32. Vno I; pod 1: *dol:*
35. Vno I; 1/36.3: 
 - Vla; 1/36.1: 
36. Vno I; 4/37.2: 
 - Vla; 5–8: 
 - Vc; 2/37.3: 
37. Vno I; 3/38.3: 
 - Vc; 4/38.2: 
38. Vno I; 4/39.2: 
 - Vc; 3/39.2: 
39. Vc; 4/40.2: 
46. Vc; 1–3: triola 
50. Vla; 6–8: triola 
52. Vno I; 1–5: 
55. Vc; 1–3: triola 
57. Vno II; 2–5, 6/58.1: 
58. Vno II; 2–8: 
59. Vno II; 1–8: 
 - Vla; 1–8: 
60. Vno II; 1–8: 
 - Vla; 1–8: 
 - Vla; nad 1: kreska *staccato* (zapis niewyraźny, pokrywa się z początkiem łuku)
62. Vla; nad 1: kreska *staccato*
63. Vno II; 1–6: triole 
64. Vla; 2/66.2: 
65. Vno I; pod 1: **pp** (przesunięto pod 64.2)
 - Vno II; 1/66.2: 
66. Vno II; 3/68.2: 
67. Vno I; przed 4: b (zamiast przed 2)
 - Vno I; 1/68.2: 
 - Vla; 1/68.2: 
69. Vno I; 1–3: triola 
 - Vno I; 4–6: triola 
72. Vno I; nad 3: **rf**
79. Vno I; nad 3, 6, 9, 12: kropki *staccato*
89. Vla; pod 1: **ff** (zamiast **fp**)
- 94a. Vla; 2/95.1: 
97. Vc; 1–8: 
102. i 103. Vc; 1–5: 
106. Vno I, Vc; pod 2: *dol:*
110. Vno II; przed 5: zbędny b
119. Vno II, Vla; przed 1: b
 - Vla; 2/121.2: 
 - Vc; 2/120.4: 
122. Vno II; nad pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ($\Leftarrow$)
125. Vla; 1/126.2: 
127. Vno II; nad pięciolinia: znak graficzny *crescendo* ($\Leftarrow$)
- 136.–138. Vno I; 7–9, 10–12: wiązania łamane 
143. Vno I; nad 5–8 (nad pięciolinia): znak graficzny *crescendo* ($\Leftarrow$)
144. Vno I; nad 1: **ff**
148. Vno I; nad 2: **rf**
156. Vc; 1–4 i 5–8: wiązania łamane 
157. Vno I; pod 3: **f** (przesunięto pod 1.)
158. Vno I; pod 3: **p** (przesunięto pod 157.4)
 - Vla, Vc; 2/159.1: 
160. Vla; 2/161.1: 
163. Vno I; 2/164.8: 
 - Vno II; pod 1: **mf** (przesunięto pod 2)
167. Vno I; 5–8: 
169. Vno I; 5: b¹ (zamiast a¹)
172. Vno I; pod 1: *dol:*
 - Vla; pod 4: *dol:*
174. Vno I; 1–3: 
 - Vno I; nad 4: kropka *staccato*
175. Vla; 1/176.1: 
176. Vc; pod 1: *dol:*
177. Vc; 1–3: 
 - Vc; nad 4: kropka *staccato*
178. Vla; 1/179.1: 
179. Vc; 2/180.3: 
180. Vc; 4/181.2: 
181. Vc; 3/182.2: 
182. Vno II; 2–8: 
 - Vc; 4/183.2: 
193. Vla; 5–7: triola 
200. Vno II; 2–8: 
202. i 203. Vla; 1–8: 
206. Vno II; 2–8: 
207. Vc; pod 1: **ff**
208. Vc; pod 1: **pp** (przesunięto pod 207.2)
 - Vla, Vc; 1/209.2: 
209. Vno I; 3/210.4: 

- Vc; 3/211.2: 
210. Vla; 1/211.2: 
212. Vno I; 1-3: triola 
- Vno I; pod 1: *ff*
214. Vno I; 10-12: 
215. Vno I; nad 3: *rf*
219. Vno I; 4/220.1: 
223. Vno I; 1-3: 

226. Vno I; 1-3, 4-6, 7-9, 10-12: wiązania łamane 
227. Vno I; nad 3, 6, 9, 12: zbędne kliny *staccato*
- Vno I; 1-3, 4-6, 7-9, 10-12: wiązania łamane 
- Vla; 1/228.3: 
229. Vno I; 1-3, 4-6, 7-9, 10-12: wiązania łamane 
231. Vno II, Vc; 1/ 232.1: 
236. Vno I; pod 2-7: kreska *staccato*
238. Vc; pod 1: *p* (przesunięto pod 237.1)

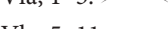
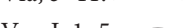
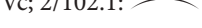
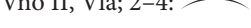
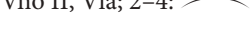
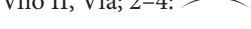
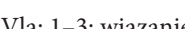
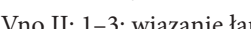
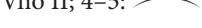
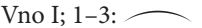
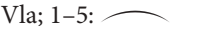
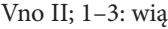
Andantino

0. Vno I; pod 1: *dol*:
1. Vno II, Vla; pod 1: *dol*:
Vno II; pod 1-3: kropki *staccato*
Vno II; 1/2.1: 
3. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
4. Vc; 1-2: wiązanie łamane 
5. Vla; pod 1: *f*
6. Vno I; pod 3: *dol*:
Vno I; 4: przednutka 
- Vno I; 7-9: triola 
11. Vno I; 3: *d²*
Vno I; 1-2: 
- Vno I; 3-6: 
- Vno II; 1-2: 
- Vla; 2-6: 
14. Vno II, Vla; 3-6: 
- Vc; 3-4: wiązanie łamane 
15. Vno I; 2-5: 
- Vla; 1-4: 
16. Vla; 1-4: wiązanie łamane 
- Vla; 2-4: 
17. Vno I; 2/18.1: 
20. Vno I; przed 6: zbędny 
22. Vno II; 1-4: 
24. Vno I; 1-8: wiązania 
- Vno I; 3-8: sektola 
28. Vno I; 3-8: 
- Vno I; 10/29.1: 
30. Vno I; 1-5: 
32. Vno I; 1-9: 
34. Vno I; 1-5: 
36. Vno I; 1-3, 7-9, 10-12: triole 

- Vno I; 1-3: wiązania łamane 
37. Vno I; 1-3: wiązania łamane 
38. Vno I; 1-5: 
- 38., 39. i 40. Vc; 1-2: wiązania łamane 
39. i 40. Vno I; 1-5: 
41. Vc; 1-4: wiązanie łamane 
43. Vno I; po 1: 
44. Vla; 1-4: wiązanie łamane 
45. Vno I; pod 1: *p dol*:
Vla; 2/46.2: 
47. Vla; 1-4: brak 
48. Vno I; 2/49.4: 
50. Vno II; 1-6. 7-12: sektole 
51. Vno II; 1-6. 7-12: sektole 
- Vla; 1-6, 7-12: sektole 
52. Vla; 1-6, 7-12: sektole 
- 52., 53. i 54. Vla; 1-6: sektole 
- 52., 53. i 54. Vla; 7-12: sektole 
53. i 54. Vla; 1-6, 7-12: sektole 
55. Vno II; 1-6: sektola 
- Vno II; 7-8: wiązanie łamane 
- Vla; 1-6: sektola 
59. Vno II, Vc; 1-6: sektola 
- Vno II; 7-12: sektola 
- 62., 63. i 64. Vno II; nad 1-3: kreska *staccato*
68. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
69. Vno II; pod 1: *fp*
78. Vno I, Vno II; 2/79.1: 
79. Vno I; 2/80.4: 
- Vc; pod 1: *decres*:
84. Vno I; 1-3: 
86. Vla, Vc; po 1: 

Rondo

1. Vno I; pod 1: *dol*:
3. Vno I; 1-4: 
- Vno II; 1-6: 
- Vla; 1-6: 
5. Vno I; 1-4: 
6. Vno I; 1-3: 
7. Vla; 2-5: 
9. Vla; 1-3: 
11. Vno I; pod 1: *p* (przesunięto pod 10.5)
Vno II; pod 3 i 6: kropki *staccato*

- Vc; 1/12.2: 
14. Vno II; pod 3: kropka *staccato*
23. Vla; 1-5: 
28. Vc; 1-4: 
38. Vno II, Vla; pod 1: *f* (przesunięto pod 2)
39. Vno II, Vla; pod 1: *dol*:
Vc; po 1: *p dol*:
40. Vno II; 2-4: 
42. Vno II; 1-5: 
Vc; 1-3: wiązanie łamane 
44. Vno II; 2-4: 
45. Vno II; 2-6: 
51. Vno I; 1-5: 
Vno II; 1-6: 
Vla; 1-6: 
55. Vno II, Vla; 1-5: 
56. Vla; 2: 
57. Vc; 2-4: wiązanie łamane 
58. Vla; 1-5: 
60. Vc; 1-6: wiązanie łamane 
61. Vc; 2-4: wiązanie łamane 
62. Vc: zanotowany jako powtórzenie t. 61 zakreślonego nad pięciolinia łukiem i oznaczonego jako: „bis”
65. Vno II; 1-3: 
Vc; 1-3: wiązanie łamane 
66. Vno I; 5: przednutka 
Vno II; nad 3-4: znak 
Vla, Vc; pod 4: *f* (przesunięto pod 3)
67. Vno I; pod 1: *dol*: *p*
Vno II; pod 1: *fp*
70. Vno I, Vno II, Vc; pod 1: *f* (przesunięto pod 2)
Vno I; 7: przednutka 
Vno I, Vc; 8-9: wiązanie łamane 
Vno II; 7: przednutka 
Vla; pod 3: *f* (przesunięto pod 2)
Vla, Vc; 7: przednutka 
71. i 72. Vc; 2-4: wiązania łamane 
75. Vno I; 9/76.1: 
Vno II; 1-3: 
Vc; 1-3: wiązanie łamane 
76. Vno I; 5: przednutka 
Vno II, Vla, Vc; pod 4: *f* (przesunięto pod 3)
Vc; 1-2: wiązanie łamane 
Vc; pod 1-3 znak 
- po 76. Vc: znak repetycji
77. Vc; pod 2: *dol*:
78. Vno I, Vla; pod 1: *p dol*:
Vno II; pod 2: *dol*: *p*
80. Vno I; 5: przednutka 
84. Vla; 2/85.1: 
86. Vno I; pod 1: *p dol*:
87. Vno I; 5: przednutka 
89. Vc; 2-4: wiązanie łamane 
90. Vla; 1-5: 
Vla; 5-11: 
92. Vno I; 1-5: 
Vc; 1-6: wiązanie łamane 
93. i 94. Vc; 2-4: wiązanie łamane 
98. Vno I; 4: *d'*
Vc; przed 1: zbędny 
99. Vno I, Vno II, Vc; pod 1: *ff* (przesunięto pod 98.4)
101. Vc; 2/102.1: 
102. Vno I; nad końcem taktu: *All^o tempo primo*
Vno II; pod 2: *dol*: *p*
Vno II, Vla, Vc; nad końcem taktu: *Tempo 1^{mo}*
103. Vno II, Vla; 2-4: 
Vla; pod 1: *p dol*:
104. Vno II, Vla; 2-4: 
106. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
107. Vno I; pod 1: *dol*:
Vno II, Vla; 2-4: 
108. Vno II, Vla; 2-4: 
109. Vno I; 2-6: 
110. Vno I; 1-4, 5-8: 
Vla; 1-3: wiązanie łamane 
114. Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
- 126.-130. Vno I; 1-6: wiązania łamane 
131. Vno I; przed 2: zbędny 
133. Vno I; pod 1: 
134. i 135. Vno I; nad 3: kropki (nie kreski) *staccato*
136. Vno II, Vla; 3-4 
138. i 139. Vno I; nad 3: kropki (nie kreski) *staccato*
140. Vno II; 1-5: 
142. Vno I; nad 3: kropka (nie kreska) *staccato*
Vno II; 1-3: 
143. Vno I; nad 3: kropka (nie kreska) *staccato*
Vno II; 4-5: 
144. Vno I; nad 3 i 6: nad 3: kropki *staccato*
147. Vno I; 1-3: 
Vla; pod 3: kropka (nie kreska) *staccato*
- 149 i 150. Vno I; nad 3: kropki *staccato*
158. Vno II; 2-5: 
Vla; 1-5: 
159. Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
Vla; 1-5: 

6B. KWARTET D-MOLL OP. 8 NR 3 (WERSJA B)

I. Źródła

Podstawą wydania wersji B jest rękopis (autograf) Elsnera.

[Karta tytułowa:] *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dédiés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner. Kwartet d-moll* zajmuje w głosie pierwszych skrzypiec 9 stron, w głosie drugich skrzypiec, altówki i wiolonczeli – po 6 stron zapisu nutowego. Por. uwagi ogólne i komentarze do kwartetów smyczkowych Józefa Elsnera C-dur op. 8 nr 1 (wersja B) i Es-dur op. 8 nr 2 (źródło B) w obecnym wydaniu z informacjami o opisie i treści zbytku, datowaniu i charakterze notacji muzycznej, miejscu przechowywania i literaturze.

Nagranie: *Józef Elsner, String Quartets Op. 8 (version 1799)*, wyk. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1. skrzypce, Małgorzata Malke – 2. skrzypce, Anna Nowak-Pokrzywińska – altówka, Tomasz Pokrzywiński – wiolonczela), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003.

Utwór nie był współcześnie wydany w tej wersji.

II. Datowanie

Utwór powstał we Lwowie najpewniej w ostatnich latach XVIII w. (por. wyżej: komentarz do *Kwartetu C-dur* op. 8 nr 1 w obecnej edycji).

III. Wykaz korektur i wariantów

Najważniejsze cechy manuskryptu Elsnerowskiego zostały omówione w komentarzach do kwartetów smyczkowych op. 8 Józefa Elsnera (C-dur nr 1 i Es-dur nr 2) w obecnym tomie. Unikając zbędnych powtórzeń, w tym miejscu ograniczamy się wyłącznie do szczegółowych uwag odnoszących się do *Kwartetu d-moll* op. 8 nr 3. Notacja muzyczna tego kwartetu: kreski taktowe, klucze, oznaczenia repetycji (w tym również formuł 1. i 2. *volta*), dane dotyczące oznaczeń metrum i tempa, kształtu nut, z wyjątkiem początkowej nuty całego kwartetu – konsekwentnie we wszystkich głosach w formie półnuty z kreską z prawej strony (ᵐ) – i pauz oraz sposobu wiązań ugrupowań nutowych, traktowaniu zapisów „głosowości”, nie różni się od notacji muzycznej obu pozostałych kwartetów zachowanych w tym źródle. Dotyczy to również oznaczeń skrótowych V: S (= *volti subito*) na końcach dolnych pięciolinii stron recto (z wyjątkiem stron, na których kończą się poszczególne części utworu, gdy pośpiech w odwróceniu karty nie jest tak pilny).

Grupy nieregularne, jak triole i sekstole, nie są oznaczane konsekwentnie. Najczęściej, tak jedne jak i drugie, pojawiają się w zapisie źródłowym bez dodatkowych oznaczeń w postaci cyfr (3 i 6) pod łukami nad główkami nut. Układy złożone z dwu triol oznaczanych cyfrą 6 pod wspólnym łukiem są najczęstszą formą sekstol. Zapisy skrótowe ($\frac{3}{8}$) w *Allegro* (partia drugich skrzypiec, t. 66 i 212 i partia altówki, t. 66, 68, 212 i 214) są rozwiązywane. Przypomina się, że zarówno te, jak i inne ujednolicenia tekstu muzycznego wprowadza się wyłącznie na podstawie analogii do miejsc paralelnych. Dotyczy to również łukowania. Różnice w łukowaniu zaznaczono w wykazie korektur i wariantów nawet wówczas, gdy niedokładności w zapisie z całą pewnością wynikały z bardziej energicznego ruchu ręki przy pisaniu.

Uderzająco mały jest na przestrzeni całego *Kwartetu d-moll* udział nut ozdobnych. Występujące w formułach kadencyjnych części polonezowej *Ronda* przednutki, wprawdzie graficznie notowane w formie ozdobników, interpretowane jako *appoggiatury*, tracą właściwie charakter nut ozdobnych na rzecz regularnych postępów melodycznych. Ich rytmiczną interpretację (podobnie jak w wersji A) sugerują drobne nutki umieszczone w nawiasach kwadratowych w tych miejscach ponad pięcioliniami. Obiegniki są w oryginale dokładnie rozpisywane, bez używania symboli graficznych (por. *Andante*, t. 26 i 32). W pewnym sensie można natomiast do nut ozdobnych zaliczyć główne motywy tematu zasadniczego w *Allegro*, z wznoszącymi się zwrotami, zbliżonymi charakterem ornamentalnym do toczków.

Interesująco przedstawiają się zapisy tekstów słownych, a zwłaszcza formy ortograficzne niektórych z nich. Są to przede wszystkim określenia związane z formalnymi elementami formy kompozycji, tempem i artykulacją, a także charakterem wyrazowym. Do pierwszej grupy należą wyodrębnione fragmenty *Ronda: alla polacca* (we wszystkich głosach w zapisie oryginalnym: *alla pollaka*, t. 51) oraz *Trio* (t. 71 w partii pierwszych skrzypiec) i *Trio solo* (tamże, w partii wiolonczeli), a także określenia i charakterze formalnym i agogicznym części reprzyzowych jako *Tempo primo*, notowane również jako *Tempo 1mo* (*Rondo*, t. 96/97 i 147/148). Wśród określeń dotyczących tempa pojawia się: *piu lento* (*Rondo*, t. 143/144 i 146 we wszystkich głosach, notowane pod lub nad pięciolinia, oraz określenie agogiczno-wyrazowe: *sostenuto* (*Andante*, t. 51, głos altówki). Oznaczenia artykulacyjne, ograniczone wyłącznie do wskazań: *staccato* (*Allegro*, t. 181) i *sempre staccato* (tamże, t. 35, głos drugich skrzypiec i altówki), odnoszą się do interpretacji wykonawczej, a być może także techniki smyczkowania.

Liczba stosowanych określeń dotyczących kwestii wykonawczych nie jest duża, ale Elsner stosunkowo często nimi się posługiwał. W autografie zapisywane są one zarówno nad jak i pod systemami pięcioliniowymi; w obecnym wydaniu miejsce ich występowania ujednolicono zgodnie z przyjętymi zasadami, umieszczając je pod tekstem muzycznym, a oryginalną ich pozycję – podobnie jak słowne (również skrótowe) i graficzne oznaczenia dynamiczne – podając w wykazie korektur i wariantów. Do najczęściej stosowanych określeń wyrazowych należą: *dolce* (łącznie 28 razy we wszystkich głosach). Ponadto, wyłącznie w *Allegro* w głosie pierwszych skrzypiec, pojawiają się takie terminy jak: *scherzo* (również w pisowni: *sherzo*) oraz: *naivement*.

Allegro

1. Vno I; nad 1: ***ff***
Vno II; nad 1: ***f***
8. Vno I; nad 2: ***p***
13. Vno I, Vno II; pod 1: ***f***
Vc; nad 1: ***ff***
Vc; 1–4: wiązanie łamane 
Vc; 5–8: wiązanie łamane 
19. Vno I; pod 1: ***f***
Vc; nad 1: ***ff***
Vc; 1–4: wiązanie łamane 
Vc; 5–8: wiązanie łamane 
20. Vno I; pod 6: ***p***
Vno II; 1: dwudźwięk, zapis głosowy: 
21. Vno I; pod 1: ***pp***
Vno II; nad 1: ***pp***
26. Vno I; pod 2–3: *scherzo*
29. Vc; nad 1: ***mf***
30. Vno I; przed 7 (*g*²): zbędny 
35. Vla; nad 1: ***p dolce sempre staccato***
Vc; przed 1: ***p***
37. Vno I; 1–3: 
38. Vla; nad 1: ***rf***
41. Vla; nad 1: ***rf***
42. Vno I; 2/43.1: 
Vc; 2/43.3: 
53. Vno I; pod 2: ***pp***
Vno II; 2–6: 
Vla; 3–8: 
55. Vno II; nad pięciolinia: ***p dolce sempre staccato***
61. Vno I; pod 2: ***ppp***
Vc; 2/62.2: 
62. Vno I; 2/63.2: 
Vla; pod 1: ***pp***
Vla; 1/63.2: 
63. Vno II; 3/64.4: 
64. Vno I; 2/65.2: 
Vno II; nad 2: 
Vno II; 2–6: 
66. Vno II; 1–12: sekstole, zapis głosowy, skrótowy 
Vla; nad 1: sekstola, zapis głosowy, skrótowy 
Vc; nad 1: ***ff***
67. Vno II; 1: układ głosowy 
68. Vla; nad 1: sekstola, zapis głosowy, skrótowy 
Vc; 1–3: wiązanie łamane 
Vc; 7–9: wiązanie łamane 
70. Vno I; nad pięciolinia: *naivement*
Vno II; nad 1: ***p dolce***
Vla, Vc; nad 1: ***p***
72. Vno I; 3–7: 
73. Vno I; 3–8: 
Vno II; 4–8: 
77. Vc; nad 2: ***rf***
78. Vla; nad 2: ***rf***
79. Vc; nad 2: ***rf***
80. Vla; nad 2: ***rf***
87. Vla, Vc; nad 1: ***fp***
90. Vno II, Vla; nad 1: ***pp***
93. Vla; 1–5: 
Vla; 5: 
98. Vno I; przed 8 (*as*²): zbędny 
101. Vno I; przed 3 (*fis*²): zbędny 
103. Vno I; 1/104.1: 
Vno II, Vla; nad 1: *dolce*
Vc; nad 2: *dolce*
110. Vla; nad 2: ***pp***
Vno II; 2/111.4: 
111. Vno II; 2/112.1: 
Vla; 1/112.2: 
Vc; 1/112.2: 
113. Vno II; nad 1: ***rf***
115. Vno I; nad 1: ***ff***
Vc; pod 1: ***p***
116. Vno I; 2/117.4: 
Vno II, Vla; nad 2: ***p***
117. Vla; 1/118.1: 
Vc; 1/118.2: 
118. Vno I; 3/119.3: 
119. Vno I; nad 1–3: *sherzo*
120. Vc; nad nad 1: ***f***
122. Vno I; nad 1: ***sf***
Vno II, Vla; nad 1: ***p***
Vno II; 2/123.1: 

123. Vno I; 3/124.4: 
124. Vc, przed 4: zbędny 
125. Vno II, Vc; nad 1: **f**
126. Vno I; nad 2: **p**
127. Vno I; 4/128.1: 
Vno II; nad 1: **p**
Vla; 1/128.1: 
129. Vno I; nad pięciolinia: *sherzo*
130. Vno I; 4-5: 
Vno I; nad 3: **rf**
Vno I; przed 5: zbędny 
134. Vno I; nad 3: **rf**
136. Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
137. Vno I; 1-2: triola 
Vno II; nad 1: **rf**
138. Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
139. Vno II; nad 1: **rf**
140. Vno I; 2-4: wiązanie łamane 
Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
141. Vno I; 7-9: wiązanie łamane 
146. Vno I; przed 5:  (początek nowej pięciolinii)
147. Vno I; nad 1: **ff**
Vno II, Vla, Vc; przed 4: zbędny 
151. Vno II; 5-6: 
152. Vno II; 1/153.3: 
159. Vc; 1-4: wiązanie łamane 
Vc; 5-8: wiązanie łamane 
165. Vc; 1-4: wiązanie łamane 
Vc; 5-8: wiązanie łamane 
167. Vla; 2/168.2: 
172. Vc; nad 1: **mf**
173. Vno I; 1-7: 
175. Vno I; 2-5: 
Vla; 1/176.1: 
176. Vno I; 2-5: 
181. Vno I; nad 1: *dolce*
Vno II, Vla; nad pięciolinia: **p dolce staccato**
Vc; nad 1: **rf**
184. Vno II, Vla; nad 1: **rf**
- Vc; nad 1: *dolce*
187. Vno II; nad 1: **rf**
Vla: brak taktu (opuszczony), uzupełniono na zasadzie analogii do t. 184
195. Vc; 1-5: 
198. Vc; 11/199.1: 
199. Vno II; 3-7: 
203. Vno I; 1-5: 
Vc; 1-5: 
205. Vc; 2: nuta niewidoczna na fotografii, uzupełniono na podstawie analogii do t. 201
207. Vc; nad 2: **pp**
208. Vno I; 2/209.1: 
Vc; 1/209.2: 
209. Vno II; 3/210.4: 
210. Vc; 1/211.1: 
212. Vno II; nad 1-12: sekstole, zapis głosowy, skrótowy 
Vla; pod 1 (skrót ); 6 (sekstola)
Vc; nad 1: **ff**
214. Vla; pod 1 (skrót ); 6 (sekstola)
pod 215./216. Vno I: *scherzo*
216. Vla; nad 1: **p**
217. Vno I; 1-3: 
219. Vno I; 1-7: 
220. Vno II; nad 3: **sf**
222. Vno II; nad 3: **sf**
- 225.-226. Vno I: zanotowane jako repetycja 223.-224.
- 227., 228. i 229. Vno I; 1-3, 4-6 7-9, 1-12: wiązania łamane 
228. Vla; 1/229.2: 
235. Vno I; 1-2: wiązanie łamane 
Vno I; 3-7: 
237. Vno I; pod 1: **fp**
Vno II; nad 1: **fp**
240. Vno II; nad 1: **pp**
242. Vno II; pod 1: **pp**
Vc; nad 1: **pp**
Vc; 2/243.2: 
243. Vc; 2/244.2: 
247. Vno II, Vla, Vc; nad 1: **ff**

Andantino

3. Vno I; 2-6: 
8. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
9. Vla; 1-5: 
11. Vno II; 2-5: 
12. Vno I; nad 3: kreska *staccato*
Vno II, Vla; pod 3: kreska *staccato*
14. Vno II; 5/15.2: 
Vc; 3-4: wiązanie łamane 
15. Vno II; 1-4: wiązanie 
19. Vno I; 2/20.1: 
Vno II; 1-5: 
20. Vno II; pod 3: kreska *staccato*
24. Vno I; 1: przednutka 
26. Vno I; 4/27.1: 
28. Vno I; 1: przednutka 
31. Vno II; pod 2 i 3: kropki *staccato*

33. Vno I; 1-3:
36. Vno I; 4-9:
37. Vno I; przed 10: (przeniesiono przed 8)
40. Vc; 1-4: wiązanie łamane
41. Vno I; 1-5:
Vc; 1-4: wiązanie łamane
42. Vno I; 1-5:
43. Vno I; 5-6:
44. Vno I; 3-5:
Vno II; 1-4: wiązanie łamane
46. Vno II, Vla, Vc; nad 1: ***f***
47. Vno I; nad 1: ***p dolce***
Vno II; nad 2: ***p dolce***
Vla; 1-4: wiązanie łamane
Vc; nad 1: ***fp***
Vla; 2/48.1:
- 47./48. Vla; nad pięciolinia: ***p dolce***
51. Vno I; 4-8:
Vla; nad 1: *sostenuto*
Vc; 4-8:
52. Vno I; 4-8:
Vc; 3-6:
53. Vc; 1-3, 4-6: wiązania łamane
54. Vc; 4-9: sekstola, wiązanie
57. Vla; przed 2: zbędny

- Vc; 1-3, 4-6: wiązania łamane
60. Vno II; przed 11: (przeniesiono przed 5)
62. Vc; 1-2:
Vc; 4-9: sekstola, wiązanie
65. Vla; przed 2: zbędny
Vc; 1-3, 4-6: wiązania łamane
71. Vno I; 2-10:
72. Vno I; 3-16:
Vno I; przed 10: zbędny
76. Vno I; przed 10: zbędny
Vla; pod 1-3: kropki *staccato*
77. Vno I; 3-11:
78. Vno I; 1-6:
Vc; 1-2: wiązanie łamane
Vc; 3-6: wiązanie łamane
79. Vno II; 3/80.1:
80. Vno I; przed 1:
Vno I; 1-2:
Vno I; 5-10:
81. Vno I; 5-12:
Vno I; 13/82.1:
82. Vc; przed 2: zbędny
Vc; 3-7:
83. Vc; 1-3, 4-6: wiązania łamane

R o n d o

3. Vno I; 1-4:
Vno II; 2-6:
Vla; 1-6: wiązanie
5. Vno I; nad 2: ***f***
8. Vno II, Vla; nad 3: ***f***
9. Vc; pod 1: ***f*** (przesunięte pod 8.5)
11. Vla; 1/12.2:
12. Vno I; 4-6:
16. Vno I; 1-2:
Vno I; nad 3: kreska *staccato*
19. Vla; 2-5:
28. Vno II; nad pięciolinia: *dolce p*
32. Vla, Vc; nad pięciolinia: *dolce p*
Vla; 2-3:
Vla; nad 4: kreska *staccato*
35. Vno I; 1-4:
Vc; 1-3: wiązanie łamane
36. Vla; 2-3:
Vla; nad 4: kreska *staccato*
Vc; 1-2:
37. Vla; 2-3:
Vla; nad 4: kreska *staccato*
38. Vno I; 2-6:

- Vno II; 1-3: wiązanie łamane
Vno II; 2-6:
39. Vno I; 1-5, 6/40.1:
41. Vno II; 2/42.2:
48. Vno I; 1-5:
51. Vc; 2-4: wiązanie łamane
52. Vc; 1-6: wiązanie łamane
54. Vno II; 4-7:
Vc; 1-6: wiązanie łamane
55. Vc; 2-4: wiązanie łamane
56. Vno I; 1-10:
Vc; 2-4: wiązanie łamane
59. Vno I: zapis rytmu i artykulacja
Vc; 1-3: wiązanie łamane
61. Vc; nad 1: ***p dolce***
62. Vc; 2-8:
64. Vno I; 8-9: wiązanie łamane
Vla; 1-2 i 8-9: wiązania łamane
Vc; 8-9: wiązanie łamane
65. i 66. Vc; 2-4: wiązania łamane
69. Vno I; zapis rytmu i artykulacja:
Vno I; 10: nuta poprawiona
Vc; 1-3: wiązanie łamane

70. Vc; 1-2: wiązanie łamane 
71. Vc; nad pięciolinia: *Trio solo*
- 71.-74. Vla: takty pominięte i dopisane w źródle (zapis oryginalny) na górnym marginesie
72. Vno II; nad pięciolinia: *p dolce*
73. Vno I; 5/74.4: 
75. Vno I; pod 1: *rf*
Vno II, Vla; nad 1: *rf*
76. Vno II, Vla; nad 1: *rf*
77. Vno I: zapis rytmu i artykulacja 
78. Vno I; 1-5: 
82. Vno II; 2: *d'*
83. Vla; 3-4: 
Vc; 2-4: wiązanie łamane 
84. Vc; 1-6: wiązanie łamane 
85. Vc; 1-3: 
86. Vc; 1-6: wiązanie łamane 
87. i 88. Vc; 2-4: wiązania łamane 
92. Vno I; pod 1: *f*
94. Vno I, Vno II, Vla; przed 1: zbędny *b*
Vla; nad 1: *rf*
Vc; nad 1: *ff*
96. Vno II; nad 2: *dolce*
Vla; pod ostatnią *γ* : *p* (zamiast pod 97.1)
97. Vla; nad 1: *dolce*
Vc; nad pięciolinia: *p dolce*
99. Vno II; 3/100.1: 
100. Vc; 1-3: wiązanie łamane 
103. Vno II; 3-5: 
- Vla; 2-6: 
104. Vla; 1-3: wiązanie łamane 
107. Vno I; 2-5: 
109. Vno I; 2-6 i 10-12: 
111. Vno I; 5-9: 
112. Vla; nad 2: *p*
113. Vno II; 1: *e*² (zapis niedokładny)
115. Vla; nad 1: *p*
120. Vla; przed 2: zbędny *#*
- 120.-124. Vno I; 1-6: 
127. Vno I; po 1: *γ* (nie: *γ* *ł*)
Vno II; 2/128.2: 
128. Vno II; 3/129.2: 
130. Vno I; 1-5: 
- Vno II; 1-6: 
- Vla; 1-5: 
132. Vc; 1-3: 
134. Vno I; 1-4: 
- Vno II; 2-5: 
- Vla; 3-5: 
139. Vno II; 1-2: brak 
142. Vno I; 1-3: 
143. Vno II; nad 1: *p*
Vno II; 1/144.2: 
- Vla; 1/144.2: 
- 143./144. Vno I; pod pięciolinia: *piu lento*
144. Vno I; 1-3: 
146. Vno I; nad pięciolinia: *piu lento*
147. Vla; 1/148.2: 
148. Vno I; 2-6: 
149. Vno I; pod 1: *mf*
Vno II; 1-3: wiązanie łamane 
- Vla; 1-3: 
- Vc; nad 1: *ff*
150. Vla; 1-3: 
- Vc; 1-3: 
151. Vc; 1-3: 
152. Vla; 1-4: 
154. Vno I; 1-7: 
- Vno II; 4-9: 
155. i 156. Vla; 1-3: 
158. Vla; 1-4: 
160. Vno I; 2-6: 
- Vno II; 3-11: 

CRITICAL COMMENTARY

NOTE ON THE CRITICAL COMMENTARIES

The critical commentaries on individual works, which accompany the complete edition of Józef Elsner's chamber music works comprises discussion of all the problems related to editing this repertoire as well as detailed notes concerning individual compositions, including basic information about their sources and dating, selected performance indications, as well as lists of corrections and variants.

Source descriptions include the main (principal) source that has served as the basis for this edition and (in some cases) auxiliary (ancillary) sources relevant to establishing the authentic shape of the original music with a detailed list of corrections and variants. This section of the commentary comprises principal bibliographical (catalogue) data, the title (in its original version) and headings; in the case of prints – the name of the publisher, plate or publisher's number; besides, the card format and dimensions (for manuscripts – number of systems per page), date and place of composition (or publication), contents of the edition that contains the source; furthermore, data concerning the individual copy used for this edition, its characteristics, location, shelf mark, provenance (if known); and, finally, selected bibliography of the source.

The titles of the early printed editions have been copied from the title pages of the surviving copies or quoted after catalogues, source lists, and literature of the subject.

Where several sources have survived for the given piece of music, individual sources of all kinds (autographs and semi-autographs, handwritten copies, first and early printed editions) have been marked in bold capitals as **A**, **B**, **C**, etc. Since the sources have been listed in the order of their importance for our edition, the principal source, which is the basis for this edition, is always marked with the letter **A**. Letter names have not been applied to compositions that are only known from one surviving source. The mutual links and relations between sources have also been discussed where possible.

Information concerning the work's origins, composition process and dating has been presented as far as it is available. In many cases establishing the precise place and time of composition has proved impossible or extremely difficult owing to the shortage of historical and source data. Circumstances of the given work's creation, its first performances, relative popularity, etc., have been discussed where possible or necessary.

The detailed list of corrections and variants is a crucial section of our critical commentary. This section discusses and explains all the editorial questions resulting from a critical reading of the source text, the work's composition process and stages, as well as performance practice. These are issues related to the system of notation, uncertain and corrected *loci* in the musical texts, divergencies and deviations from the original versions and their variants. Editorial notes are listed in the order of the successive bars of music. Lists of corrections and variants include variants derived from auxiliary sources (which, though listed, have no bearing on the musical text presented in this edition), supplemented elements, as well as melodic and harmonic alterations. Corrections in musical orthography have been discussed at length where necessary, while other individual changes have been indicated in the detailed list of corrections and variants. To avoid complicated comments, sections of the music where major divergencies exist have been represented either in the critical commentary on the given work or directly in the music (above or below the main stave systems) in the form of *ossia* printed in smaller font.

The sequence of elements in the list of corrections and variants is as follows: first, bar number followed by a dot; description of the part (abbreviated instrument name and "r." or "l." for the right or left hand piano part); number of the successive note within the bar (grace notes included); finally after a colon – symbol, number or comment representing the situation in our source. In some places (especially where there are variants ways of notating fragment repetition in different sources), bar number is directly followed in parentheses by the numbers of bars mechanically repeated without changes in the abbreviated source notation. This primarily concerns works that exist in several sources differing in the manner of notation, mainly polonaises and minuets, and their first movements in particular (less frequently the trios). Where several sources have been taken into account in our commentary, their (letter) symbols are given before the note numbers. Where the given comment concerns a number of notes in successive bars, the number of note(s) in the initial bar is followed after a slash by the next bar number, then after a dot – by numbers of note(s) in that other bar, and finally after a colon, our editorial comment. Where several consecutive bars are discussed collectively in one comment, the numbers of the first and last bar within that group are separated by a horizontal line.

Note names are quoted in accordance with the following octave naming system:

$\underline{E} - \underline{B}$ $C - B$ $c - b$ $c^1 - b^1$ $c^2 - b^2$ $c^3 - b^3$ $c^4 - f^4$

1. KWARTET F-DUR OP. 1 NR 1 *QUARTET IN F MAJOR OP. 1 NO. 1*

The *F Major Quartet* No. 1 opens our edition of works in one of Classicism's (and Elsner's) most important chamber music genres, the easily classifiable string quartets. Six pieces in this genre, invariably referred to in our sources as *Quattuor* or *Quartetto*, have been preserved from Elsner's output to our day. They feature the standard complement of two violins, viola, and cello, whose names are given as *Violins* (*Violino Primo* and *Violino Secondo*), *Alto* (*Viola*), and *Violoncello* (*Violoncello*). They will be presented here in chronological order according to date of composition, in two cycles of three quartets each, composed nearly simultaneously in the late 1790s. We have very little information about the circumstances of their composition; what we know will be quoted in the relevant commentaries on the individual pieces or their sets.

The cycle of three quartets: in F major, A minor, and D major, listed in Elsner's *Sumariusz* and published without opus number, was labelled by Alina Nowak-Romanowicz (Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957) as Op. 1, and the individual works in this series are still referred to by this opus number in the literature of the subject. Though the autographs are missing, there is no reason to doubt that the cycle is genuinely Elsner's work.

I. Sources

No autograph is known. The only source, and thus also the basis for the present edition, is the print: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. This dating is based on Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957.

Vertical format, 4°, dimensions: 32.8 x 25.2 cm; plate dimensions: not identifiable; no publisher's mark / plate number.

The print contains parts for three quartets: in F major, A minor, and D major.

The parts were published in four separately paginated sections: *Violino primo*: pp. 2–17; *Violino secondo*: pp. 2–13; *Viola*: pp. 2–13; *Violoncello*: pp. 2–12.

A title page with identical content, without page number, precedes each section.

Copies of first printed edition: A-Wn L18.Kaldeck MS 41644; A-Wgm IX.2048; D-Rp 9995/SM XX/447; D-SW1 Mus 4758 E; A-SCH PS 109, also H-SFm (sh. m. unknown).

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 5; Burchardt, *Polonez*, p. 597 item 3400; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, p. 232 item 454; Gołębiowska, *Kwartet*.

Contemporary edition: *Józef Elsner, Trois Quatuors op. 1 du meilleur goût polonois*, ed. by Mikołaj Zgółka, Poznań: Vioratoria, 2022

Recording: *Józef Elsner, Trois quatuors du meilleur goût polonois Op. 1*, perf. Mikołaj Zgółka – 1st violin, Zbigniew Pilch – 2nd violin, Dominik Dębski – viola, Jarosław Thiel – cello, on period instruments, world premiere recording, 2020, NFM 69, ACD 279.

II. Dating

All the three quartets in this cycle were composed in Lwów (now Lviv), which is confirmed by Elsner himself (in his *Sumariusz*, p. 58 item 22), most likely in 1798, or possibly a bit earlier. Their publication in Vienna, which followed in the same year, was a result of the composer establishing contacts with the publisher Johannes Traeg. The precise circumstances of the quartets' composition, including the order in which they were written, are unknown. In the first edition, they are arranged in accordance with a third-fourth series of F–a–D, that is, in a non-accidental, premeditated order. Organisation of string quartets into cycles in the Classical period depended on the methodology of building interrelations between successive pieces in the cycle. The works were probably composed in the same sequence in which they were printed, or at least we have no evidence to the contrary (such as form of notation, setting, instrumentation, technique, or other source information), primarily because the autographs are missing).

III. List of corrections and variants

A large proportion of the corrections and variants introduced in the present edition results from the characteristic qualities of the print used as our source, in many cases – from aspects of printing technique. For this reason, the critical

commentary presented below concerns all the three quartets contained therein, published jointly in the same manner. They share all the essential characteristics of that first edition, including imperfections typical of prints from that period. These qualities and variants will therefore be discussed collectively so as to avoid explaining the same types of corrections separately for each of the three quartets.

Every page bears a heading suitable for the given section: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Alto*, or *Violoncello*. The titles: *Quartetto I*, *Quartetto II*, and *Quartetto III* are only printed once, separately for each of the parts, in front of the first stave in the first movement. The names of unnumbered sections of the composition (indicating form or tempo) are likewise typically placed in front of the initial staves, except for movement one, in which the word *Allegro* was entered for all the instrumental parts above the first bar (to make room for the title of the entire work). The trios of the dance forms and the successive variations in the *Larghetto* (*Var. I.*, *Var. II.*, etc., without the ‘theme’ being separately named) bear analogously placed headings, as also does the *Coda* of the *A Minor Quartet*. The only exception is the first violin part, in which variations II–IV are entered directly one after another, rather than starting from a new stave. In our edition, the successive movements and sections have been represented as in the original print, except for the *Polonaise*, which is notated untypically in the source, with the recapitulation being written out in full after the *Trio* (no internal repetition) and a brief coda, which boils down to the typical pattern of A+B+A+coda, but with all the segments notated in full. In the present edition, we omit the repetition of the first segment of the *Polonaise* (A). For this reason, variants of the original notation have been marked in the detailed list of corrections and variants with the letter ^R next to the bar number. We do not know why the publisher decided to print the *Polonaise* in this expanded form but did not do the same for the *Menuetto* from the *D Major Quartet*. Apart from the coda, in the recapitulation there are no development-type variants of thematic relations.

Bar lines are used in the standard manner except that they are missing at the start of all staves. There are, however, some differences in the ways bar lines are applied at change of key and the corresponding changes of key signature. Where the key changes in places other than start of movement or section, such changes are commonly marked with double bar lines, also where they coincide with the start of a new stave. However, in the Elsner print such double bar lines are quite frequently replaced with single ones in the course of the music, for instance in the first violin, *Quartet in F Major (Finale)*, bars 110/111, 142/143, 191/192, and 264/265) and *Quartet in D Major (Rondo)*, bars 65/66); the second violin, *Quartet in D Major (Allegro)*, bars 82a/85, 124/125 and *Rondo*, bars 65/66); viola, *Quartet in D Major (Allegro)*, bars 122/123); cello, *Quartet in F Major* (after the *Trio* of the *Polonaise* before the recapitulation, bar 22), *Quartet in A Minor (Allegro)*, bars 180/181), and *Quartet in D Major (Allegro)*, bars 123/124). A double bar line also sometimes signals change of key where the key signature remains unchanged (as in the opening of the second theme, the passage from A minor to C major (second violin, *Quartet in A Minor, Allegro*, bars 39/40).

Repetition marks for individual segments (in forms that were standard for period prints, single- ♩ and double-sided ♪) are applied consistently and in quite a uniform manner. Minor divergences in the use of these marks in the individual instruments (as compared in score format) are limited to two places. The first of these concerns the repetition of the development and recapitulation sections of the outermost (sonata-form) movements of *Quartet in A Minor*, where the mark only appears before the development in the *Allegro* (second violin and viola parts) and *Finale* (viola). The second exception is the placement of the repetition mark at the end of the coda in movement two of the same piece (first violin), which thus bids the musician repeat this segment of the variation cycle. Both these cases have been interpreted as misprints.

The original time signatures from the source have been preserved. These include ♩ (*alla breve*; in the *Allegro* of the *F Major* and *D Major Quartets* and in all the segments of the variation cycle, that is, *Larghetto* with variations and coda, in the *A Minor Quartet*), the bass clef (here in a modernised form), as well as the tenor and treble clefs for the upper registers of the cello. Key signatures are placed relatively regularly at the start of all staves. One exception is their omission in the viola (*Quartet in A Minor, Finale*, bar 227) and cello (*Quartet in F Major, Allegro*, bars 112, 120, and *Finale*, bar 14; *Quartet in D Major, Allegro*, bars 95, 130, 143, 157 – erroneous key signature, 171, 201, and 212).

Note and rest shapes are close to those used nowadays. Abbreviated symbols of rests, including whole-note ones used in the source to mark whole-bar pauses (regardless of time signature: ♩, ♪, ♫, ♬), larger sections, or repeated figures, take the then commonly used forms. They have been expanded in our edition without this fact being indicated in the detailed list of corrections and variants. On the other hand, we have indicated all the modifications in the notation of dyads, which in Traeg’s Viennese print frequently feature double stems, but have been represented in the present edition as chords with one shared stem (except where they appear in linear notation to indicate voice leading, as in the second violin, *Quartet in A Minor, Allegro*, bars 212–213).

Interpreting the original notation of dotted notes (and rests) is important for both editorial correctness and performance practice. Two ways of representing notes with an augmentation dot in our source have been replaced in our edition with notes linked by a tie. The first has a dot placed directly next to the note (♩ = ♩.); such source notation is always indicated

in the list of corrections and variants to clarify the rhythmic patterns and rhythm notation. In the other version, equally frequent in the Traeg print, the dot is separated from the note by a bar line. This variant has tacitly been replaced with the present-day form (♩ | = ♩ |). Cases (not numerous but characteristic of Traeg's print) where adding a dot to a note changes the length of the bar have been treated here in the same manner, that is, consistently corrected in accordance with present-day practice (♩ ♩ | ♩ ♩ = ♩ ♩ | ♩ ♩). All the other changes in the way of linking notes (introduced mainly for the sake of graphic unification; many of these suggest the manner of articulation in the original) have been indicated in the list of corrections and variants. In accordance with the accepted principles, rests followed by an augmentation dot, quite frequent in the *D Major Quartet* (e.g. ♩.), have been written out in full, while the original manner of notation has been indicated in the detailed list of corrections and variants.

Accent strokes are missing from the first print, which does not mean that Elsner did not use such articulation. As we can see (in *Quartet in F Major*, first violin, *Polonaise*, bar 10 – recapitulation; second violin and viola, bars 3, 4, 21, and 22; *Quartet in D Major*, first violin, bar 99), strokes are replaced in the print with *staccato* dots placed above or below the note, also where the note is followed by an augmentation dot, which makes a *staccato* interpretation impossible. Placing accents in these places clearly brings out the rhythmic structure of the polonaise. In the first print, these accents usually take the form of characteristic rhythmic motifs: ♩ ♩ ♩ (in our edition: ♩ ♩ ♩). Attempts to unify articulation in bars 4 (and the analogous bar 22) in the second violin and viola have proved problematic. Many examples of such notation of 'polonaise-type' rhythmic structures can also be found in the presentation of segments of the second theme in *Quartet in A Minor, Allegro* (e.g. first violin, exposition, bars 40, 44, 56, and 60, as well as recapitulation, bars 181, 185, 197, and 201).

Augmentation dots following dyads in Traeg's edition are placed (in both chord and linear notation) always next to both notes (cf. e.g. *Quartet in A Minor, Allegro*, viola, bars 212; *Quartet in D Major, Rondo*, first violin, bars 15, 41–43, 45–48, and 80–98 as well as viola, bars 104 and 108). A larger dotted chord appears only once, in *Quartet in A Minor, Allegro*, as its final chord in bar 234: $a-e^1-c\sharp^2-a^2$ (next to the note e^1). Though it seems that in this case only the top notes can precisely be sustained, we have added augmentation dots next to all the components of this chord.

Triplet notation in the print (the only irregular rhythmic groupings in these quartets) is usually limited to notes alone, with no additional marks such as a small '3' (typically placed above the central notehead or halfway along the beam linking the notes of a triplet) or a structure-indicating (non-articulation) slur. In some cases, individual triplets or their sequences bear such articulation marks as *staccato* dots or slurs, but these are sporadic and inconsistent. In *Quartet in D Major, Allegro*, we find triplet rhythmic formulas with a clear-cut contour of structure and articulation (♩♩♩). The heterogeneous source notation of triplets has been unified in this edition, with the original forms having been indicated in the list of corrections and variants.

Grace notes and other ornaments constitute an editorial problem. Grace notes are printed in various manner even in analogous *loci*, which makes it impossible to interpret them unequivocally. Apart from a crossed quaver (designating a semiquaver grace note), Elsner did not use smaller-value notes of this kind. The vast majority are quaver or crotchet grace notes, usually half the value of the main note. This rule, however, is not strictly followed in the source, and therefore corrections and unifications have been necessary in many cases. Apart from situations indicated in the list of corrections and variants, other grace notes are notated in our edition in the same way as in the first print.

In Traeg's print, grace notes are never linked by a slur with the main note; we have therefore not introduced such slurs in our edition. Semiquaver grace notes (in the form of a quaver with a diagonal line drawn across it) are very rare in the source and occur exclusively in the first violin (*Quartet in F Major*, twice in *Allegro* and thrice in *Andantino*; *Quartet in D Major*, twice in *Andante*). Performance-wise, one should mention the remarkable way in which semiquaver and especially quaver grace notes are associated with the main notes descending in thirds in the first violin (*Quartet in F Major, Andantino*, first violin, bar 25  and analogously bar 47). If these grace notes are interpreted as appoggiaturas, they may impact the fluidity of the melodic line while at the same time slightly slowing down the rhythmic flow. Interpreting them as notes falling on the strong section of the bar is problematic. It seems more appropriate to treat them as a type of punctuated rhythm.

Interpretation of grace notes as appoggiaturas is more certain in the cadential formulas of the *Polonaise*, with this dance's characteristic rhythmic structure and distribution of accents (*Quartet in F Major, Polonaise*, first violin, bars 9, 27 and coda, bar 36; *Quartet in D Major, Finale* – clearly polonaise-like in character, first and second violins, bars 8, 24, 117, as well as first violin, bars 32 and 40). The suggested performance manner for these grace notes has been indicated above the set of staves.

Highly notable is the way grace notes are used in the *Larghetto* variational cycle of *Quartet in A Minor*. The successive variations consist of two eight-bar sets, repeated in each case (except for the more extensive coda, which, apart from strict theme repetition provides a close for the whole movement). The leading role is entrusted in turn to different in-

struments: the theme – to the first violin, variation I – the second violin, variation II – the viola, variations III and IV – the first violin, variation V – to the cello. Grace notes appear exclusively towards the end of each set of bars (save the coda), invariably in the first violin and in the part of the given variation's leading instrument.

All the trills, which are especially abundant in *Quartet in D Major* (marked as tr and indicated by a slur, though the wavy horizontal line indicating their range is missing and they are never preceded by a grace note) should start with an auxiliary note above the principal note. Trills usually feature in the first violin, less frequently in the second violin and cello. Some are double, for instance in parallel thirds in the second violin and viola (*Quartet in D Major, Rondo*) or even triple in both violins and viola, in opposite movement (*Quartet in A Minor, Finale*). The (mostly absent) final trill formulas are partly supplemented in the first violin, where they come complete with note values and are linked to the principal note by a slur (*Quartet in D Major, Rondo*, bars 90 and 92). Slurs linking the principal note to the other two in parallel *loci* (bars 94 and 97) have been supplemented in this edition. Apart from a few rare exceptions (first violin, *Quartet in F Major, Allegro*, bars 133–136 – trill ending with an ascending melodic formula fully written out with note values; *Polonaise*, bar 14 – a whole-bar trill), trills mostly occur on small rhythmic values and resemble an extended mordent. The latter ornament does not appear in the three quartets in its proper form.

Gruppetti have been marked as in the original, with a symbol that does not include a vertical line drawn across it. In the first print, this mark is placed above noteheads (exclusively in *Quartet in F Major, Allegro*, first violin, bars 58 and 195) or the ornament is written out in full (*Allegro*, first violin, bars 5 and 195, cello, bars 25 and 122).

Accidentals are used in the source in the same manner as in many music prints from that period, and with much freedom. Though principally they refer in every case to the whole bar and all the octaves of the instrument, accidentals are frequently repeated next to the same pitch within the same bar. This is usually the result of printer's errors, but sometimes they may function as courtesy accidentals. In our edition they have been unified and normalised in accordance with present-day practice. Only the dubious cases have been indicated in the list of corrections and variants.

Elsner had a relatively strong predilection for using fermatas as an expressive tool, particularly for better effect in whole-bar rests, simultaneously in all the parts. Such technical-formal and expressive solutions – sudden premeditated interruptions of the musical course, affecting the rhythmic flow – were frequent in Elsner's early works. They are usually combined with abrupt, unprepared changes of key in contrasted structures and harmonic ideas. Such fermatas usually occur in the sonata form, between the development and the recapitulation (*Quartet in F Major, Finale*, bar 137; *Quartet in A Minor, Allegro*, bar 114), but also between bridges and secondary themes, including in other sections of the sonata form. A typical variant of such a general pause comes in *Quartet in F Major*, movement I *Allegro*, in bars 37 (separating a dominant G major chord in the key of C major from A-flat major), 95 (the dominant E-major chord in the key of A minor – from F major), and 175 (the dominant C major chord in the principal key of F major – from D-flat major). In all these instances, the suspended dominant chords are followed, after a general pause, by an unexpected and abrupt semitonal shift of key.

Tempo indications are normally full-word and precise, limited to four terms (*Allegro, Andantino, Larghetto, Andante poco adagio*, in the second violin: *Adagio poco andante*), with one exception: the abbreviation *All^o* occurring in the cello part in the *Finale* of *Quartet in F Major*. Tempo is left unmarked in the *Polonaise* (from *Quartet in F Major*), *Menuet* and *Rondo* (*Quartet in D Major*). The central movement of *Quartet in A Minor, Larghetto*, is at the same time the theme of the five variations with coda that follow; the word 'Theme', referring to the function of this section, has been added in our edition.

All the dynamic markings from the source have been preserved in our edition. These are, first and foremost, commonly used letter symbols *f, ff, fp, p, pp, ppp, mf*, as well as some less frequently applied nowadays, but similar in meaning: *fz* (*forzato, forzando*) and *rinf* (*rinforzato, rinforzando*), which in Elsner's music designated a strong accent on a single note or chord. Such marks are printed almost exclusively above the staff and not always precisely in the right place (which is due to imperfections of the then printing technique). Such shifts have been corrected in our edition to fit the music. We have paid special attention to the combination *fp*, which in some cases results from imprecise separate marking of *f p*. In score format, the not very numerous differences affecting part coordination have been unified here, likewise primarily on musical grounds. All such changes have been indicated in the list of corrections and variants. As for *crescendo* and *decrescendo* verbal indications, they are extremely rare in Traeg's print and appear exclusively as abbreviations (*Quartet in D Major, Allegro*, cello, bar 111: *cres*; *Allegro*, second violin, bars 27 and 76/77, viola, bar 27: *decres*) where dynamics change gradually in the course of the music. Normally, such verbal remarks are replaced with graphic symbols ($\lessgtr$). We have preserved this system for indicating grades of dynamics, only slightly normalising the notation in accordance with present-day practice. As for graphic accent forms ($\gt$), they are absent from all the three quartets.

Articulation is marked imprecisely and inconsistently in Traeg's print. This creates the need to unify and supplement

such instructions on the basis of analogous *loci* (for instance, in the exposition and recapitulation) as well as of parallel voice-leading in different instruments (also in unison and octaves). Strict coordination of articulation marking is, however, not always possible, nor is it necessary or justified. All the supplemented, unified, or corrected articulation marks have been placed in square brackets, but they have only been ...indicated in the list of corrections and variants in case of doubt or difference between the source and our edition.

Multi-level (overlapping or crossing) ties and slurs in Traeg's edition () have been separated in justified cases and represented as . Similar *loci* have been treated in the same manner. Original versions as well as dubious uses of ties and slurs have been indicated in the list of corrections and variants.

Staccato is marked in Traeg almost exclusively as dots, placed above or below noteheads depending on note position. This original manner of notation has been preserved in our edition, whereas changes and additions resulting from comparative analysis of analogous segments as well as dubious situations have been indicated in the list of corrections and variants, except for obvious cases (corrections of evident misprints) and supplemented marks (placed in square brackets).

Staccato strokes can be found in *Quartet in F Major, Finale*, viola, bars 64 (nn. 3 and 4), 65 (n. 4), and 69 (nn. 1–3). This is probably a misprint rather than a consciously selected variant since the notation is not consistent, and we find dots instead of strokes in parallel *loci* in the recapitulation (bars 176, 177, and 181), as well as in other places. For this reason, we have consistently used the dot symbol in our edition. There is no musical justification for introducing a distinct form in this particular place, and overall, there seems to be no difference between *staccato* strokes and dots in these three quartets.

Staccato dots found in *Quartet in F Major, Polonaise*, viola, bar 19, where they may designate accents emphasising syn-copation that results from polonaise rhythms, have similarly been interpreted here as a misprint.

Deviations from standard slurs and other careless or imprecise articulation marks have been normalised (unless unequivocally intentional), and these changes have been indicated in the list of corrections and variants. This concerns a wide palette of variant notation in fragments exhibiting similar melo-rhythmic patterns. These variants, carefully represented in the detailed list of corrections and variants, are so numerous that one can hardly find two identical *loci*, which results from printing technique rather than the composer's intention. We have attempted to unify them.

Verbal performance indications found (not very abundantly) in the source, placed (for graphic reasons) either below or above the staff have been left unchanged. They include such terms as *pizzicato* (always abbreviated to *pizz* in the source) and *arco* (*Quartet in D Major, Menuet*), *solo* (referring to the dominant role of the instrument in this segment and to the manner of performance; *Quartet in F Major, Allegro*, viola, bars 63 and 161; *Quartet in D Major, Andante poco adagio*, cello, bar 30), and *sopra una corda* (*Quartet in D Major, Allegro*, first violin, bar 207). The word *loco* is used when the key changes in the cello part (*Quartet in F Major, Finale*, bar 10). Expression markings, referring to the emotional sphere of the music, include *dolce* (exceptionally frequent in the three quartets, always abbreviated to *dol*: *lub dol*, and placed almost exclusively below the staff), *scherzo* (*Quartet in A Minor, Allegro*, and especially *Finale*, in the source also as a full word; *Quartet in D Major, Allegro*), as well as *naivement* (placed above the first bar beside of tempo indication; *Quartet in A Minor, Finale*).

Allegro

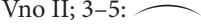
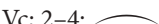
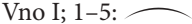
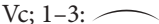
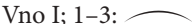
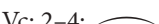
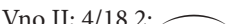
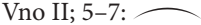
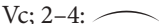
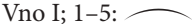
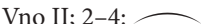
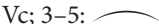
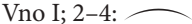
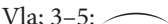
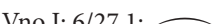
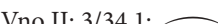
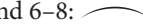
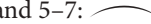
1. Vno I, Vno II; below time signature C: <i>fp</i>	22. Vc: rhythm notation and articulation 
Vla; 1 (dyad <i>e¹-g¹</i>): linear notation 	23. Vc/24: rhythm notation and articulation 
Vla; below 1: <i>ff</i>	24. Vno II; below 1: <i>p</i>
4. Vno I; 1–3: 	25. Vno I; below 1: <i>fp</i>
6. Vno I; 1–3, 4–7:  (split since a new stave starts here)	26. Vno I; above 2: <i>fp</i>
13. Vla; graphic <i>crescendo</i> mark () extended to start of bar 14	Vc: rhythm notation and articulation 
15. Vc; below 4: <i>dol</i> (moved to start of phrase)	27. Vc; 2–5: missing  (slur supplemented by analogy to bar 122)
16. Vla; below 1: <i>dol</i>	29. Vno I; below 1: <i>dol</i>
Vla; 1/19.2: rhythm notation and articulation 	35. Vno I; before 13: redundant
16., 17. and 18. Vc; rhythm notation and articulation 	Vno I;  only in 2 nd half of bar
18. Vno I; above 4: <i>staccato</i> dot	38. Vno II, Vla; below 1: <i>dol</i>
21. Vc: rhythm notation and articulation 	40. Vno I; below 1: <i>dol</i>
Vla; 1/24.1: rhythm notation and articulation 	47. Vno I; below 3: <i>dol</i>
	Vno II, Vla; below 1: <i>dol</i>
	48. Vno I; 1: grace note 

- Vno I; 3–7: rhythm notation and articulation
50. Vno I; 1: grace note
- Vno I; 3–7: rhythm notation and articulation
- Vno I; above 2: redundant *staccato* dot
51. Vno I; above 2: thick vertical line (misprint?)
- Vno I; 3–4:
- Vno I; 10/52.4:
53. Vno I; 6/54.3:
54. Vno I; 6/55.3:
55. Vno I; 6/56.1:
56. Vno I; below 3: 2(?)
- Vc; before 1: redundant
57. Vno I; before 16: redundant
59. Vno I; rhythm notation:
- Vno II; 8/60.1:
64. Vla; below 1: *dol*
65. Vno I; 1/66.1:
- Vno I; below 3: *dol*
66. Vno I; on 3: *staccato* dot
- Vno I; 1–5:
67. Vno I; before 5 (*bb*²): redundant
71. Vno I; 5–10: beaming
86. Vc; below 2: *fp* (moved below 1)
87. Vno II; below 1: *dol*
89. Vla; below 1: *dol*
90. and 92. Vno II: rhythm notation and articulation
94. Vno II, Vc; 1–5:
97. Vla; below 1: *dol*
98. Vno I; below 1: *dol*
106. Vno II; below 1: *dol*
110. Vc; below 4: *dol* (moved below start of phrase)
111. Vla; below 1: *dol*
- Vla; 1/114.2: rhythm notation and articulation
- Vc/113.: rhythm notation and articulation
116. Vc: rhythm notation and articulation
- Vla; 1/119.2: rhythm notation and articulation
117. and 118. Vc: rhythm notation and articulation
120. Vno I; 2, 121. 1–2, 122.1: linear two-part notation preserved with separate stems
121. and 122. Vc: rhythm notation and articulation
128. Vno I; 1–5:
- Vno I; 7–11:
- Vno I; before 8 (*b'*):
130. Vno I; below 8–12: *crescendo* graphic mark ()
- Vno II: graphic *crescendo* mark () only encompassing 2nd half of bar
133. Vno II; 2/134.1: shifted
145. Vno I; below 2: *dol*
- Vno II; below 1: *dol*
- Vla; below 2: *fp dol*
146. Vno I: rhythm notation and articulation
148. Vno I: rhythm notation and articulation:
151. Vno I; 6/152.4:
- 151.–154. Vc; 1–5:
152. Vno I; 6/153.4:
157. Vno I: rhythm notation and articulation:
159. and 160. Vno I; below 2: *rinf*
163. Vno I; below 1: *dol*
- Vla; above 6 and 7: strokes preserved from the source instead of dots
164. Vla; 2–4:
165. Vc; 1–3:
166. Vno I; 1–3:
167. Vla 7/168.1:
168. Vno I; 2/169.1:
170. Vno I; 1–3: reverse stems
- Vno I; below 7–12: graphic *crescendo* mark ()
176. Vno II; below 1: *dol*
177. Vla; 3/178.2:
178. Vno I; below 1: *dol*
179. Vno I; 6/180.2:
- Vla; 1/180.1:
181. Vno II; 1: *a'*
185. Vla; 1 (dyad *f-a*): linear notation
188. Vno I; 1–3:
- Vla; 1–3:
189. Vno I; 2–5, 8–11: slurs for *gruppetti* supplemented by analogy to bar 5
195. Vno I; below 1: *ppp* (instead of below 2)

Andantino

before 1st stave. Vno I: *Andantino*

1. Vno II, Vla; before 1:
- Vno II; 1–2:
- Vc; below 1: *dol*
- Vno II; 4/2.1:
2. Vno I; below 1: *dol*
- Vno II; 5–7:
- Vla; 5–7:
- Vc; 1–2, 3–4, 5–6:
3. Vno I; below 1: *rinf*
- Vno II; 1–2:
- Vno II; below 1: *rinf*
4. Vno I; 1–5:
- Vc; 2–5 and 6–7:

5. Vno II; before 1: $\gamma \gamma$
Vno II; below 2: *dol*:
Vno II; 3–5: 
Vla; below 1: *dol*
Vc; 2–4: 
6. Vno I; 1–5: 
Vno II; 2–4: 
Vc; before 1: $\gamma \gamma$
Vc; 1–3: 
7. Vno II; before 1: $\gamma \sharp \gamma$
8. Vno I; 1–5: 
Vno II; 1–2: 
Vno II; below 4: *dol*:
9. Vno II; 8–9: reverse stems 
Vla; 7–12: reverse stems 
11. Vla; above 2: *staccato* dot
12. Vla; above 7: *staccato* dot
13. Vno II; before 1: $\gamma \sharp \gamma$
15. Vno I; 1–3: 
16. Vc; below 2–3: *p dol*
Vc; 2–3: 
17. Vno I, Vc; below 1: *dol*
Vc; 2–4: 
Vno I; 1/18.4: 
Vno II; 4/18.2: 
18. Vno II; 5–7: 
19. Vno II; 1–2: 
Vno II; below 1: *fp*, changed by analogy to bars 3, 72
Vc; below 2: *fp* (moved below 19.1)
20. Vno I; 5: grace note 
Vc; 1–3: reverse stems 
Vc; 2–4: 
Vc; 5–7/21.1: 
21. Vno II; before 1: $\gamma \gamma$
Vno II; below 2: *dol*:
Vno II; 3–5: 
Vla; below 1: *dol*
Vc; 2–4: 
22. Vno I; 1–5: 
Vno II; 2–4: 
Vc; before 1: $\gamma \gamma$
Vc; 3–5: 
23. Vno I; before 1: $\sharp$
Vno II; before 1: $\gamma \sharp \gamma$
- 24a. Vla; 1 (dyad d^1-f^1): linear notation 
25. Vno I, Vno II; below 1: *dol*
Vno I; 1 and 3: grace notes 
Vla; below 1: *dol p*
26. Vno I; 2–4: 
Vla; 3–5: 
Vno I; 6/27.1: 
27. Vc; 2–4, 6–8: 
Vc; before 7 (*ab*): redundant $\flat$
28. Vla; 5/29.1: 
30. Vla; 4–5/31.1: 
33. Vno I; 1–4:
Vno II; below 1 and 2: *staccato* dots
Vc; 1–3: reverse stems 
Vno II; 3/34.1:  (unfinished since a new stave starts here)
34. Vno I; 2–4 and 6–8: 
Vno II; 2–4: 
35. Vc; 2–4, 6–8: 
36. Vla; 4–5/37.1: 
37. Vno I; before 8 (b^1): redundant $\sharp$
38. Vla; 4–5/39.1: 
39. Vno I; before 8 (b): redundant $\sharp$
40. Vno I; below 3 (eb^1): *staccato* dot
41. Vno I; before 7 (d^2): redundant $\flat$
Vno II; below 1–5: *staccato* dots
42. Vno I; 4–6: 
43. Vno I; above 3: *staccato* dot
44. Vno II; 1–5 and 6–10: beaming 
47. Vno I; 1 and 3: grace notes 
Vno II; 3: faintly printed note
48. Vno I; 2–4 and 6–8: 
Vno II; 2–4: 
Vla; 3–5: 
49. Vc; 2–4, 6–8: 
50. Vla; 1–2: 
Vla; 4–5/51.1: 
53. Vno I; before 1: $\gamma \gamma$
Vno II; before 1: $\gamma \gamma$
Vc; 6–7: 
54. Vno I, Vc; below 1: *dol*
Vno II; before 1: $\gamma \gamma$
Vla; before 1: $\gamma \gamma$
Vla; below 1: *p dol*
Vc; 2–4: 
55. Vno I; 2–4: 
Vno II; 1–2 and 5–7: 
56. Vno II; below 2: *fp*
Vc; below 3: *staccato* dot (accent?)
57. Vno I; 5: grace note 
Vc; 1–3: reverse stems 
58. Vno II; before 1: $\gamma \gamma$
Vno II; below 2: *dol*:
Vno II; 3–5: 
Vla; below 1: *dol*
Vc; 2–4: 
59. Vno II; 2–4: 
Vc; before 1: $\gamma \gamma$
Vc; 3–5: 

60. Vno I; before 1: 
 Vno II; before 1: 
 Vla; 8:  (corrected to  by analogy to bars 7 and 23)
 Vc; below 7: **fp** (moved below 60.8)
 Vc; 7-9: 
61. Vno I; 2-4: 
 Vla; below 1: **fp** (moved below bar 60.8)
 Vno I; 6/62.1: 
62. Vno II; 8-9: reverse stems 
64. Vla; above 8: *staccato* dot 
65. Vla; above 7: *staccato* dot 
66. Vno II; before 1: 
70. Vno I, Vc; below 1: *dol*
 Vc; 5-6: 
 Vno I; 1/71.1: 
71. Vno I; 2-4: 
- Vno II; 5-7: 
 Vla; 1-2 and 5-7: 
72. Vno II; below 1: **rinf**
73. Vno I; 1-3: 
 Vla; 1-3: 
 Vc; 1-3: reverse stems 
 Vc; 5-6: 
74. Vno II; before 1: 
 Vno II; below 2: *dol*:
 Vno II; 3-5: 
75. Vno II; 2-4: 
 Vc; before 1: 
 Vc; 3-5: 
76. Vno I, Vno II; before 1: 
 Vno II; below 1: **fp**
77. Vla; 1 (dyad *d'-f'*): linear notation 

Polonaise

1. Vno I; 2-3: 
 Vc; 1-3: 
- 1.(1^R). Vno I, Vno II; 5-6: reverse stems 
- 2.(2^R). Vno I; 1-2: reverse stems 
 Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
 Vc; 1-2, 3-4, 5-6: reverse stems 
- 3^R. Vla; 7 and 8: missing *staccato* dots
- 3.(3^R). Vno II, Vla: rhythm notation 
 Vla; 1-2: reverse stems 
- 4.(4^R). Vno II, Vla: rhythm notation 
- 5^R. Vno I, Vc; above 1: *staccato* dot
- 5.(5^R). Vla; 1: linear notation preserved in dyad *f-a* = bar 23
 Vla, Vc; 2-3: reverse stems 
- 6.(6^R). Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
- 7.(7^R). Vno II, Vla; 1-6: reverse stems 
- 8^R. Vno I; 1-7: 
- 8.(8^R). Vno II, Vla; 1-2: reverse stems 
9. Vno II; above 1-2: *staccato* dots
- 9^R. Vno II; 1-2: 
- 9.(9^R). Vno I; 5: grace note 
 Vc; 3-5: reverse stems 
10. Vno I; below 1: *dol p*
- 10.(10^R). Vno I, Vno II, Vla: rhythm notation 
- 12.(12^R). Vno I, Vno II, Vla: rhythm notation 
13. Vno I; 1-2, 3-6: 
- 13^R. Vno I; 1-2, 3-4, 5 / 14^R.1: 
- 14.(14^R). Vno II, Vla: rhythm notation 
- 15.(15^R). Vc; 3-4: reverse stems 
- 16.(16^R). Vc; 3-4: reverse stems 
19. Vno II; above 1 and below 2: (accent) strokes
 Vc; 5-6: reverse stems 
- 19.(19^R). Vno I, Vno II; 5-6: reverse stems 
- 19^R. Vc; below 1: **mf**
20. Vla; 3-4: reverse stems 
- 20^R. Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
- 20.(20^R). Vno I; 1-2: reverse stems 
- Vc; 1-2, 3-4, 5-6: reverse stems 
- 21.(21^R). Vno II, Vla: rhythm notation 
- Vla; 1-2: reverse stems 
- 22.(22^R). Vno II, Vla: rhythm notation 
- 23.(23^R). Vla, Vc; 2-3: reverse stems 
- 24.(24^R). Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
- 25.(25^R). Vno II, Vla; 1-6: reverse stems 
26. Vno I; 3-5: 
- 26.(26^R). Vno II, Vla; 1-2: reverse stems 
- 27.(27^R). Vno I; 5: grace note 
 Vno II; 1-2: 
 Vc; 3-5: reverse stems 

Trio

before 1st stave. Vno II: *Trio*.

1. Vno I; below 1: *dol*
 Vc; below 1: **p dol**
- 4.-5. and 6.-7.: slurring unified in 1st and 2nd violins. In 1st violin the slurs are short and only encompass 3 or 4 central notes of the phrase
4. Vno I; 2/5.2: 
5. Vno I; 1: grace note 
6. Vno I; 2/7.1: 
7. Vno I; 1: grace note 
9. Vno II; 1-5: beaming and articulation 
 Vc; below 1: *dol*

11. Vno II; 1–5: beaming and articulation 
 17. Vno II; 1–5: beaming and articulation 
 18. Vla: beaming and articulation: 

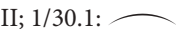
20. Vno I; 1–6: beaming and articulation 
 Vno II, Vla; 1–6: beaming and articulation 

Coda

29. Vno I. Vno II; 2–3: reverse stems 
 Vla; 3–4: reverse stems 
 30. Vno I, Vla, Vc; 1–2: reverse stems 

31. Vla, Vc; 1–2: reverse stems 
 36. Vno I; 1: grace note 

Finale

1. Vno I; below 1: *p dol*
 Vno II; below 1: *dol*:
 4. Vc; 2/5.1: 
 5. Vla; 1: linear notation in dyads *e-g* 
 6. Vla; 1–2: linear notation in dyads *e-g* 
 10. Vc; below 1: *loco*
 12. Vno I; 7/13.8: 
 13. Vla; 1: linear notation in dyads *e-g* 
 14. Vla; 1–2: linear notation in dyads *e-g* 
 19. Vno I; 3–4: 
 21. Vno I; 4/22.5: 
 25. Vc; below 2: *f*
 26. Vno II; below 1: *f* (moved to bar 25)
 Vno II; 6–7: 
 29. Vno I, Vno II; 1/30.1: 
 30. Vno I; 2–3: 
 Vno II; 1–3: 
 31. Vno I; below 1: *dol*
 Vc; below 1: *p* (moved below 30.1)
 32. Vno II; below 1: *dol*:
 Vla; below 1: *dol*
 35. Vc; 2–4: 
 Vno II; 2/36.1: 
 38. Vno I; 1/39.1: 
 40. Vc; below 1: *rinf.*
 Vc; 1/41.1: 
 42. Vno I; 2/43.1: 
 Vno II; 4/43.1: 
 43. Vla; 1–4: *f¹-e¹-f¹-e¹* (changed by analogy to bar 35)
 Vno II; 3/44.1: 
 Vla; 1/44.1: 
 47. Vla; above 1: redundant 
 Vno I; below 2/48. below 1: *dol p*
 Vno I; 2/48.2: 
 48. Vno I; 4/49.2: 
 49. Vno I; 4/50.2: 
 51. Vno I; 2/52.2: 
 52. Vno I; 4/53.2: 
 56. Vno II; 4/57.1: not connected by a slur with bar 57 since
 a new stave starts in mid-phrase
 57. Vno II; 1–3: 

- Vla; 4/58.1: missing  (since a new stave starts at bar
 58)
 66. Vc; 1–4: beaming and articulation 
 67. Vno I; before 4 (*b¹*): redundant 
 68. Vno I; 1–4: beaming and articulation 
 Vla; 1–4: beaming and articulation 
 Vla, Vc; below 1: *ppp* (moved below 67.4)
 Vno II; 4/69.3: 
 70. Vno I; 1–4: beaming and articulation 
 Vno II; 1–4: beaming and articulation 
 Vno II; above 1: *ppp* (moved before 69.1)
 Vla; below 1: *ppp* (moved below 69.4)
 72. Vc; below 1: *f* (moved below 71.2)
 74. Vno I; before 7 (*b²*): redundant 
 76. Vno I; before 7 (*b²*): redundant 
 80. Vla; before 2: redundant 
 81. Vla; 1(*a*):  (instead of )
 89. Vno I, Vla, Vc; before 1: redundant 
 90. Vno I; 2–8: 
 91. Vc; 1/92.3: 
 92. Vc; before 2: redundant 
 93. Vno II; before 6 (*e¹*): redundant 
 94. Vno I: augmentation dot missing next to *c*
 95. Vno I; below 2: *mf*
 97. Vla; 1–3: reverse stems 
 Vla; 1/98.3: *fz*
 100. Vno II; 1–5: 
 104. Vla; 1–5: 
 108. Vno I; 1–5: 
 109. Vc; reverse stems 
 111. Vno I; below 1: *fz*
 Vc; below 7: *ff* (moved below 111.6)
 Vc; 6/112.4: 
 112. Vno I, Vla; 1–5: 
 113. Vno I; before 1 (*a*): redundant 
 115. Vno II; 1–2: 
 117. Vla; below 1: *dol*
 Vc; 1/118.2: 
 119. Vla; 3/120.2: 
 120. Vla; 3/121.2: 
 123. Vno I; 3/124.1: 

- Vla; 2/124.2: 
124. Vla; 3/125.1: 
130. Vla; 1/131.1: 
133. Vla; below 1: ***f***
134. Vno II; above 2: ***sf*** (moved below 1)
Vc; below 1: ***p***
Vno I; 3/135.1: below stave: 
138. Vno I; below 1: ***p dol***
Vno I; 1/139.1: 
139. Vno II; 1–4: beaming 
142. Vno I; 1/143.1: 
147. Vc; below 1: *loco*
Vc; 1/148.2: 
148. Vc; 3–7: 
149. Vno I; 3–6/150.1–5: 
150. Vc; 1–3: 
152. Vc; 2–7: 
156. Vno II; below 1–3: ***fp dol***:
Vc; 2/157.4: 
159. Vno II; below 1: *dol*:
Vla; below 1: *dol*
160. Vno I; below 1: *dol*
166. Vno II; 4: not connected by a slur with bar 167 since a new stave starts in mid-phrase
167. Vno II; 1–3:
170. Vno I; 1–4: beaming and articulation 
175. Vno I; 4/176.2: faintly printed articulation mark
176. Vno II; 1–4: beaming and articulation 
179. Vno II; 1–2: 
- Vla; 4/180.3: 
- Vc; 4/180.3: 
180. Vno I, Vc; 1–4: beaming and articulation 
- Vno II; 1–4: beaming and articulation 
- Vno II; below 1: ***pp*** (moved below 179.4)
Vla; 4/181.3: 
181. Vno II; 1–4: beaming and articulation 
- Vla, Vc; 4/182.3: 
182. Vno I; 1–4, beaming and articulation 
- Vno II; 1–4, beaming and articulation 
- Vno II; below 1: ***pp*** (moved below 181.4)
183. Vno II; below 1: ***f*** (moved below 183.2)
184. Vno I; below 1: ***f*** (moved in our edition to bar 183, by analogy to other instruments)
191. Vno I; before 8 (*c*²): redundant #
196. Vla; below 1: *dol p*
197. Vno II; 2–7: 
200. Vla; 1 (dyad *f-a*): linear notation 
201. Vc; 2–7: 
202. Vla; below 1: *dol*
209. Vno II, Vc; below 1: ***f***
211. Vno I; after 1: *γ*

2. KWARTET A-MOLL OP. 1 NR 2 *QUARTET IN A MINOR OP. 1 NO. 2*

The work is listed by Alina Nowak-Romanowicz as *Quartet in A Major*, whereas in the first editions and the *Sumariusz* the key is not defined. We have followed the principle of establishing the key on the basis of the first movement of the sonata cycle, while also taking into account the period practice of setting the second half of the recapitulation (from the second theme onwards) for a minor-key sonata form in the parallel major key.¹ For these reasons, our edition identifies the work's key as A minor.

I. Sources

No autograph is known. This is Elsner's second string quartet from a cycle published in 1798 in: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. For data concerning this print, which has been used as the basis for our present edition (that is, its description, contents, current location, and existing recordings of the music), see commentary on *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 5; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, p. 232 item 454; Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 58, 100ff.

There is no contemporary edition of this work.

II. Dating

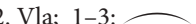
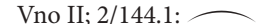
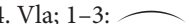
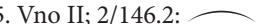
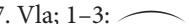
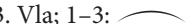
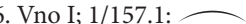
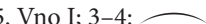
Composed in Lwów (now Lviv), probably shortly before its Viennese publication in 1798. For more information, see commentary on *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1.

¹ Cf. e.g. the first movements of Joseph Haydn's symphonies Hob I:80, I:95 and his quartet Op. 74 No. 3.

III. List of corrections and variants

The main differences between our source and the present edition of *Quartet in A Minor* have been discussed in the section for *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1, where you will find a commentary on all three of Elsner's string quartets *du meilleur goût polonois* Op. 1. In order to avoid unnecessary repetition of general comments presented in that commentary with regard to the key qualities of Traeg's print, we refer our readers to the section about the *F Major Quartet*, whereas below we will limit ourselves to a detailed list of corrections and variants introduced in this edition.

Allegro

1. Vla; 1: linear notation 
- Vno II, Vla; 2/2.1: 
- Vc; 2/2.3: 
3. Vno II; 2/4.1: 
5. Vno II, Vla; 1-3: 
6. Vc; below 1: *dol*
7. Vno I; below 1: *dol*
12. Vno I; 1/13.1: 
14. Vno I; 1/15.1: 
19. Vla; 1: linear notation 
20. Vc; below 1: *dol*
22. Vla; before 8 (*g#*¹): redundant #
25. Vla; 1: linear notation 
- Vno II; 2/26.1: 
- Vla; 2/26.1: 
27. Vno II; 2/28.1: 
28. Vla; 4/29.2: 
31. Vno I; below 1: *dol*
37. Vla; below 1: *ppp*
40. Vno I; rhythm notation and articulation: 
- Vno I, Vno II, Vla; below 1: *dol*
42. Vno I; rhythm notation and articulation: 
43. Vla; 1-8: 
44. Vno I; rhythm notation and articulation: 
46. Vno I; rhythm notation and articulation: 
47. Vno I; 5: grace note 
48. Vno I; 6/49.4: 
49. Vno I; 6/50.3: 
50. Vno I; 6/51.3: 
56. Vno I; rhythm notation and articulation: 
58. Vno I; notation 
59. Vla; 1-8: 
60. Vno I; rhythm notation and articulation: 
61. Vno I; 6; rhythm notation and articulation: 
62. Vno I; rhythm notation and articulation: 
63. Vno I; 6: grace note 
- Vla; 1/64.4: 
64. Vc; below 1: *dol*
65. Vla; 1-3: articulation 
66. Vno II; below 1: *dol*
- Vno II; 5: grace note 
68. Vno I; 1 / 69. 1: 
71. Vla; 1: linear notation 
75. and 76. Vno II; rest fonts partly blurred and faintly printed
78. Vc; below 2: *f*
80. Vc; below 1: *p*
81. and 82. Vla; 1 and 2: linear notation 
82. Vno I; 1-4: 
84. Vno I; 2-5: 
85. and 86. Vla; 1 and 2: linear notation 
- 87./88. Vno II, Vla, Vc: double-sided repetition mark: 
90. Vno II; 1 and 2: linear notation 
95. Vno I; 1-3: 
98. Vno II; 1 and 2: linear notation 
106. Vno II; 1-2, 3-5, 6-8: triplets 
112. Vla; 1-3: 
- Vla; 4/113.1: 
115. Vla; 2/116.2: 
117. Vno II, Vla; 2/118.1: 
- Vla; 1: linear notation 
- Vla; 1, before bottom note redundant 
118. Vno I; 4/119.1: 
119. Vno I; before 4: *b*
120. Vno I; before 2: redundant *b*
121. Vc; before 2: redundant *b*
124. Vc; below 1: *dol*
126. Vno I; below 1: *dol*
130. Vno II; below 1: *dol*
132. Vla; before 1: redundant 
133. Vc; before 2 and 5: redundant 
- Vno II, before 1: redundant 
143. Vla; 1: linear notation 
- Vno II; 2/144.1: 
144. Vla; 1-3: 
145. Vno II; 2/146.2: 
- Vla; 2/146.1: 
147. Vla; 1-3: 
153. Vla; 1-3: 
156. Vno I; 1/157.1: 
164. Vla; before 8: redundant #
165. Vno I; 3-4: 
167. Vla; 1: linear notation 
- Vno II, Vla; 2/168.1: 
169. Vla; 2/170.2: 
170. Vla; above 1: *staccato* dot

- Vno I; 4/171.1: 
173. Vno I; 1/174.2: 
174. Vno I; below 3: *dol*
- Vno I; 3–5: 
176. and 178. Vla; 1–3: 
179. Vno II; 1/180.2: 
181. Vno I; rhythm notation and articulation: 
- Vno I, Vno II, Vla; below 1: *dol*
183. Vno I; 2–8: 
185. Vno I; rhythm notation and articulation: 
187. Vno I; rhythm notation and articulation: 
189. Vno I; 6/190.4: 
190. Vno I; 6/191.4: 
191. Vno I; 6/192.4: 
192. Vno I; 6/193.4: 
193. Vno II; next to 1 (*c'*): missing augmentation dot
- Vla; below 1: *rinf*
197. Vno I; rhythm notation and articulation: 

199. Vno I; rhythm notation and articulation: 
201. Vno I; rhythm notation and articulation: 
203. Vno I; rhythm notation and articulation: 
204. Vla; 1/205.4: 
205. Vc; below 1: *dol*
- 205., 206 and 207. Vno I; above 1: *staccato* dot
- Vno I; 2–3: 
206. Vno II; 1/207.4: 
207. Vno I, Vno II; below 1: *dol*
212. Vla; 1: linear notation 
219. Vno II; below 1: *f*
221. Vc; below 1: *p*
222. and 223. Vla; 1 and 2: linear notation 
226. and 227. Vla; 1 and 2: linear notation 
229. Vla; 1 and 2: linear notation 
228. and 230. Vno II; 1: linear notation 
232. Vno II; 2–5: 

Larghetto

[TEMA]

0. Vno II; below time signature and initial rest: *dol*
3. Vc; 4 (*a*); faintly printed note
5. Vc; below 3: *fz*
16. Vno I; 1: grace note 

VAR. I

3. Vno II; 5: note illegible in the print
5. Vno II; before 8: redundant *b*
6. Vno I; 2/7.2: 

14. Vno I; 2/15.2: 

15. Vno II; 4: *fz*³

VAR. II

1. Vno I; 1–2: triplet 
- Vno II; 1–2 and 3–5: triplets 
- 2., 9., 10., 13. and 14. Vno II; 1–2 and 3–5: triplets 
3. Vla; 1: faintly printed note
9. Vno II; 6–7 and 8–10: triplets 

VAR. III

0. Vno I; below 1: *dol*
13. Vno II; 2: *c*²

VAR. IV

1. Vno I; 1: linear notation 
8. Vno I; 1–4: reverse stems 
14. Vno I; 1: linear notation 
17. Vno I; 1–4: reverse stems 
18. Vno II; 1: missing grace note, supplemented by analogy to bar 9

VAR. V

0. Vc; below 1: *dol*
1. and 2. Vno I, Vc; below 1: *rinf*
3. Vno I; 1/41.1: 
- Vc; 4/4.3: 
9. and 10. Vc; below 1: *rinf*
13. and 14. Vno I, Vc; below 1: *rinf*

Coda

2. Vno I; below 1: *rinf*
5. Vno I; below 1: *rinf*
- Vc; below 3: *rinf*
6. Vno I; below 1: *rinf*
16. Vno I; below 1: *p* (moved below 20)
21. Vc; below 1: *pp* (moved below 20.2)
23. Vno II; 1–3: 
- after 25. Vno I: erroneous repetition mark 

Finale

2. Vla; 2–3: 
3. Vno I; 4/4.1: 
11. Vno I; 4/12.1: 

14. Vla; 2–3: 
- 17., 19., 21., 23., 25., 27., 29., 31. Vno II; 1–3: linear notation 

24. Vno I; 5–6: reverse stems 
33. and 35. Vno II; 1: linear notation 
45. Vla; 2–3: 
48. Vno II; 1/49.1: 
49. Vno II; 2/50.1: 
50. Vno II, Vla; below 1: *dol*
Vno II; 1–2: 
53. Vno II; 2/54.1: 
57. Vno I; below 1–2: *dol*
Vno II; 2/58.1: 
58. Vno I; 1/59.2: 
61. Vno I; 2/62.2: 
- Vno II; 2/62.1: 
66. Vc; below 1: *dol*
Vc; 1–2: missing 
67. Vc; 1–5:
71. Vno I; 3/72.1: 
75. Vc; 1/76.5: 
79. Vc; following 4: redundant augmentation dot
91. and 92. Vno I, Vla, Vc; below 1: *rinf*
95. Vla; below 1: *pp* (moved below 94.2)
96. Vla; double-sided repetition mark: 
Vno II; 2/97.3: 
97. Vc; 1/98.4: 
108. Vla; 1–4: reverse stems 
- 111., 112. and 113. Vno II; 2–3: 
- 137., 138. and 139. Vno II; 1 and 2: linear notation 
140. Vno II; 1. linear notation 
143. Vla; 1–3: 
Vc; in change of key from E major to E minor, missing natural in key signature for the note *d*[#]
144. Vla; 1–3: 
153. Vno I; 4/155.1: 
- 159., 161., 163., 165., 167., 169., 171., 173. Vno II; 1–3: linear notation 
166. Vno I; 5–6: reverse stems 
172. Vno II; 1/173.2: 
175. and 177. Vno II; 1: linear notation 
175. and 177. Vla; 1: linear notation 
176. Vno I; 2–5: 
185. Vno I; 1–2: 
192. Vno II, Vla; below 1: *dol*
Vno II; 2/193.2: 
199. Vno I; 1/200.1: 
200. Vno I; below 1: *dol*
Vno II; 1 and 2: faint print but notes are legible
201. Vno I; 1/202.2:
203. Vno I; 3/204.1:
204. Vla; before 2: * (double sharp)
208. Vc; 1–2: 
209. Vc; 1–5: 
211. Vc; 1–5: 
215. Vc; 2–3: 
216. Vc; 1–5: 
217. Vc; 2–3: 
218. Vc; 1–5: 
219. Vc; 1/220.4: 
221. Vc; 1–3: 
223. and 225. Vla; before 2: * (double sharp)
233. and 234. Vno I, Vla, Vc; below 1: *rinf*
236. Vno II; 2/237.3: 
237. Vno II; 1/238.1: 
262. and 263. Vno II; 1 and 2: linear notation 
264. Vno II; 1: linear notation 
266. Vla; 2/267.2: 

3. KWARTET D-DUR OP. 1 NR 3 *QUARTET IN D MAJOR Op. 1 No. 3*

I. Sources

No autograph is known. This is Elsner's third string quartet from a cycle published in 1798 in: *TROIS QUATTUORS / du meilleur Gout polonois / pour / DEUX VIOLONS / ALTO / et VIOLONCELLE / composés / par / JOSEPH ELSNER / a Vienne chez Jean Traeg a la Singerstrasse* [1798]. For data concerning this print, which has been used as the basis for our present edition (that is, its description, contents, current location, and existing recordings of the music), see commentary on *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 22; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, p. 315 item 5; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22; Mrygoń, Burchard, *Katalog poloników*, p. 232 item 454; Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 58, 100 ff.

There is no contemporary edition of this work.

II. Dating

Composed in Lwów (now Lviv), probably shortly before its Viennese publication in 1798. For more information, see commentary on *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1.

III. List of corrections and variants

The general characteristics of the present edition of *Quartet in D Major*, as compared to the source (that is, to Traeg's print) have been discussed in the section for Elsner's *Quartet in F Major* Op. 1 No. 1. Below we will therefore limit ourselves to a detailed list of corrections and variants changes introduced in this edition.

Allegro

2. Vno I; below 1: *dol*
Vno II; 1/3.2:
4. Vla; 1-5:
7. Vno II; 1/8.1:
11. Vno I: rhythm notation and articulation
Vc; before 2 (e): *
Vla; 1/12.1:
12. Vno I: rhythm notation and articulation
Vno II; 1-3:
13. Vno II; before 2 (b): *
16. Vno I: rhythm notation and articulation
17. Vno II; 1: linear notation
21. Vno I: rhythm notation and articulation
Vla; 1/22.1:
23. Vla; before 2: redundant #
24. Vno II; 1: linear notation
Vla; 2: linear notation
25. Vc; below 1: *ff*
27. Vno I: rhythm notation and articulation
Vla; 1 and 2: linear notation
28. Vla; below 2: *p*
33. Vc; below 1: *fff*
34. Vno I: below 1-2: *dol p*
- 41., 42. and 43. Vno I; below 2: *fz*
65. Vla; 1: linear notation
68. and 69. Vno II; 1-3, 4-6, 7-9, 10-12: reverse stems
71. Vc; 1-7:
72. Vno II; below 1: *p dol*
Vla; 1-4: reverse stems
74. Vno I; below 1: *dol*
76. and 77. Vno II; 1 and 2: linear notation
- 78., 79. and 80. Vno II; 1 and 2: linear notation
79. Vc; 1-6:
81. Vno II; 1-4: linear notation
85. Vla; below 1: *dol*
Vla; 2-3:
87. Vla; 2: *f#*¹
88. Vla; 3-5:
90. Vno II; before 1 (*bb*¹): repeated change of key signature
Vla: rhythm notation and articulation
Vla; 5/91.1:
91. Vla: rhythm notation and articulation
97. Vc: rhythm notation and articulation
98. Vc: rhythm notation and articulation
102. Vc; 1-2: reverse stems (as below, bar 156)
106. Vno II, Vla; before 1: *r*
Vc; before 1: *r* (damaged notation in the print)
107. Vno II; 2/108.4:
108. Vno I; 3/109.1:
110. Vno II; 1-5:
Vno I; 3/111.1:
- 110./111. Vno I; below stave:
111. Vno II; below 1: *mf*
Vla; below stave
112. Vno II; 1-5:
Vno I; 3/113.1:
113. Vno I; 3-5:
Vno II; 2/114.4:
114. Vno I; 3/115.1:
123. Vno I; 1-5:
125. Vno I, Vla; below 1: *p dol*
Vno II: change of key signature from the new system onwards
126. Vla; 1-2:
127. Vla; 1-4:
128. Vc; 1/129.4:
130. Vno II; 1/131.1:
Vla; 3/131.1:
134. Vno I: rhythm notation and articulation
135. Vno I: rhythm notation and articulation
Vno II; 1-3:
139. Vno I: rhythm notation and articulation
140. Vno II; 1: linear notation
141. Vc; 1: *d*
142. Vno II; 1/143.1:
144. Vno I: rhythm notation and articulation
Vla; 1/145.1:
146. Vla; before 2: redundant #
147. Vla; 2: linear notation
150. Vno I: rhythm notation and articulation
Vla; 1 and 2: linear notation
Vla; below 1: *rinf*
153. Vno II; 1 (*a*¹): printed erroneously as
154. Vno II, Vc; below 1: *ff*
155. Vno I; below 1: *p dol*
Vno II; below 1: *fp dol*
Vla; below stave: *p dol*
156. Vc; 1-2: reverse stems

- Vno I; 2/157.1: 
159. Vno I; 1/160.1: 
160. Vno I; 2/161.1: 
162. Vno II; 1: linear notation 
168. Vla; 1/169.3: 
172. Vno II; 1 and 2: linear notation 
173. Vno II; 1: linear notation 
175. and 176. Vno II; 1-4: 
177. Vno I; 2-3: 
179. Vno I; 2/180.1: 
183. Vno II; 1 and 2: linear notation 
184. Vno II; 1: linear notation 
191. Vno II; 1-4: reverse stems 
194. Vno I; 1-4: reverse stems 
202. and 203. Vno II; 1 and 2: linear notation 
- 204., 205. and 206. Vno II; 1 and 2: linear notation 
- 208./209. Vno I; instruction above stave: *sopra una corda*
210. Vno I; before 1: 
- Vno II; 1 and 2: linear notation 
213. Vno II; 1 and 2: linear notation 
217. Vno I; 2: *c*³
223. Vno II; next to 1: augmentation dot is missing
225. Vno I; below 2: *f* (moved below 224.2)

Menuetto

3. Vno II; 1: linear notation  (note illegible in the print)
4. Vno II; 1: linear notation 
5. Vno I; below 1: *dol*
6. Vno II; above 1: *dol*:
11. Vno I, Vno II, Vla: rhythm notation 
17. Vc; before 3: 
19. Vla; 1: grace note 
21. Vno I; below 1: *dol*
29. Vno I; 1: *b*¹
- Vno II: missing beams for 6 quavers ()
31. Vno I, Vno II, Vla: rhythm notation 
32. Vc; missing 
- Trio
4. Vno I; 1-3: 
7. Vno II; 1 and 2: linear notation 
11. Vno II; 1-3: 
- Vla; 1-3: 
12. Vno II; 1-3: 
15. Vno II; 1 and 2: linear notation 
- after Trio on bottom stave. Vno II; *Men: Da Capo*.

Andante poco adagio

0. Vno I; below 1: *p dol*
Vla: 
1. Vla; below 1-4: *p dol*
Vc; below 1: *dol*
2. Vno I; 1-5: 
- Vno II; 6/3.4: 
3. Vno I; 1-3 and 4-7: reverse stems 
- Vc; 1-6: 
- Vno II; 1/4.3: 
4. Vc; 1-4: 
5. Vno II; 1/6.1: 
6. Vno I; 1-4: articulation 
- Vla; 1-5: 
7. Vno I; 1-7: 
- Vno II; 1-6: 
8. Vno I; 1-4: 
- Vc; 4-7, 8-11: 
9. Vno I; 1-4, 5-8: 
- Vc; 1-5: 
10. Vla; 2-5, 6-9: 
- Vc; 1-5: 
11. Vno I; 1-3: reverse stems 
12. Vno II; 4-7, 8-11: 
- Vla; 1-3: reverse stems 
13. Vno I; 1-5: 
- Vno II; 2-5, 6-9: 
- Vla; 1-4, 5-8: 
- Vc; 1-2, 3-4, 7-9: 
14. Vno I; 1-5: 
- Vno II; 2-5., 6-9: 
- Vla; 5: notehead slightly shifted
15. Vno I; 1-7: 
- Vc; 4-9: 
16. Vno I, Vno II; 1: grace note 
- Vno I; 3-5: reverse stems 
- Vla; below 2nd half of bar:  (moved to next bar)
17. Vno I; 3-5: reverse stems 
18. Vno I; 3: grace note 
21. Vno I; 1-3: 
22. Vc; 1-3: reverse stems 
23. Vno I: rhythm notation and articulation 
24. Vla; 5-11: 
25. Vno I; below 5: *rinf*
Vc; 1-3: reverse stems 

26. Vc; 1–3, 4–6: reverse stems 
27. Vno II; below 1: *decres*
Vla; below stave: *decres*
Vla; 1–4, 5–11: 
28. Vla; 1–12: 
- 30./31. Vno I; below stave: *dol*
33. Vno II; below 1: *rinf*
Vla; below 1: *f*
35. Vno II; 1–5: 
36. Vla; below 1: *f*
Vc; before 5: redundant *b*
37. Vla; 5–10: 
39. Vno I; below 1: *rinf*
40. Vno I; before 10: *b*
41. Vno I; 1–4: 
42. Vno II; below 1: *rinf*
45. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vla; before 9: redundant *#*
Vc; below 2: *dol*
46. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vla; before 9: redundant *#*
47. Vno I; 1–3, 4–6: reverse stems  
48. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vc: rhythm notation and articulation 
49. Vla; before 9: redundant *#*
50. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vno II; 2–7: 
51. Vno I; 1–3, 4–6: reverse stems  
52. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vno I; 4–10: 
Vno II; 1–4, 5–12: 
54. Vno II; 2–4: reverse stems 
- 54./55. Vla; below stave: 
55. Vno I; below 3–5 
Vno II; 3–5: reverse stems 
Vno II; below 1–2: 
56. Vno I; below 4: *dol*
Vc; below 1–4: 
57. Vla; 2/58.1: 
58. Vno I, Vno II; 1–5: 
Vla; 2/59.3: 
59. Vno I; 1–3 and 4–7: reverse stems  
Vc; 5/60.4: 
60. Vno I; 1–4: 
Vla; 1–3: reverse stems 
61. Vc; 3–5: 
62. Vla, Vc; 1–5: 
Vno I; 5/63.4: 
63. Vla; 1/64.3: 
65. Vno I; 1–4, 5–9: 
Vno II; 1–4, 5–8: 
66. Vc; 1–6: 
67. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vno I; 4–10: 
Vc; 1–6: 
68. Vno II; 4–7, 8–11: 
Vla; 1–3: reverse stems 
69. Vla; 1–4, 5–8: 
Vc; 1–4, 5–8: 
70. Vno I; 1–6: 
71. Vno I; 1–6: 
Vno II; 1–5: 
Vc; 4–10: 
72. Vno I; 1: grace note 
Vno I; before 3: *r*
Vno II; 1–8: 
Vc; 1–3: reverse stems 
73. Vno I; 2–15: 
Vno II, Vla; below 1: *rinf*
74. Vno II, Vla; 1–4: reverse stems 
Vc; before 2: *r*
75. Vno II, Vla; below 1: *rinf*
- 76./77. Vno II; below stave: *decres*
77. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vla; 2–4: 
78. Vno I, Vno II, Vla, Vc; after 1: *r*

Rondo

1. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: reverse stems   
3. Vno I; 3/4.1: 
4. and 6. Vno I; 1–5: 
7. Vno I: rhythm notation and articulation   
Vno II; before 1: *r*
Vno II; 1–9: 
Vc; 1–5: reverse stems 
8. Vno I, Vno II; 1–5: 
Vc; 1–2: reverse stems 
10. Vc; 2–4: reverse stems 
Vno II; 6 / 11.1: 
11. Vno I: rhythm notation and articulation   
Vno I; 1–3: reverse stems 
Vc; 2–4: reverse stems 
13. Vno I; 1–4: reverse stems 
15. Vno I; 1–3: 
17. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: reverse stems 
Vla; below 1: *pp*

18. Vno I; 1–12: 
19. Vno I; 3/20.1: 
21. Vno I; 3/24.1: 
23. Vc; 1–5: reverse stems 
24. Vc; 1–2: reverse stems 
28. Vno I: rhythm notation and articulation 
31. Vno I: rhythm notation and articulation 
32. Vno I; 1–6: 
Vno II; 2–3: 
Vc; 2–4: reverse stems 
34. Vla; next to 1: missing *staccato* dot
36. Vno I; rhythm notation and articulation 
Vno I; below 1: *dol*
38. Vno I; 1–3, 4–6: reverse stems 
39. Vno I: rhythm notation and articulation 
40. Vno I; 1–6: 
Vc; 2–4: reverse stems 
41. Vc; below 1: *dol p*
44. Vc; 2–4: 
45. Vno II; 1/48.1: linear notation 
55. and 57. Vc; 1–5: 
56. Vla; below 1: *f*
57. Vno I; 1/58.4 
- 59./60. Vc: rhythm notation and articulation 
63. Vno II; 1: 
64. Vno I: rhythm notation and articulation 
66. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: reverse stems 
70. Vno I; 3/71.1: 
Vno I; before 4: redundant #
72. Vno I: rhythm notation and articulation 
Vno II; before 1: *r*
Vno II; 1–9: 
Vc; 1–5: reverse stems 
73. Vno I; 1–6: 
Vno II; 1–5: 
Vc; 1–2: reverse stems 
75. Vc; 2–4: reverse stems 
76. Vno I: rhythm notation and articulation 
- Vno I; 1–3: reverse stems 
- Vc; 2–4: reverse stems 
77. Vno I; 2: *b*
78. Vno I; 1–4: reverse stems 
80. Vno I; 1–5, 6–9: 
82. Vla; below 1: *pp*
83. Vno I; 2–11: 
86. Vno I; 1–4: 
88. Vc; 1–5: reverse stems 
89. Vno I: rhythm notation and articulation 
90. Vno I; 8–9: 
91. Vno I: rhythm notation and articulation 
92. Vno I; 1–6, 8–9: 
95. Vno I; 1–3: 
Vc; 2–4: reverse stems 
96. Vc; 2–4: reverse stems 
97. Vno I; 2: *b*
101. Vla; below 1: *dol*
103. Vno I; below 3: *p* (moved to next bar)
104. Vno I: rhythm notation and articulation 
Vno I; 1–7: 
Vno II, Vla; below 1: *rinf*
Vla; 1: linear notation 
105. Vno II; below 2: *dol*
106. Vla; below 1: *dol*
108. Vno I: rhythm notation and articulation 
Vla; 1: linear notation 
110. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: reverse stems 
Vla; below 1: *pp*
111. Vno I; 1–10: 
112. Vno I; 3/113.1: 
114. Vno I; 3/115.1: 
116. Vno I; 1–10: 
Vc; 1–5: reverse stems 
117. Vno I; 5: grace note 
Vc; 1–2: reverse stems 
118. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9: reverse stems 
119. Vno I; 2–4: reverse stems 

4A. KWARTET F-DUR OP. 1 NR 1 *QUARTET IN C MAJOR OP. 8 No. 1 (VERSION A)*

I. Sources

The collection of three string quartets Op. 8 by Józef Elsner has been preserved to our times in two mutually independent and formally dissimilar sources. The first of these, possibly the older one, is a manuscript which, judging by some qualities of the handwriting, both in verbal text and music notation, may very likely be Elsner's autograph: *Trois Quadros pour deux Violons, Alto et Violonzelle dédiés a Mon ami Antoine Bundesmann 1799. par Joseph Elsner*. The second source is a print published by Johann André in Offenbach (1806), titled: *Trois QUATUORS pour deux Violons, Alto et Violoncelle dédiés à Monsieur A. Bundesmann Par J. ELSNER. Oeuvre 8. N^o 2497. Prix fl: 4– A OFFENBACH ^s/M, chez Jean André*.

Reconstructing the original text, based on analyses of the two surviving sources, is far from easy. It has been commonly accepted in such cases that the autograph has the greatest value as the basis for the edition, whereas the other sources, including prints based on material submitted by the composer and other handwritten copies are considered as auxiliary, complementary sources of lesser significance. In the case of Elsner's *String Quartets* Op. 8, however, the situation is complicated, and selecting the main source on the basis of external and internal criteria proves difficult. Both preserved records demonstrate qualities which legitimise their treatment as, to a large extent, of equal status.

The manuscript (accessible to me only in photograph form, which for obvious reasons does not reflect all the graphic nuances of text and music notation) abounds in revisions, corrected elements of notation, crossed-out material, erasures resulting from music notation being rectified and corrected directly in the original musical text, which in many cases makes it difficult or even impossible clearly to distinguish the old and revised notation, thereby blurring the composer's original creative plan and intentions. The manuscript was evidently prepared hastily and in a rather slapdash manner, which frequently makes it difficult to interpret the notes, accidentals, precise meaning of slurs and ties, as well as other elements of the musical text. The dating of this historical source is likewise a problem. We do not know when exactly Elsner's manuscript was compiled. Precise dating is impossible. Though the date entered by the composer on the title page points to 1799, it is more likely that this date refers to the year of composing the quartet, whereas some qualities of the music notation suggest the manuscript may have been prepared a dozen or more years later.

André's print, on the other hand, appears faithfully to represent the composer's intentions in their final form. In comparison with the manuscript, the structural accents and proportions between revised or complemented elements of form are different, as also is the treatment of individual instruments, which, however, has no impact on the expressive-stylistic evolution of the piece. It is possible, though, that the composer's original was to some extent altered by the music publishers' chance or premeditated interventions, frequent syndromes of which can be found in works published in that period. This is hard to prove or disprove in the case of Elsner's quartets, since no traces of publisher's revisions have been preserved.

Musically the two records differ to such an extent that one can – at least with reference to *Quartets in C major* No. 1 and *in D minor* No. 3 – speak of two distinct versions. The two sources are probably separated by the distance of no more than several years and come from the late eighteenth / early nineteenth centuries. More significantly, they do not demonstrate any mutual interdependencies. Neither is one of them a copy of the other, nor are they modelled on each other. They differ not only in many minor details, but also in larger musical fragments, which makes it impossible to present these divergencies in commentary form. We have therefore decided to edit and present the two source versions separately, as of equal status. The variants of the two above-mentioned quartets have been printed here as separate wholes, since, in comparison with *Quartet in E-flat major* No. 2, their two records significantly diverge from each other. We have decided to publish both without trying to evaluate them or downplay the significance of either, side by side as versions **A** and **B**, complete with full critical commentary as in the case of all the primary sources.

Version **A** is printed here on the basis of the print of *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N^o 2497. Prix fl: 4– / A OFFENBACH ^s/M, / chez Jean André. [1806].*

Vertical format; 4^o; dimensions: 24.6 x 33 cm; plate dimensions: not identifiable; publisher's mark 2497.

Music arranged by parts. Each part book comprises: *Quartet in C major* Op. 8 No. 1, *Quartet in E-flat major* Op. 8 No. 2, and *Quartet in D minor* Op. 8 No. 3. Parts published as four separately paginated gatherings: *Violino Primo* pp. 4–17, *Violino Secondo* pp. 2–13, *Viola* pp. 2–13, *Violoncello* pp. 2–11. Each part is preceded by an identical, unnumbered title page.

Print copy: PL-Kj 734; D-OF publ. no. 2497.

References: Elsner, *Sumariusz*, p. 58 item 23; Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1957, pp. 51, 315 item 10; Gołębiowska, *Kwartet*, pp. 58, 59, 100–116; Chachulski, *Katalog*, pp. 278–280, item V.II. 6.

Recordings: *Józef Elsner (1769–1856) – Three String Quartets Op. 8. (ca 1796)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello). World premiere recording (based on first print), 2019, CD ACCORD ACD 257–2; *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. *Hoffmeister Quartet* (Christoph Heidemann – 1st violin, Ulla Bundies – 2nd violin, Aino Hildebrandt – viola, Martin Seemann – cello), Profil Medien, 2019, PH 19033.

The composition has not been published in our times.

II. Dating

The precise date of the composition of Elsner's three string quartets Op. 8 is unknown. Alina Nowak-Romanowicz, who did not know Elsner's manuscript yet, dated the piece to ca 1796², soon after the composer moved to Lviv (Pol. Lwów, Germ. Lemberg). The date 1799 on the title pages of all the parts in the autograph may either be the date of composing the whole cycle or of compiling the manuscript, or of dedicating the works to Bundesmann. The latter guess, though less probable, has been suggested by the place and manner of entering (or adding?) the date. With Anton Wenzel Ignaz Bundesmann, born, like Elsner, in Silesia (in Landeck, now Łądek-Zdrój, 1766, three years before the composer), Elsner made friends already in the period of his education in Breslau (Pol. Wrocław). They shared artistic interests. The musically and poetically gifted Bundesmann moved to Vienna after his studies, and Elsner lived at his house for several months during his stay in that city³. It was mainly under Bundesmann's influence that the then less than twenty-two-year-old Elsner gave up medical studies and took up music in earnest. He wrote several songs for Bundesmann in that period, and soon afterwards (1791/92) he made a gift to his friend of three string quartets written in Brünn (Czech Brno)⁴, which, like the earlier songs, are now lost. More or less in the same period as Elsner, Bundesmann moved to Lviv, where he took up a high official's post in the Imperial and Royal Tax Chamber for Galicia⁵. Having resigned from this position he was a music teacher and music director of the Bernardine Church. For his contributions to the music life (especially sacred music) in Lviv, he became a honorary member of the Lwów Music Society and the Galician Society. In his Lviv period, Bundesmann closely collaborated with Elsner. He wrote German-language texts for Elsner's songs and, together with playwright and Theresianum University professor Ludwig Eduard Zehnmark, created the libretto for one of Elsner's early operas, *Die Seltenen Brüder oder Der vier Zauberkugeln*⁶, staged in 1796 in Lviv. In his *Sumariusz* (p. 36 items 36 and 37) Elsner lists Bundesmann as the dedicatee of his *Vespers, 5 Psalms, Magnificat, and 4 Antiphons in C major* Op. 36 for four-part choir and orchestra (ca 1825). Bundesmann died in Lviv in 1844⁷, precisely ten years before Elsner. The details of the two artists' long-time relations, particularly close in the late eighteenth century, are well known, but do not provide a sufficient basis for dating Elsner's *String Quartets* Op. 8. It can be assumed that they were certainly written before the date of print (1806), most likely in the late 1790s, possibly in the year 1799 (the date on the autograph's title pages), as Elsner's gift on his departure from Lviv, when he was moving to settle in Warsaw.

III. List of corrections and variants

The three *String Quartets* Op. 8 are not Elsner's only compositions brought out in 1806 by Johannes André's publishing house in Offenbach, which the composer had maintained contacts with at least from the time of his journey to Germany and France in 1805. The same year saw the publication by André of his *Symphony in C major* Op. 11 and *Violin Sonata No. 1* Op. 10, followed in 1807 by two more *Violin Sonatas* from Op. 10 and several minor pieces for violin and piano as well as for piano two- and four-hands. The composer's cooperation with that publishing house ended here; they did not print his works in later years.

The typical qualities of the Offenbach prints have already been discussed several times above in the context of the *Polonaises* and the *Sonatas* for violin and piano. For this reason, I will limit my commentary at this point (with a few necessary exceptions) almost exclusively to editorial marks concerning elements of the string quartets' texture. Many of the remarks concerning the characteristics of André's prints refer to all the three quartets Op. 8.

As in the autograph, all the pages with music notation in each of the three quartets have headings with instrument names given as *Violino primo*, *Violino secondo*, *Viola*, and *Violoncello*. At the start of first staves in all the quartets we have, apart from titles of the work (*Quartetto 1*, *Quartetto 2*, and *Quartetto 3*, respectively) and of individual movements (*Quartet in C major*: [*Allegro moderato*], *Tema con Variatione* – variations separately numbered; *Quartet in E-flat major*: [*Adagio*]–*Allegro*, *Andantino*, *Rondo*; *Quartet in D minor*: [*Allegro*], *Andantino*, *Rondo*) and tempo indications (placed regularly above the opening bars, unless they function as names of movements at the same time), also the following information (missing from the manuscript) on the left side of top margin: *Elsner. op: 8*.

The music notation is very similar to that in the other prints by André listed above. The staves on the page are used in full. The need to turn the page quickly so as to maintain fluidity of performance is indicated by the letters V.S. (= *volti subito*) at the end of the bottom staff (cf. *Quartet in E-flat major*, mov. 1, 1st and 2nd violins, bar 26 – here as V.S. *segue All^o* and viola, bar 142 – the cello part; *Quartet in D minor*, mov. 1, 1st violin, bar 176).

² Nowak-Romanowicz, *Elsner* 1987, p. 22

³ Bogusławski, *Dzieła dramatyczne*, pp. 22–23

⁴ Elsner, *Sumariusz*, p. 57 item 21.

⁵ *Ruch Muzyczny* 20, 19 May 1858, p. 160.

⁶ Elsner, *Sumariusz*, p. 42 item 2.

⁷ *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Geschichte, Geografie*, I Jahrgang, Wien 1844.

Clef forms are similar to present-day ones: treble clef (g) for the 1st and 2nd violins, alto clef (c on the third line) for the viola. The cello part makes use of the bass clef (F), the treble clef (g, calling for octave transposition – *Quartet in C major, Allegro*, bar 110 with anacrusis, bar 120, and *Quartet in E-flat major, Allegro*, bars 59–83 and 181–205), as well as the tenor clef (c on the fourth line: *Quartet in C major, Andantino*, var. 5, bar 1 with anacrusis to bar 8 and bars 11–16).

The note and rest forms are also similar to present-day ones, with the exception of crotchet rests (r). One minor difference is beaming together note values belonging to neighbouring bars, across the bar line, in a straight (♫) or broken-line (♫ or ♫) form. This kind of notation only appears in *Quartet in C major*, mov. 2 *Andantino*, in the 1st violin: Theme – anacrusis/1 and 12/13 (♫), 1/2, 5/6, and 13/14 (♫); var. 6 – anacrusis/1 and 47/48 (♫), 1/2, 5/6, and 48/49 (♫), 49/50 (♫), and in the 2nd violin: Theme – 1/2, 6/7, and 13/14, var. 6 – 1/2, 6/7, 48/49, and 49/50 (♫).

Bars with long-held notes are sometimes marked with numbers for the musicians' convenience (as in *Quartet in D minor, Andantino*, cello, bars 78–84).

As concerns irregular rhythmic groupings, triplets are usually marked by brackets dissimilar from articulation marks, without the addition of number '3'. Sestolets usually take the form of two three-note groupings which may or may not be beamed together or linked by the number '6', usually placed under the bracket next to the noteheads. Sestolets may also take the abbreviated form of: ♯ (♯) (*Quartet in D minor, Andantino*, 2nd violin, bars 52–54).

Ornaments are relatively varied. There are grace note marks performing the double function of acciaccaturas (with the value of half the basic one in the vast majority of cases, usually as ♯ ♯, more rarely as ♯ ♯, e.g. in *Quartet in C major, Allegro*, 1st violin, bar 152, or as ♯ ♯, e.g. *Quartet in E-flat major, Adagio*, 1st violin, bars 10 and 12) or appoggiaturas (in the cadential formulas of the polonaise *Alla polacca* segment in *Quartet in D minor*, mov. 3, as ♯ ♯, 1st violin, bars 66, 80, and 88, or ♯ ♯ in bar 76). We have marked the editor's interpretations as small notes placed in this edition above the stave.

Gruppetti and the related slides (*superjectio*) appear in the 1st and 2nd violins in the form of a vertically crossed sign (⌘) typically placed next to (above or below) the notehead, but also sometimes notated in detail, as e.g. in the 1st violin in *Quartet in C major, Allegro moderato*, bar 14, and *Quartet in E-flat major, Andantino*, bars 42 and 50; the 2nd violin in *Quartet in C major, Allegro moderato*, bar 89 – a slide combined with a *gruppetto*, *Quartet in E-flat major, Allegro*, bar 82, and *Quartet in C major, Andantino*, cello part, var. 5, bars 1, 5, and 13). The original notation has been preserved in all these cases.

Trills are likewise notated in different ways. A trill may sometimes be presented as a short one, a type of extended mordent or slide (e.g. *Quartet in D minor, Andantino*, 1st violin, bars 15/16; *Quartet in E-flat major, Allegro*, cello, bars 79 and 201. Longer (for instance whole-note) trills are frequently notated with a closing (slurless) formula, as in the 1st violin part (*Quartet in C major, Allegro moderato*, bars 75 and 193; *Andantino*, var. 6, bar 38; *Quartet in E-flat major, Allegro*, bar 102; *Quartet in D minor, Allegro*, bars 92 and 240) and the 2nd violin (*Quartet in C major, Allegro moderato*, bar 85). For a multi-bar trill (*Quartet in D minor, Andantino*, 1st violin, bars 61–64), the publisher uses the abbreviation *tr.* and a chevron (wavy line) indicating the length of the ornament. A trill also appears as an obligatory element of a brief ornamental cadential figure in *Quartet in E-flat major, Allegro*, 1st violin, bar 51.

In our edition fermata marking has been unified in accordance with present-day editorial practice. In the source, fermatas are placed above (or, less commonly, below – in inverted form: ∩) the note or rest whose duration has been increased.

The source comprises additional markings for the strings, in the form of numbers entered above the notes in places that call for the musicians' attention, sometimes also additionally in extended form, as in *Quartet in E-flat major, Adagio*, 1st violin, bars 9 and 11 (*corda 1^a*), bar 13 (*loco*). All such indications, as well as open string marks (o), have been preserved in this edition as in the original.

Tempo indications (those that are not 'titles' of movements) usually appear above the stave at the beginning of the piece or movement, as well as in the course of the movement. Examples include: *Quartet in C major*, var. 6, bar 1 – [*Andantino*], bar 13 – *Allegro* [*All^o*] *assai*, bar 48 – *Tempo primo* [*1^{mo}*]; *Quartet in D minor, Rondo*: bar 1 – *Allegro*, bar 58 – *Alla polacca*, bar 104 (with anacrusis) – *Tempo primo* [*1^{mo}*].

Dynamic markings, both verbal (using only the abbreviations *p*, *pp*, *f*, *ff*, *mf*, *fp*, *rf*, *sf*, *fx*) and graphic (≡ and ≡), as well as accents are placed, as a rule, below the stave. There are following exceptions to this rule: 1st violin – *Quartet in C major, Allegro moderato*, bar 204; *Quartet in D minor, Allegro*, bars 74, 146, 147, 153; 2nd violin – *Quartet in C major, Allegro moderato*, bars 62/63; *Quartet in E-flat major, Adagio*, bars 1–2, 3–4, 26; *Allegro*, bars 107, 109, 118, 230; *Quartet in D minor, Allegro*, bars 123, 126; *Rondo*, bar 67; viola – *Quartet in E-flat major, Allegro*, bars 107/108; cello – *Quartet in E-flat major, Allegro*, bars 231/232.

Expression marks (much more frequent in André's print in comparison with the autograph: *dolce*, *sotto voce*, *scherzando*) are usually situated below the staves.

Articulation marks are relatively precise. Especially ties and slurs in most cases precisely indicate which notes or groupings they refer to. This does not mean, however, that ties and slurs are always identical in analogous structures. Besides, in similar places (e.g. exposition and recapitulation) such marks are sometimes omitted. In our edition, they have been preserved in the same form as in the source. Only obvious omissions have been filled in, and notation has been unified – exclusively on the basis of analogous *loci* in the source, only in exceptional cases – also for purely musical reasons.

Staccato markings have likewise been preserved. In André's print they take two distinct graphic forms: that of dots placed above or below noteheads, or vertical lines in the shape of sharp wedges, which usually refer to a brief, strident and distinct *staccato*. The two forms are frequently used interchangeably, which blurs the differences between them; they therefore do not always need to indicate two different manners of performance. In this edition, original *staccato* notation has been quite faithfully preserved, but has sometimes been unified or supplemented as in the case of slurs and ties. All such changes and corrections have been marked in the detailed list of corrections and variants. The indications *pizz.[icato]* and *arco*, which sporadically appear in the 2nd violin and viola parts of *Quartet in C major*, mov. 1 (*Allegro moderato*), have, on the other hand, been left unchanged in this edition.

Allegro moderato

8. Vc; 7–8: reverse stems  13. Vno I; 2–3:  31. Vno II; 1–4: linear notation  35. Vno I; 2: grace note  Vno II, Vla; below 4: <i>dol:</i> 37. Vc; below 1: <i>dol:</i> 38. Vno I; below 1: <i>dol:</i> 40. Vno I; 1–2:  (erroneous, moved from bar 41) 49. Vno I; 8/50.1:  52. Vla; 1–4: rhythm notation  (2–3 as grace notes) 60. Vno I; below 1: <i>pp</i> (moved below 59.2) 61. Vno I; 4: <i>e'</i> (changed to <i>g'</i> on the basis of analogy to bar 178) Vla; below stave: mark <i>decrescendo</i> () Vc; below stave: <i>crescendo</i> mark () 62. Vno II; below 2/63.2  moved below bar 61 63. Vno I; 6–8:  66. Vno I; 1–3: reverse stems  Vno I; 1: <i>e</i> (changed to <i>g</i>) Vno I; 4: grace note  67. Vno I; below 12: <i>staccato</i> dot Vla; 1–3: linear notation  68. Vno I; 1–3: reverse stems  Vno I; 4: grace note  69. Vla; 1–3: linear notation  70. Vno I; 1–4: reverse stems  71. Vno I; 3–6:  74. Vno I; above 10 (not above 9):  76. Vno II; 4: grace note  77. Vla; 1–3: linear notation  78. Vno II; 1–3: reverse stems  79. Vla; 1–3: linear notation  80. Vno II; 1–4: reverse stems  81. Vno II; 3–6:  86. Vno II; below 3: <i>dol:</i> Vla; below 2: <i>dol:</i> Vc; 1–4: reverse stems 	87. Vno I; below 1: <i>dol:</i> 88. Vc; 1–4: reverse stems  89. Vno II; above 6:  94. Vla; 4: after 2 redundant  Vc; 1–4: reverse stems  Vno I, Vno II, Vla, Vc; between 2 and 3: . Indication of a repetition of the following section interpreted as a mistake (the closing of repetition mark missing). 95. Vno I; below 1: <i>dol:</i> (moved below 94.3) Vno II; above 1: <i>dol:</i> Vla, Vc; below 1: <i>dol:</i> 96. Vno I; 3–6:  100. Vno I; 3–6:  Vla; 1–2: linear notation  102. Vno II; 2–4:  Vla, Vc; 1–4:  103. Vc; 1–4:  104. Vla; 1/105.1:  106. Vla; below 1: <i>dol:</i> 112. Vc; 1–3:  126. Vla; below 1: <i>p</i> 129. Vno I; below 2: <i>dol:</i> Vla; 1–4: reverse stems  131. Vno I; 3/132.1:  132. Vla; before 1: redundant  Vla; 1/133.3:  133. before 2: redundant  139. Vno I; 10–12:  140. Vno I; above 12: <i>staccato</i> dot 141. Vno II/143.; before 1 (<i>ab</i>): redundant  152. Vno I; 2: grace note  Vla, Vc; 1–4: reverse stems  Vno II; 4/153.1:  Vla; 6/153.1:  153. Vno II, Vc; below 1: <i>p dol:</i> Vla; below 1: <i>dol:</i> 155. Vno I; below 1: <i>dol:</i>

156. Vno II, Vla; 3/157.1: 
157. Vc; 4/158.2: 
158. Vc; below 1: *sf* 
160. Vno I; 3-4: 
164. Vc; 1-4: reverse stems 
- Vno I; 2/165.1: 
166. Vno II; above 4: *staccato* stroke
167. Vla; 4/168.2: 
170. Vno II; 2-3: 
172. Vno I; 2-4: 
178. Vno I, Vla; below stave: *crescendo* mark ($\Leftarrow$)
179. Vno II, Vc; below stave: *crescendo* mark ($\Leftarrow$)
181. Vla; 1-4: reverse stems 
183. Vno I; 4: grace note 
184. Vno I; 1-3: reverse stems 
185. Vno I; 4: grace note 
186. Vno I; 1-3: reverse stems 
188. Vno I; 1-4, 5-8: reverse stems 
191. Vno I; 1-4: reverse stems 
194. Vno II; 1-3: reverse stems 
- Vno II; 4: grace note 
195. Vno II; 1-3: reverse stems 
- Vno II; above 3: dot (not stroke) *staccato*
196. Vno II; 4: grace note 
197. Vno II; 1-3: reverse stems 
198. Vno II; below 3, 6 and 9: *staccato* stroke
199. Vno II; 1-4, 5-8: reverse stems 
202. Vno II; 1-4: reverse stems 
204. Vla; 1-3 and 4-7: linear notation 
206. below 1: *dol:*
- Vno II; 2: linear notation 
207. Vno I; 5-6 i 7-8:  (instead of 4-5 and 6-7)
- Vno I; 1-4: reverse stems 
- Vno I; 5-8: reverse stems 
- Vno I; 1-3 and 5-7: 
- Vno II; 1: linear notation 
208. Vno II; below 3: ∞
209. Vno I; 1-4: reverse stems 
- Vno I; 1-3: 
- Vno II; 1: linear notation 
213. Vno I; below 3: *dol:*
- Vc; below 1: *p dol:*
216. Vno I; 2-4: 
219. Vla; 2-3: reverse stems 

Tema con variazioni

Andantino

1. Vla, Vc; below 1: *dol:*
4. Vno I; 6-10: 
7. Vla; 3/8.1: 
10. Vno II; 1-3: 
- Vla; 3/11.4: 
15. Vno II; 3/16.1: 
- Vla; 3/16.2: 
16. Vla; 1: linear notation 

VAR. I

2. Vc; 1-4: reverse stems 
3. Vno II; 1-10: 
4. Vc; 1-4: reverse stems 
5. Vc; 2-3: reverse stems 
8. Vno I; 1-4: 
- Vno I; after 2: redundant γ (instead of anacrusis g^1)
- 9., 10. and 11. Vc; 1-4: reverse stems 
14. Vc; 1-4: reverse stems 
15. Vc; 2-3: reverse stems 
16. Vno I; 1-4: 

VAR. II

5. Vla; 9: d^2 (instead of e^2)
7. Vla; 1-2: reverse stems 

15. Vla; 1-2: reverse stems 

VAR. III

11. Vno II; 1/12.4: 
15. Vc; 1-3: reverse stems 
18. Vla; before 1: redundant b
- Vla; 1/19.1: 
19. Vc; before 1: redundant b
24. Vno II; before 3: redundant b
- Vc; 1-3: reverse stems 
25. Vno II; 2-3: reverse stems 
26. Vno I; 5/27.1: 
31. Vla; 3/32.1: 
- Vno I/36.; natural pitch, without *all' ottava*: 8^{-----}
47. Vno I; below 2 (anacrusis): *p dol:*
50. Vno I; 2-3: 

VAR. IV

7. Vc; 2-5: reverse stems 
12. Vla, Vc; above 1 (not above γ): ∞

VAR. V

1. Vc; 6-7: 
- Vc; 8-10: 
2. Vc; 6-10: 

9. Vc; 1–3, 7–9: reverse stems 
 Vc; 10–12: reverse stems 
 15. Vc; above 9: *staccato* dot
 Vla; 1/16.1: 

VAR. VI

2. Vla; 1–5: 

44. Vc; 1/45.2: 
 47. Vc; below 1: *dol*:
 48. Vno II; below 1: *p dol*:
 Vla; below 1: *pp*
 49. Vla; below 1: *dol*:
 50. Vno II; 3/51.2: 

4B. KWARTET C-DUR OP. 8 NR 1 *QUARTET IN C MAJOR OP. 8 NO. 1 (VERSION B)*

I. Sources

This edition is based on Elsner's manuscript (autograph) (see the general remarks and commentary on version A of the *Quartet*)

[Title page:] *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dédiés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner.*

The manuscript comprises 3 string quartets Op. 8 by Józef Elsner: No. 1 in C major, No. 2 in E-flat major, and No. 3 in D minor.

Manuscript paper with watermarks, printed; 12 five-line staves on each page. Musical text entered in black ink, turned brown owing to iron oxidation.

Vertical format, 4°; dimensions: 300 x 211 bars Card edges cut off (ca 3 mm).

Music arranged by parts; each parts contained in a separate fascicle: 1st violin –13 cards, 2nd violin –12 cards, viola –12 cards, cello –12 cards.

Each part preceded by title page with the same content. Top right-hand, on the margin: in 1st violin part: *Violon I*, in 2nd violin part: *Violon II*, in viola part: *Alto*, in cello part: *Violonzelle*. On the binding cards in viola and cello parts, pasted pieces of paper with inscriptions: *Alto Viola* and *Violoncello*. *Quartet in C major* takes up 7 pages in 1st and 2nd violin parts, 6 pages in viola and cello parts.

Manuscript copy: S –Smf MS 499 (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Rudolf Nydahl's collection).

References: (see above: commentary on version A of this *Quartet*).

Recording: *Elsner, String Quartets Op. 8 (version 1799)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003.

The composition has no contemporary edition in this version.

II. Dating

Written in Lwów (now Lviv), most likely in the last years of the 18th century (see above: commentary on version A of this *Quartet*).

III. List of corrections and variants

The majority of the remarks presented here with regard to the notation and characteristic features of the autograph concern the entire cycle of three quartets. For this reason, apart from some individual cases, most of them will be left out from our commentaries on the other two quartets.

The opening cards with the music notation of all the quartets in this manuscript have headings with instrument names given as follows: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola*, and *Violonzello*. At the start of the first staves, we find work titles: *Quadro I*, *Quadro II*, *Quadro III*, and (in appropriate places) –movement names: *Quartet in C Major* –[*Allegro moderato*], *Thema con Variatione* [*Andantino*] (with variations numbered separately); *Quartet in E-flat Major* –[*Largo* –*Allegro*, *Andantino*, *Rondo* [*Allegretto*]]; *Quartet in D Minor* –[*Allegro*], *Andantino*, *Rondo* [*Allegro*]. Tempo indications always start with small letters (unless they function as names of movements at the same time) and are placed regularly above the opening bars. Contrary to what their original titles might suggest, the set of Elsner's three compositions has

nothing in common with *quadro*⁸ – a chamber music form practised in the early eighteenth century in central and northern Germany, employing various sets of four instruments, mostly contrapuntal in texture, and frequently involving a keyboard *continuo*⁹.

The music notation has many features in common with that found in other Elsner autographs, particularly those compiled in the early decades of the nineteenth century, which suggests that the source under study may have emerged a dozen or more years after the *Quartet* appeared in print. Differences between the two sources of *Quartet No. 1 in C Major* consist not only in some major and minor alterations in the work's structure, but also in the treatment of texture. In some cases, the manuscript version seems simplified in comparison with the printed one, though at a few rare places some brief fragments in the manuscript are arranged in a more ornamental manner.

The music notation does not use all the staves on the page, but frequently ends in places where one may conveniently turn the page over during performance, typically marked with the letters *V.S.* (= *volti subito*).

The openings of all the staves containing music notation are marked, for lack of staff brackets, with double bar lines, which are also used to separate internal sections with change of time signature (as in the 1st violin in the *Rondo* of *Quartet in D Minor*, the *Alla polacca* and *Tempo primo* segments, bars 51 and 96) and at the end of last bars (frequently with decorative flourishes). Such double bar lines are rarely used to mark key change and key signatures for longer sections within the piece.

Repetition marks, both those one – (|| or ||) and two –sided (|||), are rather typical, consisting of four dots (frequently in the form of horizontal lines in bold) in between the five lines of the staff. Their more modest form (|| and |||) is applied to repetitions of short several-bar segments (as in *Quartet in D Minor, Allegro*, 1st violin, bars 223 –224) and in the manner of *prima volta*.

Time signature is indicated in a way typical of Elsner, with the symbol ♩ (*alla breve*) and a characteristic form of the digit 4 (♩) for the time of $\frac{2}{4}$ and $\frac{3}{4}$ and next to variation numbers in movement II of *Quartet in C Major*. For this composition, time signature is missing in the opening.

The shapes of clefs likewise do not diverge from forms typical of Elsner's notation. In the cycle of string quarters Op. 8, Elsner uses four types: a) a treble clef (g) in its typical inverted form (g) for both violins and the cello part; it calls for a transposition an octave lower (*all' ottava*), unless the composer specifies otherwise (*Quartet in C Major, Allegro*, bars 104 and 107); b) a bass clef F and c) a tenor clef B in the cello part (sometimes mistakenly entered as an alto clef, cf. *Quartet in C Major, Allegro*, bars 107 and 127), and d) an alto clef for the viola.

Key signature, using the characteristic form of a natural (♮), occurs, like the clefs, only in the opening bars of the piece or movement, but not at the start of each stave. Where clefs and key signature change in the course of the music, they are not repeated in the successive staves, either. Accidentals within the work are variously treated. They usually apply to all the homonymous notes in all the octaves within the entire bar. There are, however, instances of accidentals being repeated within the same bar, as a (not always justified) reminder. The original use of accidentals in this manner in the autograph has been normalised in accordance with present –day rules of notation. Missing markings have been added in square brackets, and the redundant accidentals have been left out, but listed in the detailed critical commentary.

The shapes of notes and rests are very close to those found in other Elsner autographs, and (with the possible exception of the typical Elsner form of the crotchet rest – r) –actually not very different from present –day forms. As usual in the manuscripts, they are not entered very carefully by the composer, especially as far as the placement of noteheads on the staves is concerned. The note stems (placed on the right or left –hand side of the heads) are likewise hastily scribbled. In most cases, the stems point downwards on the left for the upper section of the stave and upwards on the right for the lower section. Some of the stems are entered in a slapdash manner upwards on the right, however, particularly for minims. In this edition all the additional markings found next to the notes, such as open string and *martellato* accent indications or traces of fingering, have been preserved. All these markings are also listed in the detailed critical commentary in case of doubt.

Likewise typical of Elsner is the characteristic manner of note beaming (in the *C Major Quartet* it concerns exclusively the quavers) across the bar line, that is, in two adjacent bars (♪♪). This form of notation, which may be interpreted as possessing rhythmic or possibly expressive significance, occurs in the 2nd movement of this quartet, only in the two violin parts (cf. 1st violin, theme and var. 6, anacrusis/1 ♪♪ and bars 1/2; 2nd violin, var. 1: bars 1/2, 5/6, 6/7, 13/14, 14/15, var. 6: bars 1/2). This type of beaming is missing from the viola and cello parts.

Linear notation has been preserved only in places where the harmony suggests autonomous voice leading. The notation of dyads and chords with double stems, but of eminently harmonic character, has been unified by connecting the heads

⁸ Finscher, *Studien*, pp. 44ff.

⁹ Cf. Gołębiowska, *Kwartet*, p. 13, fn. 2.

of notes performed together with a single stem, while the original form of notation has been acknowledged in the list of corrections and variants. The few cases in which autonomous polyphonic texture is evident to a greater or lesser extent have been left unchanged.

Fermatas placed above or (for lack of space) below the note in the original (in the latter case –in an inverted form: ∩) have been unified, and these modifications have also been listed in the detailed critical commentary.

Of irregular groupings, the manuscript comprises triplets and sextuplets. Autonomous triplets, usually only the first ones in longer sequences, are indicated with digits and brackets placed next to the noteheads. Most typically, however, triplets are notated in the source without any such indications. There are some isolated cases of sextuplets being notated in the 1st violin (mov. II, theme, bar 3) with subdivision into two triplets but marked with the digit 6 placed below the bracket above the noteheads. In accordance with the accepted principles, such notation has been unified (like that of the triplets), while the original forms have been listed in the detailed critical commentary.

The notation of ornamental notes is rather interesting in the autograph; all the original forms of ornaments have been preserved in the present edition. Four types are used by Elsner: grace notes, slides (*coule*), *gruppetti*, and trills. The grace notes sporadically appearing in our source are notated with the same values and forms as in the autograph. Slides (actually simplified *gruppetti*) are written out without slurs. In some cases, even in analogous *loci*, they are replaced by a brief trill (cf. cello, *Allegro*, bars 8, 11, and 148; 2nd violin and viola, *Allegro*, bars 86 and 228). *Gruppetti* (like the grace notes) are less common and invariably notated not as a graphic symbol but in a written –out form without slurs, exclusively in the 1st violin *Allegro*, in bar 155 and in bar 15 added by analogy to bar 155) and in movement II (theme and var. 6, bar 4)

Elsner introduces two forms of trills: long and short. The former usually encompass entire bars. They lack the wavy line indicating duration (chevron), the final formula and (usually) also slurs. They may thus be only marked with the abbreviation ‘*tr*’ placed above the opening note, as in the 1st and 2nd violins, *Allegro*, bars 82, 206, and 224). The short trills, much more common and also marked with ‘*tr*’ notated as , are in fact a form of extended mordents. This is the most common ornament in the *C Major Quartet*, often applied interchangeably with the likewise very frequent slides.

Tempi are indicated in the standard manner, in the opening of both movements of the quartet and wherever the tempo changes in all sections of the work, exclusively above the stave (as in mov. II, var. 6). The individual variations lack tempo indication, since their performance, due to their highly varied character, calls for agogic diversification and mutations of musical time.

All the dynamic markings have been standardised here. This refers especially to the letters *p*, *pp*, sometimes also *f*, *ff*, *rf* and *sf* (the latter in some cases being hard to distinguish from *rf* in the notation), frequently placed above the notes. *Crescendo* markings appear exclusively in the form of the graphic sign () . The dynamic indications , placed by Elsner below or above the notes (cf. *Quartet in C Major*, cello, *Allegro*, bars 5, 14–19, 145, 154–157, and 168; *Quartet in D Minor*, 1st violin, *Allegro*, bars 70, 71, and 129), have been interpreted on the basis of notation in analogous *loci* as *rinforzando* and therefore marked as *rf*, without this change being indicated in the list of corrections and variants.

Of the full –word indications, virtually only one appears in the *C Major Quartet*, namely –*dolce*, usually entered under the system. In the opening of variation 3, cello part, we find a single expressive –agogic indication: *sostenuto*.

Articulation markings, especially ties, whose shape is the same as that of slurs, are drawn by Elsner in a careless, casual manner, inconsistently and with little precision. One prominent example is the imprecise slurring in the cello part, var. 5. In this edition, clear cases have mostly been amended, unified, and supplemented exclusively by analogy to similar places, all such corrections having been indicated in the detailed commentary. In some justified cases, where the voices are led in parallel motion, articulation has principally been left without changes, as in the original.

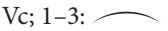
Dots and lines are not always sharply opposed to each other in Elsner’s autographs. In the sense of *staccato*, they have principally been left as in the original, and only supplemented where justified for musical reasons or by the presence of analogous *loci*. It seems, however, that in some cases little lines above the notes are used as dynamic indications (cf. e.g. 1st violin, bars 30.8 and 170.8; viola, bar 147.8). Verbal indications such as *pizzicato* and *col’arco*, usually entered by Elsner above the staves, have been left without change.

The remarks presented so far, whose aim it has been to familiarise readers with Elsner’s autograph and point out its most characteristic qualities, do not fully explain all of its features, nor do they solve the problem of its origin, time and circumstances of compilation, its history and the context in which it found its way to Rudolf Nydahl’s Stockholm collection, and other such related historical issues. From the purely technical point of view, leaving aside such elements as unclear articulation markings and (to a lesser extent) dynamic indications, omitted accidentals and other marks, the manuscript poses a major interpretative challenge also due to the numerous self –corrections introduced by the author for wrong pitches and note values, where the corrected notes are either entered directly on the old version, or the er-

roneous notation is covered over and the corrected one is entered in its place, frequently in a manner that makes the musical text hard or impossible to decipher. The publisher feels obliged to indicate this complex practical issue, which is still waiting to be solved in a definitive manner.

Allegro moderato

0. Vno I; above 1: *p*
1. Vc; above stave: *p*
7. Vno I; 1–4: reverse stems 
Vno I; 5–8: reverse stems 
Vla; 1–4: 
12. Vla; 1:  till end of bar
14. Vno II; 1–2: 
15. Vla; 4–8: 
16. Vno I; above 4: *staccato* stroke
Vno II; 1–2: 
18. Vno II; 2–4: 
Vla; 1–3: 
19. Vla; 2–3: 
21. Vla, Vc; above stave: *pizzicato*
31. Vc; above 1: *ff*
33. Vla: notes covered over, composer's corrections
Vc; above 1: *rf*
36. Vno II, Vla, Vc; above 1: *p*
38. Vc; above 1: *pp*
Vc; 1–3: 
Vno II; 1/39.1: 
40. Vno II; 1–5: 
Vno II, Vla; above 1: *p*
41. Vno II; 1–6: 
Vla; 3–8: 
42. Vno II; 6 and 8: note covered over and corrected in abbreviated form
Vc; 1–4: 
43. Vno II; 1–5: 
45. Vno II; 2–7: 
Vla; 2–7: 
46. Vno II; 6 (and 8 – abbr.): erroneously *e'*, corrected to *d'* and, above the note, letter: *d*
47. Vno II; 2–7: 
52. Vno II; 1–3: 
Vla; 1–4: reverse stems 
Vla; 1–8: 
53. Vno II; 2–5: 
Vla; 1–8: 
54. Vno I; 1–6: 
55. Vno II; 3/56.1: 
56. Vno I; 1–2: triplet 
58. Vno I; 1–3: reverse stems 
Vno I, Vno II; 4: grace note supplemented by analogy to bar 216
60. Vno I; 1–4: reverse stems 
- Vno I; 1–8: 
61. Vno I; 1–3: 
Vno I; 4/62.1: 
63. Vno II, Vla; above 1: *f*
64. Vno I; 2–4: 
Vno II, Vla; above 1: *p*
Vc; above 3: *p*
66. and 67. Vno II; below 2 and 4: *staccato* dot
69. Vla; 1–4: reverse stems 
Vla; 2–7: 
Vc; 1–3: 
70. Vc; 1–3: 
71. Vno II; 2–7: 
72. Vno I; 1–2: 
Vno I; 3/73.1: 
73. Vno II; 2–3: triplet 
75. Vno II; 1–3: reverse stems 
78. Vno II; 1–3: 
80. above 1: *f*
81. Vno I, Vc; above 1: *p*
83. Vno II; above 2: *p*
Vla; 2: note crossed out repeatedly, composer's correction
Vc; above 1: *fp*
Vc; 1–4: reverse stems 
85. Vla; 2: note corrected, composer's correction
Vc; 1–4: reverse stems 
87. Vno I; 1–4: reverse stems 
Vno I; 1–8: 
89. Vla; below 1: *f*
90. Vno II; above 2: *f*
Vc; below 1: *f*
Vno II; 2/91.4: 
Vla; 2/91.4: 
Vc; 2/91.4: 
95. Vno I; before 1: 
Vno II; 1–2: 
96. Vno II; 1–6: 
Vla; 3–8: 
99. Vno II; 1–3: 
Vla; 4–8: 
101. Vno I; before 3 (*c*³): 
Vno II; 2–4: 
102. Vno II; 2–4: 
103. Vc; above 2: *staccato* dot
Vc; 2/104.1: 

104. Vla; below 1: *dol*:
Vc; 1-3: 
105. Vno II; 1-4: 
107. Vno I; 3-6: 
115. Vno II; 3/116.1: 
116. Vno II; 3/117.1: 
119. Vla; 1-3: 
120. Vla; 2-4: 
125. Vc; 5-7, 8-10: triplets 
128. Vno I; below 1: *dol*: (moved below 127.2)
Vno II; above 1: *p dolce*
132. Vla; above 1: *rf*
133. Vno I: opening of bar covered over, illegible (composer's corrections: minim and crotchet rests)
Vc; above 1: *rf*
Vla; 1/134.2: 
134. Vla; above 1: *rf*
Vc; 1/135.1: 
135. Vc; above 1: *rf*
137. Vno II, Vla; above 1: *f*
141. Vc; above 1: *p*
142. Vno II; above 1: *rf*
144. Vla; 2-3: notes corrected, covered over
Vla; before 3: #
146. Vno II; above 1: *rf*
147. Vno I; 2/148.1: 
150. Vno II; above 1: *pp*
154. Vla; 1-3: 
155. Vno I; 2-5: $f^2-e^2-d^2-e^2$
Vno I; 6-10: 
- Vla; 4-8: 
157. Vla; 3-8: 
158. Vno II; 2-4: notation corrected, composer's correction
161. Vno II, Vla; above stave: *pizzicato*
163. Vno I; below 1: $\cup$
Vno II; 1: chord $g-d^1-a^2$
164. Vno II; above stave: *col arco*
Vla; above 1: *col arco*
165. Vla; 3/166.1: 
169. Vla; 1-2: 
- Vla; below 3: *rf* (moved below 1)
171. Vno II, Vla, Vc; above 1: *ff*
172. Vno I; below 1: *ff*
176. Vno I, Vla; above 1: *p*
177. Vla; before 2: *p*
180. Vno I; below 1: *dolce*
Vla; above 1: *p*
181. Vno II; 2-8: 
- Vla; 3-8: 
183. Vla; 1-3: 
187. Vno II; 2-7: 
188. Vno II; 1-8: 
190. Vc; above 1: *dolce*
192. Vno I; 2-8: 
- Vla: notes covered over, composer's corrections
Vla; 1-4: reverse stems 
193. Vno I; 1-7: 
- Vla: notes covered over, composer's corrections
Vla; 1-2: 
- Vno II; 1/194.1: 
195. Vno I; 1-2 i 2-5: 
196. Vno II; 1-2: triplet 
197. Vno II; 1-3: reverse stems 
198. Vc; after 1: note corrected, composer's correction
199. Vno II; 1-3: reverse stems 
202. Vno I: on 3rd beat of bar, redundant notehead (g^1), composer's error.
Vno II; 2-6: 
204. Vla; 1-4: reverse stems 
- Vla; 5/205.2: 
205. Vno I; 3-6: reverse stems 
209. Vno II; 4: note crossed out repeatedly, illegible, corrected by the composer
Vla; 1-4: reverse stems 
210. and 211. Vla; 1-7: 
214. Vno I; 1-2: triplet 
215. Vno I; 1-3: reverse stems 
216. Vno I; above 7-12: *staccato* dots
217. Vno I; 1-3: reverse stems 
218. Vno I; 10-12: notation covered over
219. Vno I; 1-4, 5-8: reverse stems 
222. Vno I, Vla; 1-4: reverse stems 
223. Vno I; 1-3, 5-7: 
- Vno II; 3-6: reverse stems 
225. Vno II; above 3: *p*
Vla: notes crossed out repeatedly, composer's corrections
Vla; above 2: *p*
Vc; above 1: *fp*
226. Vno I; 1/227.2: 
227. Vno I; 1-6: 
- Vno I; 1-4: reverse stems 
228. Vno I; 1/229.1: 
229. Vno I; 1-6: 

Tema con variazioni

Andantino

3. Vno I; 5-10: sextuplet 

Vla; 2/4.2: 

7. Vno II; 1-2: no beaming (♩ ♩)

- Vno II; 2-4: 
9. Vla; 2-7: 
10. Vno I; 2-3: 
- Vla; 1-7: 
11. Vla; 1-7: 
12. Vno I; below 1: 
15. Vno II; 1-2: no beaming ( )

VAR. I

4. Vno II; before 8: redundant #
9. Vno I; 2-3: 
12. Vno I; po 1:  (changed to )

VAR. II

1. and 2. Vc; 1-4: reverse stems 
3. Vc; 1-4: reverse stems 
- Vno II; 1/4.2: 
4. Vla; 6-9: reverse stems 
- Vc; 1-3: reverse stems 
5. Vc; 1-4: reverse stems 
6. Vla; 1-2, 7-8: reverse stems 
- Vc; 1-4: reverse stems 
7. Vla; 1-2: reverse stems 
- Vc; 1-4: reverse stems 
- 9., 10. and 11. Vc; 1-4: reverse stems 
12. Vno I; po 1:  (changed to )
13. Vc; 1-4: reverse stems 
14. Vla; 1-2, 7-8: reverse stems 
- Vc; 1-4: reverse stems 
15. Vla; 1-2: reverse stems 
- Vc; 1-4: reverse stems 
- Vno I; 2/16.1: 
28. Vla; below 1: 

VAR. III

3. Vno II; above 1-3: *dolce*
- Vno II, Vla; 1-3: 
4. Vno II, Vla; 1-5: missing 
7. Vno I; 1: note covered over, composer's correction
11. Vno II; 1-3: missing 
12. Vno II; 1-4: 
16. Vno I; 2-3: reverse stems 
- Vc; 1-3: reverse stems 
17. Vno II; 1/18.2: 
24. Vno II; 3: *ab¹*
- Vc; 1-3: reverse stems 
26. Vno II; 2/27.2: 
31. Vno II; before 2: redundant 
- Vno II; 2/32.1: 

VAR. IV

2. Vno I; 9-12: reverse stems 

3. Vno I; 1-4, 5-8: reverse stems 
7. Vno II; 1-4: notation illegible, reconstructed on the basis of bar 15
12. Vla, Vc; after 1:  (changed to )

VAR. V

1. Vc; 6-8: 
- Vc; 8/2.1: 
2. Vc; 5-8: 
- Vc; 8/3.1: 
3. Vc; 6-7: 
- Vc; 8/4.1: 
4. Vc; 3-6: 
5. Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
6. Vno I, Vla; above 1: *rf*
- Vno II; above 1: *ff*
- Vc; 1-3, 4-6, 7-9: triplets 
7. Vno I; 3/8.2: 
9. Vc; 1-4, 6-9: 
10. Vc; before 2: the fourth grace note faint and indistinct
11. Vc; 1-5, 8-11: 
- Vc; before 12: redundant 
12. Vno I; after 1:  (changed to )
13. Vla; 1-2, 3-4: reverse stems 
14. Vno II, Vla; above 1: *rf*
- Vc; 1-3, 4-6, 7-9: triplets 

VAR. VI

1. Vc; 4: note covered over, above it – added letter *c*
2. Vla; 2: note illegible
9. Vno I; 1-3: 
12. Vno II; after 1:  (changed to )
- Vla; after 1:  (changed to )
13. Vno I; 1-4: 
- Vno II; above 1: *mf*
14. Vno I; 1-5: 
15. Vla; 1 and 2: dyads *g¹-d²*
18. Vla; 1/20.2: 
22. Vno I; 2-4: 
26. Vno I; 2-5: 
31. Vno II; 2/32.6: 
- Vla; 3/33.1: 
- Vno I/36.: natural pitch, without *all'ottava*
35. Vla; above 1: *fp*
44. Vla; 1/45.1: 
50. Vno I; 2-5: 
- Vla; 3/51.2: 

5. KWARTET ES-DUR OP. 8 NR 2 *QUARTET IN E-FLAT MAJOR OP. 8 NO. 2*

I. Sources

Two records have been preserved: Elsner's manuscript (B) and a print by Johann André of 1806 (A).

A.

This edition is based on the first print: *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N° 2497. Prix fl: 4– / A OFFENBACH s/M, / chez Jean André. [1806].* Information concerning the sources, explaining our choice of the primary source, data concerning the print, its description, content, notes on dating the source and the main characteristics of music notation, as well as the source's current location, available literature and recordings, can be found above in the general remarks and commentary on *Quartet in C Major Op. 8 No. 1* (version A) in this volume.

B.

Elsner's manuscript (autograph): *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dédiés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner.* Each instrumental part of *Quartet in E-Flat Major* takes up six pages of notated music. (Cf. also notes in the commentary on *Quartet in C Major Op. 8 No. 1*, version B, in this edition, concerning the description and content of the source, its dating, characteristics of musical notation, current location, available literature and recordings.)

Recordings: *Józef Elsner (1769–1856) – Trzy kwartety smyczkowe op. 8 (ok. 1796)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello). World premiere recording (według pierwodruku), 2019, CD ACCORD ACD 257-2 (version A); *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. *Hoffmeister Quartet* (Christoph Heidemann – 1st violin, Ulla Bundies – 2nd violin, Aino Hildebrandt – viola, Martin Seemann – cello), Profil Medien, 2019, PH 19033 (version A); *Józef Elsner, String Quartets Op. 8 (version 1799)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003 (version B).

The composition has no contemporary editions.

II. Dating

The precise date of composition is unknown. Most likely the piece was written in the last years of the 18th century (for more information, see commentary on *Quartet in C Major Op. 8 No. 1*).

III. List of corrections and variants

As mentioned in the section on corrections and variants included in the general discussion of both sources of *Quartet in C Major Op. 8 No. 1* (André's print and Elsner's manuscript), the vast majority of comments concerning the characteristics of these two source records also perforce applies to both sources of *Quartet in E-Flat Major Op. 8 No. 2*. In order to avoid unnecessary repetitions, we will limit ourselves at this point nearly exclusively to listing and discussing those rudimentary qualities that concern only this particular string quartet, while other notes will be considered secondary though also important for the edition. The structure of the commentary is different as well. Unlike in the case of *Quartet Op. 8 No. 1*, the two versions of the *E-Flat Major Quartet* do not receive separate commentaries, lists of corrections and variants. Instead, all the differences and changes are discussed (as in the case of many other compositions known from several records) jointly in one commentary, though corrections and variants for sources A and B are distinguished in the list and comments.

The key qualities of music notation in both sources have already been discussed earlier. In a few places where there were too many upper ledger lines, we have applied octave transposition without indicating this change in the detailed list of corrections and variants. This concerns exclusively some sections of the 1st violin part that are relatively rather more difficult to interpret (cf.: *Allegro*, bars 100–101, *Rondo*, bars 128–131).

Accidentals, including those acting as reminders, are added and changed in the course of the music with relatively much freedom in both sources. In the first print (A) accidentals are frequently not repeated on the other same-name degrees, both those sounded simultaneously (as e.g. in octaves) and those appearing within the same bar in the course of the piece.

The formula 1. and 2. *Volta* appears only once in the entire *Quartet*, in the *Rondo*, bars 30 and 30a. In both sources it occurs only in the cello part since in the other parts there are no differences between these two bars and such marking proved unnecessary. Musically the two fragments are identical in those parts, so we only have a repetition mark; after the repetition, the music smoothly continues. In this edition, notation has been unified in all the parts, without this fact being indicated in the list of corrections and variants.

In source **A** chords are never represented as linear notation, whereas for dyads such notation is rare and only occurs in the cello (*Allegro*, bars 107–109). Notes in dyads and chords are normally linked with one stem; other forms of notation are exceptional. In source **B**, where there is a large interval in such harmonies, especially in dyads (as in 1st violin, *Allegro*, bars 214 and 216: d^1-ab^2), each note has its own stem, usually pointing in the same direction. Similarly in triads, all the three constituent notes have separate stems in such cases (cf. *Rondo*, bar 234) or the top two notes share a stem while the bottom note is indicated separately (*Rondo*, bars 7, 32, and 158).

With regard to ornaments, there are major differences between the two records. Grace notes are usually twice shorter than the fundamental note value in both sources. They are mostly acciaccaturas, frequently notated as quavers with a crossed-out flag, very popular in the classical period, whose interpretation raises no doubt. Some grace notes, especially those in cadential formulas, may be considered as appoggiaturas. These only appear sporadically in the piece, and their rhythmic interpretation is indicated by means of small notes placed in this edition above the staff (cf. e.g. codex **A**, 1st violin, *Rondo*, bar 41). Some grace notes are entered in Elsner's manuscript in a schematic, somewhat 'automatic' manner. They are close in shape to slightly larger quavers of the main notation, but also to carelessly sketched crotchet rests, with which (in some rare cases) they may be confused.

In codex **A** all the *gruppetti* take the standard form (∞), while in the autograph (**B**) these are replaced by ornamental figures represented by the abbreviation *tr*. They were probably performed as short and rapid trills or as prolonged mordents. *Gruppetti* are frequently written out rather than marked with symbols.

Fermatas are usually placed in the first print **A** under the notes they refer to and (evidently depending on position) may be printed in inverted form (∩). This has been unified in our edition, where fermata marks are placed above the notes. Such changes have been indicated in the list of corrections and variants.

In the printed copy (**A**) we find the (very rarely written out) cadenza in the more figurative and ornamental section of the 1st violin's *concertante* part. The cadenza is limited there to an ornamental ending linked to the fermata of the central *Andantino* section (bar 52) before the reprise of the *Quartet's* opening theme.

Articulation marks (especially slurs and ties) frequently vary in form in both sources, and they lack proper precision. In the print (**A**) this is frequently the effect of the requirements and technical limitations of printing methods, whereas in the manuscript (**B**) – of the qualities of the handwriting, which usually involved hasty energetic movements of the whole hand. A special role is performed here by ties, which also comprise adjacent notes or even whole groupings of notes that do not require such marking (cf. 1st violin, *Adagio*, bar 13, source **A**), as well as prolonged slurs markedly extending beyond the melodic figure they refer to, especially when the slur appears at the end of the staff and is not continued on the next staff (e.g. 1st violin, *Allegro*, bar 99, **B**; *Rondo*, bar 3, **B**; 2nd violin, *Adagio*, bar 17, **B**; *Allegro*, bars 68, 170/171, and 221, **B**; viola, *Adagio*, bar 17, **B**; cello, *Rondo*, bar 147, **B**), including slurs that bind a single note to the rest that follows (e.g. 2nd violin, *Allegro*, bars 90, 135, 212, **B**). Sporadically we also find double slurs (1st violin, *Rondo*, bar 3, **B**).

Staccato articulation markings (lines or dots) are often used interchangeably, disregarding differences in interpretation. This edition basically reproduces them as in the original. Differences and changes introduced in their notation have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

Dynamic indications: verbal, graphic, and letter abbreviations, quite meticulously represented in the first prints, are much less precise and frequent in codex **B**. Verbal indications are nearly in all cases written as full words without abbreviations (e.g. *dolce*, *dolce sostenuto*, *scherzando*, etc.) There is a notable divergence between the tempo indication for the slow introduction (preceding the initial *Allegro*) in the first print (**A**: *Adagio*) and in Elsner's manuscript (**B**: *Largo*).

On the bottom margin of some right-hand pages (which had to be turned quickly for performance reasons) we find, both in the first print and the manuscript, the letter symbols V.S. (= *Volti subito*). In **A** this indication can be found only on some pages (cf. 1st and 2nd violins, viola, *Adagio*, bar 26 – moving on to *Allegro*; in the 2nd violin part: V:S: *seque All^o*; cello, *Allegro*, bar 142); in **B** – virtually on all the even-numbered pages.

A d a g i o – A l l e g r o

1. Vno II; A, 2/2.1: Vno II; B, above staff: <i>dolce</i> Vno II, Vla, Vc; B, below staff: missing	Vno II; B, 2/2.1: missing Vc; B, above staff: <i>p dolce</i> Vc; B, 1/2.1:

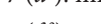
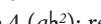
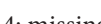
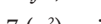
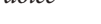
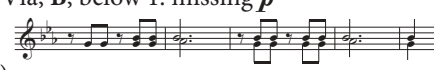
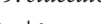
2. Vno II; **B**, 1–2 and 3–5: 
Vno II, Vla; **B**, 2–5: reverse stems 
Vno II; **B**, below 1–2: 
Vno II, Vla; **B**, below 3: missing *rf*
Vla, Vc; **B**, below stave: missing 
3. Vno II; **A**, 2/4.1: 
Vno II, Vc; **B**, below stave: missing 
Vno II; **B**, 2/4.1: missing 
Vla; **A**, 3/4.1: 
Vla; **B**, below 2–3: missing 
Vla; **B**, 3/4.1: 
4. Vno II; **B**, 1–2 and 3–5: 
Vno II; **B**, below 1–3: missing 
Vno II; **B**, below 3: missing *rf*
Vla; **B**, 1–2: 
Vla; **B**, below 1–2: missing 
Vla; **B**, below 3: missing *rf*
Vc; **B**, below stave: missing 
5. Vno I; **A**, 1/6.1: 
Vla; **B**, 1: *eb*¹
Vla/6.; **A**, missing bar line
6. Vno I; **B**, 1–2: 
Vno I; **B**, 3–9: missing 
Vla; **B**, 1/7.1: 
7. Vno I; **B**, 1–4 and 7–8: missing 
Vla; **A**, 3: *f*
Vla; **B**, 3/8.1: 
8. Vno I; **B**, 1: grace note ♫ as in **A**
Vno I; **B**, 3–5: missing 
Vno II; **B**, 2–6: 
9. Vno I; **B**, before 1 (*ab*²): missing ♭ (reminder)
Vno I; **B**, 1–2 and 4–6: missing 
Vno I; **B**, 3–6: reverse stems 
Vno I; **B**, below 4: missing *staccato* stroke
Vno I; **B**, above 4–6: *prima corda*
10. Vno I; **B**, 1: grace note ♫ as in **A**
Vno I; **A**, 3–11: 
Vno I; **A**, below 4–6: 
Vno I; **B**, 1: grace note ♫
Vno I; **B**, 3–5: missing 
11. Vno I; **B**, before 1 (*ab*¹): missing ♭ (reminder)
Vno I; **B**, 1–2 and 4–6: missing 
Vno I; **B**, 3–6: reverse stems 
Vno I; **B**, below 4: missing *staccato* stroke
Vno I; **B**, above 4–6: *prima corda*
12. Vno I; **B**, 1–4 and 7–10: missing 
Vno I; **B**, above 1 and 7: ²
Vno I; **B**, before 13 (*b*¹): missing ♭ (reminder)
Vla; **B**, 1–2: missing 
13. Vno I; **A**, 1–11: 
Vno I; **B**, 3–4:  (tie)
Vno I; **B**, 5–20: 
- Vc; **B**, 1–2: reverse stems 
Vc; **B**, 1–3: 
14. Vno I; **B**, 1–8: missing 
Vno I; **B**, before 7 and 15 (*ab*²): ♯
Vno I; **A**, 9, 11, 13: grace notes ♫
Vno I; **B**, 9, 11, 13: grace notes ♫
Vno I; **B**, 15–22: missing 
Vla; **A**, 8–10: erroneous beaming  (changed to: )
Vla/15.; **A**, missing bar line
15. Vno I; **B**, 1–2: 
Vno I; **B**, above 3: *staccato* stroke
Vla; **B**, 2–6 and 8–11:  (imprecise)
16. Vno I; **B**, 5–8: 
17. Vno I; **B**, 1: grace note ♫
Vno II; **B**, 2–3:  (prolonged)
Vla; **B**, 2–3:  (prolonged)
18. Vno I; **AB**, 3/19.1: 
Vno I; **B**, below 2: *p*
Vno II, Vla; **B**, below 1: missing *rf*
Vno II, Vla; **B**, below 3: *p*
Vla; **A**, 3/19.1: 
Vla; **B**, 1–2: 
Vc; **B**, below 1: *p*
19. Vno I; **B**, before 1: missing ♭
Vno II, Vla; **B**, below 1: missing *rf*
Vc; **B**, before 1 (*ab*): ♯
Vc; **A**, 18.1/1 and 2–5:  (instead of 1–2 and 3–5)
Vla; **A**, 1/20.2: 
20. Vno II, Vla; **B**, below 1: *pp*
Vla; **A**, below 1: *rf* (moved to t. 21)
21. Vno II, Vla; **B**, below 1: missing *rf*
Vno II; **B**, 1–2: missing 
Vc; **B**, below 1: *pp*
22. Vno I; **B**, 2–5: 
Vno I; **B**, below 2nd half of bar: 
Vno I; **B**, 1/23.1: 
Vno II; **A**, 2–5: 
Vno II, Vla; **B**, below stave: 
Vc; **B**, 1/23.1: 
23. Vno I; **B**, 2–3: missing 
Vno II; **B**, below 1: missing *fp*
24. Vno II; **B**, 3–7: 
Vno II; **B**, below 3–9: 
Vla; **B**, 3–9: 
Vla; **B**, below 3–9: missing 
Vc; **B**, 1–8:  (imprecise)
Vc; **B**, below 8–12 (below stave): 
25. Vla; **A**, 2–3: 
Vc; **B**, 1–8:  (imprecise)
26. Vno I, Vno II; **B**, below 1: *rf*
Vno I; **AB**, before 1: redundant ♭
Vla; **A**, below 1: ♫

- Vc; B, below 1: *rf*
27. Vno II; B, below 6: *staccato* stroke
Vc; B, below stave: *mf*
- 27.–32. Vc; B, 1–3: reverse stems 
28. Vno I; B, above 6 (*g*²): *staccato* stroke
Vla; B, above 4: *staccato* stroke
31. Vno II; A, above 3: *staccato* dot
Vno II; B, below 6: *staccato* stroke
Vc; AB, 1–2: 
Vc; AB, above 3: missing *staccato* stroke
33. Vno II, Vla; B, below 1 and 2: *staccato* dots
34. Vno II; B, below 1: *staccato* dot
35. Vno I; B, above 2: *rf*
Vno I; B, 2–3: missing
Vno II; A, below 3: *staccato* dot
Vno II; B, below 3: *staccato* stroke
Vla; A, below 3 and 6: *staccato* dot
36. Vno II; A, below 1 and 4: *staccato* dot
Vno II; B, below 1 and 4: *staccato* stroke
Vc; A, above 6: *staccato* dot
37. Vno II; A, below 3: *staccato* dot
Vno II; B, below 3: *staccato* stroke
Vla; A, below 3 and 6: *staccato* dot
38. Vno I, Vno II; B, below 1: missing *rf*
Vla; B, 1–2: 
Vla; B, below 4: missing *rf*
Vc; B, 1–2: 
39. Vno I; B, below 1 and 4: missing *rf*
Vno II, Vla; B, below 1 and 3: missing *rf*
Vc; B, 1–2 and 3–4: 
40. Vno I; A, below 4–6: 
Vc; B, below 1: *rf*
Vc; B, 1/41.1: 
41. Vno II; B, below stave: 
Vla; B, above stave 
Vc; B, below stave 
42. Vno II; B, 1: note corrected (crossed out)
Vno II; B, before 2: *dolce*
Vla; A, before 2: γ γ (replaced with: γ)
Vla; B, before 2: *dolce*
- 42.–46. Vc; B, 1–3: reverse stems 
43. Vno II; A, below 1: *dol*:
Vla; A, above 3 and 6: *staccato* dot
Vla; A, below 1: *dol*:
44. Vno I; A, below 1: *dol*
Vno II; B, above 3: *staccato* stroke
45. Vno II; B, above 3 and 6: *staccato* stroke
46. Vc; B, after 3: prolonging dot
Vc; B, 4–9: missing 
48. Vno II; B, before 1: *p*
Vla; B, above 1: *p*
- Vc; B, above 1: *p*
49. Vno I; B, 1/50.1: 
Vc; B, 1–6 and 7–12:  (imprecise)
50. Vno I; B, 1–6: missing 
Vno I; B, 7–11: 
Vno I; B, below 6–12: missing 
51. Vno I; B, below 1 and 4: *rf*
Vc; B, below 1: *rf*
53. Vno I; B, below 1 and 4: *rf*
Vc; B, below 1: *rf*
55. Vno II; B, 2/56.1: 
Vla; B, below 1: *f*
Vc; B, below 1: *ff*
56. Vc; B, 1/57.1: 
57. Vno II; B, 1/58.1: 
59. Vno I; B, before 2 (*ab*): $\sharp$
Vno II; B, 2–4: *c*^l
Vla; B: 
Vc; B, 1–3: reverse stems 
Vc; B, below 1: missing *ff*
Vc; B, before 5: 
60. Vno I; B, above 1: *p dolce*
Vno II, Vla; B, before 1: *p*
Vla, Vc; A, below 1: *dol*:
Vla; B, above 1: *dolce*
Vla; B, 1–2: missing 
62. Vc; B, 1–2: 
63. Vno I; AB, Vno II; B, 1/64.1: 
Vla; A, above 3: *staccato* dot
Vla; B, above 5: *staccato* stroke
64. Vla; A, above 3 and 6: *staccato* dot
Vla; B, above 3 and 6: *staccato* stroke
66. Vla; B, 6: note corrected (author's own correction)
Vc; B, above 6: *staccato* stroke
67. Vla; B, 1–2: 
68. Vno II; B, 2–4:  (prolonged)
Vla; A, 4–5: 
Vla; A, above 6: *staccato* stroke
Vla; B, 4–6:  (author's own correction)
Vc; A, 4–5: 
Vc; B, above 6: *staccato* stroke
69. Vno I; B, 7–8: 
Vno I; B, below 9: *staccato* stroke
Vc; B, 1–2: 
Vc; B, above 3–6: *staccato* dots
70. Vno II; B, 2–6 and 7–8: 
Vno II; B, below 9: *staccato* stroke
Vc; A, 1–3: 
71. Vno I; B, 7–8: 
Vno I; B, below 9: *staccato* stroke
72. Vno II; B, below 3: *staccato* stroke

- Vno II; B, 7–9: 
- Vc; A, 1–3: 
73. Vno II; B, below 1: *staccato* dot
Vc; B, 7–8: 
- Vc; B, above 9: *staccato* stroke
74. Vc; B, above 2: *tr*
78. Vno I; B, below 1: *rf*
Vc; B, 7–8: 
- Vc; B, above 9: *staccato* stroke
80. Vla; B, above 3: *dolce*
81. Vno I; B, below 1–2: *p dolce*
82. Vno II; B, below stave: *dolce*
83. Vla; B, above 4: *staccato* stroke
84. Vno I; B, below 1 and 2: *staccato* stroke
Vno II; B, below 1 and 2: *staccato* dots
Vla, Vc; B, above 1: *p*
85. Vc; B, 1–4:  (imprecise)
86. Vno II; B, below 1 and 3: *staccato* dots
87. Vla; B, 1–5: missing
Vc; B, 1–4:  (imprecise)
88. Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* stroke
89. Vno I, Vno II; B, above 1 and 3: *rf*
Vla; A, below 5: unclear *f*;
Vla; B, below 5: missing *f*
Vla; B, 3–5: missing 
- Vc; B, 3–5: 
90. Vno I, Vno II; B, below 1: missing *p*
Vno II; B, 1: note with prolonged
Vla; B, 1 (with  tie)
Vc; A, below 1: *fp* (*f* moved to end of bar 89)
Vc; B, below 1: missing *fp*
92. Vno I; B, 7–8, 9–10, 11–12: missing 
- Vla; B, 1 (with  tie)
94. Vno I; B, 7–8, 9–10, 11–12: missing 
- Vno I; B, above 7: *staccato* stroke
Vla; B, 1/95.1: 
95. Vno I; B, below 2–6 and above 7–9: *staccato* dots
Vno I; B, 2–6: 
96. Vno I; B, above 1–9: *staccato* dots
Vno I; B, 2–6: 
97. Vno II; B, above 1–6: *staccato* dots
Vla; B, 1–11: missing 
- Vc; B, 1–11: missing 
- Vc; A, before 7: redundant *h*
98. Vno II; B, above 1 and 2: *staccato* dots
Vla, Vc; B, 1–4 and 6–9: 
- Vla; B, below 5 and 10: *staccato* stroke
99. Vno I; B, 2–6: 
- Vno I; B, 7–?:  (tie)
Vno II; B, 1–6: 
- Vc; B, 2/100.1: missing 
100. Vno I; B, above 6: *staccato* stroke

- Vc; B, 2–3: missing 
- Vc; B, 4/101.1: missing 
101. Vno I; B, above 1: 3 (added)
Vno I; B, above 2: *staccato* stroke
Vno I; B, 1–9: 
102. Vno I; B, below 1: 
- Vla, Vc; B, below stave: 
- Vc; B, 1–3: reverse stems 
103. Vno I; A, below 1: *p*
Vno I; B, above 1: *scherzando*
Vno I; B, below 3: missing *staccato* stroke
Vla; B, above 1: *fp*
Vla; B, below 2 and 6: *staccato* dots
Vc; B, 1–3: reverse stems 
- Vc; B, below 1: *fp*
104. Vla; B, 1/105.1/106.1/107.1:
106. Vno I; A, before 2: redundant *b*
107. Vno I; B, below 3: missing *staccato* stroke
Vc; B, 1: only top notes
Vc/109; A, linear notation: 
- 107.–108; B: missing dynamic marks in all parts
107.–108; Vno II; A:  in 107 only
107.–108; Vla; A:  in 108 only
108. Vno I; A, 1: *d*² instead of *bb*¹
Vno I; B, above 4–6: 
109. B, 1–2: missing dynamic marks in all parts
Vla; B, above 2–3: 
- Vla; B, below 3: *f*
110. Vc; B, 1–4 and 6–8:  (imprecise)
111. Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* dots
Vno II; B, before 1: *p*
Vno II; B, above 5: *staccato* stroke
Vla; B, below 2: *p*
Vc; B, 1–3: reverse stems: 
- Vc; B, above 2: *p*
112. Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* dots
Vc; B, 1–6: missing 
- Vc; B, 7–8: 
- Vc; B, above 9: *staccato* stroke
113. Vla; B, 1–3:  (imprecise)
Vla; B, 7–8: 
- Vla; B, above 9: *staccato* stroke
114. Vno I, Vno II, Vla; B, below 1: *f*
Vla; B, 1–4: 
- Vc; B, below 1: *f*
Vc; B, 2–5:  (imprecise)
115. Vno I, Vno II; B, below 1: *p*
Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* dots
116. Vla; A, 1–8: 
- Vc; B, 6–8:  (imprecise)
117. Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* dots
Vno II; B, below 5: *staccato* stroke

118. Vla, Vc; B, 7–8: 
 Vla, Vc; B, above 9: *staccato* stroke
 Vc; B, 1–6: missing 
119. Vla; B, above the rest: 
120. Vno I; B, below stave: *scherzando*
 Vno I; B, 6–7: 
 Vno II; B, above notes: *p scherzando*
121. Vno I; B, 4–11: 
123. Vno I; B, 3–11: 
124. Vno I; B, 2–4 and 6–7: 
126. Vla; A, before 5: redundant 
 Vla; B, 2–4 and 6–7: 
127. Vla; A, 2–4: 
 Vla; B, 2–4: missing 
 Vc; B, before 2 (*f*[#]): redundant *#*
 Vc; B, 2–4 and 6–7: 
129. Vla; B, 1–2: missing 
130. Vno II; A, below 3 and 6: *staccato* dot
 Vla; A, below 2: *dolce* (moved to opening of bar)
 Vla; B, missing *dolce*
 Vc; B, below 1: *p*
 Vc; B, 1–2: 
131. Vno II; A, below 3 and 6: *staccato* dot
 Vla; A, below 1: *dol*:
 Vla; B, below stave: missing *dolce*
 Vla; B, 2–3: 
- 131.–136. Vc; B, 1–2: 
132. Vno II; A, below 3: *staccato* dot
133. Vno I; A, 2: *eb*¹
 Vno I; B, 2: *e*¹
 Vla; A, before 1: redundant *b*
 Vc; B, 2: 
134. and 135. Vla; B, above 4: missing *staccato* stroke
135. Vno II; B, 1:  (prolonged)
136. Vno I; B, 1–2 and 3–4: 
 Vno II; B, 3–4: missing 
 Vla; A, before 2: redundant *b*
 Vla; A, 1–3: beaming: 
 Vla; B, 1–2: 
 Vla; B, above 3: *staccato* stroke
137. Vla; B, 5–10: missing 
138. Vno I; A, 1–2: 
 Vno II; B, 1–2: 
 Vla; B, 1–6, 7–12: missing 
139. Vla; B, 1–4: 
 Vla; B, 5–10: missing 
142. Vla; B, above 1–6: *staccato* dots
144. Vla; B, 1–4: missing 
 Vla; B, 6–8: 
 Vc; B, before 6: redundant 
145. Vno II; A, 3–5: 
- Vno II; B, below 5: *staccato* stroke
 Vla; B, 2–4 and 6–8: 
146. Vno II; B, below 5: *staccato* stroke
 Vla; B, 2–4: 
 Vla; B, 5–8: missing 
147. Vno I; B, below stave: missing 
148. Vno I; B, 1: *ab*²
 Vno II; B, below 1: missing *f*
 Vno II; B, 1: *d*¹ (missing *b*)
 Vc; B, below 5–8: 
149. Vno I; B, below 1: *mf*
 Vno II; A, below 3 and 6: *staccato* dot
 Vno II; B, below 3 and 6: *staccato* stroke
 Vla, Vc; B, above 1: *mf*
- 149.–154. Vc; B, 1–3: reverse stems 
150. Vno I; B, above 6: *staccato* stroke
 Vno II; A, below 3: *staccato* dot
 Vno II; B, below 3: *staccato* stroke
 Vla; B, above 4: missing *staccato* stroke
151. Vno II; A, above 3: *staccato* dot
153. Vla; A, above 3 and 6: *staccato* dot
 Vla; B, above 3 and 6: *staccato* stroke
157. Vno II; B, below 3: *staccato* dot
158. Vno II; B, 2–4: 
 Vla; B, 1–2: 
159. Vno II; B, 1–3: 
160. Vno I; B, above 6: missing *staccato* stroke
 Vno II; B, below 2: missing *rf*
 Vla; B, 1–3: reverse stems 
 Vla; B, above 3: missing *staccato* stroke
 Vla; B, below 4: missing *rf*
161. Vno II, Vla; B, below 1 and 3: missing *rf*
 Vla; A, shifted rhythm 
162. Vno I; B, below stave: missing 
 Vno II; B, below 1: *rf*
 Vc; B, below 1: *rf*
 Vc; B, 1/163.1: missing 
163. Vno I; B, below 2nd half of bar: 
 Vno II; B, below 2–4: 
 Vla; B, below stave: 
 Vc; B, below stave: 
164. Vno II; B, below 2: *dolce*
 Vno II; B, above 2: *staccato* stroke
 Vla; A, below 2: *dol*:
 Vla; B, before 2: *dolce*
 Vla; B, below 2: missing *p*
 Vc; B, above 1: *fp*
- 164.–168. Vc; B, 1–3: reverse stems 
165. Vno I; B, below 1: *dolce*
167. Vno II; B, above 6: missing *staccato* stroke
168. Vno II; B, 1–2: 

170. Vno I; **B**, below 1: *p*
 Vno II, Vla; **B**, above 1: *p*
 Vno II; **B**, 2/171.2:  (prolonged)
 Vc; **B**, above 1: *p*
171. Vno I; **B**, 1/172.4: 
 Vla; **B**, 1/172.1: 
172. Vno I; **B**, 3–10: 
173. Vno II, Vc; **B**, above 1: *rf*
 Vla; **A**, below 1: *fp*
 Vla; **B**, below 1: *rf*
174. Vno I; **A**, before 4 (*ab*²): redundant *b*
 Vno I; **B**, 1–2 and 4–8: 
 Vno I; **B**, before 7 (*h*²): missing *b*
175. Vno I; **B**, below 4: missing *rf*
 Vno I; **B**, above 6: missing *staccato* stroke
 Vno II, Vla; **B**, below 1: *rf*
 Vla; **A**, below 1: *fp*
 Vc; **B**, above 1: *rf*
176. Vno I; **B**, above 5: erased figure 2 or 4
 Vno I; **B**, 4–8: 
 Vno I; **B**, before 5 (*f*²): *#*
 Vno I; **B**, before 7 (*a*²): missing *b*
177. Vno I; **B**, before 2 (*f*²): 
 Vno II, Vla; **B**, below 1: *f*
 Vno II; **B**, 2/178.2: 
 Vc; **B**, before 1: *ff*
181. Vno I, Vno II, Vla; **B**, below 1: missing *ff*
 Vno I; **B**, 4: dyad *b*¹–*d*²
 Vc; **B**, 1–3: reverse stems 
 Vc; **B**, below 5: missing *p*
 Vc; **B**, above 5: *dolce*
182. Vno I; **B**, above 1: *p*
 Vno II; **B**, above 1: *p dolce*
 Vla; **A**, below 1: *dol*:
 Vla; **B**, above 1: *dolce*
 Vla; **B**, before 1: *p*
 Vc; **B**, 1–2: 
183. Vla; **B**, above 3: missing *staccato* stroke
189. Vc; **B**, 1–2: 
190. Vla; **A**, 3/191.1: 
 Vla; **B**, 4–6: 
 Vc; **A**, 1–6: 
 Vc; **B**, 1–2 and 4–6: 
 Vc; **B**, above 3: *staccato* stroke
191. Vno II; **B**, 2–6 and 7–8: 
 Vno II; **B**, below 9: *staccato* stroke
 Vc; **B**, 1–2: 
 Vc; **B**, above 3–6: *staccato* dots
192. Vno I; **B**, 2–6 and 7–8: 
 Vno I; **B**, below 9: *staccato* stroke
 Vc; **B**, 1: dyad *g*¹–*eb*²
- Vc; **B**, above 4–6: *staccato* dots
193. Vno II; **B**, 1–6: missing
 Vno II; **B**, before 2 (*ab*): *b*
 Vc; **B**, 1–2: *b*
 Vc; **B**, above 3–6: *staccato* dots
194. Vno I; **B**, 7–8: 
 Vno I; **B**, below 9: *staccato* stroke
 Vc; **B**, 1: dyad *g*¹–*eb*²
 Vc; **B**, above 4–6: *staccato* dots
195. Vc; **B**, 3–5: 
 Vc; **B**, 7–8: missing 
 Vc; **B**, above 9: missing *staccato* stroke
196. Vc; **B**, above 2: *tr*
198. Vc; **B**, 1–12: 
200. Vc; **B**, 2–6: 
202. Vla; **A**, below 1: *dol*:
 Vla; **B**, above 1: *dolce*
 Vla; **B**, below 1: *p*
203. Vno I; **B**, below 1: *dolce*
 Vla; **B**, 1–3: 
204. Vno II; **B**, above stave: *dolce*
205. Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **A**, below 3: *staccato* dot
 Vno II; **B**, 1–3: 
 Vla; **B**, 1–4: 
206. Vno I; **B**, above 1 and 2: *staccato* stroke
 Vla; **B**, 3–4: missing 
208. Vno I; **B**, above 1: *staccato* stroke
 Vno II; **B**, below 1 and 2: *staccato* stroke
 Vla; **B**, 3–4: missing 
209. Vno I; **B**, below 1: missing *rf*
210. Vno I; **B**, above 1 and 2: *staccato* stroke
 Vla; **B**, 3–4: missing 
211. Vno I; **B**, above 1 and 3: *rf*
 Vno II; **B**, below 3: *rf*
 Vla; **B**, 1–2 and 3–5: missing 
 Vla; **B**, below 5: missing *f*
212. Vno I, Vno II, Vla; **B**, below 1: missing *p*
213. Vno II/217. **B**: 
 Vc; **B**, 1: *E*^b (*d*)
214. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12 (top part): missing 
 Vno I; **B**, od 6 (*d*¹ – bottom part) till end of bar: 
215. Vla/217.; **B**: 
216. Vno I; **B**, 7–8, 9–10, 11–12 (top part): missing
 Vno I; **B**, od 6 (*d*¹ – bottom part) till end of bar:
 Vc; **B**, 1/217.1:
217. Vc; **B**, 1: *E*^b (*d*)
218. Vno I; **B**, 2–6: above noteheads *staccato* dots below slur
 Vno II; **B**, above 6–8: *staccato* dots
219. Vla; **B**, 5–10: 
 Vc; **B**, 1–11: missing 

220. Vla; **B**, 1–4 and 6–9: 
 Vla; **B**, above 10: *staccato* stroke
 Vc; **B**, 1–4 and 6–8: 
 Vc; **B**, below 5 and 10: *staccato* stroke
221. Vno II; **B**, 3–7:  (prolonged)
 Vla; **B**, 2/22.1: missing 
223. Vno I; **B**, above 1: 3 (dopisek)
 Vno I; **B**, above 2: *staccato* stroke
 Vno II; **B**, 1–6: missing 
225. Vno I; **B**, above 1: 2
226. Vno I; **B**, below stave: 
 Vc; **B**, 1–3: reverse stems 
227. Vno I; **A**, above stave: *Scherz*:
 Vno I; **B**, above stave: *scherzando*
 Vno I; **B**, below 3: *staccato* stroke
 Vno II, Vla, Vc; **B**, above 1: *fp*
 Vc; **B**, 1–3: reverse stems 
228. Vno I; **A**, 1–5 and 6–10: 
- Vno I; **B**, 1–3 and 6–8: 
- Vno I; **B**, above 5: missing *staccato* stroke
229. Vno I; **A**, 1–5 and 6–10: 
 Vno I; **B**, 1–5 and 6–9: 
 Vno I; **B**, below 5: missing *staccato* stroke
230. Vno I; **A**, 1–5 and 6–9: 
 Vno I; **A**, below 5 and 10: *staccato* stroke
 Vno I; **B**, missing articulation marks
231. Vno I; **B**, before 1: missing *b*
 Vno I; **B**, 1–2: missing 
 Vno I; **B**, below 3: missing *staccato* stroke
 Vno II, Vla; **B**, below stave: missing 
 Vc; **B**, below stave: 
 Vc; **B**, 1/23.1: 
232. Vla/234.; **B**: 
233. Vno II; **B**, before 2 (bottom note): *f*
 Vc; **B**, above 2 (instead of above 1): *f*
234. Vla; **A**, after *z*: redundant *z*

Andantino

1. Vno I, Vno II, Vc; **A**, below 1: *dol*:
 Vno I; **B**, above stave: *p dolce*
 Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **B**, below stave: *dolce p*
 Vla; **A**, below 1st bar: *p dol*:
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/2.2: 
 Vc; **B**, above 1: *p dolce*
2. Vno I; **AB**, 3–5: triplet 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vc; **B**, 1–2: missing 
3. Vno I; **B**, 1–6: 
 Vno I; **B**, above 8: missing *staccato* dots
 Vno II; **A**, 5: *e*^l (corrected to *d*^l by analogy to bar 55)
 Vno II; **B**, 1–2 and 5–6: 
 Vno II; **B**, below 3, 4 and 7, 8: *staccato* dots
 Vla; **B**, 1–2 and 5–6: 
 Vla; **B**, above 4 and 8: missing *staccato* dots
 Vc; **B**, 1–3:  (imprecise)
4. Vno I; **A**, 5–7: triplet 
 Vno I; **B**, 1–3: 
 Vno I; **B**, 5–7: triplet 
 Vno I; **B**, below 6–7: missing 
 Vno I; **B**, 8/5.1: 
 Vc; **B**, 1–3:  (imprecise)
5. Vno I; **B**, above 7–12: *staccato* dots
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/6.1: 
 Vc; **B**, 1/6.2: 
6. Vno I; **A**, 7: grace note 
- Vno I; **B**, above 1–6: *staccato* dots
 Vno I; **B**, 8–9: 
 Vno I; **B**, above 10: *staccato* stroke
 Vno I; **B**, 10/7.1: 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 3/7.1: 
7. Vno I; **B**, above 6: missing *staccato* stroke
 Vno II; **B**, 2–3: 
 Vla; **B**, 1–6: 
8. Vno I; **B**, 5–6: 
9. Vno II; **B**, before 4 (*cb*^l): redundant *b*
10. Vno II; **B**, 1–4: missing 
 Vno II; **B**, before 4 (*cb*^l): redundant *b*
11. Vno I; **B**, above 7–12: *staccato* dots
 Vno I; **B**, 12/12.1: missing 
 Vno II; **A**, 1–3: 
 Vla; **A**, 1–3: 
 Vla; **A**, 1: *g*
 Vla; **B**, 1–2: 
 Vla; **B**, 2: *ab*
12. Vno I; **A**, 7: grace note 
 Vno I; **B**, 1–4: 
 Vno I; **B**, 7: grace note illegible
 Vno I; **B**, 8–10: 
 Vno II, Vc; **A**, below 2: 
 Vla; **B**, 1–2: missing 
13. Vno I; **B**, 1–2: 
 Vno II; **AB**, 1–2: missing 
 Vla, Vc; **A**, 1–2: 
 Vla; **B**, 1/14.1: 

- Vc; B, 1/14.2: 
14. Vno I; AB, 3–5: triplet 
 Vno I; A, 7–9: triplet 
 Vno I; B, 7–9: triplet 
 Vno I; B, 7/15.1: 
 Vno II; B, 1–2: 
 Vno II; B, 3/15.1: 
 Vla; A, 1–2: 
 Vla; B, 3/15.1: 
 Vc; A, 1–2: 
15. Vno I; B, 4–5: 
 Vno II, Vla; B, 2–3: missing 
16. Vla; B, 5–6: 
17. Vno I; B: 
 Vc; B, before 1: *ff*
 Vc; B, 1–3: reverse stems 
 Vc; B, 7–9: reverse stems 
19. Vla; B, below stave, 2nd half of bar: missing 
 Vno II; B, 2–3: missing
20. Vno II, Vla; B, below 1: missing *p*
 Vc; B, above 2: *p*
21. Vno I; B: 
 Vno I; B, 3/22.1: missing 
 Vno II; B, below 1: missing *f*
 Vla; B, below 1: missing *ff*
 Vc; B, before 1: *ff*
 Vc; B, 1–3: reverse stems 
 Vc; B, 7–9: reverse stems 
22. Vno I; B, below 2 and 4: missing *rf*
 Vla; B, 1–2 and 3–4: missing 
23. Vno II; B, below 1–5, 8 and 11: missing *staccato* dots
 Vno II; B, 6–7 and 9–10: missing 
 Vno II; B, below 2nd half of bar: missing 
 Vla; B, below stave, 2nd half of bar: missing 
24. Vno II, Vla; B, below 1: missing *p*
 Vc; A, 3/25.1: 
 Vc; B, above 2: *p*
 Vc; B, 2–3:  (imprecise)
25. Vno I; A, below 3: *dol*:
 Vla/1.pof. 34.; B: sextuplets  (imprecise slurs)
- 25.–30 Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 25.–33. Vno II; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 25.–35. Vno II; B, missing sextuplet marks
26. Vc; B, below 1: *mf*
 Vc; B, 2: *ab* (not a triad)
 Vc; B, 3/27.1: missing 
27. Vc; B, below 2 and below 4: *mf*
28. Vno I; A, 3/29.1: 
 Vno I; B, above 1 and 2: *staccato* dots
 Vno I; B, 3/29.1: missing 
29. Vc; A, below 2: *dol*:

- Vc; B, below stave: *dolce sostenuto*
30. Vno I; A, 2–5: slide written out
 Vno I; B, 8–10: 
31. Vno I; B, above 3 and 4: *staccato* dots
 Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 Vla; B, before 2 and 3: redundant
32. Vno I; B, 3–4: 
 Vno I; B, above 5: *staccato* stroke
 Vno I; B, 7/33.1: 
 Vla; A, 1–6: sextuplet 
- 32.–40. Vno II; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 33. Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 34. Vno I, Vc; A, 1–2: 
 Vno I; A, 3/ 35.1: 
 Vno II; AB, before 2: redundant *b*
 Vla; AB, before 3: redundant *b*
 Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplet 
 Vc; B, 1–3: 
35. Vno I; B, above 2–4: missing 
 Vla; B, before 8: *b*
 Vc; B, 1–4: 
36. Vno I; A, 1: grace note *♯*
 Vno I; B, before 2: missing grace notes (*c*³)
37. Vno I; A, 2/38.1: 
 Vno I; B, 2/38.1: missing 
 Vc; B, above 1 and 2: missing *staccato* stroke
- 37.–47. Vno II; B, missing sextuplet marks
 37.–42. Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 37.–45. Vla; B, sextuplets  (imprecise slurs)
38. Vc; B, below 1: *mf*
 Vc; B, 2: *ab* (not a triad)
 Vc; B, 3/39.1: missing 
39. Vno I; A, 1–3: 
 Vno I; B, 1–3: 
 Vc; B, below 2 and 4: missing *rf*
40. Vno I; A, 3/41.1: 
41. Vno II; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 Vc; A, below 2: *dol*:
 Vc; B, below stave: *dolce sostenuto*
42. Vno I; A, 2–5: slide written out
 Vno I; B, 6–10: 
- 42.–51. Vno II; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 43. Vla; A, 1–6, 7–12: sextuplets 
 44. Vno I; B, 3–4: 
 Vno I; B, above 5: missing *staccato* stroke
 Vno I; B, 6–8: missing 
 Vla; A, 1–6: sextuplet 
45. Vno I; B, 2–3: missing 
 Vla; A, 1–6: sextuplet 
46. Vno II; A, 1–6: sextuplet 
 Vla; B, 1–6: sextuplet 

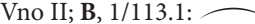
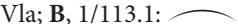
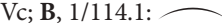
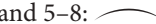
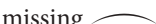
- Vc; A, 1–2: 
- Vc; B, 1–3: 
47. Vno I; B, above 2–3: missing 
- Vc; B, 1–4: 
48. Vno I; A, 1: grace note 
- Vno I; B, before 2: missing grace notes (c^3)
- Vno II, Vla; B, below 1: missing ***f***
- Vla; B, 2–6: dyads *f–ab*
- Vc; B, before 1: ***ff***
- Vc; B, 2: *ab* (not a chord)
49. Vno I; B, below 1: missing ***f***
50. Vno I; B, 1 and 2: a^2 (missing f^1-c^2)
- Vno I; B, 3/51.1: 
- Vc; B, 2: c^1 (not a triad)
51. Vno I; A, below 1: *dol*:
- Vno I; A, 2–5: slide written out
- Vno I; B, 7–8 and 10–11: 
- Vno I; B, above 9 and 12: *staccato* stroke
- Vc; AB, before 1: redundant $\flat$
52. Vno I; B, missing (written out) cadential formula
- Vno II; A, below 1 and below 2: $\smile$
- Vno II; AB, before 1: redundant $\flat$
53. Vno I; B, 1–2: missing 
- Vno II, Vc; A, 1/54.1: 
- Vno II; B, below stave: ***p dolce***
- Vla; A, 1/54.2: 
- Vla; A, below 1: *dol*:
- Vla, Vc; B, above 1: ***p dolce***
- Vla; B, 2/54.1:  (imprecise)
- Vc; B, 1/54.2: 
54. Vno I; AB, 3–5: triplet 
- Vno I; A, 2–5: 
- Vla; B, 1–2: 
- Vc; A, below 2: *dol*:
55. Vno I; B, 1–2 and 5–8: 
- Vno I; B, above 4 and 8: missing *staccato* stroke
- Vno II; A, below 4 and 8: *staccato* dots
- Vno II; B, 1–2 and 5–6: 
- Vno II; B, below 3, 4 and 7, 8: *staccato* dots
- Vla; B, 1–2 and 5–6: 
- Vla; B, below 3, 4 and 7, 8: *staccato* stroke
- Vc; B, 1/56.2: 
56. Vno I; B, 1–4: 
- Vno I; B, 5–7: triplet 
- Vno I; B, below 2nd half of bar missing $\Leftarrow$
- Vno II; B, 1–2: 
57. Vno I; B, 1–5, 9–15: 
- Vno II; B, 1/58.1: 
- Vla; AB, 1/58.1: 
- Vc; AB, 1/58.2: missing 
58. Vno I; AB, 3–5: triplet 
- Vno I; A, 8–10: triplet 
- Vno I; B, 8–10: triplet 
- Vno I; B, 13–18: 
59. Vno I; B, 1–4: 
- Vno I; B, 5–12: missing 
- Vla; B, 1–3: 
60. Vno I; B, 3–9: 
- Vno I; B, 9–10: missing 
- Vno II; B, 2–4: 
- Vno II; B, 5–6: missing 
- Vla; B, 5–6: 
61. Vno I, Vno II; B, above 1: ***pp***
- Vno II; B, 1–3: missing 
62. Vno I; B, below 2–4: missing 
- Vno II; B, below 1–4: *staccato* dots
- Vno II; B, 2–4: missing
63. Vc; A, before 1: redundant $\flat$
- Vc; B, above 1: ***pp***
64. Vno I, Vno II; B, below 1: missing ***p***
- Vno I, Vno II, Vla, Vc; B, below stave: *decrescendo*
- Vno II; B, below 1–8: missing *staccato* dots
65. Vno I; B, below 2: missing ***p***
- Vno II; B, below 1: missing ***pp***
66. Vno I; B, below 3: missing ***ppp***
- Vno II, Vla, Vc; B, below 2: ***ppp***

Rondo

1. Vno I, Vla; B, below stave: missing *scherzando*
- Vno II; B, below 1: missing *scherzando*
- Vno II/5.; B, 1–4: 
- 1.–5. Vla; B, 1–4: 
2. Vla; B, 1–4: 
3. Vno I; A, 1–3: 
- Vno I; B, 1–3: missing 
- Vno I; B, 4–6:  (prolonged) double
- 3.–4. Vla; B, imprecise slurs
4. Vno I; B, 1/5.1: 
6. Vla; B, 1–3: missing 
- Vla; B, above 4: missing $\sharp$
7. Vno II; B, 2–3: missing 
- Vno II; B, above 4: missing $\sharp$
- Vla; A, 1–3: 
8. Vc; AB, 1–3: reverse stems 
9. Vno I; B, 3–6: 
10. Vno I; B, 2–3: missing 
12. Vno I; B, 3–7: 
13. Vno I; B, 3–6: 

- Vno II; B, 1/15.1: 
14. Vno I; B, 2-3: missing 
16. Vno I; B, 1-4: 
- Vno II; B, below 4: missing 
- 17.-21. Vno II; B: 
- Vla; B, 1-2: f^l-f^l
19. Vno I; B, 1-8: 
- Vno I; B, below stave: missing 
- Vla; B, 1-2: f^l-f^l
20. Vno I, Vla, Vc; B, below 1: missing f
21. Vno I; B 3-6: 
22. Vno I; B, above 1 and 4: missing *staccato* stroke
- Vno I; B, below stave: missing 
23. Vno I; B, 1-8: missing 
- Vno I; B, below 1: missing p
24. Vno I; B, 2-4: 
- Vno I; B, below 1: missing pp
- 26.-31. Vno II, Vla; B, 1-4:  imprecisely written
28. Vno I; B, 4-6: 
29. Vno I; A, 5-8: 
- Vno I; B, 1-4: 
- Vno I; B, 5/30.1: 
32. Vno II, Vla; B, 2-3: missing 
- Vno II, Vla; B, above 4: missing 
33. Vc; B, 1-3: reverse stems 
- 33a. Vc; AB, 1-2: reverse stems 
- Vc; B, 3-6: reverse stems 
34. Vno II, Vla; A, below 1: *dol*:
- Vno II, Vla; B, above 1: *dolce*
- Vc; B, below 1: missing p
- 34.-48. Vc; B, 1-8:  (imprecise)
37. Vno II, Vla; B, 1-2 and 3-4: 
- Vno II, Vla; B, above 4: missing 
38. Vno I; A, below 1: *dol*:
39. Vla; B, 1-3: 
40. Vno II; B, 3 and 4: g^l-g^l
- Vc; A, 2: $D\flat$ (corrected to $E\flat$ on the basis of bar 48).
41. Vno I; A, 1: grace note 
- Vno I; B, 1: grace note ()
- Vno II/42.; B: 
- Vla; B: 
45. Vno II; B, 1-2 and 3-4: 
- Vno II; B, below 4: *staccato* dot
- Vno II; B, above 4: missing 
- Vla; B, 2-3: missing 
- Vla; B, above 4: missing 
46. Vno I; B, 1-5: 
47. Vno I; B, 1-3: 
- Vno II; B, 1-2: 
48. Vno I; B, 2-6: 
49. Vno I; B, 3-7: 
50. Vno I; B, 1-6: 

- Vno II; B, 1-2: missing 
- Vno II; B, above 2: missing 
- Vla; B, above 3: missing 
- Vc; AB, 1-3: reverse stems 
51. Vno I; B, 1-8: 
- Vc; AB, 1-3: reverse stems 
52. Vno I; A, 4-6: 
- Vno I; B, 3-8: 
- Vno I; B, above 8: missing *staccato* stroke
53. Vno I; B, 2-4: 
54. Vno I; B, 1-7: 
- Vno II, Vla; B, 1-2: missing 
- Vno II, Vla; B, above 3: missing 
- Vla; B, 2: bb (note corrected by author to ab)
54. and 55. Vc; AB, 1-3: reverse stems 
56. Vno I; B, 3-6: 
57. Vno I; B, 2-3: missing 
58. Vno I; B, 3-7: 
59. Vno I; B, 2-3 and 5-6 missing: 
60. Vno I; B, 1-5: 
61. Vno I; B, 1-6: 
- Vno I; B, below stave: missing 
62. Vno I; B, 1-7: 
- Vno II, Vla; B, above 2 and 4: 
- Vno II, Vla; B, 2-3: missing 
63. Vno II, Vla; B, above 2 (instead of above 3): 
64. Vno I, Vc; AB, before 2: redundant 
- Vno I; B, 3/65.5: 
- Vno II, Vla; B, above 2 and 4: 
- Vno II, Vla; B, 2-3: missing 
- 64.-68. Vc; B, 1-8:  (imprecise)
65. Vno II, Vla; B, above 2 (instead of above 3): 
66. Vla; A, below 1: *dol*:
- Vla; B, below 1: missing *dolce*
67. Vno II; B, 1/68.1: missing 
69. Vno I; B, below 1: missing p *dolce*
- Vno II, Vla; B, 1-2 and 3-4: 
- Vno II, Vla; B, above 4: missing 
- 69., 70. and 71. Vc; B, 1-8: missing
70. Vno I; A, below 2: *dol*:
71. Vno I; B, 1-2: 
- Vno II; B, 1-2: 
72. Vno I; B, 2-6: 
- Vc; B, 2-8:  (imprecise)
73. Vno I; B, 3-8: 
- Vno I; B, below stave: missing 
74. Vno I; B, 1-8: missing 
- Vno I; B, before 1: missing 
- Vno II/81.; B:
- 
- Vla/81.; B:
- 

- Vc; B, 1-4: 
75. Vno I; B, 1-6: 
76. Vno I; B, 1-8: missing 
Vno I; B, before 1: missing 
78. Vno I; B, above 2: 2
Vno I; B, before 7 (*eb*³): missing 
Vc; B, 1-4: 
79. Vno I; B, above 1: missing 2
Vno I; A, 3: *c*³
80. Vno I; A, 5-8: reverse stems 
Vno I; B, 6: *bb*¹ (amended from original *d*² ?)
81. Vno I; B, 1-8: missing 
- 81., 82. and 83. Vno I; A, 1-4 and 5-8: reverse stems 
82. Vno II, Vla, Vc; B, 1./83.1: 
- 82., 83. and 84. Vno I; B, 1-4 and 5-8: missing 
83. Vno II; B, 1-2: 
85. Vno I; B, 1-8: 
Vc; B, above 2 and 4: 
Vc; B, 2-3: missing 
- 85.-88. Vno I; A, 1-4 and 5-8: reverse stems 
86. Vno I; B, 1-8: 
Vc; B, above 2: 
87. Vc; B, above 2 and 4: 
Vc; B, 2-3: missing 
- 87.-90. Vno I; B, 1-4 and 5-8: missing 
88. Vc; B, above 2: 
89. Vla; B, 1: *bb*
91. Vno I; A, 1-4: reverse stems 
Vno I; B, 3-7: 
Vla; B, 1-2: missing 
92. Vno I; A, 1: grace note 
Vno I; B, 1: grace note 
Vno I; B, 1-2, 2-5 and 6-9: 
Vno II; B, above 2 and 4: 
93. Vno I; B, 1-4 and 5-8: 
Vno II/94.; B: 
Vla; A, 1-2: *bb-c*¹ (instead of *d*¹-*eb*¹)
Vla; B: 
Vla; B, below stave: missing 
94. Vno I; B, 1-4 and 5-8: 
Vla; B, 1: *f*¹
Vc; B, 1: missing *B*
95. Vno I; B, 4/96.5: 
96. Vno I; B, below stave: missing 
97. Vno I; B, 2/98.3: 
98. Vno I; B, below stave: missing 
Vno I; B, 5/99.1: 
99. Vno II; A, below 1: *mf*
Vno II; B, below 1: missing *p*
- 99.-102. Vno II; B, 1-4:  (imprecisely written)
- 99.-104. Vla; B, 1-4:  (imprecise)
101. Vno I; A, 1-3: 
Vno I; B, 1-3: missing 
Vno I; B, 4-6: 
102. Vno I; B, before 1 (*a*²): missing *b* (reminder)
Vno I; B, 4-8: 
105. Vno II, Vla; B, 2-3: missing 
Vno II, Vla; B, above 4: missing 
106. Vc; AB, 1-3: reverse stems 
107. Vno I; B, 3-6: 
108. Vno I; B, 2-3: missing 
110. Vno I; B, 3-7: 
111. Vno I; B, 3-6: 
Vno II; B, 1/113.1: 
Vno II; B, before 1: redundant *b*
112. Vno I; B, 2-3: missing 
Vla; B, 1/113.1: 
113. Vc; B, 1/114.1: 
114. Vno I; B, 2-7: 
Vno II; B, below 1: *staccato* stroke
115. Vno II/119.; B: 
Vla/117.; B: 
117. Vno I; B, below stave: missing 
Vno I; B, 3-7: 
118. Vno I; A, 4-6: 
Vno I; B, below 1: missing *ff*
Vno I; B, 4-6: missing 
Vla, Vc; B, below 1: missing *f*
119. Vno I; B, 4/120.3: 
120. Vno I; A, 2-4 and 5-8: 
Vno I; B, 4-6: 
121. Vno I; B, below 1: missing *p*
Vno I; B, 1-8: missing 
122. Vno I; B, below 1: missing *pp*
Vno I; B, 1-4: missing 
123. Vno I; B, below 1: missing *mf*
125. Vno II; AB, before 1: redundant *b*
Vno II; B, below stave: missing 
126. Vno II; B, 1/131.1: imprecisely written 
128. Vno I; B, above 1: 2
131. Vno II/134.; B: 
Vla/134.; B: 
132. Vno I; B, 2/133.1:
Vc; B, 1: 
133. Vno I; B, 1: 
Vc; B, 1: 
134. Vno I; B:  |  |  |  |
Vla; A, above 1 and below 2: *staccato* stroke
Vc; B, below 1 and 2: *staccato* dots
135. Vno I; B:  |  |  |  |
Vla; A, below 1 and 2: *staccato* stroke

Vla; B, above 1 and 2: *staccato* dots

Vla; B, below staff: missing 

Vc; B, below 1 and 2: *staccato* dots

136. Vla; B, below 1: missing *mf*

136.–141. Vla; B, 1–4:  (imprecise)

138. Vno I; B, 3–6: 

139. Vno I; B, 3–7: 

142. Vla; A, 1–3: 

Vla/153.; B:



143. Vno II; A, 2/144.2: 

Vno II/153.; B:



Vc; AB, 1–2: reverse stems 

Vc; B, 3–6: reverse stems 

144. and 145. Vc; B, 1–8:  (imprecise)

147. Vc; B, 1:  (tie)

148. Vc; AB, 1–2: reverse stems 
Vc; B, 3–6: reverse stems 

Vc; B, 1–6: 

149. and 150. Vc; B, 1–8:  (imprecise)

153. Vno I; B, 1–3: reverse stems 

Vc; AB, 1–3: reverse stems 

154. Vno I; B, above 2: *p*

Vno I; B, 4–7: 

Vno II, Vla; B, above 1: *p*

156. Vno I; A, 5–6: *bb-c'* (instead of *c'-bb*)

Vno I; A, 1–7: 

Vno I; B, below 1: *pp*

Vno I; B, 2–5: 

Vno II, Vla; B, above 1: *pp*

158. Vno II; B, before 1 (*bb'*): *ff*

Vla, Vc; B, below 1: *f*

6A. KWARTET D-MOLL OP. 8 NR 3 *QUARTET IN D MINOR OP. 8 No. 3 (VERSION A)*

In accordance with previously accepted principles (see commentaries on *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1, versions A and B, in this volume), we present the two distinct versions of *Quartet in D Minor* separately. These two variants, which demonstrate major differences, have been preserved in two respective sources: the first print published by Johann André in Offenbach (1806), and a manuscript that is believed to be the composer's autograph.

I. Sources

Our edition of version A is based on the first print: *Trois / QUATUORS / pour / deux Violons, Alto / et Violoncelle / dédiés à / Monsieur A. Bundesmann / Par / J. ELSNER. / Oeuvre 8. N^o 2497. Prix fl: 4– / A OFFENBACH^s/M, / chez Jean André. [1806].* Information concerning the sources, explaining our choice of the primary source, data concerning the print, its description, content, notes on dating the source and the main characteristics of music notation, as well as the source's current location and available literature, can be found above in the general remarks and commentary on *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1 (version A) and *Quartet in E-Flat Major* Op. 8 No. 2 in this volume.

Recordings (both based on the first print): Józef Elsner (1769–1856) – *Trzy kwartety smyczkowe op. 8. [Three String Quartets Op. 8] (ok./ca 1796)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Adam Pastuszka – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello), world premiere recording, 2019, CD ACCORD ACD 257–2; *Elsner – Chamber Music: String Quartet in D minor, Op. 8 No. 3 (ca 1796)*, perf. *Prima Vista Quartet* (Krzysztof Bzówka – 1st violin, Józef Kolinek – 2nd violin, Piotr Nowicki – viola, Piotr Hausenplas – cello), 2019, CD2, DUX 1555/1556; *Joseph Elsner, Complete Chamber Music*, perf. *Hoffmeister Quartet* (Christoph Heidemann – 1st violin, Ulla Bundies – 2nd violin, Aino Hildebrandt – viola, Martin Seemann – cello), Profil Medien, 2019, PH 19033.

The composition has no contemporary editions.

II. Dating

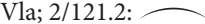
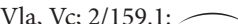
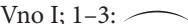
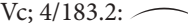
The precise date of composition is unknown. Most likely the piece was written in the last years of the 18th century (for more information, see commentary on *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1).

III. List of corrections and variants

As it has been explained in the section on corrections and variants included in the general commentary on *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1 (its both primary sources: André's print and Elsner's manuscript), the vast majority of comments concerning the characteristic qualities of these two source records also perforce applies to both sources of *Quartet*

in D Minor Op. 8 No. 3. In order to avoid unnecessary repetitions of the same descriptions concerning the characteristics of the Offenbach prints and Elsner's autograph, we will limit ourselves at this point nearly exclusively to listing and discussing those rudimentary qualities that concern only *Quartet in D Minor* Op. 8 No. 3, while other notes will be considered secondary though also important for the edition. The structure of the commentary is the same as for *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1. We thus present separate commentaries, lists of corrections and variants for each of the two versions of the piece. All the remaining differences and variants have been indicated in the detailed list of corrections and variants.

Allegro

2. Vno I; 1–3: 
3. and 4. Vno I; above 1: *rf*
13. Vc; 1–4 and 5–8: reverse stems 
15. Vla; 1–2: 
- Vc; 2/16.1: 
16. Vla; 1–2: 
20. Vla; below 2: *fp*
22. Vc; below 1: *dol:*
25. Vno I; below stave: symbol $\Leftarrow$ (moved below bar 24)
31. Vla; 1: g (but sharp is placed correctly before f)
32. Vno I; below 1: *dol:*
35. Vno I; 1/36.3: 
- Vla; 1/36.1: 
36. Vla; 5–8: 
- Vno I; 4/37.2: 
- Vc; 2/37.3: 
37. Vno I; 3/38.3: 
- Vc; 4/38.2: 
38. Vno I; 4/39.2: 
- Vc; 3/39.2: 
39. Vc; 4/40.2: 
46. Vc; 1–3: triplet 
50. Vla; 6–8: triplet 
52. Vno I; 1–5: 
55. Vc; 1–3: triplet 
57. Vno II; 2–5, 6/58.1: 
58. Vno II; 2–8: 
59. Vno II; 1–8: 
- Vla; 1–8: 
60. Vno II; 1–8: 
- Vla; 1–8: 
- Vla; above 1: *staccato* stroke (unclear notation, overlaps with start of slur)
62. Vla; above 1: *staccato* stroke
63. Vno II; 1–6: triplets 
64. Vla; 2/66.2: 
65. Vno I; below 1: *pp* (moved below 64.2)
- Vno II; 1/66.2: 
66. Vno II; 3/68.2: 
67. Vno I; before 4: $\flat$ (instead of 2)
- Vno I; 1/68.2: 
- Vla; 1/68.2: 
69. Vno I; 1–3: triplet 
- Vno I; 4–6: triplet 
72. Vno I; above 3: *rf*
79. Vno I; above 3, 6, 9, 12: *staccato* dots
89. Vla; below 1: *ff* (instead of *fp*)
- 94a. Vla; 2/95.1: 
97. Vc; 1–8: 
102. and 103. Vc; 1–5: 
106. Vno I, Vc; below 2: *dol:*
110. Vno II; before 5: redundant $\sharp$
119. Vno II, Vla; before 1: $\flat$
- Vla; 2/121.2: 
- Vc; 2/120.4: 
122. Vno II; above stave: graphic mark for *crescendo* ($\Leftarrow$)
125. Vla; 1/126.2: 
127. Vno II; above stave: graphic mark for *crescendo* ($\Leftarrow$)
- 136.–138. Vno I; 7–9, 10–12: reverse stems 
143. Vno I; above 5–8 (above stave): graphic mark for *crescendo* ($\Leftarrow$)
144. Vno I; above 1: *ff*
148. Vno I; above 2: *rf*
156. Vc; 1–4 and 5–8: reverse stems 
157. Vno I; below 3: *f* (moved below 1.)
158. Vno I; below 3: *p* (moved below 157.4)
- Vla, Vc; 2/159.1: 
160. Vla; 2/161.1: 
163. Vno II; below 1: *mf* (moved below 2)
- Vno I; 2/164.8: 
167. Vno I; 5–8 
169. Vno I; 5: b^1 (instead of a^1)
172. Vno I; below 1: *dol:*
- Vla; below 4: *dol:*
174. Vno I; 1–3: 
- Vno I; above 4: *staccato* dot
175. Vla; 1/176.1: 
176. Vc; below 1: *dol:*
177. Vc; 1–3: 
- Vc; above 4: *staccato* dot
178. Vla; 1/179.1: 
179. Vc; 2/180.3: 
180. Vc; 4/181.2: 
181. Vc; 3/182.2: 
182. Vno II; 2–8: 
- Vc; 4/183.2: 

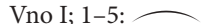
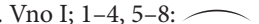
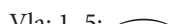
193. Vla; 5–7: triplet
200. Vno II; 2–8:
202. and 203. Vla; 1–8:
206. Vno II; 2–8:
207. Vc; below 1: **ff**
208. Vc; below 1: **pp** (moved below 207.2)
 Vla; 1/209.2:
 Vc; 1/209.2:
209. Vno I; 3/210.4:
 Vc; 3–211.2:
210. Vla; 1/211.2:
212. Vno I; 1–3: triplet
 Vno I; below 1: **ff**
214. Vno I; 10–12:
215. Vno I; above 3: **rf**
219. Vno I; 4/220.1:
223. Vno I; 1–3:
226. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: reverse stems
227. Vno I; above 3, 6, 9, 12: redundant ,
 Vno I; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: reverse stems
 Vla; 1/228.3:
229. Vno I; 1–3, 4–6, 7–9, 10–12: reverse stems
231. Vno II; 1/ 232.1:
 Vc; 1/232.1:
236. Vno I; below 2–7: *staccato* wedge
238. Vc; below 1: **p** (moved below 237.1)

Andantino

0. Vno I; below 1: *dol*:
1. Vno II, Vla; below 1: *dol*:
 Vno II; below 1–3: *staccato* dots
 Vno II; 1/2.1:
3. Vc; 1–3: reverse stems
4. Vc; 1–2: reverse stems
5. Vla; below 1: **f**
6. Vno I; below 3: *dol*:
 Vno I; 4: grace note
 Vno I; 7–9: triplet
11. Vno I; 3: d^2
 Vno I, Vno II; 1–2:
 Vno I; 3–6:
 Vla; 2–6:
14. Vno II, Vla; 3–6:
 Vc; 3–4: reverse stems
15. Vno I; 2–5:
 Vla; 1–4:
16. Vla; 1–4: reverse stems
 Vla; 2–4:
17. Vno I; 2/18.1:
20. Vno I; before 6: redundant
22. Vno II; 1–4:
24. Vno I; 1–8: beaming
 Vno I; 3–8: sextuplet
28. Vno I; 3–8:
 Vno I; 10/29.1:
30. Vno I; 1–5:
32. Vno I; 1–9:
34. Vno I; 1–5:
36. Vno I; 1–3, 7–9, 10–12: triplets
- Vno I; 1–3: reverse stems
37. Vno I; 1–3: reverse stems
38. Vno I; 1–5:
- 38., 39. and 40. Vc; 1–2: reverse stems
39. and 40. Vno I; 1–5:
41. Vc; 1–4: reverse stems
43. Vno I; after 1: $\sharp$ (instead of γ)
44. Vla; 1–4: reverse stems
45. Vno I; below 1: **p** *dol*:
 Vla; 2/46.2:
47. Vla; 1–4: missing
48. Vno I; 2/49.4:
50. and 51. Vno II; 1–6. 7–12: sextuplets
51. Vla; 1–6, 7–12: sextuplets
52. Vla; 1–6, 7–12: sextuplets
- 52., 53. and 54. Vno II; 1–6: sextuplets
- 52., 53. and 54. Vno II; 7–12: sextuplets
53. and 54. Vla; 1–6, 7–12: sextuplets
55. Vno II; 1–6: sextuplet
 Vno II; 7–8: reverse stems
 Vla; 1–6: sextuplet
59. Vno II, Vc; 1–6: sextuplet
 Vno II; 7–12: sextuplet
- 62., 63. and 64. Vno II; above 1–3: *staccato* stroke
68. Vc; 1–3: reverse stems
69. Vno II; below 1: **fp**
78. Vno I, Vno II; 2/79.1:
79. Vno I; 2/80.4:
 Vc; below 1: *decres*:
84. Vno I; 1–3:
86. Vla, Vc; after 1: γ

Rondo

1. Vno I; below 1: *dol*:
3. Vno I; 1–4:
- Vno II; 1–6:
- Vla; 1–6:

5. Vno I; 1–4: 
6. Vno I; 1–3: 
7. Vla; 2–5: 
9. Vla; 1–3: 
11. Vno I; below 1: **p** (moved below 10.5)
Vno II; below 3 and 6: *staccato* dots
Vc; 1/12.2: 
14. Vno II; below 3: *staccato* dot
23. Vla; 1–5: 
28. Vc; 1–4: 
38. Vno II, Vla; below 1: **f** (moved below 2)
39. Vno II, Vla; below 1: *dol*:
Vc; after 1: **p dol**:
40. Vno II; 2–4: 
42. Vno II; 1–5: 
Vc; 1–3: reverse stems 
44. Vno II; 2–4: 
45. Vno II; 2–6: 
51. Vno I; 1–5: 
Vno II; 1–6: 
Vla; 1–6: 
55. Vno II; 1–5: 
Vla; 1–5: 
56. Vla; 2: 
57. Vc; 2–4: reverse stems 
58. Vla; 1–5: 
60. Vc; 1–6: reverse stems 
61. Vc; 2–4: reverse stems 
62. Vc: notated as a repetition of bar 61, marked with a brace above stave and the indication: 'bis'
65. Vno II; 1–3: 
Vc; 1–3: reverse stems 
66. Vno I; 5: grace note 
Vno II; above 3–4: symbol 
Vla, Vc; below 4: **f** (moved below 3)
67. Vno I; below 1: *dol*: **p**
Vno II; below 1: **fp**
70. Vno I, Vno II, Vc; below 1: **f** (moved below 2)
Vno I; 7: grace note 
Vno I; 8–9: reverse stems 
Vno II; 7: grace note 
Vla; below 3: **f** (moved below 2)
Vla, Vc; 7: grace note 
Vc; 8–9: reverse stems 
71. and 72. Vc; 2–4: reverse stems 
75. Vno II; 1–3: 
Vc; 1–3: reverse stems 
Vno I; 9/76.1: 
76. Vno I; 5: grace note 
Vno II, Vc; below 4: **f** (moved below 3)
Vla; below 4: **f** (moved below 3)
Vc; 1–2: reverse stems 
- Vc; below 1–3 symbol 
after 76. Vc: repetition mark
77. Vc; below 2: *dol*:
78. Vno I, Vla; below 1: **p dol**:
Vno II; below 2: *dol*: **p**
80. Vno I; 5: grace note 
84. Vla; 2/85.1: 
86. Vno I; below 1: **p dol**:
87. Vno I; 5: grace note 
89. Vc; 2–5: reverse stems 
90. Vla; 1–5: 
Vla; 5–11: 
92. Vno I; 1–5: 
Vc; 1–6: reverse stems 
93. and 94. Vc; 2–4: reverse stems 
98. Vno I; 4: *d^l*
Vc; before 1: zbędny 
99. Vno I, Vno II, Vc; below 1: **ff** (moved below 98.4)
101. Vc; 2/102.1: 
102. Vno I; above end of bar: *All^o tempo primo*
Vno II; below 2: *dol*: **p**
Vno II, Vla, Vc; above end of bar: *Tempo 1^{mo}*
103. Vla; below 1: **p dol**:
Vno II, Vla; 2–4: 
104. Vno II, Vla; 2–4: 
106. Vc; 1–3: reverse stems 
107. Vno I; below 1: *dol*:
Vno II, Vla; 2–4: 
108. Vno II, Vla; 2–4: 
109. Vno I; 2–6: 
110. Vno I; 1–4, 5–8: 
Vla; 1–3: reverse stems 
114. Vno II; 1–3: reverse stems 
- 126.–130. Vno I; 1–6: reverse stems 
131. Vno I; before 2: redundant #
133. Vno I; below 1: 
134. and 135. Vno I; above 3: *staccato* dots (not stroke)
136. Vno II, Vla; 3–4 
138. and 139. Vno I; above 3: *staccato* dots (not stroke)
140. Vno II; 1–5: 
142. Vno I; above 3: *staccato* dot (not stroke)
Vno II; 1–3: 
143. Vno I; above 3: *staccato* dot (not stroke)
Vno II; 4–5: 
144. Vno I; above 3 and 6: above 3: *staccato* dots
147. Vno I; 1–3: 
Vla; below 3: *staccato* dot (not stroke)
149. and 150. Vno I; above 3: *staccato* dots
158. Vno II; 2–5: 
Vla; 1–5: 
159. Vno II; 1–3: reverse stems 
Vla; 1–5: 

6B. KWARTET D-MOLL OP. 8 NR 3 *QUARTET IN D MINOR OP. 8 No. 3 (VERSION B)*

I. Sources

Our edition of version **B** is based on Elsner's manuscript (autograph).

[Title page:] *Trois Quadros / pour / deux Violons, Alto et Violonzelle / dédiés / a / Mon ami Antoine Bundesmann / 1799. / par / Joseph Elsner*. The separate parts of *Quartet in D Minor* take up: 1st violin – 9 pages; 2nd violin, viola, and cello – 6 pages of notation each. See general remarks and commentaries on Elsner's string quartets in *C Major* Op. 8 No. 1 (version B) and *E-flat Major* Op. 8 No. 2 (source B) in this edition for information on the historical record, its description, content, dating, the character of musical notation, current location, and available literature.

Recording: *Elsner, String Quartets Op. 8 (version 1799)*, perf. *Equilibrium String Quartet* (Sulamita Ślubowska – 1st violin, Małgorzata Malke – 2nd violin, Anna Nowak-Pokrzywińska – viola, Tomasz Pokrzywiński – cello), All'improvviso, 2023, ALLIMP 003.

The composition has no contemporary edition in this version.

II. Dating

The piece was written in Lwów (now Lviv), most likely in the last years of the 18th century (for more information, see commentary on *Quartet in C Major* Op. 8 No. 1 above in this edition).

III. List of corrections and variants

The key qualities of Elsner's manuscript have already been discussed in the commentaries on string quartets No. 1 (in C major) and No. 2 (in E-flat major) in this volume. To avoid unnecessary repetitions, we will limit ourselves at this point exclusively to detailed notes concerning *Quartet in D Minor* Op. 8 No. 3. The music notation in this quartet does not differ from that in the other two quartets preserved in the same source. This concerns bar lines, clefs, repetition markings (including 1. and 2. *volta*), time signatures and tempo indications, note and rest shapes (except for the note that opens the whole quartet, presented consistently in all the parts as a minim with a line on the right-hand side: (̎)), beaming in note groupings, and treatment of 'part' (linear) texture, as well as the abbreviation V: S: (= *volti subito*) that appears at the end of the bottom staves on the *recto* pages (except for pages where the movements end and so the pages need not be turned so quickly).

Irregular groupings such as triplets and sextuplets are not consistently marked. In most cases both are notated in the source without additional numerical indication (respectively 3 and 6), but with brackets above the noteheads. Sets of two triplets marked with the digit 6, linked by one bracket, are the most common type of sextuplets. Abbreviated notation (̎) in the *Allegro* (2nd violin, bars 66 and 212; viola, bars 66, 68, 212, and 214) have been expanded. These and other such unifications of musical text, one should be reminded, are based solely on analogies to parallel *loci*. This is also true of slurs and ties, for which differences have been indicated in the list of corrections and variants even where imprecise notation results, beyond any doubt, only from the composer's energetic hand motion.

Ornaments are strikingly rare throughout the *D Minor Quartet*. Grace notes that appear in the polonaise section of the *Rondo* in cadential formulas, though graphically notated as ornaments and interpreted as appoggiaturas, basically lose the character of ornamental notes, contributing to regular melodic progressions instead. Their rhythmic interpretation (as in version A of the same *Quartet*) has been suggested by small notes placed in brackets above the staves in these respective places. *Gruppetti* found in the original have been written out in full, without graphic symbols (cf. *Andante*, bars 26 and 32). The main motifs of the principal theme in the *Allegro*, featuring ascending motifs akin to slides in their ornamental character, may also in a sense be interpreted as ornamental.

Presentation of verbal texts, and especially the orthography of some of them, is characteristic. This concerns, first and foremost, terms referring to the formal elements of the work, tempo, articulation, and type of expression. The former group includes names for the individual sections of the *Rondo*: *alla polacca* (spelled in the original as *alla pollaka* in all the instrumental parts, bar 51) and *Trio* (1st violin, bar 71) or *Trio solo* (*ibid.*, cello), as well as formal-agogic description of recapitulation sections as *Tempo primo*, also sometimes as *Tempo 1mo* (*Rondo*, bars 96/97 and 147/148). Tempo indications include *piu lento* (*Rondo*, bars 143/144 and 146 in all the parts), placed below or above the stave, and the agogic–expressive term *sostenuto* (*Andante*, viola, bar 51). Articulation markings are limited to *staccato* (*Allegro*, bar 181) and *sempre staccato* (*ibid.*, bar 35, 2nd violin and viola); they refer to the manner of performance, also possibly to the bowing technique.

The number of terms indicating elements of performance is not large in the manuscript, but those few that occur were relatively frequently used by the composer. In the autograph, they are entered both above and below the staves. In this edition, their placement has been unified. In accordance with the accepted principles, we have placed them under the musical text, while their original location as well as verbal (including abbreviations) and graphic dynamic indications have been quoted in the detailed list of corrections and variants. *Dolce* is one of the most frequently occurring terms (28 times in total in all the parts). Furthermore, but exclusively in *Allegro*, 1st violin, we find such indications as *scherzo* (also spelled as *sherzo*) and *naivement*.

Allegro

1. Vno I; above 1: ***ff***
Vno II; above 1: ***f***
8. Vno I; above 2: ***p***
13. Vno I, Vno II; below 1: ***f***
Vc; above 1: ***ff***
Vc; 1–4: reverse stems 
Vc; 5–8: reverse stems 
19. Vno I; below 1: ***f***
Vc; above 1: ***ff***
Vc; 1–4: reverse stems 
Vc; 5–8: reverse stems 
20. Vno I; below 6: ***p***
Vno II; 1: dyad, linear notation: 
21. Vno I; below 1: ***pp***
Vno II; above 1: ***pp***
26. Vno I; below 2–3: *scherzo*
29. Vc; above 1: ***mf***
30. Vno I; before 7 (g^2): redundant #
35. Vla; above 1: ***p dolce sempre staccato***
Vc; before 1: ***p***
37. Vno I; 1–3: 
38. Vla; above 1: ***rf***
41. Vla; above 1: ***rf***
42. Vno I; 2/43.1: 
Vc; 2/43.3: 
53. Vno I; below 2: ***pp***
Vno II; 2–6: 
Vla; 3–8: 
55. Vno II; above stave: ***p dolce sempre staccato***
61. Vno I; below 2: ***ppp***
Vc; 2/62.2: 
62. Vla; below 1: ***pp***
Vno I; 2/63.2: 
Vla; 1/63.2: 
63. Vno II; 3/64.4: 
64. Vno II; above 2: $\flat$
Vno II; 2–6: 
Vno I; 2/65.2: 
66. Vno II; 1–12: sextuplets, linear notation, abbreviated 
Vla; above 1: sextuplet, linear notation, abbreviated 
Vc; above 1: ***ff***
67. Vno II; 1: linear notation 
68. Vla; above 1: sextuplet, linear notation, abbreviated 
Vc; 1–3: reverse stems 
Vc; 7–9: reverse stems 
70. Vno I; above: *naivement*
Vno II; above 1: ***p dolce***
Vla, Vc; above 1: ***p***
72. Vno I; 3–7: 
73. Vno I; 3–8: 
Vno II; 4–8: 
77. Vc; above 2: ***rf***
78. Vla; above 2: ***rf***
79. Vc; above 2: ***rf***
80. Vla; above 2: ***rf***
87. Vla, Vc; above 1: ***fp***
90. Vno II; above 1: ***pp***
Vla; above 2: ***pp***
93. Vla; 1–5: 
Vla; 5: $\downarrow$
98. Vno I; before 8 (ab^2): redundant $\flat$
101. Vno I; before 3 ($f\sharp^2$): redundant #
103. Vno II, Vla; above 1: *dolce*
Vc; above 2: *dolce*
Vno I; 1/104.1: 
110. Vla; above 2: ***pp***
Vno II; 2/111.4: 
111. Vno II; 2/112.1: 
Vla; 1/112.2: 
Vc; 1/112.2: 
113. Vno II; above 1: ***rf***
115. Vno I; above 1: ***ff***
Vc; below 1: ***p***
116. Vno II, Vla; above 2: ***p***
Vno I; 2/117.4: 
117. Vla; 1/118.1: 
Vc; 1/118.2: 
118. Vno I; 3/119.3: 
119. Vno I; above 1–3: *scherzo*
120. Vc; above 1: ***f***
122. Vno I; above 1: ***sf***
Vno II, Vla; above 1: ***p***
Vno II; 2/123.1: 
123. Vno I; 3/124.4: 

124. Vc; before 4: redundant $\sharp$
125. Vno II, Vc; above 1: ***f***
126. Vno I; above 2: ***p***
127. Vno II; above 1: ***p***
 Vno I; 4/128.1: 
 Vla; 1/128.1: 
129. Vno I; above stave: *scherzo*
130. Vno I; 4–5: 
 Vno I; above 3: ***rf***
 Vno I; before 5: redundant $\sharp$
134. Vno I; above 3: ***rf***
136. Vno II; 1–3: reverse stems 
137. Vno I; 1–2: triplet γ 
 Vno II; above 1: ***rf***
138. Vno II; 1–3: reverse stems 
139. Vno II; above 1: ***rf***
140. Vno I; 2–4: reverse stems 
 Vno II; 1–3: reverse stems 
141. Vno I; 7–9: reverse stems 
146. Vno I; before 5: $\flat$ (at the start of new stave)
147. Vno I; above 1: ***ff***
 Vno II, Vla, Vc; before 4: redundant $\sharp$
151. Vno II; 5–6: 
152. Vno II; 1/153.3: 
159. Vc; 1–4: reverse stems 
 Vc; 5–8: reverse stems 
165. Vc; 1–4: reverse stems 
 Vc; 5–8: reverse stems 
167. Vla; 2/168.2: 
172. Vc; above 1: ***mf***
173. Vno I; 1–7: 
175. Vno I; 2–5: 
 Vla; 1/176.1: 
176. Vno I; 2–5: 
181. Vno I; above 1: *dolce*
 Vno II, Vla; above stave: ***p dolce staccato***
 Vc; above 1: ***rf***
184. Vno II, Vla; above 1: ***rf***
 Vc; above 1: *dolce*
187. Vno II; above 1: ***rf***
 Vla; missing bar (left out), supplemented by analogy to bar 184
195. Vc; 1–5: 
198. Vc; 11/199.1: 
199. Vno II; 3–7: 
203. Vno I; 1–5: 
 Vc; 1–5: 
205. Vc; 2: note not visible on the photograph, supplemented by analogy to bar 201
207. Vc; above 2: ***pp***
208. Vno I; 2/209.1: 
 Vc; 1/209.2: 
209. Vno II; 3/210.4: 
210. Vc; 1/211.1: 
212. Vno II; above 1–12: sextuplets, linear notation, abbreviated $\frac{6}{\sharp}$:
 Vla; below 1 (abbreviation $\frac{6}{\sharp}$); 6 (sextuplet)
 Vc; above 1: ***ff***
214. Vla; below 1 (abbreviation $\frac{6}{\sharp}$); 6 (sextuplet)
 below 215./216. Vno I: *scherzo*
216. Vla; above 1: ***p***
217. Vno I; 1–3: 
219. Vno I; 1–7: 
220. Vno II; above 3: ***sf***
222. Vno II; above 3: ***sf***
- 225.–226. Vno I: notated as repetition 223.–224.
- 227., 228. and 229. Vno I; 1–3, 4–6 7–9, 1–12: reverse stems 
228. Vla; 1/229.2: 
235. Vno I; 1–2: reverse stems 
 Vno I; 3–7: 
237. Vno I; below 1: ***fp***
 Vno II; above 1: ***fp***
240. Vno II; above 1: ***pp***
242. Vno II; below 1: ***pp***
 Vc; above 1: ***pp***
 Vc; 2/243.2: 
243. Vc; 2/244.2: 
247. Vno II, Vla, Vc; above 1: ***ff***

Andantino

3. Vno I; 2–6: 
8. Vc; 1–3: reverse stems 
9. Vla; 1–5: 
11. Vno II; 2–5: 
12. Vno I; above 3: *staccato* stroke
 Vno II, Vla; below 3: *staccato* stroke
14. Vc; 3–4: reverse stems 
 Vno II; 5/15.2: 
15. Vno II; 1–4: beaming γ 
19. Vno I; 2–20.1: 
- Vno II; 1–5: 
20. Vno II; below 3: *staccato* stroke
24. Vno I; 1: grace note γ
26. Vno I; 4/27.1: 
28. Vno I; 1: grace note γ
31. Vno II; below 2 and 3: *staccato* dots
33. Vno I; 1–3: 
36. Vno I; 4–9: 
37. Vno I; before 10: $\sharp$ (moved before 8)
40. Vc; 1–4: reverse stems 

41. Vno I; 1–5:
Vc; 1–4: reverse stems
42. Vno I; 1–5:
43. Vno I; 5–6:
44. Vno I; 3–5:
Vno II; 1–4: reverse stems
46. Vno II, Vla, Vc; above 1: *f*
47. Vno I; above 1: *p dolce*
Vno II; above 2: *p dolce*
Vla; 1–4: reverse stems
Vc; above 1: *fp*
Vla; 2/48.1:
- 47./48. Vla; above stave: *p dolce*
51. Vno I; 4–8:
Vla; above 1: *sostenuto*
Vc; 4–8:
52. Vno I; 4–8:
Vc; 3–6:
53. Vc; 1–3, 4–6: reverse stems
54. Vc; 4–9: sextuplet, beaming
57. Vla; before 2: redundant
Vc; 1–3, 4–6: reverse stems
60. Vno II; before 11: $\sharp$ (moved before 5)

62. Vc; 1–2:
Vc; 4–9: sextuplet, beaming
65. Vla; before 2: redundant
Vc; 1–3, 4–6: reverse stems
71. Vno I; 2–10:
72. Vno I; 3–16:
Vno I; before 10: redundant
76. Vno I; before 10: redundant
Vla; below 1–3: *staccato* dots
77. Vno I; 3–11:
78. Vno I; 1–6:
Vc; 1–2: reverse stems
Vc; 3–6: reverse stems
79. Vno II; 3/80.1:
80. Vno I; before 1:
Vno I; 1–2:
Vno I; 5–10:
81. Vno I; 5–12:
Vno I; 13/82.1:
82. Vc; before 2: redundant
Vc; 3–7:
83. Vc; 1–3, 4–6: reverse stems

Rondo

3. Vno I; 1–4:
Vno II; 2–6:
Vla; 1–6: beaming
5. Vno I; above 2: *f*
8. Vno II, Vla; above 3: *f*
9. Vc; below 1: *f* (moved below 8.5)
11. Vla; 1/12.2:
12. Vno I; 4–6:
16. Vno I; 1–2:
Vno I; above 3: *staccato* stroke
19. Vla; 2–5:
28. Vno II; above stave: *dolce p*
32. Vla, Vc; above stave: *dolce p*
Vla; 2–3:
Vla; above 4: *staccato* stroke
35. Vno I; 1–4:
Vc; 1–3: reverse stems
36. Vla; 2–3:
Vla; above 4: *staccato* stroke
Vc; 1–2:
37. Vla; 2–3:
Vla; above 4: *staccato* stroke
38. Vno I; 2–6:
Vno II; 1–3: reverse stems
Vno II; 2–6:
39. Vno I; 1–5, 6/40.1:

41. Vno II; 2/42.2:
48. Vno I; 1–5:
51. Vc; 2–4: reverse stems
52. Vc; 1–6: reverse stems
54. Vno II; 4–7:
Vc; 1–6: reverse stems
55. Vc; 2–4: reverse stems
56. Vno I; 1–10:
Vc; 2–4: reverse stems
59. Vno I; rhythm notation and articulation:
Vc; 1–3: reverse stems
61. Vc; above 1: *p dolce*
62. Vc; 2–8:
64. Vno I, Vc; 8–9: reverse stems
Vla; 1–2 and 8–9: reverse stems and
65. and 66. Vc; 2–4: reverse stems
69. Vno I; rhythm notation and articulation:
Vno I; 10: corrected note
Vc; 1–3: reverse stems
70. Vc; 1–2: reverse stems
71. Vc; above stave: *Trio solo*
- 71.–74. Vla; bars left out and added in the source on the top margin (original notation)
72. Vno II; above stave: *p dolce*
73. Vno I; 5/74.4:
75. Vno I; below 1: *rf*

- Vno II, Vla; above 1: ***rf***
76. Vno II, Vla; above 1: ***rf***
77. Vno I: rhythm notation and articulation 
78. Vno I; 1–5: 
82. Vno II; 2: *d'*
83. Vla; 3–4: 
Vc; 2–4: reverse stems 
84. Vc; 1–6: reverse stems 
85. Vc; 1–3: 
86. Vc; 1–6: reverse stems 
87. and 88. Vc; 2–4: reverse stems 
92. Vno I; below 1: ***f***
94. Vno I, Vno II, Vla; before 1: redundant *b*
Vla; above 1: ***rf***
Vc; above 1: ***ff***
96. Vno II; above 2: *dolce*
Vla; below last γ : ***p*** (instead of below 97.1)
97. Vla; above 1: *dolce*
Vc; above stave: ***p dolce***
99. Vno II; 3/100.1: 
100. Vc; 1–3: reverse stems 
103. Vno II; 3–5: 
- Vla; 2–6: 
104. Vla; 1–3: reverse stems 
107. Vno I; 2–5: 
109. Vno I; 2–6 and 10–12: 
111. Vno I; 5–9: 
112. Vla; above 2: ***p***
113. Vno II; 1: *e*² (imprecise notation)
115. Vla; above 1: ***p***
120. Vla; before 2: redundant $\sharp$
- 120.–124. Vno I; 1–6: 
127. Vno I; after 1: $\ddagger$ γ (not: γ $\ddagger$)
Vno II; 2/128.2: 
128. Vno II; 3/129.2: 
130. Vno I; 1–5: 
- Vno II; 1–6: 
- Vla; 1–5: 
132. Vc; 1–3: 
134. Vno I; 1–4: 
- Vno II; 2–5: 
- Vla; 3–5: 
139. Vno II; 1–2: missing 
142. Vno I; 1–3: 
143. Vno II; above 1: ***p***
Vno II; 1/144.2: 
- Vla; 1/144.2: 
- 143./144. Vno I; below stave: *piu lento*
144. Vno I; 1–3: 
146. Vno I; above stave: *piu lento*
147. Vla; 1/148.2: 
148. Vno I; 2–6: 
149. Vno I; below 1: ***mf***
Vno II; 1–3: reverse stems 
- Vla; 1–3: 
- Vc; above 1: ***ff***
150. Vla; 1–3: 
- Vc; 1–3: 
151. Vc; 1–3: 
152. Vla; 1–4: 
154. Vno I; 1–7: 
- Vno II; 4–9: 
155. Vla; 1–3: 
156. Vla; 1–3: 
158. Vla; 1–4: 
160. Vno I; 2–6: 
- Vno II; 3–11: 

